Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie et lettres
Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art
Unité de musicologie

LAS ZARZUELAS DE ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA (1722-1787)

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ZARZUELA MADRILEÑA HACIA 1760-1770

Thèse présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en musicologie par
Albert RECASENS BARBERÀ

Promoteur:
Prof. Dr. Philippe MERCIER

Membres du Jury:
Prof. Dr. Francesc BONASTRE i BERTRAN
Prof. Dr. Yves LENOIR
Prof. Dr. Nicolas MEEÙS
Prof. Dr. John-Philippe VAN TIGGELEN

Louvain-la-Neuve
Septembre 2001

Al Sr. D. José Ignacio Romero García, que, con su apoyo, ha hecho posible la realización de esta tesis.

Sumario

Sumario 5

Agradecimientos 7

Lista de siglas y abreviaturas 11

Advertencias preliminares 12

Introducción 17

PRIMERA PARTE RODRÍGUEZ DE HITA: VIDA Y OBRA 33

Capítulo I Biografía de Rodríguez de Hita: nuevos datos 35

Capítulo II Las fuentes de las zarzuelas de Rodríguez de Hita: materiales de trabajo 95

SEGUNDA PARTE PRODUCCIÓN, REPERTORIO Y RECEPCIÓN 139

Capítulo III El marco productivo: los teatros municipales de Madrid 140

Capítulo IV Repertorio zarzuelístico en la década de 1760: intento de restablecer las representaciones en los teatros municipales 207

Capítulo V Producción y recepción de las zarzuelas de Rodríguez de Hita 239

TERCERA PARTE REFORMA TEATRAL Y CRÍTICA 293

Capítulo VI La reforma teatral: la labor del conde de Aranda 295

Capítulo VII Crítica neoclásica y zarzuela: Ramón de la Cruz 321

CUARTA PARTE ANÁLISIS MUSICAL 359

Capítulo VIII Análisis descriptivo 365

Capítulo IX Tipología de las arias 543

Conclusión general 627

Apéndices 633

Bibliografía 779

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 835

ÍNDICE DE GRÁFICOS 836

ÍNDICE DE TABLAS 837

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES 840

ÍNDICE ONOMÁSTICO 844

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS 857

ÍNDICE GENERAL 863

Agradecimientos

Son muchas las personas e instituciones de las que esta obra es deudora. En la Universidad Católica de Lovaina, el Profesor Philippe Mercier, maestro, director y responsable principal del inicio de esta investigación, es quien debe ser mencionado en primer lugar. En todo momento sus excelentes consejos y su fina intuición musical nos han servido de guía. Su constante apoyo y su indulgente paciencia merecen nuestro más profundo agradecimiento. Más allá de sus obligaciones de promotor, ha sabido infundirnos ánimo y esperanza para superar el abatimiento que conlleva una larga búsqueda. Su calidad profesional y sobre todo humana, tan escasa en estos tiempos, se han granjeado nuestra estima para siempre.

Durante este período, nos hemos beneficiado de la benevolencia de los Profesores Nicolas Meeùs e Yves Lenoir. A pesar de sus numerosas responsabilidades, siempre han tenido tiempo para darnos buenos consejos metodológicos en una investigación alejada de su inmediato interés científico. A ellos y al resto de profesores de la Facultad de Filosofía y Letras y del Departamento de Arqueología e Historia del Arte que aseguraron nuestra formación científica durante toda la licenciatura, queremos expresar nuestro reconocimiento.

Buena parte de este trabajo, se de lo debemos a aquellos que nos instruyeron en el campo de la musicología antes de llegar a Louvain-la-Neuve. Nuestra deuda mayor es hacia el Profesor Francesc Bonastre, que estimuló desde nuestra adolescencia nuestro interés por la investigación musicológica, primero en los cursos de verano del conservatorio de Vila-seca y después en la Facultad de Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona (Bellaterra). Fue un verdadero privilegio poder trabajar bajo su dirección en el «Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas»: además de mostrarnos de cerca los entresijos de la alta investigación, inclucó nuestro amor por la música barroca hispánica. Al Profesor Ignace Bossuyt, de la Universidad Católica de Lovaina, en Leuven (K.U.L.), cuya guía nos permitió definir y perfeccionar los caminos de nuestra carrera. Sus sabios consejos y su personalidad entusiasta han sido un acicate en los momentos de descorazonamiento.

Pocas palabras pueden expresar apropiadamente la gratitud hacia Àngel Recasens y Rosa Maria Barberà. Han sido excelentes pedagogos y padres, llevando a la práctica cotidiana lo que ya era un ideal para Rodríguez de Hita: «no os estrañeis mezcle estos puntos [padre y maestro], quien como uno, y otro os ama». La reconocida trayectoria pedagógica y musical del maestro Àngel Recasens, basada en una búsqueda infatigable y un espíritu crítico feroz, ha sido, es y será un punto de referencia en nuestra vida privada y profesional. Si la ciencia o la música, como todas las actividades específicas del entendimiento,

son consecuencia de la imitación y del ejemplo —como también creía Ramón y Cajal—, no hemos podido tener mejor suerte que haberle conocido. La importancia del esfuerzo constante, la necesidad de la disciplina y el amor por el arte que ha infundido a tantos alumnos Rosa Maria en su práctica pedagógica del ballet, han sido desde siempre una guía que seguir. Sin el amparo de ambos, su aliento y su amor cotidiano este texto no existiría.

Un número importante de experiencias, especialmente los seminarios y congresos, han favorecido el contacto con profesores e investigadores de diferentes disciplinas. Por sus útiles sugerencias estamos muy agradecidos a la Profesora Louis K. Stein de la Universidad de Michigan (EEUU), cuya labor dedicada a la zarzuela del siglo XVII ha constituido en todo momento un aliciente. Por su amable generosidad, quedamos en deuda con el Profesor Emilio Palacios Fernández de la Universidad Complutense de Madrid. El material sobre el teatro español del siglo XVIII que no dudó en proporcionarnos ha sido muy útil para entender el tema. En la primera fase de este trabajo, fueron cruciales las orientaciones del Profesor Ramón Oteo Sans de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona), al que apreciamos con devoción desde nuestra educación secundaria.

Nos han aportado materiales y observaciones de interés el Dr. Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC-Madrid), Dr. Jon Bagüés (Rentería), el Dr. Bernat Cabero (Mainz), el Profesor Eduardo Huertas Vázquez (Universidad Nacional de Educación a Distancia), el Sr. Fernando Martín (Patrimonio Nacional), el Sr. Carlos Martínez Gil (Toledo), el Dr. Víctor Pagán (Teatro de la Zarzuela), el Sr. José Luis Sancho Gaspar (Patrimonio Nacional), el Sr. Alfonso de Vicente (Madrid), y el Profesor Reinhard Wiesend (Universidad de Bayreuth).

Deseamos expresar nuestra gratitud al Sr. Fernando Cabañas Alamán, Director del Conservatorio de Cuenca. Gracias a su gustosa cesión de *Las labradoras de Murcia* en soporte informático, fue posible trabajar más fácilmente dicha obra mucho antes de su publicación.

Para llevar a cabo este trabajo, hemos contado entre 1994 y 1996 con la financiación de la «Direcció General de Recerca» de la «Generalitat de Catalunya». Desearíamos agradecer a la Fundación Olivar de Castillejo, y especialmente a su antiguo responsable el Sr. Ignacio Herrera, que permitiera alojarnos en su emblemática casa madrileña durante algunas semanas de 1996. Agradecimiento que hacemos extensivo a la dirección de la Casa de Velázquez en Moncloa.

Nuestras investigaciones no se habrían podido llevar a cabo sin la colaboración de bibliotecarios, archivistas y responsables de diversos organismos públicos o privados. Tanto en los grandes centros como en los más modestos, hemos hallado siempre buena voluntad y comprensión. Muchas de sus indicaciones han sido preciosas en determinadas fases del trabajo. Aun a riesgo de olvidar nombres, citaremos los más importantes, expresándoles toda nuestra gratitud: el Sr. Luis García Gutiérrez, canónigo de la iglesia magistral de Alcalá de Henares, que nos que nos auxilió en nuestras pesquisas alcalaínas; la Sra. Ana

Vázquez de la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona; el Sr. Carlos José Gosálvez Lara, hasta hace poco responsable de la sección de música de la Biblioteca Nacional de Madrid, al que sinceramente deseamos suerte en su nuevo reto de poner orden en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid; Juan, Eduardo, Mercedes de la sección de bibliografía de la Biblioteca Nacional; don Nicolás del Archivo Histórico Diocesano de Madrid; la Sra. Concepción Contela, directora del Archivo Histórico Nacional, la Sra. María Jesús Álvarez Coca de la Sección Consejos y muy particularmente el Sr. Agustín Torreblanca (actualmente en el Ministerio de la Presidencia), cuyo conocimiento de los descomunales fondos del Archivo Histórico Nacional, nos sacaron de más de un apuro; el Profesor Antonio Gallego, de la sección de música de la Fundación March; el Sr. Cruz de Jerónimo y Escudero, Jefe de la sala de investigación del Archivo General del Palacio Real de Madrid; la Sra. Leticia Sánchez, de Patrimonio Nacional, que puso a nuestra disposición el Archivo del Real Convento de la Encarnación; las Sras. Carmen Rubio y Rosario Sánchez, del Archivo de Villa de Madrid; el Sr. Santiago Francia, archivero de la catedral de Palencia; el Sr. Félix Cuadros García, archivero auxiliar del Archivo Diocesano de Palencia; los Sres. Juan Pedro Sánchez Gamero y Vicente Ariza, del Archivo General Diocesano de Toledo; el Sr. Joost van Gemert, de la Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Utrecht, por su ayuda en la búsqueda bibliográfica.

Durante nuestras estancias en Catalunya, el Departamento de Musicología de la Institución «Milà i Fontanals» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas nos ha brindado todas las facilidades para continuar nuestro trabajo en su rica biblioteca. Quieremos hacer constar nuestro sincero agradecimiento a su responsable, el Dr. José Vicente González Valle, así como a sus colaboradores, el Dr. Josep Pavia, el Dr. Antonio Ezquerro y, sobre todo, el Dr. Mariano Lambea que además nos estimularon en todo momento. Un verdadero modelo de eficiencia y trato humano es el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, que dirige admirablemente la Sra. Berta Bravo, cuya ayuda fue inestimable.

Mención a parte merece la deuda contraída con la Sra. María Carmen Lafuente Niño, Directora de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. En nuestra investigación sobre la zarzuela madrileña, existe un antes y un después de la consulta sistemática del fondo musical de la biblioteca, que ella autorizó amablemente. La diligencia y la cordialidad que hemos hallado en la Sra. Ascención Aguerri Martínez, Jefe de la División de Colecciones Especiales de la mencionada biblioteca, merecen nuestro más sincero agradecimiento. Contando además con colaboradores como la Sra. Purificación Castro y el Sr. Pedro Ajenjo, será un honor para nosotros continuar desvelando en el futuro el rico material de la Biblioteca Histórica.

No queremos dejar de mencionar el personal de estas bibliotecas y archivos, que ha contribuido con su eficacia y simpatía al avance de la investigación. Permanecerán en nuestra memoria las muestras de cariño y afecto que recibimos durante nuestras largas temporadas en el Archivo Histórico Nacional, en el

Archivo de Protocolos, en el Archivo de Villa y en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Manifestamos nuestra gratitud a la Comunidad de Agustinas Recoletas del convento de la Encarnación de Madrid, por la cortesía con la que fuimos atendidos durante la consulta del archivo conservado en el monasterio.

Queremos rendir un respetuoso homenaje a los difuntos profesores Vermeylen y Hackens. Durante el curso 1991-1992 en Lovaina tuvimos oportunidad de beneficiarnos de la sabiduría y la humildad del eminente jesuita. Su figura seguirá siendo para nosostros un referente humano y científico. Tenemos un recuerdo emocionado hacia el Profesor Tony Hackens, en el que hallamos desde el primer día una constante fuente de estímulos. Su dinamismo contagioso, su capacidad intelectual y su arrolladora simpatía estarán siempre en nuestro corazón.

Son demasiados los amigos que nos han prestado algún tipo de ayuda para que podamos agradecérselo a todos como se merecen. Vaya un agradecimiento especial al mencionado Víctor Pagán, que además de proporcionarme numerosos artículos y valiosa información, ha colaborado con sus conversaciones a forjar nuestras ideas sobre el teatro musical ilustrado. Estamos seguros de que en los próximos años este intercambio de ideas acabará cristalizando en publicaciones conjuntas. Nuestro agradecimiento a Ana Isabel Fernández Valbuena, persona entusiasta e incombustible donde las haya, que además de aceptar la lectura de este trabajo, nos dio ánimos en la recta final. Nuestra gratitud a mis buenos amigos Teresa Patrício y Jean-Marc Basyn, que supieron convertir nuestras estancias en Bruselas en momentos de grata compañía y acicate intelectual y que, además, nos brindaron el mejor regalo: el apadrinamiento de Tiago. Queremos agradecerle muy de corazón a Ana Ibáñez, que conocimos junto a don Juan de Borbón, su incondicional apoyo en los buenos y en los malos momentos.

Permítasenos, después de esta larga enumeración, dar las gracias a toda nuestra familia, particularmente a María Rosa, Mundeta y Ángel, el hermano que siempre estaba ahí.

Lista de siglas y abreviaturas

a.C.	antes de Cristo
art.	artículo
c.	compás/compases
cf.	*confer* (compárese, confróntese)
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
doc.	documento/s
ed.	edición
fol.	folio/s
ms.	manuscrito
nº	número
op. cit.	*opus citatum* (obra citada)
p.	página/s
reg.	registro
rº	recto
s.	siguiente/s
sig.	signatura
vº	verso
vol.	volumen/volúmenes

Esta lista no incluye las siglas de fondos (véase «Lista de siglas de archivos y bibliotecas» en la Bibliografía) ni las obras citadas de forma abreviada (véase «Lista de abreviaturas de obras» en la Bibliografía). Para los términos musicales referidos al reparto, se han adoptado las abreviaturas del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850[1].

1 *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 71-76.

Advertencias preliminares

A continuación se enumeran los principales criterios y convenciones que se han seguido en este trabajo.

Transcripción de textos

En la reproducción de los textos archivísticos, así como los procedentes de ediciones de la época, se ha buscado traicionar lo mínimo el original. Los criterios de transcripción han sido los siguientes:

—Respetamos la ortografía original, con la sola excepción de la *ſ* alta, que substituimos por la *s*. En consecuencia, se mantienen las dobles consonantes (*tt*, *ss*, etc.) y la confusa utilización de las parejas *u/v*, *b/v*, *g/j*, *c/z*, *i/y*, etc.

—Por ello, ni las grafías, ni la puntuación —y con ello el uso de mayúsculas—, ni la acentuación se han modernizado según las normas actuales.

—Se resuelven todas las abreviaturas entre corchetes ([ ]).

—Igualmente se utilizan los corchetes para interpolar alguna palabra o letra omitida en el documento original. La llamada de atención [sic] sólo se incluye en caso de error palmario de escritura o simplemente para insistir en la fidelidad de la transcripción.

Versos poéticos

Cuando las estrofas o versos vayan compuestos en línea, se encierran entre comillas romanas y se separan con una barra diagonal (/). Ambos elementos desaparecen cuando los versos se escriben exentos. Tampoco se incluyen las barras en el caso de que existan repeticiones de los versos (texto cantado).

Sistema de notación de los versos

En la notación de versos y formas estróficas en castellano, se sigue el empleo convencional:

—Las letras mayúsculas (ABAB) señalan versos largos, mientras los cortos son representados por minúsculas (abab).

—Con letras mayúsculas también se indican los estribillos, aunque tengan versos cortos. En tal caso, se advierte expresamente.

—La equis (X x) representa los versos que quedan sin correspondencia en las rimas (por ejemplo xaxa). En las series de versos más extensas, como en los finales del primer acto, en lugar de la equis se emplea la letra correspondiente del alfabeto griego (Ξ ξ) para evitar cualquier confusión.

—Las terminaciones agudas en las rimas de algunas formas estróficas como la octava aguda, se indican con É/é.

Remitimos al *Manual de versificación española* de Rudolf BAEHR (especialmente p. 17 y 18)[2].

Terminología musical

Para indicar la altura de los sonidos, se utiliza el sistema silábico. Las notas musicales se consignan en cursivas y minúsculas —excepto en los comienzos de párrafo—, a pesar de la poca difusión de este sistema en el mundo editorial español o italiano, que prefiere la mayúscula inicial y la letra redonda (Do, Re, Mi, etc., en lugar de *do*, *re*, *mi*, etc.). El abuso de las mayúsculas en el interior de la oración sólo puede entorpecer la lectura. Cuando hay referencia a la altura exacta de una nota se emplea el sistema francés: la octava que contiene el *la* del diapasón es la octava «3». El número de la octava se escribe como superíndice (*do*^{4}). A este propósito, han sido de utilidad las precisiones que el Profesor Meeùs incluyó en el primer número de los *Fascicules d'analyse musicale*[3].

En cuanto a la referencia a los acordes, se sigue la convención de indicar los grados mediante números romanos (I, II, etc.). Por razones tipográficas, se ha optado por indicar con texto (y no con cifras) las inversiones del acorde (acorde de sexta, de cuarta y sexta; acorde de séptima, de quinta y sexta, de tercera y cuarta, de segunda, etc.).

Existen divergencias en la traducción de algunos términos técnicos franceses, ingleses y alemanes. Se ha procurado emplear el vocabulario castellano al uso en las obras de teoría musical.

Se ha adoptado el concepto de «regiones» formulado por Arnold Schönberg en su obra *Structural Functions of Harmony* (1954)[4]. Como es sabido, el compositor austríaco parte del principio de la monotonalidad: toda digresión desde la tónica puede considerarse dentro de una única tonalidad. La tabla de regiones nos parece una herramienta muy útil para comprender los cambios y modulaciones en una determinada pieza. Se han seguido los símbolos de la mencionada tabla, aunque con alguna pequeña modificación[5].

---

2 (*Biblioteca románica hispánica. Manuales*, 25), traducido del alemán por K. WAGNER y F. LÓPEZ ESTRADA, Madrid, Gredos, 1970.

3 Según la convención, las cifras árabes escritas encima del número romano, indican los intervalos. Véase N. MEEÙS, *Chiffrages*, en *Fascicules d'analyse musicale*, 1, 1988, p. 10.

4 Existe una magnífica traducción al castellano realizada por J.L. MILÁN AMAT: A. SCHÖNBERG, *Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de L. STEIN, Barcelona, Labor, 1990. La remisión es siempre a la obra traducida.

5 En primer lugar preferimos el término «dominante menor» al «quinto menor» («five-minor») utilizado por Schönberg. En lugar de región dórica (dor) hablaremos de región de la supertónica menor (s/t). Por lo demás, se respeta la práctica de Schönberg de escribir los nombres de las tonalidades mayores en letras mayúsculas y los de las tonalidades menores en minúsculas. Asimismo se ha seguido el orden en inglés en el caso de haber dos símbolos: el primero indica la relación con la tónica y el segundo la relación con el símbolo precedente. Por ejemplo, para la submediante menor de la submediante mayor (*fa*♯ en *do* mayor), se escribirá SMsm y no a la inversa como podría sugerirse para las lenguas románicas. En cuanto al VI grado, cabe recordar que Schönberg sigue la

Ejemplos musicales

Como en numerosas publicaciones sobre ópera del siglo XVIII (de autores como Daniel Heartz, Reinhard Strohm, Marita P. McClymonds, o Mary Hunter, por citar algunos nombres[6]) los ejemplos musicales no reproducen la totalidad de la partitura. Por lo general, nos limitamos a incluir las partes de los violines primero y segundo, la voz (o voces) y el bajo, prescindiendo, salvo en casos excepcionales, de los instrumentos de viento. Hemos preferido renunciar a abultar todavía más este trabajo incluyendo la totalidad de los pentagramas; el objetivo principal de tales ejemplos no reside tanto en ofrecer una edición acabada, como en ilustrar o sustentar una determinada afirmación. Considérense como muestras provisionales mientras no aparezca la edición musical de las zarzuelas de Rodríguez de Hita (*Briseida* y *Escipión en Cartagena*) que hemos estado preparando en estos últimos años.

Los criterios empleados en la copia son los comúnmente aceptados.

—Se utilizan los corchetes ([ ]) para indicar que se ha añadido algún elemento omitido en el manuscrito original (alteraciones, tresillos, indicaciones de dinámica, etc.). En el caso de las ligaduras se ha optado por el trazo discontinuo.

—Se ha modernizado el uso de las claves, reducidas a *sol* en segunda para las voces de soprano y mezzosoprano y *sol* en segunda octavada para voz de tenor. Siguiendo la convención, el nombre del personaje se coloca encima del pentagrama, aunque si hay varios ejemplos que ilustran una misma aria, muchas veces se omite.

—Se ha mantenido la indicación de compás del original. Nótese que la práctica de la *proporcionilla* (C3/2) está ya en desuso en la música teatral de la segunda mitad del siglo XVIII.

—La grafía del texto cantado se ha modernizado según las normas actuales. La puntuación, acentuación y uso de mayúsculas se ha regularizado. Se ha dejado para una futura edición la inclusión de un aparato crítico que recoja las diferencias entre apuntes manuscritos, libreto impreso y el manuscrito musical.

Referencias bibliográficas

Desde el inicio de la investigación, se ha puesto el mayor empeño en adoptar un sistema claro y coherente de referencias bibliográficas. Resulta lógico que este trabajo académico siga el sistema aplicado en el «Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art» de la «Université catholique de Louvain», conforme, por otra parte, con las convenciones internacionalmente aceptadas (autores en mayúsculas, títulos de obras en cursiva, series entre paréntesis, etc.).

---

costumbre germánica y anglosajona de emplear el nombre «submediante» (SM) y no el término «superdominante» propio de españoles, italianos o franceses. En algunos de estos cambios seguimos las orientaciones dadas por el profesor Nicolas Meeùs en el curso de licenciatura *Théorie musicale et harmonie* (curso 1990-1991) de este departamento.

6 Véase la lista bibliográfica de este trabajo.

Prácticamente idéntica es la normativa seguida en el «Departement archeologie en kunstwetenschap» de la sección neerlandófona de la misma universidad (KUL), aunque en este último caso supone una ventaja la publicación de las *Richtlijnen voor de bibliografische verwijzing*[7], una herramienta de gran utilidad debido a su cuidado y precisión, especialmente en lo concerniente a las referencias complejas.

Puede reprocharse que no se sigan a rajatabla algunas de las directrices del grupo de trabajo de Leuven. Citemos como diferencias fundamentales:

—En cuanto a los lugares de edición, se ha usado el topónimo extranjero original y no la versión castellana, aunque exista suficiente arraigo histórico (por ejemplo, Mainz en lugar de Maguncia o Firenze en lugar de Florencia). En cuanto a los topónimos en las lenguas minoritarias de España, se reproducirá en la forma en que aparezca en la portada (Vitoria o Gasteiz, València o Valencia). En el texto del trabajo, sin embargo, se emplea la versión castellana de los topónimos vernáculos (Cataluña y no Catalunya) o de los extranjeros (Nápoles en vez de Napoli, Londres e vez de London, etc.).

—Se ha añadido el nombre de la editorial o imprenta.

—En las referencias a fuentes inéditas, se ha utilizado únicamente la sigla del archivo (AVM en lugar de MADRID, ARCHIVO DE VILLA DE MADRID).

Las referencias en las notas al pie de página se hacen según la forma completa. Cualquier forma abreviada (supresión del lugar y del año de edición o supresión del título y del lugar de edición, etc.) hubiera simplificado sin duda el sistema, pero hubiera resultado incómodo para el lector, que se hubiera visto obligado a consultar continuamente la lista bibliográfica. Se ha considerado conveniente, no obstante, utilizar abreviaciones para las obras o artículos más citados («Lista de abreviaturas de obras» en la Bibliografía), así como hacer uso de los habituales términos latinos *opus citatum* (*op. cit.*), *ibidem* e IDEM/IIDEM/EADEM/EÆDEM. El empleo de los términos mencionados con el objetivo de reemplazar obras acaba desembocando a menudo en el caos. Se ha intentado aquí evitar a toda costa el riesgo de confusión. La utilización de *op. cit.*, por ejemplo, se ha restringido a obras o artículos que sean los únicos de un autor determinado en las notas al pie de página, imposibilitando así cualquier equívoco. Particularmente esclarecedores nos han sido los comentarios al respecto de C. VLEESCHOUWERS, *Directives générales pour l'uniformisation des publications des Archives de l'État*, (*Miscellanea achivistica manuale*, 4), Bruxelles, Archives génerales du Royaume, 1990, p. 16-19.

7 Ed. de L. DE REN, 2ª ed. aumentada, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, [Faculteit Letteren], Departement archeologie en kunstwetenschap, 1983.

Lista bibliográfica

En la lista bibliográfica, se han respetado las convenciones siguientes:

—La parte nominal del apellido no se hace preceder de la parte adnominal (preposición, partícula, artículo o contracción). El predominio de nombres españoles, raramente acompañados de preposiciones —excepto en los miembros de la nobleza—, permite sumarse a la tendencia internacional de clasificar los nombres por la parte nominal. En las obras anónimas, se retiene la primera palabra significativa.

—Se indica, siempre que es posible, el nombre de pila completo, aunque la publicación en cuestión sólo cite la inicial.

—Para un mismo autor, las referencias se clasifican por orden cronológico.

La lista bibliográfica no incluye las fuentes clásicas de los libretos (Tzetzes, Eustacio de Tesalónica, etc.).

Índices

Se han integrado índices de ilustraciones, gráficos, tablas y ejemplos musicales.

Aunque hubiera sido aconsejable la confección de índices de materias y de lugares, nos hemos limitado únicamente a elaborar un índice onomástico y otro de obras citadas. En la lista alfabética de personas, se ha indicado en la medida de lo posible el nombre de pila completo. En el caso de que en el texto aparezca sólo el apellido, entre paréntesis se incluye algún elemento de identificación (profesión, cargo, etc.), como por ejemplo: Basset (violinista).

En la clasificación alfabética, los miembros de la nobleza aparecen con su nombre y el título entre paréntesis. Sólo en aquellos casos en que no se ha podido verificar nombre y apellidos, se ha ordenado por el título (por ejemplo: Híjar, duque de). Como en la lista bibliográfica, en el orden alfabético del índice no se tiene en cuenta la parte adnominal del apellido.

El índice onomástico remite tanto al texto del estudio como a los apéndices, notas al pie de página incluidas. Se ha omitido la remisión a nombres cuando éstos formen parte de un título. Asimismo, no se incluyen los autores de las referencias bibliográficas, salvo que en el texto hubiese algún comentario. Lo mismo cabe decir del índice de obras citadas, que sólo recoge las obras citadas en el texto principal. Los títulos de pinturas, grabados o esculturas, así como los autores de las obras, no se han referenciado.

Introducción

El redescubrimiento, a finales del siglo XIX, de Antonio Rodríguez de Hita, sin duda una de las figuras capitales de la música española del siglo XVIII, derivó del interés por el dramaturgo Ramón de la Cruz. Efectivamente, en pleno apogeo de la zarzuela grande, surge un interés por los orígenes del género, lo que lleva a recuperar a Ramón de la Cruz, el principal libretista español de la segunda mitad del siglo XVIII. Y nuestro compositor será vindicado por haber puesto música a las obras del célebre sainetero. No debemos olvidar que cuando, el 28 de mayo de 1896, se representa por primera vez en el Conservatorio de Madrid *Las labradoras de Murcia* sus organizadores —Jesús de Monasterio, director del Conservatorio y Felip Pedrell, profesor del mismo— intentan solemnizar con ese acto el aniversario del nacimiento de Ramón de la Cruz[8]. Unos meses más tarde, en octubre del mismo año, aparece un artículo de Rafael Mitjana[9] en la *Revista crítica de historia y literatura* donde se trazan las aportaciones principales de Rodríguez de Hita. En 1897, le llegará el turno a *Briseida*, el drama histórico-mitológico adaptado por De la Cruz, cuando Felip Pedrell ejecuta algunos fragmentos en el transcurso de una conferencia en el Ateneo de Madrid[10].

En 1899, Emilio Cotarelo (1857-1936) recoge y publica numerosas informaciones sobre las zarzuelas de Rodríguez de Hita, una vez más en una obra dedicada a Ramón de la Cruz[11]. Los datos ofrecidos por Cotarelo provenían de la Biblioteca Histórica Municipal y del Archivo de Villa de Madrid y han sido durante mucho tiempo la fuente más importante para los historiadores de la música. La historia de la zarzuela publicada por el mismo autor en 1934[12] no aporta ningún dato nuevo por lo que respecta a Rodríguez de Hita.

No es sorprendente que la revalorización de Rodríguez de Hita coincidiese con el auge del nacionalismo romántico finisecular. El impulsor de la zarzuela de costumbres, que había osado introducir elementos del folclore musical en la escena, era visto como un compositor iluminado, al que había que rescatar del olvido. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esa misma corriente ideológica también provocó una valoración un tanto distorsionada de la aportación de

---

8 COTARELO, *Cruz*, p. 125. Curiosamente, el 28 de mayo de 1896 no corresponde a aniversario alguno, puesto que Ramón de la Cruz nació el 28 de marzo de 1731 y murió el 5 de marzo de 1794. Es posible que Cotarelo hubiera confundido mayo por marzo. La falta de tiempo nos ha impedido comprobar este dato en los archivos del Conservatorio de Madrid.

9 R. MITJANA, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, en *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas*, 1, 1895-1896, p. 157-160; 181-185; 239-246; 307-315; 338-345.

10 Cotarelo escribe dos años más tarde que los fragmentos en cuestión eran la obertura, el aria de Agamenón «Apacible por los valles» y un *Allegro*, un recitado y el aria «Si de tí mi señor y esposo fiero» de *Briseida*. Véase COTARELO, *Cruz*, p. 117.

11 COTARELO, *Cruz*.

12 COTARELO, *Zarzuela*.

Rodríguez de Hita: el compositor madrileño fue elevado a la categoría de precursor del nacionalismo musical. Sus obras eran la quintaesencia de lo español, del alma popular, de ese pueblo largamente olvidado por los compositores cortesanos. Posteriormente, los autores que se han acercado a la obra de Rodríguez de Hita no han llegado a desprenderse totalmente de esa concepción nacionalista.

Durante toda la primera mitad de siglo XX, decae el interés hacia Rodríguez de Hita, si exceptuamos breves menciones en obras de carácter general[13]. A partir de 1950, los nuevos estudios dedicados al compositor se centran en aspectos biográficos o en su obra religiosa, instrumental o teórica, quedando completamente relegada su faceta teatral[14]. Gonzalo Castrillo, en su artículo tan invocado por la historiografia posterior[15], aporta algún dato biográfico interesante, extraído de fuentes desaparecidas actualmente. No obstante, el estudio tiene más valor simbólico que científico, debido a la falta de rigor y el constante diletantismo.

El primer estudio importante, musicológicamente hablando, aparece en 1978, cuando Francesc Bonastre —becario entonces de la Fundación Juan March— presenta su memoria sobre la obra teórica y musical de Rodríguez de Hita[16]. Bonastre se centra en el tratado teórico del compositor y en las características que definen su lenguaje musical, particularmente el religioso, constituyendo su análisis la primera aproximación seria al compositor madrileño.

Ya en los ochenta, la Diputación Provincial de Palencia publica un pequeño libro —desprovisto de rigor científico— de María Dolores Aguirre sobre el período palentino y el pensamiento musical de nuestro compositor[17]. Si la parte dedicada a la teoría musical de Rodríguez de Hita no es más que una reproducción de párrafos del tratado, Aguirre proporciona información interesante sobre su vida, así como sobre el funcionamiento de la capilla musical de la catedral de Palencia.

---

13 H. ANGLÈS, *Historia de la música española,* en J. WOLF, *Historia de la música,* traducido del alemán por R. GERHARD, Barcelona, Labor, 1934. Anglès, en su capítulo sobre la música del siglo XVIII, menciona la importancia del compositor tanto en el campo de la teoría musical como en el de la música religiosa, instrumental y teatral. «Examinando sus obras —escribe Anglès en la página 429— uno se da cuenta del talento e ingenio de este maestro eximio, que no podemos tardar a incorporarlo entre las figuras patrias de la música española.»

14 José Subirà —a nuestro juicio el mayor especialista en música teatral española a medidados de este siglo—, por ejemplo, se limita a retomar en sus estudios las conclusiones de Cotarelo. No obstante, Subirà contribuyó a la apreciación del compositor, artífice, en su opinión, de una verdadera revolución musical en el terreno lírico.

15 G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *Un extraordinario compositor español, maestro de capilla en Palencia. Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española),* en *Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, 4, 1950, p. 1-55 (reimpresión de la 1ª ed. de 1950, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980).

16 BONASTRE, *HitaMarch.* Resumen en BONASTRE, *Estudio,* p. 47-86.

17 M.D. AGUIRRE, *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical,* Palencia, Diputación Provincial de Palencia, Departamento de Cultura, 1983.

Finalmente, en junio 1988[18], en el marco de la conmemoración del bicentenario de la muerte de Carlos III (1716-1788), el público tuvo ocasión de asistir a la representación de *Las labradoras de Murcia* a cargo del grupo «Ópera Cómica de Madrid», en el magnífico Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial. La copia en partitura moderna fue realizada por Fernando Cabañas Alamán y Alberto González Lapuente, alumnos entonces del Curso de Musicología del Real Conservatorio de Música de Madrid. La grabación que de dicha representación efectuó Radio Nacional de España, constituye el único documento sonoro que poseemos de las zarzuelas de Rodríguez de Hita.

La tesis de licenciatura que presentamos en la Universidad Católica de Lovaina en septiembre de 1992, bajo la dirección del Profesor Philippe Mercier, era un primer intento de aproximación a la vida y obra —sobre todo teatral— de Antonio Rodríguez de Hita[19]. Aquel trabajo ha sido la base y punto de partida del presente estudio, que profundiza algunas de las preguntas que quedaron entonces sin respuesta. En 1998, se publicó la música de la zarzuela *Las labradoras de Murcia*[20]. Esta obra y las ocho canciones instrumentales para dos oboes y fagot publicadas por Miguel [Miquel] Querol en 1973[21], son las únicas partituras impresas hasta hoy.

Se trata, pues, de un bagaje bibliográfico escaso. No nos hallamos ante simples lagunas o huecos sino que, por el contrario, hay que referirse a un vasto terreno prácticamente inexplorado. Se añade además la naturaleza de un tema ya de por sí complejo —la música escénica—, en el que confluyen componentes socio-culturales, literarios, escenográficos o musicales.

La escasez de trabajos específicos rigurosos sobre las zarzuelas de Rodríguez de Hita aconseja que se huya de una excesiva acotación de la investigación. Las diferentes opciones en la delimitación del tema ofrecen todas desventajas. Referirse exclusivamente a aspectos muy concretos de la obra zarzuelística de Rodríguez de Hita adolecería forzosamente de falta de perspectiva globalizante. Profundizar únicamente en los aspectos mimados por la musicología histórica, como por ejemplo el marco productivo o los datos biográficos, aleja del verdadero núcleo que representan las obras musicales. Y precisamente es en esta encrucijada donde los vacíos historiográficos se revelan como el mayor lastre con el que debe cargar el investigador. Se trata de un escollo que ha sido superado en mayor o menor grado en otros campos análogos

18 Los días tres, cuatro y cinco de dicho mes.

19 A. RECASENS BARBERÀ, *Antonio Rodríguez de Hita (1724/25-1787). Approche bio-bibliographique*, tesis de licenciatura de la Université catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1992, p. 5.

20 A. RODRÍGUEZ DE HITA (música) y R. de la CRUZ (texto), Las labradoras de Murcia. *Zarzuela en dos actos*, ed. crítica de F.J. CABAÑAS ALAMÁN, (*Música hispana. Serie A. Música lírica*, dirigida por E. CASARES RODICIO, 21), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998

21 M. QUEROL, *Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Canciones para 2 oboes y fagot*, (*Música hispana II. Serie C. Música de cámara*, 11), Barcelona, CSIC, 1973.

como, por ejemplo, la ópera seria, el *opéra-comique* o el *singspiel.* Estos géneros cuentan con una bibliografía extensa y diversificada, ya que han sido objeto del más variado interés desde hace décadas.

Este trabajo de investigación se centrará en un período muy corto de la historia de la música española: los años sesenta del siglo XVIII y, más concretamente, el trienio 1768-1770. Es decir, el breve espacio de tiempo en que Rodríguez de Hita compuso sus grandes obras para el teatro de Madrid. El hecho de que la investigación se focalice en un corto período permite obtener una visión más detallada del fenómeno histórico estudiado y, al mismo tiempo, abarcar un número mayor de aspectos interrelacionados. La elección de ofrecer una perspectiva sincrónica del objeto de estudio, persigue poner de relieve la diversidad de lecturas y la complejidad de cualquier hecho histórico. En contrapartida, la concentración en un punto tan concreto del pasado obliga a renunciar a los panoramas evolutivos, a las visiones diacrónicas. Dando prioridad al estudio polifacético de un acontecimiento histórico-musical tan concreto como las zarzuelas de Rodríguez de Hita, se pierde quizás perspectiva histórica, pero se gana en profundidad y en reflexión.

En las próximas páginas, quizás sorprenda una cierta revalorización de la tendencia positivista. La musicología anglosajona o centroeuropea, por ejemplo, gracias a la labor perseverante de varias generaciones de musicógrafos y musicólogos, ha podido saltar hace décadas a un grado superior de conocimento, donde la mera descripción de los hechos queda obsoleta. Sin embargo, el retraso arrastrado en España en las ciencias musicales, ha provocado que el caudal de conocimentos aportados sea deficiente. De ahí la necesidad inicial de ofrecer datos puramente descriptivos que vengan a cubrir las numerosas lagunas existentes actualmente. Si este fenómeno afecta a los estudios históricos, reviste aún más importancia en lo que respecta al análisis musical, tal y como mencionamos más abajo. En general, en los estudios sobre la zarzuela del siglo XVIII se tiende a deducir más que inducir; se generaliza con ligereza sin ofrecer demasiados casos particulares; se tiende excesivamente a la formulación de leyes sin presentar hechos individuales; se prefiere lo vago a lo preciso; se prima la imaginación en detrimento de la observación. El resultado es nefasto: se vienen repitiendo las mismas afirmaciones desde hace décadas, sin que se aporten datos concretos que las sostengan. Desde esta perspectiva, es imprescindible ofrecer, de una vez por todas, una descripción de fenómenos específicos que nos permitan extraer conclusiones efectivas. Asimismo, la aplicación del criterio de verificación debe ofrecer una información cuya autenticidad no tenga que ser contrastada en investigaciones posteriores. No obstante, nos alejamos del saber «positivo», por cuanto no nos limitaremos a una mera descripción de los hechos. Se pretende, al contrario, buscar la causa y la explicación de sucesos tratados, interrogándonos por la razón de tal o cual evidencia. Este distanciamiento no significa forzosamente que nos alineemos con el antipositivismo emergente de algunos sectores de la musicología española, muy condicionados por una perspectiva exclusivamente histórica. Si a partir de unos hechos históricos es

posible hallar la causa que los provocó, parecen ser más escurridizas las razones que originan un cambio en un lenguaje musical determinado. Aun así, cuando se recurre al tan cacareado contexto, pretextando ofrecer una explicación razonable, no deja de ser una interpretación personal.

Como hemos dicho, la perspectiva de nuestro planteamiento es sincrónica. Si hasta ahora la historiografía no había dudado en afirmar el carácter profundamente español del lenguaje escénico de Rodríguez de Hita, alejándolo de las tendencias italianizantes omnipresentes en el contexto operístico europeo, nuestra tarea debe ser la de examinar cuidadosamente los procedimientos musicales utilizados por el compositor madrileño, confontándolos a los que se empleaban en la ópera italiana en la misma época. Sin lugar a dudas podría haberse adoptado un examen diacrónico, mostrando la obra de Rodríguez dentro de la evolución musical de la zarzuela del siglo XVIII o incluso desde el siglo XVII. No obstante, las pocas partituras publicadas y el desconocimiento de la mayor parte de los compositores teatrales españoles, desaconsejan tal examen por el momento. A medida que vayan surgiendo estudios parciales sobre la zarzuela del XVIII, será posible ofrecer esa visión lineal.

Es evidente que nuestra preferencia por las fuentes de primera mano, cuya búsqueda ha ocupado gran parte de la investigación, ha significado forzosamente tener que limitar al máximo el ámbito del trabajo. No es posible, en un período tan limitado de tiempo, ofrecer una visión contrastada y bien documentada sobre decenas de aspectos, sobre todo cuando estos sobrepasan el terreno estrictamente musicológico. Nuestro criterio ha sido claro en todo momento: profundizar y documentar al máximo aquellas cuestiones que consideramos claves para el conocimiento de Rodríguez de Hita.

Focalizando nuestro estudio en los aspectos puramente musicales, puede echarse en falta una aproximación más detallada al texto literario. Sin embargo, insistimos en que la elección es consciente y determinada por el tiempo limitado de nuestro trabajo. Esperamos que pronto surja el interés de los filólogos e historiadores de la literatura, por los libretos de Ramón de la Cruz y su inspiración italiana y/o francesa.

Especial importancia hemos querido dar al apéndice, que contiene un corpus documental que además de apoyar nuestras afirmaciones, podrá ser útil para otros investigadores. Desde el inicio de nuestra tarea, siempre creímos que era imprescindible ofrecer la copia musical y el aparato crítico de la totalidad de las zarzuelas existentes. Sólo con la partitura podrá verificarse nuestro análisis, facilitándose además el estudio e interpretación de las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita. Nuestro constante anhelo ha sido rescatar definitivamente del olvido a tan importante artista.

Permitirá el lector que ofrezcamos algunas reflexiones sobre la filosofía y el método de investigación. Por naturaleza, la investigación persigue explicar un fenómeno determinado. La manera en que se intenta responder a las preguntas inciales dependerá de numerosos factores, tales como la personalidad y la

formación del investigador, su adscripción metodológica, la ubicación de las fuentes, el tiempo disponible u otras circunstancias. Por tanto, cada investigación es, en cierto modo, única. Su orientación final dependerá de los resultados parciales que se hayan obtenido a lo largo del período de trabajo, de los elementos que se van hallando en el camino —tras minuciosas estrategias de búsqueda o simplemente por el azar—, de manera que toda trayectoria es única e irrepetible. De forma más acentuada en el campo de la historia y las artes que en el de las ciencias aplicadas o exactas, el investigador va adentrándose en un tema, sintiendo un incipiente amor al principio que puede acabar transformándose en verdadera pasión. Su curiosidad innata e insaciable le llevan a tirar de distintos hilos, a experimentar, a modificar continuamente sus hipótesis de partida, a intentar doblegar una afirmación establecida. Cuando, finalmente, se abren varias posibilidades, debe elegir y desarrollar las líneas que su intuición y su interés le marquen. En la fase de escritura se verá obligado, en consecuencia, a cortar, a suprimir informaciones que podían haber parecido útiles en un primer momento, pero que en el desarrollo posterior del trabajo se transforman en meros apéndices o material para el futuro. Por ello, el resultado final estará en función del hilo seguido en la investigación, una línea a menudo tortuosa e impredecible, que no está exenta de las sorpresas a la vuelta de la esquina ni al abrigo de los vacíos y las sombras.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, las zarzuelas del compositor de La Encarnación y su contexto músico-teatral, podemos afirmar que, pese a poseer un esbozo de hipótesis al inicio de la búsqueda, ha sido una investigación en continua construcción, con avances intermitentes, hallazgos fructuosos y, cómo no, numerosas marchas atrás. A medida que avanzaba el trabajo, centrado desde el primer momento en la música escénica de Rodríguez de Hita, hemos ido tomando conciencia de la importancia del contexto productivo e ideológico para poder explicar en su justa medida la gestación y desarrollo de aquélla. Con la incorporación de nuevos elementos sobre el entorno, se ha tenido que adaptar la estructura general del trabajo, que ha tenido que sufrir continuas modificaciones. Así, pues, la presentación final responde a las cuestiones que *actualmente* podemos poner sobre la mesa. Tantas son las lagunas y tantas las cuestiones pendientes que forzosamente la estructura global del trabajo puede presentar incoherencias. Los resultados que aquí se presentan no constituyen un todo cerrado sino que son el reflejo del estado de una investigación en curso. El trabajo está en continuo avance, *in progress*, como suelen denominar los anglosajones. En los próximos años, será imprescindible completar, llevar más allá, adentrarse en los senderos que aquí nos habremos contentado en apuntar.

Debido al enfoque sincrónico del trabajo, se ofrece a continuación una breve panorámica de la historia de la zarzuela anterior a Rodríguez de Hita.

ANTECEDENTES DE LA ZARZUELA

Los orígenes de la zarzuela: la generación de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo

El origen de la zarzuela ha sido tradicionalmente objeto de controversia. Las investigaciones de los últimos años parecen confirmar la estrecha relación existente entre el nacimiento del género y el desarrollo de la ópera en España, refutando la visión nacionalista de la musicografía tradicional española. Sin embargo, no puede minusvalorarse la labor de Emilio Cotarelo y José [Josep] Subirà quienes, a pesar de su evaluación sesgada, compilaron una ingente cantidad de datos que sigue siendo el punto de partida para retrazar la historia del género[22]. No puede ser nuestra intención entrar en la polémica abierta desde la reciente aparición del admirable trabajo de Louise K. Stein sobre la música y el teatro del seiscientos español[23]. La profesora norteamericana defiende que la media docena de piezas musicales escritas entre 1650 y 1670 que hasta ahora habían sido consideradas «zarzuelas» pertenecen en realidad a un género distinto, la semi-ópera.

Todos los estudios coinciden en situar el nacimiento de la zarzuela en el entorno del rey Felipe IV, a partir de la década de 1630 y especialmente después de 1640, con las representaciones que se celebraron en el palacete de La Zarzuela, cercano a Madrid[24]. La grave situación económica de la Corona, la severidad de la censura inquisitorial y la lejanía de la Corte española impidieron que las compañías de ópera se desplazasen desde Italia hasta los palacios reales.

Las primeras representaciones que tuvieron lugar en La Zarzuela alternaban partes cantadas y diálogos, aunque también hubiese piezas al estilo de la ópera

---

22 Entre los numerosos trabajos de COTARELO cabe destacar *Ópera*; *Zarzuela*. Del prolífico J. SUBIRÀ mencionemos J. HIDALGO (música) y P. CALDERÓN DE LA BARCA (texto), Celos aun del aire matan, *ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música* [acto I] *de Juan Hidalgo*, ed. de J. SUBIRÀ, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933; *Historia de la música teatral en España*, (*Música*, 429), Barcelona, Labor, 1945; *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, (*Monografías*, 4), Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950; *Variadas versiones de libretos operísticos*, (*Anejos de la Revista Segismundo*, 4), Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

23 L.K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Cf. J. SAGE, recensión de: L.K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, en *Journal of the Royal Musical Association*, 119, 1994, p. 302-308; T. KNIGHTON, recensión de: L.K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, en *Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music*, 13, 1994, p. 283-291.

24 La denominación del palacio parece provenir de la gran cantidad de zarzas que poblaban los bosques circundantes.

italiana, enteramente cantadas. En 1660, año clave para la ópera española, se representan en la Corte madrileña (en enero y diciembre respectivamente) *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, dos óperas con libreto de Calderón y música de Juan Hidalgo. Louise Stein sostiene en el estudio mencionado que detrás de los estrenos de 1660 se hallan causas políticas: el tratado de paz de los Pirineos entre Francia y España, junto con el matrimonio de la infanta María Teresa con Luis XIV[25]. No era la primera vez que se producía una ópera en España, puesto que en 1627 fue representada en la Corte *La selva sin amor*, con libreto de Lope de Vega, música de Filippo Piccinini y de Cosme Lotti. El elevado coste de la escenificación de ese tipo de óperas hizo decantarse hacia la representación de piezas menos aparatosas, donde el diálogo hablado se mezclaba con fragmentos musicales. Estas obras para la escena musical eran denominadas «fiestas de La Zarzuela», imponiéndose a finales de siglo la elipsis «zarzuela».

El género de la zarzuela se establece con *El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo*, representadas en 1657, aunque durante muchos decenios se ha sostenido que la primera zarzuela fue *El jardín de Falerina* (1648) también de Calderón.

El principal compositor de música teatral de este período es, sin duda, Juan Hidalgo, de quien se han conservado escasísimas composiciones. Una de ellas, *Celos hacen estrellas*, tiene texto de Juan Vélez de Guevara, otro de los dramaturgos que se interesó por la zarzuela[26]. De la misma época debe destacarse a Antonio de Solís (*Triunfos de Amor y Fortuna*, 1658).

Los procedimientos musicales de la zarzuela de este período son similares a los utilizados en la ópera italiana, con una sucesión de arias, duetos y «cuatros» o coros a cuatro voces generalmente homófonos. También es perceptible la influencia de los *ballets de cour* franceses. Los temas de estas zarzuelas proceden especialmente de los dramas pastoriles (por ejemplo Virgilio) y de la mitología griega (por ejemplo Ovidio), por otro lado, fuente principal de inspiración en las óperas italianas del seiscientos.

Durante el reinado de Carlos II (1665-1700) las zarzuelas se representan asiduamente en el teatro del palacio de El Buen Retiro con cantantes locales, debido al recelo persistente de las compañías extranjeras.

El período ca. 1700-1730: Sebastián Durón y Antonio de Literes

Durante la década de los noventa del siglo XVII, coincidiendo con las postrimerías del reinado de Carlos II (1675-1700), el compositor Sebastián Durón toma el relevo de Hidalgo y Cristóbal Galán.

---

25 L. K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 205-208.

26 J. SAGE, *La música de Juan Hidalgo*, en J. VÉLEZ DE GUEVARA (texto), Los celos hacen estrellas, ed. de J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, London, Tamesis Books, 1970, p. 169-223.

A pesar de la grave crisis económica y política que atraviesa la monarquía, la Corte de Carlos II no se priva de los fastuosos espectáculos teatrales. Sebastián Durón, que ocupa el puesto de maestro de la Real Capilla desde 1691 tras una brillante carrera como organista y compositor en varias catedrales españolas[27], es el responsable no sólo de la actividad musical religiosa sino de toda la música escénica de la Corte[28].

La primera obra teatral conocida de Sebastián Durón es la zarzuela *Salir el amor del mundo* (1696), cuya partitura ha sido editada y estudiada por Antonio Martín Moreno hace unos años[29]. El texto literario de la zarzuela es del jovencísimo José de Cañizares, el autor dramático más importante de la primera mitad del siglo XVIII. Cañizares prolonga la tradición del teatro de Calderón, tanto en el empleo del lenguaje como en la estructura. Ambos artistas colaborarán años más tarde en dos obras representadas en los coliseos municipales de Madrid, la comedia en música *El imposible mayor, en amor le vence amor* (1710) y la zarzuela *Las nuevas armas de amor* (ca. 1711). La ópera *La guerra de los Gigantes* (1700), escrita para el conde de Salvatierra y también con texto de Cañizares, retoma directamente la tradición operística española de *Celos aun del aire matan*[30], exceptuando la ópera representada en el virreino de Nápoles en febrero de 1678 *El robo de Proserpina*, con texto de Manuel García Bustamante y música de Filippo Coppola[31].

---

27 El periplo de Durón, nacido en Brihuega (Guadalajara), comprende las catedrales de Zaragoza (1679), Sevilla (1680-1685), Burgo de Osma (1685-1686) y Palencia (1686-1691). Sobre la vida y la obra de Sebastián Durón deben destacarse los trabajos de N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *Nuevos documentos para la biografía del compositor Sebastián Durón*, en *Anuario musical*, 10, 1955, p. 137-164; J. SUBIRÀ, *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos*, en *Anuario musical*, 14, 1959, p. 207-230; L. SIEMENS HERNÁNDEZ, *Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón: once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II*, en *Anuario musical*, 16, 1961, p. 149-176; IDEM, *Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón*, en *Anuario musical*, 18, 1963, p. 137-160; A. MARTÍN MORENO, *El músico Sebastián Durón: su testamento y muerte. Hacia una posible biografía*, en *Anuario musical*, 27, 1972, p. 163-188; M. QUEROL, *La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras*, en *Anuario musical*, 28-29, 1973-1974, p. 209-220; S. DURÓN (música) y J. de CAÑIZARES (texto), Salir el amor del mundo *(1696). Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares (1676-1750). Música de Sebastián Durón (1660-1716)*, transcripción y estudio de A. MARTÍN MORENO, Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979; IDEM, *Historia*, p. 34-40.

28 Además de maestro de la Real Capilla, Durón ocupaba los cargos de organista y rector del Colegio de Niños Cantorcicos.

29 S. DURÓN (música) y J. de CAÑIZARES (texto), Salir el amor del mundo *(1696). Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares (1676-1750). Música de Sebastián Durón (1660-1716)*, transcripción y estudio de A. MARTÍN MORENO, Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979.

30 J.L. WIBERG, Opera scenica deduzida de la guerra de los jigantes *by Sebastian Duron: an Edition and Commentary*, D.M.A. de la University of Missouri, Kansas City, 1979.

31 Véase F. COPPOLA (música) y M. GARCÍA BUSTAMANTE (texto), El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter. *Napoles 1678*, estudio y ed. de L.A. GONZÁLEZ

Con la comedia en música *Muerte en amor es la ausencia*, representada en 1697 con motivo del cumpleaños de Carlos II, Durón inicia su colaboración con otro de los dramaturgos barrocos más prolíficos de las tres primeras décadas del siglo XVIII: Antonio de Zamora. Catorce años más tarde, compositor y libretista escriben la zarzuela *Veneno es de amor la envidia* (1711) para el teatro de la Cruz[32].

De Durón son también las zarzuelas *Selva encantada de amor*, escrita para el conde de Oñate y *Apolo y Dafne*, una pieza excepcionalmente en tres jornadas con texto de Juan de Benavides y Juan de Navas.

Durón continuó en la Corte tras la muerte de Carlos II, aunque no gozó del favor del nuevo rey, Felipe V. Fue exiliado en verano de 1706 al haber tomado partido por el archiduque Carlos de Austria en la proclamación regia de junio de ese año. Si bien obtuvo la licencia real para entrar en España, y por lo tanto para que sus obras fuesen representadas en Madrid, Durón permaneció en el sur de Francia hasta su muerte. Martín Moreno ha puesto de relieve la progresiva influencia italiana en la obra teatral de Sebastián Durón, en la que las sucesiones de cuatros, tonadas y otras formas hispanas van dejando paso a la alternancia de recitados y arias con *ritornelli* orquestales, indicados como tales por el propio autor.

Con el destierro del compositor oficial de la Corte, la música escénica española pierde a uno de sus principales cultivadores. Le releva un compositor trece años más joven, el mallorquín Antonio de Literes, violón de la Real Capilla[33], cuya obra teatral domina los años diez y veinte del siglo XVIII. Literes colaboró con Zamora (*Celos no guardan respeto*, 1723) y sobre todo con Cañizares, sobre cuyos textos puso en música al menos cuatro zarzuelas: *Con música y por amor, Acis y Galatea* (1708), *Hasta lo insensible adora* y *El estrago en la fineza: Júpiter y Semele* (1718). Además de otras dos zarzuelas de autor literario desconocido (*Júpiter y Danae*; *Antes difunta que ajena*, 1711), Antonio de Literes escribió *Los elementos*, «Opera armónica al estilo italiano», destinada —como en el caso de Durón— a los teatros de la nobleza, concretamente el de la duquesa Medina de las Torres.

MARIN, (*Monumentos de la música española*, 50), Barcelona, CSIC, Departamento de Musicología, 1996.

32 A principios de los años ochenta, Louise Stein localizó el manuscrito de esta zarzuela en la BNM. Véase L.K. STEIN, *Un manuscrito de música teatral reaparecido*: Veneno es de amor la envidia, en *Revista de musicología*, 5, 1982, p. 225-233.

33 Natural de Artà (Mallorca), Antonio de Literes ingresó en el Colegio de Niños Cantorcicos. Desde 1693 figura como violón en la Real Capilla, pero sus dotes de compositor religioso fueron también apreciadas, a juzgar por el encargo de escribir nuevas obras para el archivo de música de la capilla, destruido en el incendio de 1734. Puede verse información completa sobre la vida de Literes en N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *Antonio Literes Carrión y sus hijos*, en *Anuario musical*, 5, 1950, p. 169-189; A. MARTÍN MORENO, *El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)*, en *Tesoro sacro musical*, 643, 1978, p. 24-26; IDEM, *Historia*, p. 45-47.

La música teatral de Literes, afirma Martín Moreno, se halla más cerca del estilo italiano que la de Durón, entre otras razones por su fecha más tardía y, sobre todo, por la creciente presencia de ópera italiana en el ambiente palaciego y en Madrid desde la llegada de la dinastía borbónica, fenómeno por otra parte común al resto de cortes europeas de la época[34].

En efecto, ya desde sus primeros años de reinado, Felipe V favoreció la ópera italiana, autorizando desde 1703 el establecimiento en la capital de una compañía estable venida de Italia. Esta primera compañía, conocida con el nombre de los «Trufaldines», desarrolló su actividad operística en locales alquilados en Madrid —primeramente en la calle de Alcalá y, a partir de 1708, en el teatro de los Caños del Peral—, ofreciendo algunas representaciones en el teatro palaciego de El Buen Retiro hasta su disolución en 1714, año en que falleció la reina María Luisa Gabriela de Saboya, muy probablemente su protectora. En 1716, se crea una segunda compañía italiana a la que Casa Real concede numerosos privilegios, principalmente la cesión gratuita del local de los Caños del Peral y la exención de impuestos, lo que lógicamente provocó las protestas de las compañías municipales madrileñas. Esta nueva compañía es apoyada por el director y juez protector del teatro de los Caños nombrado por el rey en 1716, el duque Alberoni. A partir de 1719 le sustituye el marqués de Scotti, promotor de los espectáculos operísticos hasta el fallecimiento, en 1746, del monarca Felipe V, es decir, incluso después de la llegada a la Corte de Farinelli, a finales de los años treinta.

En ese contexto, no es de extrañar que la zarzuela se impregne de elementos italianos, hasta el punto en que algunas se denominan «zarzuelas a la italiana». No es larga la lista de compositores dramáticos importantes en los primeros treinta años del XVIII. Junto a Durón y a Literes, aunque de menor categoría, cabe destacar a Joaquín Martínez de la Roca —cuya pieza *Los desagravios de Troya* (Zaragoza, 1712) es la única zarzuela publicada en todo el siglo XVIII— y José de San Juan (*Eurotas y Diana*, 1720; *Telémaco y Calipso*,1723)[35]. Por otro lado, hacia mediados de los años veinte empiezan a aventurarse en el campo de la zarzuela compositores extranjeros afincados en España, como Antonio Duni (*Locuras hay que dan juicio y celos que son verdad*, 1726)[36].

El período 1730-1760: José de Nebra y Francesco Corradini

La segunda generación de compositores teatrales españoles del siglo XVIII, es decir, la que engloba a los músicos nacidos hacia 1700 y que desarrolla su actividad creadora aproximadamente entre 1730 y 1760, tuvo que hacer frente más que ninguna otra al dominio absoluto de los músicos italianos en los círculos palaciegos.

---

34 MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 387.

35 Véase nota 664.

36 Véase nota 655.

La ópera italiana se adueñó de los teatros de la Corte gracias al interés que le dispensaron los reyes Felipe V y, sobre todo, Isabel de Farnesio. Hasta 1735, la compañía italiana protegida por el marqués de Scotti sigue compaginando las representaciones en el teatro de los Caños con las funciones destinadas al séquito real en sus desplazamientos. Ese año, los cantantes italianos abandonan los Caños y se constituye una compañía española integrada por actores de los teatros municipales madrileños que interpretarán exclusivamente ópera italiana adaptada al castellano.

El movimiento ascencional de la ópera italiana recibe un impulso decisivo a partir de agosto de 1737, con la llegada a la Corte española de Carlo Broschi «Farinelli», uno de los castratos más célebres de la época[37]. Por expreso deseo de los monarcas, Farinelli se responsabiliza de las funciones operísticas en los coliseos de los Reales Sitios, aunque se mantiene al marqués de Scotti al frente del teatro de los Caños del Peral. Al mismo tiempo, se inicia, como se ha visto más arriba, la construcción de un nuevo teatro de la ópera en los Caños bajo las órdenes de Scotti. Desde la inauguración de la sala en febrero de 1738 hasta agosto de 1739, fecha en que misteriosamente cesaron las actividades, la nueva compañía italiana realiza importantes montajes de óperas, entre las que destacan las piezas de Johann Adolf Hasse con textos de Pietro Metastasio (*Demetrio*, *Siroe* y *La clemenza di Tito*) y otras obras del poeta de la Corte de Viena (*Demofoonte*, *Artajerjes*) cuya autoría musical está aún por identificar. El afán reformista llega también hasta el palacio de El Buen Retiro, en el que se edifica un nuevo coliseo durante el verano y el otoño de 1738[38].

Durante los nueve años en que Farinelli estuvo al servicio de Felipe V, en los coliseos palaciegos sobresalen dos figuras italianas: el mencionado libretista Metastasio y el compositor Francesco Corselli, maestro de la Real Capilla por espacio de cuatro décadas[39]. En efecto, gran parte de las óperas organizadas por

---

37 La bibliografía sobre Carlo Broschi es extensísima. Cabe despinzar los estudios de J.A. RINNANDER, *One God, One Farinelli: Enlightenment Elites and the Containment of the Teatrical Impulse*, tesis doctoral de la University of California, San Diego, 1985; P. BARBIER, *Farinelli: le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994. Las publicaciones C. BROSCHI (FARINELLI), *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1972 (introducción de C. MORALES BORRERO); IDEM, *Fiestas Reales*, ed. facsímil, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura-Patrimonio Nacional, 1991 (prólogos de A. BONET CORREA y A. GALLEGO) pueden servir de aproximación a la próspera actividad operística impulsada por Farinelli en la Corte española.

38 Véase nota 375.

39 Corselli [Courcelle] había nacido en Piacenza (Italia) en 1702, hijo de franceses (Charles Courcelle y Jeanne Médard). Formado en Italia, ocupó desde 1727 el cargo de maestro de capilla de la iglesia de la Steccata de Parma y, hasta 1733, fue el maestro del duque de Parma, más tarde Carlos III de España. En 1734, es nombrado maestro de música de los infantes y, en 1738, sucede de manera efectiva a José de Torres Martínez Bravo en la plaza de maestro de la Real Capilla —en junio de 1737, había obtenido la «futura»—, donde permanecerá hasta su muerte en abril de 1778. Véase N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía*, en *Anuario musical*, 6, 1951, p. 179-204; MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 47-50.

Farinelli contaban con libretos de Metastasio, amigo, por otra parte, del famoso cantante[40]. Corselli compuso varias óperas, serenatas, *intermezzi* y *pasticcios* desde su vinculación a la Real Capilla —ocurrida sólo dos meses antes de la llegada de Broschi a La Granja[41]— hasta 1750 aproximadamente, entre las que destacan las óperas *Alejandro en las Indias* (1738), *Farnace* (1739) y *Achiles en Sciro* (1740), todas con libreto de Metastasio. Durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), se llevan a escena óperas de compositores italianos como Mele, Galuppi, Jommelli o Nicolò Conforto, cuyos textos siguen perteneciendo al gran Metastasio.

En estas funciones operísticas, participaron tanto los cantantes italianos que permanecieron en Madrid tras el cierre de los Caños como prestigiosos solistas que Farinelli hizo venir de Italia. A partir de 1741, el castrato napolitano logró sin embargo que la Corona sufragase una pequeña compañía de seis solistas para los espectáculos de la Corte. Dotado de un enorme poder desde la subida al trono de Fernando VI y María Bárbara de Braganza, Farinelli cuidó con mucho afán las producciones dramático-musicales de los Reales Sitios. El fasto de las fiestas palaciegas terminó drásticamente con la llegada del nuevo rey Carlos III.

El claro apoyo de Felipe V y Fernando VI a la ópera italiana acaba influyendo en el gusto del público madrileño y, por lo tanto, en la absorción por la zarzuela de los procedimientos operísticos.

En los escenarios municipales madrileños de los años treinta, cuarenta y cincuenta, sobresale la figura del aragonés José de Nebra, vicemaestro de la Real Capilla y fecundo creador de música religiosa y escénica[42].

Nebra se lanza desde muy joven a la composición de obras escénicas, colaborando desde octubre de 1725 (*De los hechizos de amor música es el mayor*

---

40 Gracias a su amistad, Farinelli consiguió que Metastasio escribiese expresamente libretos (*Armida placata*, por ejemplo) para la corte española, a pesar del contrato de exclusividad que ligaba al poeta de Asís con la corte vienesa.

41 Véase nota 39.

42 José de Nebra Blasco, al igual que Antonio de Literes, pertenece a una ilustre familia de músicos del siglo XVIII. Aunque nacido en Calatayud, se formó en Cuenca, donde su padre, José Antonio Nebra Mezquita, había sido nombrado organista de la catedral en 1709. A los diecisiete años ya es organista del Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, y a los veintidós obtiene la plaza de segundo organista en la Real Capilla. Fernando VI le nombra sucesivamente maestro del infante don Gabriel y vicemaestro de la Real Capilla en 1751. José de Nebra fue el principal asesor de la reforma de la capilla palatina acometida por el marqués de la Ensenada y apoyada por el cardenal Mendoza. El archivo del Palacio Real de Madrid custodia un centenar de obras religiosas de Nebra. Sus otros dos hermanos Francisco Javier y Joaquín Ignacio fueron renombrados organistas en Zaragoza.

La biografía y la obra de Nebra ha sido estudiada por N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *El compositor español José de Nebra*, en *Anuario musical*, 9, 1954, p. 179-206. Recientemente, María Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ ha aportado nuevos e interesantes datos en *José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones*, en *Anuario musical*, 47, 1992, p. 153-173 e IDEM, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Diputación provincial, Institución Fernando el Católico, 1993.

y montañés en la Corte) con el consagrado dramaturgo José de Cañizares[43]. Una obra de encargo, la zarzuela *Cautelas contra cautelas o El rapto de Ganimedes*, con texto de Cañizares y música de Nebra inauguró precisamente el nuevo teatro del Príncipe el 5 de junio de 1745[44].

De las numerosas comedias, autos sacramentales, óperas y zarzuelas que compuso, tan solo han llegado hasta nosotros cuatro partituras: *Amor aumenta el valor* (Lisboa, 1728)[45], *Venus y Adonis* (1733?)[46], *Viento es la dicha de Amor* (Madrid, 1743)[47] y la recientemente hallada *Ifigenia en Tracia* (1747)[48] que corresponden a dos óperas y a dos zarzuelas respectivamente.

La simbiosis de elementos hispanos e italianos en las zarzuelas de José de Nebra ha quedado plenamente demostrada en los últimos años. *Viento es la dicha de amor*, basada en un texto de Antonio de Zamora, es la obra mejor conocida, principalmente gracias al estudio de William M. Bussey[49]. El autor norteamericano refuta la hipótesis de Cotarelo según la cual Nebra habría cultivado un lenguaje tradicional de raigambre hispana como reacción al estilo operístico italiano omnipresente en los teatros españoles. Bussey demuestra que, junto a las formas propias de la zarzuela del siglo XVII, en *Viento es la dicha de amor* se adoptan conscientemente modelos italianos.

Rainer Leonhard Kleinertz ha demostrado en un reciente estudio que la zarzuela *Para obsequio a la Deidad nunca es culto la crueldad, y Ifigenia en*

---

43 Durante 1725-1730, Nebra puso música a comedias y autos sacramentales de Cañizares para los teatros de la Villa: *A un tiempo monja y casada, Santa Francisca Romana* (versión de 1725), *A cual mejor, confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús* (1727), *Santa Brígida* (1ª parte) (1727), *La estrella del Septentrión, Santa Brígida* (2ª parte) (1728), *Música discreta y santa, Santa Matilde* (1729), la folla *Enigma músico y cómico* (1730), etc. A esta lista hay que añadir la mencionada ópera *Amor aumenta el valor* y el «melodrama» *Las tres comedias en una* (1729), también con texto de Cañizares.

44 Véase el ya citado estudio de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 253-286. Cf. nota 382.

45 Sólo el primer acto es de Nebra, los demás son de Felipe Falconi y de Facco. Conservada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. La portada de la partitura («Dramma armónica puesta en música para el marqués de los Valvases»), indica que se trata de una ópera destinada al entretenimiento de la nobleza, prolongando así la tradición musico-teatral española.

46 Una copia incompleta de 1733, localizada por Antonio Martín Moreno, se conserva en el archivo de música del padre Otaño, en Loyola. En la *Historia* (p. 388-389), MARTÍN MORENO afirma que «está estructurada como las óperas de la época en sucesiones de recitados y arias».

47 Conservada en BHM, Mús. 50-3.

48 R.L. KLEINERTZ, Iphigenia en Tracia*: una zarzuela desconocida de José de Nebra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, en *Anuario musical*, 48, 1993, p. 153-164. El manuscrito musical se conserva en la biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, signaturas 70-3 (primera jornada) y 165-15 (segunda jornada).

49 BUSSEY le dedica un capítulo entero (4. José de Nebra's *Viento es la dicha de amor*) en su tesis *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, (*Studies in Musicology*, 53), Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 65-79.

Tracia, con libreto de Nicolás González Martínez, reúne la tradición de la ópera seria metastasiana —formas da capo, salida de la escena tras el aria, etc.— y la tradición local, con cuatros, bailetes y los números burlescos de los dos graciosos, que utilizan formas musicales españolas[50]. Esas tradiciones se complementan y forman una unidad en la misma pieza. Las investigaciones que está llevando a cabo José Máximo Leza[51] serán de gran utilidad para juzgar el verdadero alcance de las zarzuelas y óperas de José de Nebra[52].

Nebra compartió el dominio de los teatros municipales con el compositor veneciano Francesco Corradini, llegado a Madrid en 1729 tras haber sido maestro de capilla del virrey de Valencia, el príncipe de Campoflorido. En los primeros años de su estancia madrileña compuso las zarzuelas *Templo y monte de Filis y Demofonte* (1731), *La sirena de Trinacria* (1732), *Milagro es hallar verdad* (1732) y *Vencer y ser vencido: Anteros y Cupido* (1735). Hasta finales de la década de 1740, las comedias en música, óperas y auto sacramentales de Corradini, generalmente sobre textos de Cañizares o Calderón, obtuvieron gran éxito, representando otra de las importantes vías de penetración del estilo italiano

---

50 R.L. KLEINERTZ, Iphigenia en Tracia*: una zarzuela desconocida de José de Nebra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, en *Anuario musical*, 48, 1993, p. 155-164.

51 Leza acaba de leer una tesis doctoral sobre la música teatral de Nebra bajo la dirección del profesor Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza). Mientras no se publique dicho trabajo, debemos conformarnos con las comunicaciones en los congresos de Salamanca (1992), Valladolid (1994), Bari (1996), aún sin editar.

52 No estamos en absoluto de acuerdo con la aseveración de Rainer L. KLEINERTZ cuando se refiere a las óperas y zarzuelas conservadas: «Estas tres obras [no considera *Ifigenia*] —o partes de obras— no solamente pertenecen a dos géneros bastante diferentes, la zarzuela y la ópera, sino datan también de tres décadas distintas, lo que hace prácticamente imposible cualquier deducción comparándolas entre ellas [...] parece pura especulación cualquier juicio, tanto sobre el estilo personal de José de Nebra, como sobre un posible estilo nacional o madrileño» (Iphigenia en Tracia*: una zarzuela desconocida de José de Nebra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, en *Anuario musical*, 48, 1993, p. 153). Es cierto que puede resultar arriesgado extrapolar las características de la zarzuela de Nebra, por no hablar de la de su época, a partir de cuatro partituras, sobre todo teniendo en cuenta la gran cantidad de obras que escribió el compositor. Sin embargo creemos que es exagerado afirmar que es «prácticamente imposible» extraer conclusiones a partir de un estudio comparativo. Al mismo William M. Bussey le basta la zarzuela *Viento es la dicha de amor* para examinar las aportaciones del compositor respecto a Durón, Literes, Rosales o Rodríguez de Hita. Es preciso recordar que el mismo Reinhard STROHM (*L'opera italiana nel Settecento*, traducido del alemán, revisado y ampliado por L. CAVARI y L. BIANCONI, Venecia, Marsilio, 1991) recorre la historia de la ópera italiana a partir de algunos ejemplos publicados, aunque no sean relevantes. En el capítulo 15 dedicado a Galuppi, por ejemplo, Strohm basa su estudio en la ópera *La diavolessa* (1755), agregando «Forse nessuno oggi sarebbe in grado di dire se essa appartenga alle migliori creazioni musicali di Galuppi; semplicemente, è l'unica di tutte le sue opere comiche di cui sia disponibile un'edizione della partitura: una vera beffa per la musicologia» (*op. cit.*, p. 263). Las escasas piezas escénicas de Nebra que han sobrevivido constituyen un material precioso para mejorar nuestro conocimiento sobre la zarzuela y la ópera de la primera mitad del XVIII.

en los teatros comerciales madrileños. En 1747, es atraído por el teatro cortesano de El Buen Retiro, del que se convierte en su director de orquesta.

PRIMERA PARTE

RODRÍGUEZ DE HITA: VIDA Y OBRA

Capítulo I

Biografía de Rodríguez de Hita: nuevos datos

1. INTRODUCCIÓN

La figura de Antonio Rodríguez de Hita no ha tenido mejor ventura que la otros compositores españoles del siglo XVIII. Pese a ser una de las personalidades musicales más brillantes y avanzadas del Siglo de las Luces, su vida es conocida sólo a grandes rasgos, debido a la escasa atención historiográfica de que ha disfrutado. Como se ha visto en la introducción, los estudios biográficos son contados. Le cabe a Gonzalo Castrillo Hernández (1950) el honor de haber explorado antes que nadie la personalidad de Rodríguez de Hita[53]. Algunas de las noticias biográficas que aporta son de gran valor, debido a la desaparición posterior de sus correspondientes fuentes. Sin embargo, se convendrá en que Castrillo, maestro de capilla de la catedral de Palencia durante gran parte de la primera mitad del siglo XX y tan eficaz en otros campos —pensemos en su *Antología musical* (1933), una de las recopilaciones más interesantes de música española del Siglo de Oro realizada junto a Juan Bautista Elústriza—, se aproxima con un espíritu bienintencionado, pero con poca seriedad científica, al autor de *Las labradoras*.

Aunque Francesc Bonastre i Bertran, en el trabajo que lleva a cabo un cuarto de siglo más tarde sobre Rodríguez de Hita, reconoce no aspirar a escribir la biografía del compositor —el título «Datos biográficos» es, en ese sentido, elocuente—, lo cierto es que sobrepasa los límites de su tema de interés, a saber, la obra teórica y musical de Rodríguez de Hita. En efecto, el apartado biográfico del estudio *El compositor Antonio Rodríguez de Hita* del musicólogo tarraconense, supone un salto cualitativo muy notable en los trabajos sobre el compositor de La Encarnación, ofreciendo la primera síntesis biográfica documentada[54]. Las noticias, muchas de ellas inéditas, son extraídas del propio tratado teórico del músico, de las actas de la catedral de Palencia y de otros documentos archivísticos[55]. De hecho, como bien señala Bonastre al inicio de su estudio, la época palentina de Antonio Rodríguez de Hita (1744-1765) es la que mejor se presta al estudio, gracias a que el archivo de la catedral de Palencia

---

53 G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *op. cit.*

54 BONASTRE, *HitaMarch*, p. 1-14.

55 Por ejemplo, la *Razón, registro y matrícula de ordenes maiores y menores*, (1737-1750) (ADP, sin signatura).

conserva documentación de primera mano[56]. Por ello, la publicación, en 1981, de las actas palentinas por José López Calo, supone un paso importante en la historiografía de nuestro compositor. Su obra dedicada a la música en la catedral de Palencia está articulada en dos partes[57]: el catálogo de las composiciones del archivo de música y el documentario, que incluye, entre otros, las noticias musicales de las actas catedralicias desde 1414 hasta 1931[58]. Gracias a la labor documental del padre López Calo salieron a la luz algunos datos nuevos tanto de nuestro compositor como de los personajes con los que convivió. Asimismo, el caudal de información palentino es el que aprovecha María Dolores Aguirre para su libro *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia* (1983)[59]. Al igual que Castrillo, Aguirre —lo comentamos ya— no descolla por su rigor científico, pero sí por el interés de algunos puntos tratados, como cuando aborda la organización de la capilla musical de la catedral castellana[60].

Nuestra primera aproximación a la vida y a la obra de Rodríguez de Hita (1992), en el marco de una tesis de licenciatura[61], nos permitió apenas ofrecer una síntesis y desbrozar el camino a la actual investigación. En último término, hay que señalar las recientes investigaciones de Paulino Capdepón Verdú sobre los compositores del monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVIII). El espacio que dedica a De Hita contiene algunas informaciones biográficas inéditas sobre el período madrileño del compositor[62]. Pese a su brevedad, el trabajo de Capdepón al menos tiene el mérito de haber recurrido por vez primera al archivo del convento madrileño.

Así, a la relativa abundancia de conocimientos del periodo palentino, determinada por el vaciado de López Calo de las nutridas fuentes catedralicias y

---

56 BONASTRE, *HitaMarch*, p. 3.

57 LÓPEZ CALO, *Palencia*, 1 y 2.

58 Además de un apéndice con los documentos archivísticos más relevantes.

59 M.D. AGUIRRE, *op. cit.*

60 Al margen de las actas, López Calo y Aguirre disponen afortunadamente de varios manuscritos conservados en el archivo de la catedral de Palencia, que dan una idea bastante aproximada del marco en que se desenvolvió Antonio Rodríguez. Hay que destacar la *Instruccion de Apuntadores Copiosa recopilacion, y clara disposicion de los Estatutos, y costumbres que, en la residencia, y libro de el punto, se observan, y practican para honrra, y gloria de Dios nuestro Señor, veneracion, y culto de el inclito M[onseñor] S[an] Antonio Patrono Palentino, y servicio a su Ill[ustrísimo] Cavildo. Joseph Herrera Racion[ero] Titular la ofrece dedica, y consagra* de 1643 (ACP, armario IV, leg. 4, nº 4), donde se especifican las obligaciones de los músicos (cantores, organista y bajón). Asimismo, en el *Libro de las Chirimías* del propio compositor se encuentra un calendario de los actos litúrgicos donde tenían que tocar los ministriles. Desgraciadamente, no podremos desarrollar aquí la valiosa información que nos aportan dichos manuscritos. Véase capítulo VI *La función de la capilla de música* de M.D. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 67-81.

61 A. RECASENS BARBERÀ, *Antonio Rodríguez de Hita (1724/25-1787). Approche bio-bibliographique*, tesis de licenciatura de la Université catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1992.

62 P. CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 41-42. Véase nota 130.

por la monografía de Aguirre, corresponde la casi total carencia de noticias sobre la primera época del compositor (antes de 1744) y la del magisterio de capilla del monasterio de la Encarnación (1765-1787). La insuficiencia de investigación está en el origen de este desconocimiento. Es absurdo esgrimir *a priori* el argumento de la falta de documentación de primera mano sobre la vida de Antonio Rodríguez de Hita. Sólo tras efectuar consultas sistemáticas de fuentes archivísticas de un ámbito territorial más amplio, podrá juzgarse sobre la existencia o no de documentación sobre el compositor madrileño.

Por ello, consideramos como primera tarea el aportar documentación inédita con la que colmar las principales lagunas sobre Rodríguez de Hita, sin por ello menospreciar los valiosos datos biográficos acumulados por la historiografía. En las páginas siguientes, este doble objetivo se traduce incluso en la organización de los materiales: una primera parte expone la biografía revisada sobre la base de la bibliografía existente, mientras que la segunda concentra los datos provenientes de la explotación de fuentes nuevas. De este modo, se pretende dar relieve a los documentos hallados durante el transcurso de nuestra investigación, que, por otra parte, se han adjuntado en el apéndice. Al inicio del capítulo, a modo de introducción, se contextualiza la figura de Rodríguez de Hita, presentando un esbozo de la situación histórica y musical de la España del siglo XVIII.

Ahora bien, no se pretende dar mayor importancia al contexto histórico que al individuo. Aun sabiendo que todo hombre es producto de un momento histórico y una atmósfera social determinados, una biografía más contextualizada hubiera desbordado el límite de este trabajo. Un aluvión de temas se presentan al historiador, debido a los numerosos estudios aparecidos sobre amplios aspectos del reinado de Carlos III (piénsese en las publicaciones en ocasión del centenario en 1988). Hubiera merecido algún comentario, por ejemplo, la situación de la Iglesia española en la Ilustración, para poder imaginar qué significaron los experimentos teatrales del presbítero Rodríguez de Hita para los sectores del clero más reaccionarios. Por otra parte, no serán objeto de estudio aquellos temas ya tratados por otros autores. La contribución ya mencionada de María Dolores Aguirre hace innecesario extenderse en la descripción del funcionamiento de la capilla musical de la catedral de Palencia durante el magisterio de Antonio Rodríguez de Hita.

Los vacíos en la investigación sobre la vida de Rodríguez de Hita serán difíciles de subsanar, lo decíamos arriba, mientras no se amplíe la recogida de datos históricos. Para ofrecer nuevas informaciones biográficas, en el marco de este trabajo, se han consultado numerosos fondos de archivos y bibliotecas españolas. Desde el inicio de nuestra búsqueda, nos ha interesado particularmente arrojar luz sobre el origen del compositor, y sobre su infancia y juventud. A este respecto, es preciso señalar las dificultades con las que se encuentra el investigador a la hora de abordar cualquier aspecto relacionado con la iglesia magistral de Alcalá, dada la práctica desaparición de las fuentes documentales. Los documentos relativos a censos, propiedades, donaciones y

escrituras del importante archivo fueron incautados por el Gobierno en 1870, que los trasladó a los fondos del Archivo General de Alcalá o Archivo Central de la Administración del Estado, establecido desde 1859 en el antiguo Palacio Arzobispal[63]. En la noche del 11 de agosto de 1939, se incendió dicho Palacio, desapareciendo miles de documentos de la historia de Alcalá[64]. Por otra parte, el fondo estrictamente eclesiástico que había permanecido en la magistral desapareció apenas unos días después del estallido de la Guerra Civil, el 21 de julio de 1936, cuando la iglesia fue saqueada e incendiada[65]. Ante este panorama desolador, ha sido preciso recurrir a otros archivos para poder aproximarnos a la etapa de formación del compositor; se han visitado los archivos del Ayuntamiento de Valverde, el Municipal de Alcalá de Henares, el General Diocesano de Toledo y el de la Catedral de Toledo, entre otros. Asimismo, se ha acudido a los fondos de Palencia (archivo de la Catedral, Archivo Diocesano), para verificar las noticias ya conocidas. Pero ha sido durante nuestra estancia de dos años en Madrid donde hemos tenido ocasión de examinar gran cantidad de documentación. Entre los archivos consultados destacamos el Archivo General de Palacio, Archivo Histórico Diocesano, Archivo Histórico de Protocolos, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Archivo del Real Monasterio de la Encarnación, Archivo de Villa y, sobre todo, el Archivo Histórico Nacional. También nos desplazamos al Archivo General de Simancas y el Diocesano de Santiago de Compostela, donde se conservan documentos relacionados con el monasterio de la Encarnación.

2. LA MÚSICA HISPÁNICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Tras las reformas político-administrativas de la primera mitad de la centuria —reinados de Felipe V y Fernando VI—, los principios de las *Luces* alcanzan en España su apogeo durante la época de Carlos III (1759-1788). La preocupación por superar la secular decadencia económica y cultural de España orientó la política regeneracionista de los gobiernos ilustrados. Con todo, los nuevos valores encontraron la oposición de amplios sectores de la sociedad, como correspondía a un país contrarreformista. Al inicio del reinado de Carlos IV (1788-1808), y al igual que en otras monarquías, el estallido de la Revolución Francesa condicionó un viraje hacia el conservadurismo. Los intereses de un

63 A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAÍN, *La iglesia magistral de Alcalá de Henares (historia, arte, tradiciones)*, Alcalá de Henares, CSIC, Instituto de Estudios Complutenses, 1990, p. 485.

64 *Ibidem*, p. 536.

65 *Ibidem*.

poder político y una sociedad basados en el privilegio provocaron que la Ilustración hispánica diese moderados resultados en la práctica.

La producción literaria y artística de los reinados de Carlos III y Carlos IV está caracterizada por la supervivencia del Barroco y la penetración del Neoclasicismo[66]. El patente interés por las costumbres del propio pueblo no es ajeno al movimiento ilustrado, que pretende educar al pueblo y mejorar sus condiciones económicas. Precisamente el desarrollo de la población urbana originó el nacimiento de una cultura musical burguesa, que sostuvo los teatros comerciales y que vino a sumarse a los mecenas tradicionales, es decir, la Iglesia, la Corte y la nobleza.

La Iglesia sigue siendo el centro de producción musical más importante de la España de la Ilustración. Las capillas musicales del entorno palatino eran las más reputadas del país por los beneficios económicos y el prestigio que proporcionaban. Compositores de mucho crédito ocuparon puestos en las capillas reales madrileñas: Josep Mir y Llussà, Antonio Ripa, Antonio Rodríguez de Hita, José Lidón o Jaume Balius. A medidados de la centuria, se acomete una drástica reorganización de la Real Capilla, inspirada por José de Nebra, su vicemaestro desde 1751.

Las capillas de música adscritas a las catedrales, colegiatas, iglesias parroquiales y monasterios compiten entre sí para conseguir los mejores músicos. A lo largo del siglo XVIII se produce un progresivo aumento de la movilidad de los músicos españoles. Es significativo, en ese sentido, el flujo de compositores catalanes hacia importantes magisterios de la Corona de Castilla, como el de la catedral de Toledo (Jaume Casellas, Joan Rosell, Francesc Juncà) y Sevilla (Pere Rabassa, Francesc Soler, Domènec Arquimbau), fenómeno que coadyuvó a la absorción del estilo italiano en la música sacra peninsular. Otras plazas codiciadas eran las de Santiago de Compostela —dominada por músicos italianos—, Salamanca —que posibilitaba la obtención de la cátedra de música de la Universidad—, Zaragoza (la Seo y El Pilar), Valencia y Barcelona.

La música eclesiástica es la más conservadora en la segunda mitad del XVIII: en la producción litúrgica hispánica se siguen empleando procedimientos del *stile antico*. En las partes del Ordinario de la misa, por ejemplo, el tejido polifónico alterna con las secciones homofónicas (generalmente en el *Gloria* y el *Credo*), que permiten la inteligibilidad del texto. Pervive la escritura policoral, generalmente a dos coros (SATB, SATB). Desde mediados del siglo XVIII, los antiguos instrumentos como las cornetas, chirimías y clarines van siendo desplazados en la capilla por las cuerdas, oboes y trompas, aunque no ocurrió lo mismo con los bajones, que convivieron con los fagots hasta el siglo XIX. Evidentemente, el estilo operístico napolitano y las modernas técnicas instrumentales penetran en las piezas del Oficio, como responsorios,

66 La producción historiográfica sobre el siglo XVIII español es amplia. Nos limitamos a remitir a la bibliografía final.

lamentaciones o salmos de Vísperas y, especialmente, en las composiciones religiosas paralitúrgicas, como los villancicos y los oratorios.

Hasta principios del siglo XIX, se mantiene la popularidad del género del villancico religioso en las capillas españolas, a excepción de la Corte, donde es abolida su ejecución en 1750. El villancico asimila la estructura formal de la cantata italiana, con preponderancia de recitativos y arias, aunque sin renunciar totalmente a las secciones tradicionales (introducción, estribillo). El convencionalismo de incluir personajes de procedencia popular (peregrino, pastor, ciego) o pertenecientes a grupos nacionales, regionales o étnicos (indiano, asturiano, gallego, gitano) continúa en esta época. Su presentación prototípica está marcada particularmente por el lenguaje y la música populares. La degradación del contenido de las letras motivó que algunas autoridades eclesiásticas, siguiendo las exhortaciones de la encíclica del Papa Benedicto XIV *Annus qui* (1749) y la ideología ilustrada, prohibieran los villancicos en el último tercio de siglo, restituyendo el canto de los responsorios litúrgicos en latín. En esta reforma de la música religiosa tuvo una gran influencia Francisco Javier García Fajer «El Españoleto», maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, secundado por su sobrino Juan Antonio García de Carrasquedo y Pedro Aranaz, maestros de la catedral de Santander y Cuenca respectivamente.

Durante la segunda mitad del siglo, se prolongan las polémicas en torno a la inclusión del estilo operístico italiano en la música sacra. Desencadenaron ataques de los conservadores los tratados de compositores y teóricos progresistas como Antonio Rodríguez de Hita (*Diapasón instructivo*, 1757) o el padre Antoni Soler (*Llave de la modulación y antigüedades de la música*, 1762), que se escudaron en las ideas liberales que adoptó el benedictino Benito Jerónimo Feijoo en sus *Cartas eruditas y curiosas* (1741-1760), alejadas de la postura reaccionaria del célebre discurso «La música de los templos» del *Teatro crítico universal* (1726). En 1796, la traducción al español de *Dell'origine e delle Regole della Musica* del jesuita español expulso Antonio Eximeno también produjo una encendida polémica en los periódicos de la capital. Bajo estas controversias subyace el enfrentamiento entre los partidarios de la vieja estética racionalista, que propugna que la música se dirige a la razón, y los adeptos al sensismo, que aceptan las innovaciones en la música siempre que proporcionen placer auditivo.

El esplendor musical cortesano durante el reinado de Carlos III no es comparable al de sus dos predecesores. La falta de gusto por la música del monarca acarreó el cese de Carlo Broschi «Farinelli» y la progresiva disminución de las representaciones operísticas en la corte. En 1777, el rey acabó cerrando los teatros y se disolvió la compañía italiana responsable de las óperas.

Desde principios del reinado de Carlos III, la ópera italiana se expandió rápidamente por las ciudades españolas más importantes. Las compañías de ópera italiana, dirigidas por empresarios como Nicolà Setaro, Alfonso Nicolini, Petronio Setti, Francisco Creus o José Lladó se establecieron en los teatros comerciales de, entre otras, La Coruña, Zaragoza, Valencia, Sevilla y, sobre todo,

Cádiz —boyante por el comercio con América— y Barcelona. El espectáculo predominante era el *dramma giocoso.*

En 1787 se reabrió el madrileño teatro de los Caños del Peral con una prestigiosa compañía dirigida por Domenico Rossi, donde se representaron hasta finales de siglo óperas de Sarti, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, etc. En la misma época, el teatro de la Santa Creu de Barcelona ofrecía, junto al repertorio foráneo, óperas italianas de autores españoles como Carles Baguer (*L a principessa filosofa*), Fernando [Ferran] Sors (*Telemaco nell'isola di Calipso*) y Vicente Martín y Soler (*Una cosa rara, Il burbero di buon cuore*, etc.), cuya fama internacional le había llevado hasta Rusia. Finalmente, en diciembre de 1799, Carlos IV prohibió las representaciones con actores extranjeros y que no fuesen en castellano.

Una de las reacciones ante la dificultad de competir con la ópera italiana fue la tonadilla escénica, el fenómeno más característico del teatro musical de los reinados de Carlos III y Carlos IV. Al igual que el sainete, esta pieza independiente solía insertarse en el segundo entreacto de una pieza teatral o zarzuela. Participaban desde uno hasta cuatro o más cantantes («tonadilla general»), convirtiéndose progresivamente en pequeños dramas musicales. Las tonadillas retratan con ironía crítica y un excesivo convencionalismo a personajes de las clases populares y de la burguesía, sin olvidar los típicos petimetres, cortejos, abates o majos. Se trata del mismo pintoresquismo que hallamos en la pintura de la época, particularmente en Goya. El estilo literario-musical es sencillo, de raigambre popular.

Los principales cultivadores del género, que tuvo su apogeo entre 1770 y 1790, fueron Antonio Guerrero, Luis Misón, Pablo [Pau] Esteve, Blas de Laserna, Mariano Bustos, Jacinto Valledor y Pablo del Moral. En 1778, se establece la obligación del «compositor de compañía» de los teatros municipales madrileños de suministrar 60 tonadillas al año. Los letristas más significativos fueron Luis Moncín, Manuel del Pozo, Gaspar Zavala y Zamora, Vicente Rodríguez de Arellano, aunque sobresale sin duda el catalán Luciano Francisco Comella, el más fecundo de los dramaturgos de finales de siglo. El éxito de la tonadilla estriba en que estaba esencialmente destinada al estamento popular urbano. Debido a los medios utilizados por los autores para complacer al público, la tonadilla, al igual que el sainete, recibió severas críticas de los neoclásicos.

El melólogo o melodrama es uno de los géneros musicales de amplio cultivo en la década de 1790. El primer adaptador en España fue el dramaturgo Tomás de Iriarte, autor del conocido poema didáctico *La música* (1779), que compuso la letra y el comentario orquestal de *Guzmán el Bueno* (Cádiz, 1790). Los autores del texto, cuyo argumento solía ser mitológico, legendario o histórico, fueron principalmente Rodríguez de Arellano y Comella.

Pese a su poca afición por la música, Carlos III, que se había formado con el violinista Giacomo Facco, cuidó esmeradamente la educación musical de sus hijos. El príncipe Carlos (futuro Carlos IV) recibió su formación de los violinistas italianos Felipe Sabbatini y Gaetano Brunetti. Asimismo, el infante

Gabriel tuvo como maestros de clavicordio a José de Nebra y, durante las estancias de la familia real en El Escorial, al monje jerónimo Antonio [Antoni] Soler, que compuso la mayor parte de su obra instrumental para las academias patrocinadas por el infante. Otro de los impulsores de la música instrumental cortesana fue el hermano del monarca, el infante Luis Antonio, que protegió a Luigi Boccherini desde 1768. Al subir al trono Carlos IV en 1788, Brunetti fue nombrado violín y posteriormente director de la Real Cámara, convirtiéndose en la principal figura de la Corte.

A imitación de los círculos cortesanos, la nobleza organizaba en sus salones academias musicales. Entre las casas nobiliarias más sobresalientes figuran las de Osuna, Conquista o Arcos. En un lugar preeminente se sitúa el XII duque de Alba y su hijo el duque de Huéscar, a cuyo servicio entraron los músicos Luis Misón y Manuel Braulio Canales, el primer músico español que compuso cuartetos de cuerda. Destaca también la labor protectora de María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, que mantuvo una excelente orquesta y se preocupó de compilar un extenso archivo musical al día. Consiguió, a través de su representante en Viena, un contrato con Joseph Haydn en 1783, en el que éste se comprometía a enviar cada seis meses copias de la nueva música que escribiera. En 1786, tras la muerte del infante Luis Antonio, Boccherini pasó al servicio de la condesa-duquesa de Benavente, como compositor y director de la orquesta.

Las acertadas políticas económicas de los gobiernos reformistas facilitaron la consolidación de la alta burguesía y la clase media, que constituyen el nuevo público musical en la segunda mitad de siglo. En salones, casas privadas y cafés proliferaron las tertulias, que se convertían en saraos cuando concluían con música y baile, especialmente el fandango, la seguidilla, el bolero y la tirana. Las academias musicales se generalizaron y se incrementó la participación de aficionados. Por ejemplo, la música ocupó un importante lugar en las Sociedades Económicas de Amigos del País, uno de los logros de los ilustrados españoles. En el teatro de los Caños del Peral, se organizaron desde 1787 series de conciertos públicos, montados por la compañía de ópera para compensar la interrupción de las representaciones durante la Cuaresma. El éxito de los *concerts spirituels* motivó que en los últimos años del siglo se celebrasen otros similares en Barcelona y Valladolid. El público general pudo acceder a un repertorio vocal e instrumental hasta entonces limitado a los exclusivos ambientes cortesanos y privados.

La orquesta palatina dirigida por Brunetti interpretaba frecuentemente sinfonías. Si bien dominaban las obras de aquel autor, el repertorio sinfónico comprendía numerosas piezas de compositores austríacos como Joseph Haydn, Dittersdorf, W.A. Mozart, I. Pleyel y, en menor medida, las provenientes de Mannheim (Stamitz, Richter), Londres (J.C. Bach, Abel) o París (Gossec). La difusión de ese repertorio sinfónico fuera de la Corte, particularmente en los conciertos de pago y en los teatros, originó el nacimiento de una tradición sinfónica española, en la que sobresalen los nombres de Francisco-Javier Moreno

y Pablo del Moral, ambos activos en Madrid, y los catalanes Carles Baguer y Josep Pons. Las sinfonías de esta época muestran una gran diversidad de estructuras formales (sinfonía italiana en tres movimientos, un solo movimiento rápido con introducción lenta, etc.), aunque las de Baguer, el compositor más prolífico en el cambio de siglo, presentan a menudo los cuatro movimientos (con minueto) característicos de las escuelas de Mannheim y Viena.

La educación musical se convirtió también en España en una de las principales preocupaciones de los ilustrados. Se planteó por vez primera la posibilidad de ofrecer una enseñanza musical a través de instituciones laicas. No obstante, las peticiones del poeta Iriarte o Rodríguez de Hita para que se creara una Academia de Música se desoyeron.

La monarquía no favoreció el establecimiento de imprentas musicales. Por ello no pudieron satisfacerse las necesidades del nuevo mercado *amateur* ni tampoco se difundió la música española en el extranjero. Pese a estas condiciones desfavorables, aparecieron numerosos libros sobre instrumentos y sobre bailes, dirigidos a los aficionados. Destaca la proliferación de tratados para aprender a tocar la guitarra, el instrumento de moda en el reinado de Carlos IV. En 1799 se publicaron los importantes métodos de Fernando Ferandiere (*Arte de tocar la guitarra española por música*), Federico Moretti (*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*) y Antonio Abreu y Víctor Prieto (*Escuela para tocar con perfeccion la guitarra*), dedicados a la moderna guitarra de seis órdenes, que permitirían el desarrollo del nuevo lenguaje de Ferran Sors y Dionisio Aguado en el siglo XIX.

El órgano español del siglo XVIII desarrolla plenamente la innovación del órgano «de ecos» y la chamada, o tubos de lengüeta colocados en el exterior y en sentido horizontal, recursos que permiten explotar los contrastes tímbricos. El organista más importante de la primera mitad de siglo es el catalán José [Josep] Elías, discípulo del valenciano Juan [Joan] Cabanilles. Activo desde 1725 en la capilla de Las Descalzas Reales de Madrid, Elías influyó notablemente en los organistas de la Real Capilla José de Nebra, Sebastián de Albero y Joaquín de Oxinaga. La principal colección de Elías son sus *Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo* (1749). Su lenguaje combina los procedimientos tradicionales de la escritura imitativa, la variación y la textura en acordes (principalmente en el *tiento* y la toccata) con elementos del concierto italiano tardobarroco y del estilo galante.

Formado también en la tradición organística valenciana, Vicente Rodríguez Monllor prosigue la renovación de las formas tradicionales y emplea la sonata en un solo movimiento con estructura bipartita. Sus *Treinta tocatas para cémbalo* (1744) constituyen las primeras sonatas conocidas para teclado de un compositor español y se inscriben en el estilo meridional para tecla, al igual que las de su contemporáneo Domenico Scarlatti, clavecinista de la Corte de Madrid a partir de 1729. La simbiosis de elementos tradicionales hispánicos y modernos se halla también en la obra para teclado de Antonio Soler, alumno de Nebra y Scarlatti. Otros centros importantes para la música de órgano fueron el área aragonesa

(dinastía de los Nebra, los hermanos Moreno y Polo, Ramón Ferreñac) y Sevilla (familia Blasco de Nebra).

El *pianoforte* se conoce en España antes de 1750, aunque los primeros instrumentos construidos en el país están fechados hacia 1780. Las primeras composiciones para pianoforte son las de Joaquín Montero (1764). Las sonatas de Manuel Blasco de Nebra, Joaquín Montero, Felipe Rodríguez, José Ferrer Beltrán y Félix Máximo López incorporan elementos de las escuelas de tecla de la época.

3. DATOS BIOGRÁFICOS PARTIENDO DE LA BIBLIOGRAFÍA EXISTENTE

3.1. Valverde de Alcalá y Alcalá de Henares, ca. 1724-1732

El teórico y compositor Antonio Rodríguez de Hita (Ita, Yta en algunos documentos de la época), nació en Valverde de Alcalá, pueblo situado a 10 quilómetros de Alcalá de Henares (provincia de Madrid). Estudió en el Colegio de los Infantes de Alcalá de Henares, dependiente de la iglesia magistral de San Justo y Pastor[67]. En su formación desempeñó probablemente un importante papel el tratado didáctico *El porqué de la música* (Alcalá, 1672, 2/1699) de Andrés Lorente, antiguo organista de la magistral[68]. El 2 de agosto de 1738, al salir del Colegio, Rodríguez de Hita fue nombrado segundo organista de la iglesia alcalaína «a petición suya y por consejo de sus Maestros»[69]. Accedió al magisterio de capilla el 15 de septiembre del mismo año, tras haber superado la

---

67 Información procedente de G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 1 y seguida por BONASTRE, *HitaMarch,* p. 2 y MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 84. Sobre los nuevos datos acerca de la formación de Rodríguez de Hita, véase el apartado 4.3. de este capítulo.
La ciudad de Alcalá está situada a 30 quilómetros al este de Madrid y a orillas del río Henares. La población primitiva parece corresponderse con la *Complutum* romana, donde fueron martirizados los santos Niños Justo y Pastor en el siglo IV. La «insigne» Iglesia Magistral de Alcalá está edificada sobre el supuesto lugar del martirio. El cardenal Jiménez de Cisneros, el mismo que fundó en 1508 la prestigiosa universidad alcalaína (antigua Universidad Complutense), mandó construir el templo actual (obra de los arquitectos Pedro de Gumiel y Pedro Gil de Ontañón). El hermoso coro, la rejería, los retablos y los tapices murales fueron pasto de las llamas en julio de 1936. Véase A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAÍN, *op. cit.* Sobre la progresiva desmembración de la archidiócesis de Toledo, cf. nota 149.

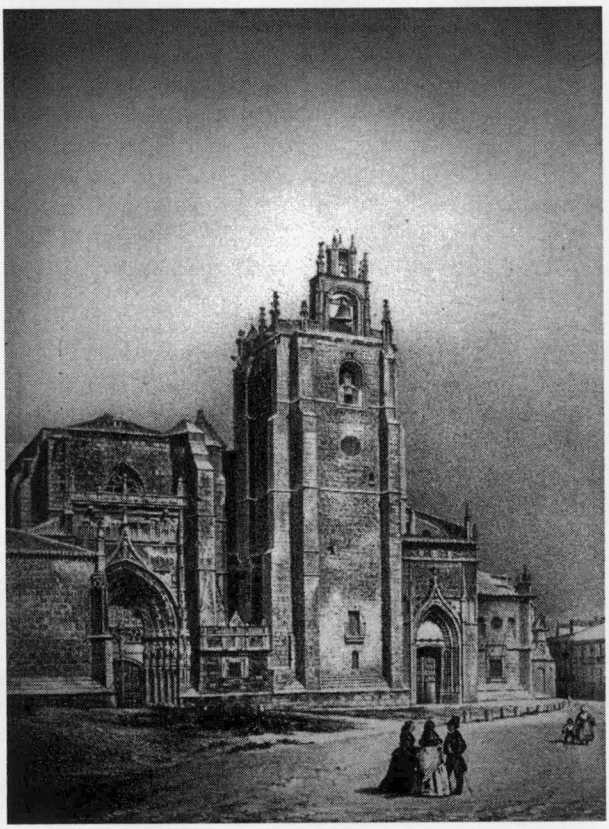
68 G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 1. Véase Á. ZALDÍVAR, art. *Lorente, Andrés,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de S. SADIE, 15, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 182.

69 Este dato que reproduce Castrillo fue anotado por Rafael Sanz de Diego antes de la desaparición del archivo (imaginamos que el de la magistral). Véase G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 1.

3.2. Magisterio de capilla de la catedral de Palencia, 1744-1765

ILUSTRACIÓN 1. Fachada lateral de la catedral de Palencia.

Litografía de J. Donon, a partir de un dibujo de Francisco Javier [Francesc Xavier] Parcerisa [i Boada] de mediados del siglo XIX. Publicada en José María QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Valladolid, 1861, p. 286 (BNM, *Bellas Artes*, ER-5.180).



Con la muerte de Francisco Pascual Ramírez de Arellano en diciembre de 1743[73], quedó vacante la plaza de maestro de capilla de la catedral de Palencia. Al mes siguiente, el Cabildo palentino, inquieto por la proximidad de la Semana Santa, ofreció el puesto al maestro de capilla de la catedral de Burgos, Francisco Hernández Illana, «atendiendo a su notoria habilidad y suma destreza en la

73 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 73 v° (26 de diciembre de 1743). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 122, 3.221. Francisco Pascual, natural de Ayllón, fue maestro de capilla de las catedrales de Astorga (1719-1723) y Palencia (1723-1743).

oposición correspondiente[70]. El período de Rodríguez de Hita como maestro de capilla de la magistral (1738-1744) sigue siendo oscuro[71]. De esa época data, según Bonastre, la primera obra conservada, unas *Vísperas* a 2 coros (1740) escritas en la tradición del *stile antico*[72].

70 *Ibidem*. Sobre la edad en la que, a la luz de las nuevas investigaciones, ganó la oposición, véanse los comentarios de la nota 194.

71 En 1978, por ejemplo, BONASTRE (*HitaMarch*, p. 3) lanzó la hipótesis de que el compositor «posiblemente en 1740 ocupara un cargo similar más importante en otro lugar, que desconocemos por el momento». No hemos hallado ningún documento que confirme esa suposición.

Las funciones inherentes al cargo de maestro de capilla de la magistral de Alcalá debían de ser similares a las de otras catedrales y colegiatas hispánicas, aunque la desaparición del archivo eclesiástico alcalaíno imposibilite disponer de datos concretos. En el apartado dedicado al período palentino, se incluye una breve exposición de las principales obligaciones del maestro de capilla. Es preciso señalar, por otra parte, que existe una magnífica fuente para conocer el ceremonial de San Justo y Pastor. Se trata de una obra de Francisco Ignacio de Porres, publicada en Alcalá en 1667: ESTILOS, / COSTUMBRES, / Y / CEREMONIAS SAGRADAS / DE LA / SANTA IGLESIA / MAGISTRAL / COMPLVTENSE / DE / SAN JUSTO, / Y / PASTOR. [Alcalá de Henares, 1667]. Agradecemos sinceramente a don Luis García Gutiérrez, canónigo de la magistral de Alcalá de Henares, el habernos procurado esta obra impresa, que encontró por azar en un librería de libros antiguos.

72 AMMO, Ms. 3.656. Citado por BONASTRE, *HitaMarch*, p. 3-4. Bonastre constata que se trata de una copia posterior, mandada realizar durante su estancia en el convento de la Encarnación de Madrid (1765-1787). A juicio del musicólogo catalán, las *Vísperas* están compuestas «en estilo muy tradicional, aunque se adivina un gran profesionalismo» (p. 3).

composicion»[74]. En las actas no figura que dicho maestro respondiese a la proposición capitular, aunque nada impide suponer que, por deferencia, hubiese enviado una carta de agradecimiento —hoy desaparecida— declinando la propuesta. A finales de enero de 1744, y sin haberse publicado los edictos, Diego Vázquez Sarmiento, maestro de capilla de la catedral de Astorga (León), escribió pretendiendo al puesto vacante[75]. El día 29 de dicho mes, el Cabildo se reunió para determinar el contenido de los edictos[76], cuya fecha exacta de promulgación desconocemos. El hecho es que, hasta el 31 de julio de 1744, fecha límite establecida por la proclama[77], pretendieron al puesto seis músicos: el mencionado Diego Vázquez Sarmiento; Agustín Gómez, organista de la catedral de Zamora[78]; Juan de Encabo, maestro de capilla de la colegiata de Soria[79]; Antonio Rodríguez de Hita[80]; Adrián González, maestro de capilla de la catedral de Osma (Soria)[81] e Isidro Ligero, organista de la colegiata de Toro (Zamora)[82]. A las oposiciones concurrieron finalmente cuatro aspirantes[83], que fueron examinados por el

74 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 2 v° (9 de enero de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 122, 3.224.

75 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 5 v° (29 de enero de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 122, 3.225.

76 *Ibidem*.

77 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 8 (7 de febrero de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 122, 3.227.

78 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 7 (6 de febrero de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 122, 3.226.

79 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 20 (3 de mayo de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 122, 3.228.

80 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 27 v° (19 de junio de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 123, 3.230. En el apéndice 5 de este trabajo, se han añadido todas las referencias a nuestro compositor que se hallan en las actas palentinas. Son copia exacta del texto original y no se ha modernizado la ortografía (como ocurre en la edición de López Calo). A partir de aquí, omitimos la referencia al mencionado apéndice, a excepción de las notas distantes unas de otras.

81 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 28 (19 de junio de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 123, 3.231. Las actas del 19 de junio recogen que González se presentó personalmente en Palencia, por lo que se decidió realizar el examen inmediatamente, es decir, aproximadamente un mes y medio antes de la fecha prevista. Esto es especialmente comprensible si se tiene en cuenta que el Cabildo, el uno de junio, había acordado no conceder ninguna ayuda «de costa» o de viaje a los opositores, a menos que se sometiese a votación. Véase ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 24 v° (1 de junio de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 123, 3.229.

82 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 30 v° (10 de julio de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 123, 3.232.

83 Aunque en las actas se mencione sólo a «los quatro oppositores», sabemos que se trata de Adrián González y Antonio Rodríguez (finalistas en las votaciones), además de Juan de Encabo y Agustín Gómez, por cuanto estos últimos solicitan ayuda de costa una vez concluido el proceso de elección, el día 12 de agosto. Véase ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 36 (7 de agosto de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p.123, 3.235. ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 36 v° (12 de agosto de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p.123, 3.236.

organista mayor de la catedral, Antonio Urzaiz[84]. El día 7 de agosto, tras escuchar el dictamen de Urzaiz, el Cabildo palentino procedió a la votación. Obtuvieron igual número de votos Adrián González y Antonio Rodríguez, pero este último salió elegido por mayoría en segunda votación[85]. Rodríguez de Hita tomó posesión del cargo —con la ración correspondiente— el 12 de agosto de 1744, en una singular ceremonia que las actas describen detalladamente[86]. El primero de septiembre, el compositor obtuvo la anuencia del Cabildo para ir a recoger sus pertenencias de Alcalá[87].

La principal función que debía desempeñar el maestro de capilla de la catedral de Palencia, como en el resto de instituciones eclesiásticas hispánicas y europeas, era la de componer música para las distintas celebraciones religiosas[88]. Tenía bajo su responsabilidad, además, la práctica interpretativa, tanto de sus obras como las de otros compositores, ya fueran del archivo de la catedral o adquiridas por el maestro. En la catedral de Palencia, el maestro de capilla también asumía la enseñanza del canto llano a los capellanes de coro[89], debiendo informar al Cabildo de las faltas de asistencia. Las lecciones tenían lugar «diariamente por espacio de una hora en la aula de esta S[anta] Yglesia»[90], concretamente «despues de Horas por la mañana»[91]. A juzgar por las advertencias del Cabildo, Rodríguez de Hita desatendió en varias ocasiones esa obligación[92], incumplida igualmente por los capellanes[93].

---

84 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 36 (7 de agosto de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p.123, 3.235.

85 *Ibidem.*

86 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 37 v° (12 de agosto de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 124, 3.240.

87 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 40 v° (1 de septiembre de 1744). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 124, 3.243.

88 Como se ha comentado en la introducción al capítulo, no se profundiza aquí sobre la actividad de la capilla de música de la catedral de Palencia durante el magisterio de Antonio Rodríguez de Hita, tanto más cuanto que Mª Dolores AGUIRRE ya ha abordado suficientemente el tema (*op. cit.*, p. 33-81). En Palencia, el Cabildo concedía incluso algunos días al año para que el maestro se dedicase exclusivamente a la composición. Véase ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 16 (6 de marzo de 1758), citado por M.D. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 80.

89 En la mayoría de catedrales, sin embargo, este trabajo era responsabilidad del sochantre.

90 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 136 v° (2 de diciembre de 1750). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 138, 3.362.

91 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 63 v° (1 de octubre de 1748). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 133, 3.321.

92 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 136 v° (2 de diciembre de 1750). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 138, 3.362. ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 8 (1 de febrero de 1759). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 156, 3.519.

93 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 136 v° y 137 r° (2 de diciembre de 1750). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 138, 3.362. ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 42 v° (1 de agosto de 1758). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 156, 3.512. El Cabildo llega a imponerles incluso una multa de medio real por cada día que faltasen. Véase ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-

La educación de los niños del coro, no sólo en la vertiente musical sino también en la formación general, era una de los competencias principales del magisterio de capilla. Recuérdese que los principales centros de enseñanza musical de la época giraban entorno a las capillas eclesiásticas. En Palencia, como en Alcalá, existía el Colegio de los Niños de Coro, regido por el Cabildo[94]. Las actas del 1 de octubre de 1748 precisan, además, que a Rodríguez de Hita le correspondía instruir a los niños de coro «p[or] la tarde en su Casa»[95] y que además tenía la obligación de «oir, y tomar leczion a los que de fuera Vengan a estudiar Musica, y Canto llano.»[96] Junto a las tareas pedagógicas, sobre el maestro de capilla pesaba la servidumbre del cuidado doméstico de los niños. En mayo de 1756, Rodríguez solicitó «por varias razones» al Cabildo la exención de dicha carga, que le fue otorgada[97]. No deben de extrañar las frecuentes llamadas de atención del Cabildo por los descuidos del músico, ni su petición de descargo de 1756: a las mencionadas funciones profesionales deben sumarse las obligaciones religiosas, puesto que como racionero debía asistir al rezo de las horas.

En 1747, habían surgido las primeras discrepancias entre el nuevo maestro de capilla y sus superiores. El 10 de julio, el Cabildo amonestó a Rodríguez de Hita por haberse ausentado de Palencia durante las festividades de San Juan y de San Pedro, sin haber solicitado permiso alguno[98]. Sin embargo, uno de los episodios conocidos más conflictivos de la vida del compositor tuvo lugar los días 6 y 7 de agosto de 1748. Un tribunal eclesiástico le acusó de hacer pública una incorrecta resolución judicial referente al párroco de San Lázaro de Palencia, agraviando así a la mencionada audiencia. Ante tal imputación, Hita empezó a proferir injurias, por lo que el Cabildo, prevenido inmediatamente, acordó recluirle en la catedral por desacato[99]. Al día siguiente, el maestro de capilla

---

1759), fol. 45 (9 de julio de 1757). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 153, 3.489.

94 En septiembre de 1755, el Cabildo encarga la redacción de unas nuevas constituciones por «no hauerse podido enconttrar la fundacion de el Collegio de Ninos de Choro [...]». Asimismo, Rodríguez de Hita elabora un informe para el Cabildo donde recomienda despedir a algunos alumnos. En ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1755-1756), fol. 79 r° y v° (20 de septiembre de 1755). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 147, 3.452. El número de niños de coro pertenecientes al Colegio era normalmente de seis. Véase ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 25 v° (22 de abril de 1758). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 155, 3.505.

95 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 63 v° (1 de octubre de 1748). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 133, 3.321.

96 *Ibidem.*

97 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1755-1756), fol. 38 (22 de mayo de 1756). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 149, 3.466.

98 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1745-1747), fol. 37 v° (10 de julio de 1747). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 131, 3.296.

99 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 49 r° y v° (6 de agosto de 1748). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 133, 3.316.

mostró su arrepentimiento y suplicó la clemencia del Cabildo, quien levantó el castigo impuesto[100].

En septiembre de 1749, el compositor pasó unos días en Madrid[101]. Como se verá, serán varios los desplazamientos a la capital española que jalonarán la estancia en Palencia[102]. Es menester recordar que las capillas musicales madrileñas son el modelo de referencia para un gran número de centros musicales del país, en especial de ambas Castillas. La Villa y Corte era lugar obligado para cualquier músico o compositor que quisiese formarse o perfeccionarse al socaire de las nuevas tendencias musicales.

Rodríguez de Hita escribió una colección de música para el uso paralitúrgico de la catedral de Palencia, titulada *Escala diatónico-chromático-enharmónica* (1751)[103], conocida también como *Libro para las chirimías*, destinada a un máximo de cinco ministriles o instrumentistas de viento. Se trata de un ciclo de 75 piezas breves ordenadas por tonalidades y modos. Estas canciones instrumentales están compuestas principalmente en estilo imitativo tardobarroco, en una gran variedad de caracteres, y revelan una estimable inventiva motívica. El compositor muestra una actitud experimental en el plano tonal, especialmente en las canciones «por los ocho tonos extravagantes» (fol. 61v-68v), escritas en tonalidades lejanas (*fa*♯ mayor, *la*♯ menor, *sol*♯ mayor, etc.)[104].

De la etapa de Palencia, han sobrevivido pocas obras religiosas vocales. Destacan dos juegos de *Completas* (1751), los salmos a ocho voces *Credidi* (1756) y *Laudate Dominum* (1759, dos versiones), la misa *Exsultavit ut gigas* (1758), siete cuatros y los villancicos *Venid, escuchad, prestad atención* (1746), *Ha de este trono* (1757), *Esferas, qué es esto* (1763) y *Alegres las campañas* (1764).

---

100 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 50 (7 de agosto de 1748). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 133, 3.317.

101 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 58 v° y 59 r° (10 de septiembre de 1749). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 135, 3.339.

102 Las ocasiones documentadas en que De Hita viajó a Madrid son: septiembre de 1749, noviembre de 1757, octubre de 1759, julio-agosto de 1765. Véanse las actas capitulares. Consta, además, que realizó otros desplazamientos en junio de 1747 (destino sin precisar) y probablemente a Toledo en 1763.

103 «Escala Dia / tonico-chromatico- / Enharmónica Mv / sica Sinfonica, Dividida / En Canciones â tres, a quatro, / a cinco, y â solo, para el vso / de los ministriles de esta Sta. Iglesia en las funciones de / Procesiones y otros interme / dios, segun costumbre antigua. / Compuesta de todos los tonos na / turales y extravagantes, de la especie arith / metica y armonica; en todos los semi / tonos de el sistema / Maximo / Por don Antonio Rodriguez / de Hita, racionero titular, maestro de / capilla de d[icha] Sancta / Iglesia / Año de 1751.» Véase LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 8. Como se ha comentado en la introducción, M. QUEROL publicó una discreta muestra de la colección: *Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Canciones para 2 oboes y fagot*, (*Música hispana II. Serie C. Música de cámara*, 11), Barcelona, CSIC, 1973.

104 Al tratarse de uno de los raros ejemplos conservados de música instrumental de uso religioso en todo el siglo XVIII español, esta obra de Rodríguez de Hita está reclamando desde hace años un estudio profundo urgente.

La atención a la pedagogía musical, característica de la mentalidad ilustrada[105], llevó a Rodríguez de Hita a publicar en 1757 el *Diapasón instructivo*, uno de los tratados musicales más importantes del siglo XVIII español[106]. La primera parte o introducción, dedicada «a la noble professión Música», es un compendio de enormes conocimientos destinados a demostrar la antigüedad, la religiosad y la utilidad de la música. En la segunda parte de la obra (*Consejos, que a sus discipulos da don Antonio Rodriguez de Hita*[107]), que

105 Recuérdese que el siglo XVIII es un período de gran preocupación por la pedagogía: el *Diapasón instructivo* aparece cinco años después del *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Johann Joachim Quantz, cuatro años después del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de Carl Philipp Emanuel Bach, y un año después del *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Leopold Mozart. Se hallará una lista completa de los tratados instrumentales y vocales de la era barroca en *Performance Practice, 2. Music after 1600*, ed. de H. MAYER BROWN y S. SADIE, (*The New Grove Handbooks in Music*), Houndmills-London, The Macmillan Press, 1989, p. 492-511.
Uno de los rasgos más sobresalientes del músico de Valverde es, sin duda, su vocación pedagógica. Más allá de la tarea educativa propia del maestro de capilla, De Hita se siente verdaderamente inclinado a la docencia. Con la aspiración de trasmitir su saber musical, publica precisamente su *Diapasón instructivo*. En numerosos fragmentos del tratado se evidencia una enorme benignidad y humanidad para con sus discípulos: «Si el buen padre ha de ser Maestro, que enseñe; el buen Maestro ha de ser padre, que dirija; y assi no os estrañeis mezcle estos puntos, quien como uno, y otro os ama. Mas quiero hombre mas, y Musico menos, que hombre menos, y Musico mas; pero la consonancia de uno con otro estarà en que seais ni màs, ni menos.» (RODRÍGUEZ DE HITA, *Diapasón instructivo*, p. 16). Con humildad y un gran sentido pedagógico, desea que el alumno aventaje al maestro: «Estoy firmemente persuadido à que vosostros con èl [tiempo], y con estas lecciones, me dexareis à mi muy atràs, llegando à donde yo no llego; pero si esso lograis, logro yo lo que quiero. Este mundo assi se hermosea con lo vario de que se compone: Unos nacen, y otros mueren, y todos nos vamos haciendo lugar unos à otros.» (RODRÍGUEZ DE HITA, *Diapasón instructivo*, p. 36).

106 El título completo reza como sigue: «DIAPASON / INSTRUCTIVO. / CONSONANCIAS MUSICAS, Y MORALES. / DOCUMENTOS / A LOS PROFESSORES DE MUSICA. / CARTA A SUS DISCIPULOS, / *DE DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, Racionero Titular, Maestro de Capilla de la Santa / Iglesia de Palencia.* / SOBRE UN BREVE, Y FACIL METHODO / de estudiar la composicion, y nuevo modo / de contrapunto para el nuevo estilo. / CON LICENCIA / EN MADRID: En la Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, / Calle de la Estrella. Año de 1757». Se desconoce la fecha exacta de la publicación, aunque no pudo ser anterior al mes agosto de 1757, fecha de la aprobación oficial: «M.P.S. He visto, y reconocido esta Obra, y me parece no contiene cosa que impida su publicacion, antes sì la contemplo muy util, y instructiva, por la falta que hay de documentos, en esta materia. Assi lo siento, &c. Madrid, y Agosto de 1757. Doct. D. Miguèl Perez Pastor.» RODRÍGUEZ DE HITA, *Diapasón instructivo*, p. XLIV. Hemos consultado el ejemplar conservado en la BNM, M. 2456. Sabemos, además, que en 1758 se colocó un ejemplar en la «Libreria» de la catedral de Palencia. En ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 8 v° (4 de febrero de 1758). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 155, 3.499.

107 El título exacto de la segunda parte, que no figura en la portada, es: «CONSEJOS, / QUE A SUS DISCIPULOS DA / DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, / Racionero Titular, y Maestro de Capilla de la / Santa Iglesia de Palencia, sobre el verdadero / conocimiento de la Musica antigua, y moderna: / còmo depende esta de aquella; y de los Autores / de una, y otra : la necesidad que hay de nuevas / Reglas; y un Epitome de las

erróneamente ha sido considerada como un publicación independiente posterior[108], Rodríguez desarrolla una crítica de la teoría musical anterior y moderna (capítulos I-VI). Rechaza la utilidad pedagógica de los tratados especulativos y elogia, por ejemplo, los *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (Paris, 1752) de D'Alembert. En los capítulos VII y VIII, expone concisamente su nuevo método de composición y formula 24 reglas de contrapunto. Rodríguez de Hita se muestra como un teórico progresista, que defiende la libertad artística, particularmente en la utilización de las especies consonantes y disonantes o en el empleo de las quintas y octavas paralelas (p. 31, párrafo 38). Apoyándose en las ideas liberales defendidas por Benito Jerónimo Feijoo en su última etapa (*Cartas eruditas y curiosas*) y, al igual que haría cinco años más tarde Antonio [Antoni] Soler en la *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, justifica las novedades siempre que proporcionen placer auditivo («en la Musica no se busca mas que el sonar bien», p. 31), puesto que la música se dirige al oído, oponiéndose así a la visión racionalista de la música. De ahí la defensa del aria como medio para expresar los afectos, frente a las obras contrapuntísticas.

El *Diapasón instructivo* recibió las críticas del moderado Antonio Roel del Río, maestro de capilla de Mondoñedo, en su publicación *Razón natural, i científica de la música* (Santiago, 1760). Aunque coincide en los aspectos fundamentales del pensamiento estético de Rodríguez de Hita, Roel del Río condena las proposiciones más modernas del *Diapasón instructivo*, como el empleo libre de las disonancias, y censura su falta de ilustraciones musicales. Como ha demostrado Martín Moreno (1976), Rodríguez de Hita fue el teórico más avanzado de su época, al igual que lo fueron Sebastián Durón y Francisco Valls en la primera mitad de siglo[109].

En esa época, el compositor intentó sin éxito acceder a puestos de mayores beneficios económicos y de mayor reputación musical. El mismo año de la publicación del *Diapasón instructivo* pretendió acceder al magisterio de la real capilla del monasterio de las Descalzas de Madrid. En efecto, a principios de noviembre de 1757, Rodríguez de Hita se desplazó a Madrid sin haber pedido el

---

mas precisas, / para aprender nuevo modo de con- / trapuntos, que necessita la / composicion moderna.» Sólo esta segunda parte está paginada, por lo que hemos asignado cifras romanas a la primera.

108 Por ejemplo, F.J. LEON TELLO (*La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC-Instituto de Estudios Madrileños, 1974, p. 212) que la fecha, además, en 1787. Las dos partes del tratado fueron escritas en momentos diferentes. Los *Consejos* están fechados en Palencia a 14 de enero de 1757, mientras que el *Diapasón instructivo* propiamente dicho fue terminado cuatro meses más tarde (mayo de 1757).

109 No podemos sino remitir al trabajo de F. BONASTRE realizado para la Fundación March (*HitaMarch*), donde analiza pormenorizadamente los aspectos más importantes del tratado teórico. Resumen en BONASTRE, *Estudio*.

consentimiento del Cabildo[110]. En una carta fechada en la capital el día 5 de dicho mes, el compositor comunicaba que estaba vacante la plaza de maestro de capilla del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid[111] y manifestaba «que siendo de el agrado de el Cavildo, y no en otra forma harà oposicion à ella»[112]. Pese a que en el capítulo catedralicio del 13 de noviembre —fecha en que se recibió la carta citada— se pospuso el tema para el siguiente pleno[113], no aparece ninguna mención posterior en las actas. Ignoramos, pues, si el compositor consiguió la licencia solicitada, si bien no vemos ninguna razón por la que el Cabildo hubiese podido denegarla. Cabe suponer, con Bonastre, que Rodríguez de Hita se presentó finalmente a las oposiciones a tan importante cargo[114], pero hasta ahora no se ha aportado ninguna prueba documental[115].

El 26 de octubre de 1759, el compositor notificó al Cabildo que «necesitaba (si se le permitia) passar à d[icha] Villa de Madrid»[116]. Se desconoce el motivo y la duración del viaje.

Cinco años después de opositar a Las Descalzas Reales, Rodríguez de Hita intentó obtener la plaza de maestro de capilla de la catedral de Toledo, vacante tras la jubilación del catalán Jaime [Jaume] Casellas. En efecto, las actas capitulares toledanas del 27 de octubre de 1762 recogen que aspiraron al puesto mencionado los maestros de capilla de Zaragoza, Palencia y Cuenca, entre otros[117]. Las oposiciones se realizaron finalmente en 1763, siendo concedida la

---

110 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 69 r° y v° (12 de noviembre de 1757). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 154, 3.496.

111 Tras la jubilación o el fallecimiento de Josep Picanyol. Véase MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 73-74.

112 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 70 (13 de noviembre de 1757). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 154, 3.497.

113 *Ibidem*.

114 MARTÍN MORENO (*Historia*, p. 74) presupone que ganó la plaza Antonio Ripa Blánquez, ya que en 1761 dicho compositor firma la aprobación de la *Llave de la modulación* de Antonio [Antoni] Soler como maestro de capilla de Las Descalzas Reales.

115 El mayor impedimento en este sentido sigue siendo la laguna documental existente entre 1746 y 1777 en los fondos del monasterio de las Descalzas Reales conservados en el AGP.

116 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 44 v° (26 de octubre de 1759). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 158, 3.539.

117 «[...] al Magisterio de Capilla vacante por jubilacion en esta Santa Iglesia han salido ya varios Pretendientes, que con el Maestro de Capilla de Zaragoza, el de Palencia, y Cuenca, el Razionero Maestro de Melodía de esta Santa Iglesia, y D. Phelipe Prast, musico contralto de ella, para que si parecia a dichos Señores, se diese a cada uno asunto determinado para que sobre él hiciesen composicion sirviendo esta prueba de su habilidad, como en otras ocasiones se havia executado [...]» en ACT, sin signatura: Actas capitulares, n° 74, (1762), fol. 100 r° y v° (27 de octubre de 1762).

Debemos este interesante dato inédito a la gentileza de Carlos Martínez Gil, que ha presentado una tesis doctoral en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona sobre la capilla musical de la catedral de Toledo durante el magisterio de Jaime [Jaume] Casellas. El fragmento proporcionado por Carlos Martínez no fue copiado siguiendo nuestros criterios. Según el doctor Gil, los pretendientes eran, respectivamente, Francisco Javier García Fajer (La Seo de Zaragoza), Antonio Rodríguez de Hita (Palencia), Francisco

plaza a Juan [Joan] Rosell[118]. La revelación de este último dato abona la hipótesis de que, después de haber servido durante más de una década al cabildo palentino, Rodríguez de Hita deseaba medrar profesionalmente. Confirma ese ahínco el hecho de que el compositor no dudase en hacer oposiciones a otra capilla musical prestigiosa en 1765: la del monasterio de la Encarnación de Madrid. Nada apunta a que la causa de ese empeño en partir de Palencia fuese la incomodidad del compositor en su cargo catedralicio o el descontento de sus superiores. Es significativo que días antes de abandonar definitivamente Palencia De Hita expresase su deseo de ser honrado con la hermandad del Cabildo[119]. Éste satisfizo el afán del maestro de capilla «por hauer mantenido con honor la Capa de Choro en èl por espacio de 17 años, y desempeñado con igual acierto su Ministerio»[120]. Además, en las actas de los últimos años no aparece ninguna fricción entre el maestro de capilla y el Cabildo. Es lícito suponer que la porfía de Rodríguez de Hita se debiese más bien a un deseo de mejorar su posición socioeconómica y su consideración profesional[121]; recuérdese que la elevadísima reputación de las tres capillas a las que aspiró, se traducía, naturalmente, en el plano pecuniario. El estudio de los circuitos musicales españoles del Barroco y la Ilustración demuestra que el deseo de prosperar económicamente también está en el origen de la gran movilidad de los músicos de iglesia.

Morera (Cuenca) y Jerónimo Romero de Avila (Toledo), además de Felipe Prast. En las actas de la catedral de Palencia no se encuentra mención alguna del hecho aquí comentado.

118 MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 95.

119 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 54 (19 de octubre de 1765). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 171, 3.652.

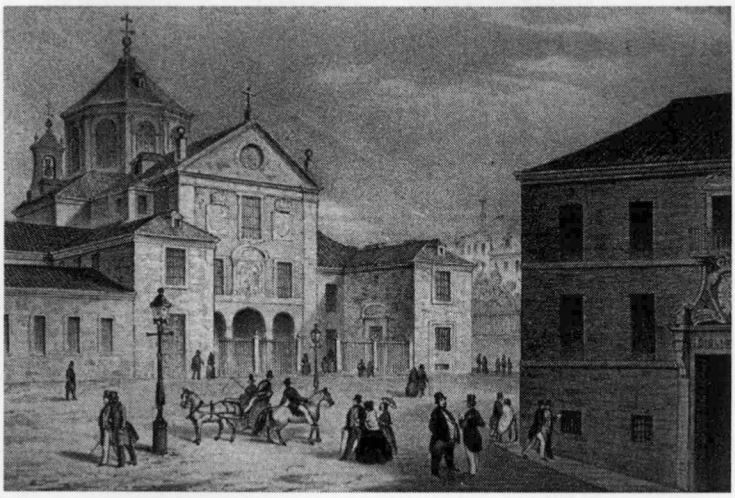
120 *Ibidem*. En realidad, Rodríguez de Hita llevó la capa de coro durante 18 años, desde su ordenación en septiembre de 1747 hasta 1765. Cf. apartado 4.4 de este capítulo.

121 No es posible extendernos sobre la cuestión de las escalas retributivas de los distintos centros musicales españoles.

3.3. Madrid, 1765-1787: magisterio de capilla de La Encarnación

ILUSTRACIÓN 2. Fachada principal del monasterio de la Encarnación de Madrid.

Litografía de F. Pérez y J. Donon de mediados del siglo XIX (BNM, *Bellas Artes*, inv. 19.355).



Tras los intentos fallidos de acceder al magisterio de capilla de Las Descalzas Reales y de la catedral de Toledo, Antonio Rodríguez de Hita decidió presentarse a unas oposiciones nuevamente en 1765. Se trataba de la importante plaza de maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid, vacante tras la muerte de José [Josep] Mir i Llussà en diciembre de 1764[122].

El monasterio de la Encarnación era una fundación real encomendada a unas religiosas agustinas recoletas[123]. Su erección, en 1611, fue fruto de la

122 Se desconoce la fecha de nacimiento de este compositor catalán (†1764). Fue maestro de capilla de las catedrales de Segovia (1731-1744) y Valladolid (1744-1751?), antes de ocupar la plaza del monasterio de la Encarnación (1751?-1764). La mayoría de las obras de la época madrileña de Mir i Llussà se conservan, al igual que las de Rodríguez de Hita, en el monasterio de Montserrat. Véanse MARTÍN MORENO, *Historia,* p. 83-84; P. CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 41-42 (que ofrece, por vez primera, el dato de la fecha del fallecimiento); R. STEVENSON, art. *Mir y Llussá, José,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 16, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 752-753. Josep Mir también se adentró en el campo operístico, siendo su obra representada en casas de la nobleza madrileña. Véase COTARELO, *Ópera.*

123 Sobre el proceso fundacional de principios del siglo XVII y su marco histórico, la organización monacal (competencias de la priora, capellán mayor, capellanes y otros cargos) fijada en las actas fundacionales y la vida religiosa del convento, remitimos a la brillante monografía M.L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *El Monasterio de la Encarnación de Madrid. Un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*, (*Biblioteca la Ciudad de Dios*,

iniciativa personal de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, movida por la atracción espiritual que ejercía sor Mariana de San José, a quien había conocido en Valladolid en 1604. Las Escrituras fundacionales establecían la estrecha relación entre el convento de la Encarnación y la Corte: el monasterio, al no disponer de tierras ni rentas, dependía económicamente de la Corona; y a la Corte le interesaba poseer instituciones religiosas para sus necesidades de culto (obras benéficas propias de una monarquía católica, oraciones para la salvación de las almas de los reyes, etc.). El vínculo entre la Casa Real y el monasterio era incluso visible exteriormente: el edificio conventual se alzaba en las inmediaciones del antiguo Alcázar Real (hoy Palacio Real) y estaba unido a él mediante un pasadizo, para que los reyes pudiesen asistir a las ceremonias religiosas[124]. Por ser de patronazgo real, la capilla de La Encarnación constituyó, desde su fundación, un centro de máxima atracción para los músicos profesionales españoles[125].

---

1. *Libros*, 39), El Escorial, Ediciones Escurialenses, 1986. Particularmente útil es la «Introducción» encargada al padre Luciano Rubio, puesto que suministra interesantes conceptos canónicos y datos históricos que permiten comprender mejor el alcance de la fundación de este convento regentado por la Orden de San Agustín.

124 El proyecto del monasterio se encargó a los arquitectos Juan Gómez de Mora y fray Alberto de la Madre de Dios. El estilo arquitectónico es postherreriano (barroco desornamentado o contrarreformista), común en los edificios religiosos de la Península durante todo el siglo XVII. La fachada es de composición clásica, con tres cuerpos rematados por un frontón triangular, pórtico triple, relieve sobre el pórtico central y escudos de los fundadores en el tercer cuerpo. El prototipo fue creado por Francisco de Mora para la iglesia de carmelitas descalzas de San José en Ávila (de ahí la apelación de modelo «carmelitano»), y fue desarrollado posteriormente por su sobrino Gómez de Mora. El interior de la iglesia estaba siendo remodelado por el arquitecto Ventura Rodríguez en la época en que Rodríguez de Hita llegó procedente de Palencia (período 1755-1767, con el retablo mayor de La Anunciación, de 1759, y retablos de San Felipe y Santa Margarita en los brazos del crucero, de 1760). Véanse el trabajo de A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, 2ª ed. corregida, Madrid, CSIC, Instituto Diego de Velázquez, 1984, p. 16 y 25-28; IDEM, *Monasterios Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid-Barcelona, Patrimonio Nacional-Luna Wennberg, 1984, p. 52-59 y las ILUSTRACIONES 2 y 3.

125 Junto con la Real Capilla de Palacio y el Real Monasterio de las Descalzas de Madrid (en el que trabajó, por ejemplo, Tomás Luis de Victoria). Cf. *supra* p. 39. El único estudio existente sobre los maestros que sirvieron en el Real Monasterio de la Encarnación se circunscribe al siglo XVIII: P. CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997.

ILUSTRACIÓN 3. Interior de la iglesia del monasterio de la Encarnación.

Decorada por Ventura Rodríguez (retablos, tabernáculo del altar mayor) y los hermanos Luis y Antonio González Velázquez (frescos de la bóveda y de la cúpula). La foto está tomada desde el pie del coro alto, donde los músicos de la capilla se situaban en tiempos de Antonio Rodríguez de Hita. Reproducido en R. GUERRA DE LA VEGA, *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*, (Madrid), Ramón Guerra, 1996, p. 103.



En el capítulo catedralicio del 26 de julio de 1765, el Cabildo palentino dio su consentimiento a Rodríguez de Hita «para passar à la Corte à exercitar la obra, que de orden de aquel Real Convento se le havia encargado»[126]. No se tiene noticia de la fecha exacta en que se celebraron los ejercicios de oposición, aunque por el contenido de las actas se deduce que sólo pudieron tener lugar en los últimos días de julio o durante todo el mes de agosto de 1765. En cuanto a los pretendientes, únicamente se tiene constancia de Bernardo Miralles, puesto que se conserva un *Himno a Santo Tomás de Villanueva* «para la oposición de la Encarnación, Madrid, 1765» en el archivo de música de Loyola[127]. Lo cierto es que Rodríguez de Hita ganó la renombrada plaza. De regreso ya a Palencia,

126 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 41 v° (26 de julio de 1765). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 170, 3.644.

127 Citado por MARTÍN MORENO, *Historia,* p. 84. Miralles, procedente de Valencia, fue maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza desde 1758 hasta 1766 (*ibidem*, p. 142).

presumiblemente durante el mes de septiembre, sabemos que el compositor «deseaba con ansia» incorporarse a su nuevo puesto, trasladándose definitivamente a Madrid durante la semana del 21 al 27 de octubre[128]. De Hita tomó posesión del cargo el día 19 de noviembre de 1765[129].

La actividad que el nuevo maestro tenía que desempeñar en el monasterio de la Encarnación era similar a la de cualquier otra capilla eclesiástica de la época. En el caso del convento madrileño, el funcionamiento de la capilla de música, la celebración de las festividades litúrgicas y las obligaciones del maestro de capilla quedaron perfectamente reguladas en las escrituras fundacionales[130]. El maestro de capilla, además de componer para el servicio litúrgico, debía elegir el repertorio que se tenía que interpretar, dirigir la capilla musical y enseñar canto llano y contrapunto a los niños de coro y a los demás

---

128 Las actas del 19 de octubre de 1765 indican que «el Señor Dean participò hauerle manifestado d[icho] D[on] Antonio tenia dispuesto para la Semana immediata su viage» (ACP, sin signatura: Actas capitulares, [1763-1766], fol. 54). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 171, 3.652. El 19 de octubre de 1765 cayó en sábado, por lo que la semana a la que se refiere el documento palentino fue la del 21 al 27 de dicho mes. Véase nota 1544.

129 Según escribe el propio compositor al Cabildo de Palencia. La carta va acompañada con el testimonio de José de Astoreca, secretario de La Encarnación, siguiendo la costumbre de la época. Véase ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 62 v° (24 de noviembre de 1765). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 171, 3.655.

130 Los monarcas patronos del monasterio otorgaron el ordenamiento legal al convento a través de escrituras. Existen dos actas fundacionales: la escritura dada por Felipe III en 1618 (de la que existen dos copias; en ARMEN, sin signatura: *Fundacion Y Dotacion De este R[eal] Convento [de la Encarnación], Por el S[eñor] Rey D[on] Phelipe 3°., Nov[iembre] 29 de 1618* y en AGP, *Patronatos*, caja 13064/2: *Fundación y dotación Deste Real Convento, por el Señor Rey Don Phelipe 3°. Noviembre 29 de 1618*) y la de Felipe IV de 1625, en la que ratifica y amplía la anterior (ARMEN, sin signatura: *Ampliacion, y Declaraz[ion] del S[eñor] Rei D[on] Ph[elipe] 4° á la Fundacion, que hizo el Señor Rey D[on] Ph[elipe] 3° su Padre, Maio 5 de 1625*). Estas escrituras se amplían naturalmente en libros, testimonios, cartas y otros documentos. M.L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (*op. cit.*, apéndice III, p. 190-210), sólo las publica parcialmente, mientras que Paulino CAPDEPÓN VERDÚ (*La música en el Monasterio de la Encarnación [siglo XVIII]*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997), por su parte, reproduce en apéndice toda la escritura de Felipe IV (p. 57-72) y comenta las cuestiones refereridas a la capilla musical (p. 25-32).
Como ya se ha apuntado, el funcionamiento de la capilla de La Encarnación no puede ser objeto de estudio detallado en este trabajo. Remitimos a la edición ya citada de P. CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 24-32. Anteriormente, P. CAPDEPÓN VERDÚ había publicado los artículos: *Los maestros de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVIII)*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36, 1996, p. 455-484; *La capilla musical del Monasterio de la Encarnación*, en *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional Salamanca 1994*, ed. de R. KLEINERTZ, (*De Musica*, dirigida por J.L. MILÁN y M. BERNADÓ), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, p. 195-205, con un contenido que será casi idéntico al de la «Introducción» de 1997. Se advertirá que tal procedimiento, al fin y al cabo, puede ser incluso útil para armarse de una dilatada lista de publicaciones.

capellanes. Singularmente, las constituciones del monasterio madrileño estipulan que «considerado que tambien el M[aestro] de capilla podra alguna Vez ofrecersele necesidad de hazer alg[una] ausencia o estar enfermo, nos ha parecido dexar mano a la Priora y capellan mayor para que si les pareciere que aya algun capellan señalado por theniente de M[aestro] de capilla lo puedan hazer y este podra enseñar Los niños»[131]. Si bien la capilla musical que fijan las actas del siglo XVII es de reducidas dimensiones (ocho capellanes cantores, siete niños de coro, un organista, un corneta y dos ministriles[132]) —aunque con la posibilidad de apelar a refuerzos en las solemnidades[133]—, las efectivos previstos por Rodríguez de Hita en su etapa madrileña evidencian que disponía de una considerable plantilla orquestal (dos violines, viola, violón; pares de flautas, oboes, trompas y clarines; fagot o bajón, instrumento de tecla e incluso el arpa)[134].

Apenas tres años después de su llegada a La Encarnación, Rodríguez de Hita inició una corta pero fulgurante carrera como compositor de música escénica. Como examinaremos en los próximos capítulos, la composición de cuatro zarzuelas (*Briseida*, *Las segadoras de Vallecas*, *Las labradoras de Murcia*, *Escipión en Cartagena*) en tres años (de 1768 a 1770) le bastó para erigirse en el principal protagonista de la renovación del género en la segunda mitad del siglo XVIII. En 1768, el eclesiástico proveniente de Palencia, maestro de capilla de un convento real, iniciaba una asombrosa colaboración con el dramaturgo Ramón de la Cruz, autor de mordaces sainetes y de divertidas piezas costumbristas[135]. Es evidente que el músico de Valverde debía de gozar de una

131 ARMEN, sin signatura: *Ampliacion, y Declaraz[ion] del S[eñor] Rei D[on] Ph[elipe] 4° á la Fundacion, que hizo el Señor Rey D[on] Ph[elipe] 3° su Padre, Maio 5 de 1625*, fol. 23 r° (n° 32). Publicado por P. CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 29. Puesto que este musicólogo moderniza totalmente la ortografía, hemos recurrido al texto original de ARMEN.

132 ARMEN, sin signatura: *Fundacion Y Dotacion De este R[eal] Convento [de la Encarnación], Por el S[eñor] Rey D[on] Phelipe 3°., Nov[iembre] 29 de 1618*, fol. 3 r°-5 v°. Publicado por P. CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 27 y 30 (acta Felipe IV).

133 «todas las quales d[ichas] fiestas y aniberssarios ariba d[ichos] y las demas que a la priora y Capellan mayor les pareciere sean de Celebrar Con la Solemnidad conpetente a cada una por los Capellanes y ministros de d[icho] Combento trayendo los Cantores que fueren menester de n[uestra] Real Capilla fuera de los que huuiere en el d[icho] monasterio». En ARMEN, sin signatura: *Fundacion Y Dotacion De este R[eal] Convento [de la Encarnación], Por el S[eñor] Rey D[on] Phelipe 3°., Nov[iembre] 29 de 1618*, fol. 5 v°-6 r° (n° 19). Publicado por P. CAPDEPÓN VERDÚ, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 30 (acta Felipe IV).

134 Véanse las interesantes reflexiones de BONASTRE, *HitaMarch*, p. 117-121, sobre la utilización instrumental de Rodríguez de Hita.

135 Nada conocemos, sin embargo, de la relación entre ambos artistas. No hemos hallado ni correspondencia ni manuscrito alguno que aporte detalles sobre la fructífera colaboración entre el músico y el escritor.

excelente reputación al poco tiempo de establecerse en la capital. Sin embargo, tras la mala acogida de su última zarzuela (*Escipión en Cartagena)* —que, como se verá, tan solo se mantuvo en cartel 3 días—, Rodríguez de Hita no volvió a componer grandes obras teatrales. No obstante, durante algunos años siguió produciendo pequeñas piezas para la escena madrileña, entre las que destacan dos arias del pasticcio *El loco vano y valiente* (1771) y el sainete *La república de las mujeres* (1772).

Hacia la década de 1770, se sitúa igualmente su período más fecundo como compositor de música eclesiástica. De esa época, sobresalen gran cantidad de villancicos, escritos principalmente para las festividades solemnes de la Navidad (*Venid al portal*; *Oye, pues, divino amor*, ambos de 1776; *Para quién es, gitanillas, el panderillo*, 1780) y Corpus Christi (*En fieros huracanes*, 1770; *Alto al orbe*, 1777) y cuatros «al Santísimo» (*Dadme consuelo*, 1775; *Oh Admirable*, 1780), así como numerosas obras con texto litúrgico en latín, como lamentaciones de Semana Santa, responsorios de Epifanía (1766-1777), himnos de vísperas o misas (*O gloriosa virginum*, 1771; *Pange lingua*, 1772; *Jesu corona virginum*, 1774; *de difuntos*, 1778). A partir de 1781, parte de la producción religiosa madrileña de Rodríguez de Hita se empezó a compilar en dos volúmenes encuadernados, titulados *Música práctica de romance* (obras en castellano) y *Música motética práctica* (obras con texto latino), actualmente conservados en la Biblioteca Nacional[136].

En la producción sacra de esta época, coexisten el *stile antico* con el moderno estilo teatral. La mayoría de sus composiciones litúrgicas en latín, principalmente las del oficio y las misas, adoptan el estilo severo o *ecclesiastico* que se mantiene fiel a las directrices del Concilio de Trento. Es prototípica la disposición a dos coros (SSAT-SATB o SATB-SATB), según el antiguo principio de la policoralidad. El compositor evita los meros doblamientos en estas obras a 8 voces, conforme a las pautas que expone en su método de composición (*Consejos*, p. 13, párrafo 23). En salmos, himnos, antífonas, magnificat, etc., predomina la escritura coral homofónica, que alterna con pasajes contrapuntísticos. A menudo, entre las secciones corales se insertan solos o dúos, generalmente para soprano o tenor. El dominio de la polifonía es patente incluso en la escritura de algunos manuscritos, como el de la *Salve regina*, compuesta en Palencia (PAL LP 6), que presenta notación mensural renacentista y la disposición por separado de las cuatro voces, según la costumbre antigua. En las severas oposiciones de las capillas españolas de la época y, particularmente, en las de adscripción real, el compositor debía acreditar un perfecto conocimiento del contrapunto.

La influencia del estilo operístico italiano es perceptible en los villancicos, cuatros, pastorelas, responsiones y también en algunas obras religiosas con texto latino, como las lamentaciones de Semana Santa, generalmente escritas para voz solista y orquesta. Rodríguez de Hita, al igual que otros compositores españoles

136 BNM, M. 1.352 y M. 1.353, respectivamente.

de la época, varía el tipo formal del villancico barroco (introducción - estribillo - coplas) mediante la supresión o la adición de partes (tonadilla, seguidilla, dúo, contradanza, pastorela, minuet, etc.). La sucesión de recitativo y aria (generalmente *da capo*) sustituye en muchos casos a las coplas.

Como demostró Bonastre (1978), el acompañamiento instrumental muestra la influencia de los autores de Mannheim, con la desaparición del concepto de bajo continuo y la utilización de los instrumentos de viento como pedales orquestales. Sin embargo, la modesta plantilla de la capilla de La Encarnación no ofrecía grandes posibilidades, puesto que flautas-oboes y trompas-trompetas eran tocados por los mismos instrumentistas. Al igual que la mayoría de capillas españolas, no disponía de viola ni de clarinete. La parte del bajo solía ser tocada por el arpa y el violón, además del órgano y el contrabajo. Durante la Semana Santa, sobre todo en las lamentaciones, estos instrumentos eran sustituidos por el clave, el clavicordio o incluso el salterio.

En los últimos años de su vida, Rodríguez de Hita gozó de una sólida reputación y de un gran respeto. Se le encargaron dictámenes censorios de la traducción española de los *Elémens de musique, théorique et pratique* de D'Alembert, realizada por Francisco Javier de Sarria (1778)[137] y de la obra de Antonio March y Estrader, *Conocimientos de los organistas en las máquinas de los órganos y modo de reconocerlos* (1779), traducción de algunos capítulos de la tercera parte de *L'art du facteur d'orgues* de François Bedos de Celles[138]. En

---

137 Sobre el impreso *Elementos de Música teórica y práctica, traducción de M.D. Alember* [sic] de F.J. de SARRIA, véase N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *La imprenta musical en Madrid*, en *Anuario musical*, 18, 1963, p. 168. Citado por A. GALLEGO GALLEGO, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, (*Alianza música*, 41), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 216. Ignoramos a cuál de las ediciones de los *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* de Jean Le Rond D'ALEMBERT corresponde la versión española: si a la de París de 1752 (David l'ainé, Le Breton, Durand; reeditada en 1759 por Charles-Antoine Jombert y Jean-Marie Bruysset), o a la edición lionesa de 1762 (Jean-Marie Bruysset), con reimpresiones en 1766, 1772. El listado de las ediciones mencionadas —a las que deben sumarse las de 1757 (Leipzig) y 1779 (Lyon)—, acompañado por las siglas de las bibliotecas en que se conservan, puede consultarse en *Écrits imprimés concernant la musique*, ed. de F. LESURE, (*Répertoire International des Sources Musicales*, B VI), 1, München-Duisburg, 1971, p. 77-78.

El expediente censorio, con la petición al Consejo de Castilla de Francisco Javier de Sarria —director de la Real Lotería de México— a través de su apoderado, Santiago Rodríguez, el acuse de recibo del censor Rodríguez de Hita y el informe final (23 de noviembre de 1778), se conserva en AHN, *Consejos Suprimidos. Impresiones*, 5.542 (11) y ha sido publicado por N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época y sobre impresión de música*, en *Anuario musical*, 15, 1960, p. 213-214.

138 Véase A. GALLEGO GALLEGO, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, (*Alianza música*, 41), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 190 y 217. Las fuentes de Gallego son N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *La imprenta musical en Madrid*, en *Anuario musical*, 18, 1963, p. 168 y L. JAMBOU, *Réflexions sur la diffusion en Espagne de* L'art du facteur d'orgues *de Dom Bedos de Celles*, en *L'orgue*, 172, 1979, p. 15-19.

este último informe (1 de junio de 1779), en el que, por cierto, emitió un juicio desfavorable a la impresión, el compositor se lamentó de la falta de formación teórica de los organeros españoles y reivindicó la creación de una Academia de la Música que promoviese la enseñanza musical, de manera similar a las academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, San Carlos de Valencia o de las Tres Nobles Artes de Sevilla.

Pocos datos han llegado hasta nosotros sobre el círculo en el que se desenvolvió Rodríguez de Hita. Su nombre, según Martín Moreno, aparece en el testamento del compositor de la Real Capilla Francesco Corselli, fallecido en abril de 1778[139]. El maestro de La Encarnación fue designado testamentario junto a José y Matías Corselli, hermanos del testador[140].

Otra de las afirmaciones que han venido sosteniéndose es que Rodríguez de Hita fue maestro de música y amigo del escritor Tomás de Iriarte. Conviene recordar que Iriarte es una de las figuras más representativas de la Ilustración española: junto a Nicolás Fernández de Moratín, participó muy activamente en la reforma clasicista, traduciendo varias obras francesas para el Teatro de los Reales Sitios[141]. En 1780 recibió del conde de Floridablanca el encargo de redactar un informe para la formación de una Academia de Ciencias y Bellas Letras. Pero más importante desde nuestro punto de vista musicológico es la aportación del

---

139 Cf. nota 39.

140 MARTÍN MORENO (*Historia*, p. 50) cita como fuente a J. SUBIRÀ, *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, (*Monografías*, 4), Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950. Sin embargo, en dicho trabajo no hemos hallado mención alguna al respecto. Por otra parte, en los dos testamentos de Corselli que Álvarez Solar-Quintes localizó en el AHP, fechados el 19 de julio de 1741 y el 8 de agosto de 1751 (notario Gaspar Feliciano García), Rodríguez de Hita tampoco figura como albacea. Cf. la publicación de dichos documentos en N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía*, en *Anuario musical*, 6, 1951, p. 194-196. En próximos trabajos habrá que desenmarañar la cuestión de la posible relación amistosa de Francesco Corselli con nuestro compositor.

141 Iriarte, nacido en el Puerto de Santa Cruz de Orotava (Tenerife, Canarias) en 1750 y muerto en Madrid en 1791, recibió una sólida formación de su hermano fray Juan Tomás y principalmente de su tío Juan de Iriarte, el sabio bibliotecario de Carlos III. A la muerte de éste (1771), le sucedió en el puesto de oficial traductor de la primera Secretaría de Estado. En 1776, fue nombrado archivero general del Consejo de Guerra. En los últimos años de su corta biografía (murió a los 41 años), Iriarte rehusó participar en las polémicas literarias: además de perder el favor del conde de Floridablanca, el tribunal del Santo Oficio le procesó por su *Carta satírica* de 1786. Entre su obra literaria (prosa y verso), destacan las *Fábulas literarias* (1782). Nadie puede discutir el valor que sigue teniendo para conocer la figura de Tomás de Iriarte, el viejo estudio de COTARELO, *Iriarte*, pese a que el erudito madrileño parezca obsesionado en defender a su biografiado y extraiga deducciones absurdas, faltas de persepctiva histórica. Véase, además, R.M. COX, *Tomás de Iriarte*, New York, Twayne Publishers, 1972, donde se da una nueva interpretación sobre la recepción de su teatro neoclásico. Sobre las adaptaciones de Tomás de Iriarte, véase el capítulo VI, apartado 5.

poeta canario a la música española del siglo XVIII[142]. Como ya se ha apuntado, con *Guzmán el Bueno* (1790) Iriarte introdujo el género del melólogo francés en España[143]. Su contribución esencial lo constituye, no obstante, el poema didáctico *La música*, publicado en la Imprenta Real en 1779, un erudito compendio de datos y reflexiones escritos para instruir en la música. La obra tuvo una rápida difusión y una elogiosa acogida tanto en España como en el extranjero. En el canto V, Iriarte, al igual que Rodríguez de Hita en el informe de junio de ese mismo año, propone la creación de una Academia de Música o «Cuerpo científico de la Música». Curiosamente se trata de la misma petición que hace año. Se sabe que, desde su época de Canarias, Tomás de Iriarte era un gran aficionado a la música y tocaba varios instrumentos. Fue uno de los grandes defensores de Haydn en España y destacó por su papel central en la negociación, junto con Carlos Alejandro de Lelis, entre la Casa de Benavente y el compositor austríaco[144].

A la vista de la influyente actividad musical de Tomás de Iriarte, cobra especial interés el dato de que estudió con Antonio Rodríguez de Hita. La información procede de la reseña elegíaca que Carlos Pignatelli, amigo íntimo de Iriarte, escribió a la muerte del escritor canario (*Noticia historica de la vida, y escritos de Don Thomas Yriarte*)[145]. Según Pignatelli, Iriarte aprendió composición, violín y viola «con el auxilio de alguna instruccion que recibio de

---

142 De entre los estudios sobre la actividad musical del fabulista Iriarte, debemos citar al menos los clásicos de COTARELO, *Iriarte*, p. 205-208 y J. SUBIRÀ, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, (*Monografías*, 5), 2 vol., Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949-1950 (con un estudio de la forma del melólogo en España). De gran interés es la síntesis actualizada de J. SUÁREZ PAJARES, *Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario*, en *Cuadernos de música*, 2, 1992, p. 111-149, que además incorpora la transcripción de la música de *Guzmán el Bueno*. Sobre los diferentes trabajos en el ámbito de la teoría musical que han abordado el poema didáctico-musical iriartiano, remitimos a la bibliografía de este útimo artículo (especialmente los de Antonio Martín Moreno, Antonio Gallego y Francisco José León Tello).

143 Se tiene constancia de que Juan Ignacio del Castillo, apuntador y sainetero, cultivó el género con anterioridad, con la pieza *Hannibal*, estrenada probablemente en Cádiz. Tomás de Iriarte debió de asistir a su representación durante su período de retiro en Sanlúcar de Barrameda (1790). No se ha conservado la música de *Hannibal*.

144 Tomás de Iriarte era el hombre de confianza de la Casa de Benavente en Madrid y transmitía a Lelis las instrucciones de la condesa-duquesa. Lelis era el agente de los Benavente en Viena y negociaba directamente con Haydn. Cf. la bibliografía de la nota 1070.

145 Publicada por A. AGUIRRE [R. FOULCHÉ-DELBOSC], *La notice de Carlos Pignatelli sur Thomas de Yriarte*, en *Revue hispanique*, 34, 1916, p. 218-252. COTARELO no la conocía cuando editó *Iriarte* (1897). Raymond Foulché-Delbosc ofrece vaga información sobre su fuente: «Cette notice [...] a été jusqu'ici considérée comme perdue, et sans la découverte, dans une bibliothèque particulière, de cette étude et d'une correspondance qui s'y rapporte, tout porte à croire que nous en aurions été pour toujours réduits à des conjectures.» Véase A. AGUIRRE [R. FOULCHÉ-DELBOSC], *La notice de Carlos Pignatelli sur Thomas de Yriarte*, en *Revue hispanique*, 34, 1916, p. 200. Cf. nota siguiente.

su amigo el maestro de Capilla de la Encarnacion don Antonio Rodríguez de Hita»[146]. El testimonio de Pignatelli parece digno de crédito, puesto que, además, Iriarte era el profesor de música de su hermana, María Manuela Pignatelli y Gonzaga, duquesa de Villahermosa. Además, es coherente con la cronología de ambos artistas: Iriarte llegó a Madrid en 1764, siendo un adolescente de catorce años, un año antes de que De Hita consiguiese el magisterio de capilla de La Encarnación. Subirá fue más allá y defendió, además, la idea de que, probablemente, De Hita animó a Tomás de Iriarte a escribir el célebre poema *La música*[147].

---

146 El fragmento completo reza así: «Desde Canarias tocaba varios instrumentos, sabiendo bastante de musica para tocar un papel de pensado, bien que jamas habia tenido maestro, ni tubo despues otro que los libros. Dedicose a estos y por ellos aprendio como ciencia lo que solo sabia como arte. Llegó por fin a saber la composicion y a tocar de repente el Violin, y la Viola sólo por observacion y practica, y despues con el auxilio de alguna instruccion que recibio de su amigo el maestro de Capilla de la Encarnacion don Antonio Rodriguez de Hita» (A. AGUIRRE [R. FOULCHÉ-DELBOSC], *La notice de Carlos Pignatelli sur Thomas de Yriarte*, en *Revue hispanique*, 34, 1916, p. 222; respetamos la ortografía original). Posteriormente, reproducen el dato J. SUBIRÀ, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, (*Monografías*, 5), 1, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949, p. 54, 58 y 121; R. STEVENSON, *Haydn's Iberian World Connections*, en *Inter-American Music Review*, 4, 1982, p. 3 y J. SUÁREZ PAJARES, *Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario*, en *Cuadernos de música*, 2, 1992, p. 125, entre otros. Curiosamente, Subirà no basa su afirmación en el testimonio de Pignatelli, sino en una nota biográfica muy posterior de Manuel José QUINTANA (*Tesoro del Parnaso Español*, Paris, Baudry, 1861).
Durante nuestras investigaciones en la BNM, hemos hallado unas *Apunttaciones [sic] que un curioso pidió á D. Thomas de Yriarte, acerca de su vida y estudios escritas, en Treintta [sic]de Julio de 1780* (BNM, Ms. 10.460), de autor anónimo. En las páginas 5-6 de este manuscrito, se lee: «Desde Canarias tocaba el violin y el vandolin, sabiendo la musica bastante para tocar un papel de pensado, bien que jamas hauia tenido maestro, ni le tuvo despues mas que los libros. Dedicose á esttos [sic], y por ellos aprendio como ciencia lo que solo sauia como artte [sic]. Llegó al fin á sauer la composicion, y á tocar de repentte [sic] el violin y la viola, solo por libros y el exercicio, y despues con el veneficio de alguna instruccion que recibia mas por via de conseruacion que de leccion con el trato de su amigo el maestro de la capilla de la Encarnacion d[on] Anttonio [sic] Rodríguez de Hita». Pese a que estas *Apunttaciones* de 1780 no son recogidas en ninguno de los estudios citados, es evidente que inspiraron la noticia de Pignatelli (posterior a la muerte del poeta en 1791) y pueden constituir la clave del importante dato biográfico de Rodríguez de Hita. Habrá que dedicar especial atención a esta cuestión en próximas investigaciones.

147 Subirà parte de la afirmación de Mariano SORIANO FUERTES (*Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4, Madrid-Barcelona, Narciso Ramírez, 1859, p. 163 y s.), basada a su vez en la de un tal Pérez (quizá el tenor Vicente Pérez Martínez), según la cual Tomás de Iriarte recibió los consejos y la ayuda del compositor Luis Misón para escribir su poema. J. SUBIRÀ refuta esta afirmación aduciendo que Misón falleció en 1766, es decir 13 años antes de la publicación de *La música*, agregando que «si algún maestro pudo aconsejarle a tal intento, mal podía ser Misón, sino más bien don Antonio Rodríguez de Hita, cuya vida se prolongó hasta 1787» (*El compositor Iriarte [1750-1791] y el cultivo español del melólogo [melodrama], [Monografías, 5]*, 1, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949, p. 58). Posteriormente M.D. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 24, se refiere a esta posibilidad.

No obstante, ninguno de los escritos del autor canario avalan esos datos. Y además, ¿por qué en el poema *La música* Tomás de Iriarte, que pretende ofrecer un panorama instructivo del ambiente musical español, no cita al afamado maestro de La Encarnación? Nos parece débil el argumento de que evitó mencionar a Rodríguez de Hita por haber colaborado con el populista Ramón de la Cruz, autor al que, como veremos más adelante, lanzó severos ataques en 1770. Tanto en el campo musical como en el teórico, Rodríguez de Hita era uno de los músicos más avanzados y puestos al día de su época, y su adscripción al ideario ilustrado parece fuera de toda duda[148]. Si hubo o no una relación entre Tomás de Iriarte y Rodríguez de Hita, será una cuestión que decidirán, en última instancia, los documentos que puedan hallarse en investigaciones futuras.

Antonio Rodríguez de Hita murió en Madrid el 21 de febrero de 1787.

4. NUEVAS APORTACIONES

4.1. El lugar y la fecha de nacimiento

En 1950, Gonzalo Castrillo Hernández ofrecía por primera vez datos acerca del lugar y la fecha de nacimiento de Antonio Rodríguez de Hita: la localidad de Valverde de Alcalá «sobre el año 1725»[149]. Castrillo, a la sazón maestro de capilla de la catedral de Palencia, afirmaba haber recibido dicha información de Jesús San Martín[150], quien, a su vez, la había extraído de un legajo de ordenación

148 Además, en el próximo capítulo tendremos oportunidad de ver que Rodríguez de Hita compuso los intermedios musicales de la tragedia neoclásica *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín (1770), lo que confirma que el músico de Valverde comulgaba con los ideales ilustrados.

149 G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 1. Valverde de Alcalá está situado actualmente en la provincia de Madrid. En la época formaba parte de la archidiócesis de Toledo. En el siglo XIX, Valverde pasó a formar parte de la archidiócesis de Madrid-Alcalá, sufragánea de Toledo. En el siglo XX, Madrid pasó a ser metropolitana y Alcalá sufragánea de aquélla. Finalmente, la diócesis de Alcalá se ha acabado segregando de la de Madrid. Véase P. ÁLVAREZ, art. *Madrid-Alcalá, Archidiócesis de*, en *Diccionario de historia eclesiástica de España*, ed. de Q. ALDEA VAQUERO, T. MARÍN MARTÍNEZ y J. VIVES GATELL, 2, Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1972, p. 1378-1388.

150 Jesús San Martín es el autor de un catálogo completo de los documentos del archivo de la catedral de Palencia. Véase J. SAN MARTÍN PAYO, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, (=*Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, 50, 1983), Palencia, Diputación Provincial, 1983 [armarios I-VII del archivo]; *Archivo Capitular de Palencia (ACP). Catálogo I, 2ª parte. Armarios VIII-XIV del Archivo Histórico*, (=*Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, 55, 1987), Palencia, Diputación Provincial, 1987.

del Archivo Diocesano de Palencia, concretamente el correspondiente al año 1747[151].

El examen de dicho legajo revela, efectivamente, el lugar de nacimiento del compositor[152], aunque nada induce a pensar que fuera hacia 1725, tal como afirma Castrillo. Como puede verse en el apéndice de nuestro trabajo, los tres capellanes de la catedral de Palencia interrogados en el informe de ordenación de Rodríguez de Hita declaran en 1747 que el aspirante tenía más de veinticuatro años de edad[153], lo que significaba que habría nacido en 1722 o 1723.

Sin embargo, la fecha de 1725, erróneamente recogida por San Martín y mencionada por Castrillo, será sistemáticamente reproducida en los estudios posteriores[154].

La destrucción de los archivos judicial y parroquial de Valverde de Alcalá, así como el de la magistral alcalaína, imposibilitaba la verificación de ese dato. Ante la falta de documentación, Francesc Bonastre y María Dolores Aguirre recurrieron al *Diapasón instructivo* del propio compositor para demostrar la hipótesis del año de nacimiento en 1725[155]:

> Yo tengo treinta y dos años de edad, y diez y siete de Magisterio, y aun os confiesso no sè la mitad de lo que es necessario saber [...][156]

Teniendo en cuenta que el tratado teórico fue publicado muy a principios del año 1757 —concretamente el 14 de enero— ambos autores razonaron que no podía descartarse la fecha de 1724. La hipótesis de 1724 estaría vigente, según reconocía Bonastre, «en tanto no aparezcan más datos»[157].

Sin embargo, un hallazgo archivístico permite demostrar por vez primera el lugar y la fecha exacta del nacimiento del compositor del monasterio de la Encarnación, así como diversos datos acerca de sus primeros años. Se trata del informe referente a la ordenación de corona[158] de Antonio Rodríguez de Hita,

---

151 CASTRILLO HERNÁNDEZ (*op. cit.*, p. 1) hace referencia al legajo «1747-1748». De hecho, el informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Rodríguez de Hita forma parte del legajo 1747 del ADP, *Ordenaciones*. Cf. notas 203 y 204.

152 En el fol. 1, aparece el nombre del candidato «Subdiacono, Villae de Valverde, hujus Archiepiscopatus Toletani oriundo». ADP, *Ordenaciones*, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747). Véase el apéndice 4. Igualmente, hay una referencia a Valverde en el fol. 3 de dicho informe.

153 ADP, *Ordenaciones*, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747), fol. 5, 6 y 8. Véase apéndice 4.

154 BONASTRE, *HitaMarch*, p. 2; BONASTRE, *Estudio*, p. 47-48; M.D. AGUIRRE, *op.cit.*, p. 11-12. Las enciclopedias y manuales de la historia de la música propagan asimismo la fecha de 1724 o 1725. Citamos únicamente la obra de MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 84.

155 BONASTRE, *HitaMarch*, p. 2; M.D. AGUIRRE, *op.cit.*, p. 11.

156 RODRÍGUEZ DE HITA, *Diapasón instructivo*, p. 11.

157 BONASTRE, *Estudio*, p. 48.

158 O tonsura, por la que se ingresa en el estado clerical. Recuérdese que en la España de la época para medrar socialmente era necesario demostrar la limpieza de sangre (no tener en

conservado en el Archivo General Diocesano de Toledo[159]. En dicho informe, se encuentra una copia de la partida original de nacimiento del músico, fechada en Valverde a 8 de febrero de 1735. Según el documento toledano, en el folio nº 7 del Libro de Bautismos de la iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol de Valverde de Alcalá, constaba que Antonio Rodríguez de Hita había nacido el día 18 de enero de 1722, siendo bautizado el día 25 por el párroco Isidro Martínez de Sepúlveda. El padrino fue Manuel López, quizás el tío abuelo materno[160]. El notario apostólico Francisco de Toro Ibáñez certifica dicha partida[161].

El documento conservado en Toledo viene a zanjar la cuestión del nacimiento de Antonio Rodríguez de Hita, originada por la desaparición de los archivos de Valverde y de la magistral de Alcalá, constituyendo una fuente preciosa que despeja las hipótesis barajadas durante los últimos años. Nuestro compositor nació dos o tres años antes de la fecha sostenida hasta ahora, lo que explica la incoherencia de algunas afirmaciones, tal como veremos más abajo.

Se adivinará, no obstante, que el descubrimiento del dato cronológico plantea dos problemas. En primer lugar, es difícil de explicar por qué en 1747 los tres testigos interrogados en Palencia afirmaban que Antonio Rodríguez tenía «más de veinticuatro años», cuando había cumplido ya los veinticinco. Pero todavía más problemático resulta que De Hita en el tratado de 1757, asegurase tener 32 años, cuando en realidad ya tenía 34 e iba a cumplir los 35 cuatro días más tarde de la publicación (14 de enero). No hay que excluir que el *Diapasón instructivo* hubiera sido redactado en 1754, viendo la luz tres años más tarde. Sin embargo, nos parece inverosímil pensar que el compositor no hubiera revisado el texto antes de su publicación. En vista de la aseveración de los capellanes de Palencia, quizá habría que reformular la cuestión de la fecha del nacimiento. Acaso puede sugerirse que el músico pudo tener algún interés consciente en declararse uno o dos años más joven. Al presentarse como un compositor más joven de lo que era, Rodríguez de Hita quizás hubiera pretendido captar el interés de las altas instituciones musicales del país. Es significativo que, justo después de haber publicado el *Diapasón instructivo* en 1757, el músico llevase a cabo una serie de intentos para obtener una plaza prestigiosa (capillas de Las Descalzas

---

la genealogía antepasados judíos, musulmanes o de otra raza considerada deshonrosa) y ser «cristiano viejo».

159 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735). Véase apéndice 1 (de aquí en adelante omitimos la referencia al apéndice). Si Castrillo hubiera examinado el legajo de ordenación de Palencia, que él mismo cita, hubiera descubierto la licencia del coadministrador del Arzobispado de Toledo para recibir las órdenes. Además, si Rodríguez de Hita había estudiado en Alcalá de Henares, donde tenía que haber accedido forzosamente a las órdenes menores, y perteneciendo aquella ciudad en el siglo XVIII a la diócesis metropolitana de Toledo, parecía evidente que algún documento importante podía hallarse en el Archivo Diocesano de la capital manchega.

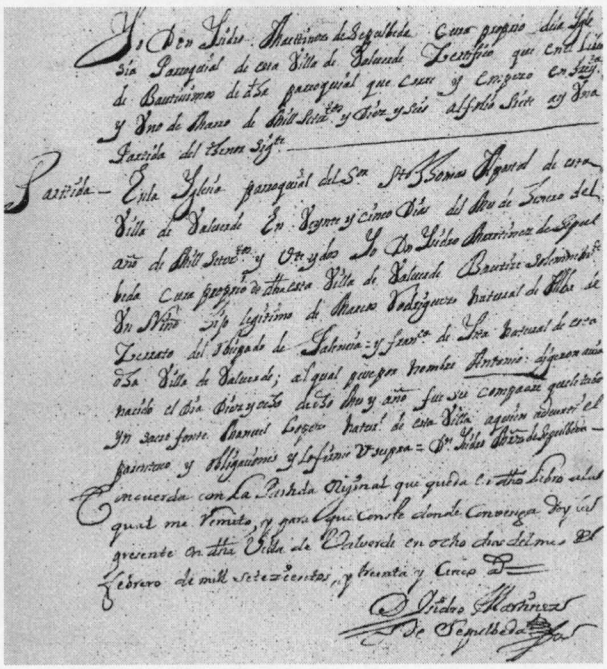
160 La madre del compositor se llamaba Francisca de Hita López. Véase *infra*.

161 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 3.

Reales, catedral de Toledo y La Encarnación). Habrá que esperar nuevos hallazgos documentales para mantener o rechazar esta conjetura.

ILUSTRACIÓN 4. Certificado, fechado a 8 de febrero de 1735, de la partida original de nacimiento de Rodríguez de Hita.

Este documento de gran valor se ha hallado en AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906 (Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita).



4.2. Ascendencia familiar y primera infancia

El enigma que hasta ahora rodeaba el origen familiar de Rodríguez de Hita, desaparece también con el descubrimiento del citado informe del Archivo General Diocesano de Toledo. El compositor era hijo de Marcos Rodríguez y Francisca de Hita, y sabemos con certeza que tuvo dos hermanas, Francisca y María Matías[162].

162 Francisca aparece en AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 5, en el que se halla el certificado de la partida de confirmación del compositor. Como veremos (cf. nota 172), el 20 de junio de 1725, Antonio y Francisca recibieron juntos el sacramento de la confirmación. Por otra parte, poseemos dos fuentes documentales que nos informan de la segunda hermana del compositor: el testamento de enero de 1787, donde el maestro de La Encarnación nombra «por mis unicas, y unibersales herederas [...], a d[oña] Fran[cisca], y d[oña] Maria Mathias, Rodriguez de Hita, mis dos hermanas» (AHPM, protocolo nº 19.134, fol. 292 vº;

La familia de su padre procedía del sur de la actual provincia de Palencia: sus abuelos paternos eran José Rodríguez, natural de Alba de Cerrato, y Ana María del Mercado, natural de Cevico de la Torre. Los abuelos por parte materna, Alonso de Hita y Ana López eran ambos del mismo Valverde de Alcalá[163].

El padre de Antonio, Marcos Rodríguez del Mercado, había nacido en Alba de Cerrato[164]. En su juventud ingresó en el convento de San Diego de Valladolid, perteneciente a la orden franciscana[165], aunque «no profeso por enfermedad que padecio en el noviciado»[166]. En Valverde de Alcalá contrajo matrimonio con Francisca de Hita y allí vio nacer a su hijo Antonio. Sabemos que era maestro de niños de la localidad de Corpa[167], donde residía en 1735[168], aunque ignoramos si en Valverde había desempeñado el mismo cargo. Desconocemos el año exacto de su defunción, acaecida, eso sí, antes de 1745[169]. Apenas tenemos noticia alguna de la madre, Francisca de Hita López, de la que sólo sabemos que era natural de Valverde[170]. En 1745, ya viuda, aún residía en su pueblo natal[171].

---

véase apéndice 11) y el acta de defunción del maestro de capilla (AHDM, *Fondo parroquial de San Martín*, sin signatura*: L[ibro] 23 de Difunt[os] desde 9 de Marzo de 1783 h[as]ta 27 de Sep[tiembre] de 1788*, fol. 223 r°; véase apéndice 13).

163 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 2, 9, 13, 15, 18, 20, 22, 24. En 1735, los testigos de Valverde presentados para el interrogatorio declaran conocer a los abuelos maternos.

164 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 2, 3, 22, 24; AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 22, 25, 27.

165 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 13, 15, 17, 20, 24. Marcos Rodríguez presentó en Valverde las informaciones para ingresar en la orden antes de contraer matrimonio con Francisca de Hita. Francisco Pinilla, otro vecino de Valverde, detalla en la p. 17 que el informe lo realizó fray Mateo del Santísimo Sacramento, predicador del convento de Santa Ana de Baltanás (Palencia), cumpliendo la orden de fray Juan de la Trinidad, ministro provincial de la orden de San Francisco.

166 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 20, 24. Los testimonios de Pedro Fernández y Juan Ramos, vecinos de Valverde, esclarecen la interrupción de la carrera eclesiástica de Rodríguez del Mercado.

167 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 12. Corpa dista 12 quilómetros de Alcalá de Henares.

168 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 24.

169 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 22, 24, 25. Los testigos llamados a comparecer el 20 de marzo de 1745 ante el párroco de Valverde y el notario apostólico para el nuevo informe de Rodríguez de Hita, se refieren al «ya difunto» Marcos Rodríguez.

170 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 2, 3, 22, 24. AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 22, 23, 25, 27.

El siguiente dato —y último sobre los primeros años del compositor— que aporta el informe de 1735, es la fecha de su confirmación, que tuvo lugar en Valverde el día 20 de junio de 1725. El sacramento fue administrado a Antonio y a su hermana Francisca por el auxiliar del Arzobispo de Toledo, Dionisio Mellado[172].

Es posible que la familia Rodríguez-de Hita se hubiera trasladado a Corpa en 1729 o 1730, puesto que el párroco Martínez de Sepúlveda redacta en dicho informe que Antonio fue feligrés suyo «en la hedad corta de siete a ocho a[ños]»[173].

4.3. Colegio de Infantes de Alcalá y ordenación de corona

En enero de 1732, a la edad de diez años, Rodríguez de Hita se traslada a Alcalá de Henares para estudiar en el Colegio de los Infantes[174]. Una vez más los documentos conservados en el Archivo General Diocesano de Toledo, prueban lo que hasta ahora era tan sólo una afirmación indocumentada de Gonzalo Castrillo[175].

---

171 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 26. Mateo de Ramos, vecino de Valverde, asegura que «Su Madre actualm[ente] lo es [vecina]».

172 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 5. El párroco de Valverde certifica que la partida de confirmación se encuentra en el folio nº 11 del libro de bautismos hoy desaparecido.

173 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 27. Recordemos que él mismo le había bautizado, por lo que cabe preguntarse dónde estuvo Rodríguez de Hita entre los siete u ocho años y los diez en que entra en el Colegio de los Infantes. Creemos que la respuesta está AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 12.

174 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 14, 16 y 18. En 1735, los testigos Diego Ramos, Alonso González y Francisco Pinilla declaran que Rodríguez asiste a dicho colegio. Pinilla se refiere al «Colegio de los Seises». En cuanto a la edad en que llegó a Alcalá, véase AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 7, 10, 11, 13, 17. Bernardo Laina (salmista y músico de la magistral), Francisco Martínez (salmista), José Martí Alay (bajonista), Alfonso Gutiérrez Aguilar (maestro y párroco de la iglesia de San Pedro sita en la iglesia magistral), afirman que Hita llegó a Alcalá con diez años. Pedro Jiménez, presbítero de la mencionada parroquia de San Pedro, menciona que fue a los diez o a los once años. Finalmente, en el informe de un compañero de Rodríguez de Hita (véase AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Jerónimo García Duque) el propio rector del Colegio de los Infantes certifica que se hizo cargo de su educación a partir de enero de 1732.

175 «Fué Colegial infante del Colegio de Alcalá, cuyo Patrono es el Cabildo, y allí aprendió Latín, solfeo, cantollano, órgano y composición [...] bajo la dirección patriarcal del Maestro de Capilla titular de la Iglesia.» En G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 1. Desconocemos la fuente que utilizó Castrillo; el informe de 1747, conservado en el Archivo Diocesano de Palencia —el único que él cita— no contiene ninguna referencia al mencionado colegio.

El Colegio de los Infantes de Alcalá, cuyo patrono era el Cabildo de la magistral, fue fundado por José Beno de Rey y Antonio Escudero de Rozas el 22 de agosto de 1702, para doce niños que estudiasen gramática y música[176]. También era llamado Colegio de los Seises o de Santos Justo y Pastor, que no hay que confundir con el Colegio de Santa María de Regla y Santos Justo y Pastor o de León, donde se estudiaba Artes y Teología y también con el patronazgo del Abad y Cabildo de la magistral de Alcalá desde 1595[177]. Tanto éste como el Colegio de Santos Justo y Pastor o de Tuy eran colegios mayores, destinados a estudiantes de la Universidad de Alcalá[178].

El edificio del Colegio de los Seises fue erigido a principios de siglo XVIII, pero no ha sobrevivido hasta nuestros días[179]. En él se impartían cursos de gramática y música, al igual que en otras escuelas catedralicias españolas. Los niños asistían diariamente al coro de la iglesia magistral, donde cantaban tanto canto gregoriano como obras polifónicas. Una copia de las constituciones de 1702 del colegio alcalaíno se ha conservado en el archivo de la catedral de Palencia[180].

Afortunadamente, los documentos toledanos nos dan a conocer los nombres de algunos de los personajes que desempeñaron un papel importante en la formación general y artística de Rodríguez de Hita. Su maestro, Alfonso Gutiérrez Aguilar, también párroco de la iglesia de San Pedro, sita en la iglesia

176 J. de RÚJULA, *Índice de los Colegiales del Mayor de San Ildefonso y Menores de Alcalá*, Madrid, CSIC, Instituto Jerónimo Zurita, 1946, p. XXVII. Rújula no menciona sus fuentes. En el certificado de Francisco Moratilla conservado en AGDT (*Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Jerónimo García Duque) se nombra sólo a Antonio Escudero y [sic] Rozas, canónigo de la catedral de Toledo.

177 J. de RÚJULA, *op. cit.*, p. XXI. Es por ese motivo que en el AHN, *Universidades*, Fondos de la Universidad y Colegios de Alcalá, no hemos encontrado información sobre el Colegio de los Infantes.

178 J. de RÚJULA, *op. cit.*, p. VIII.

179 P.L. BALLESTEROS TORRES, *El siglo XVIII alcalaíno*, en *Resumen de las conferencias del II curso de historia, arte y cultura de Alcalá de Henares (febrero-mayo 1986)*, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 1986, p. 49-50. El Colegio de los Seises, el Oratorio de San Felipe Neri y el Seminario de Nuestra Señora del Pardo, eran de los tres únicos edificios arquitectónicos construidos en el dieciocho. La actividad arquitectónica y artística de Alcalá en este siglo contrasta con el dinamismo del anterior reinado de los Austrias.

180 *Constituciones del Colegio de Niños de Coro de San Justo y Pastor, de Alcalá, fundado por el Dr. D. Antonio Escudero, Maestrescuela de Alcalá*, (1702), en ACP, armario IV, leg. 2, nº 19 (nº. cat. 780). Citado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 553, 6.785 y recogido en J. SAN MARTÍN PAYO, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, (=*Publicaciones de la Institución «Tello Téllez de Meneses»*, 50, 1983), Palencia, Diputación Provincial, 1983, p. 199, nº 780. Cf. nota 150. Al ser las únicas constituciones del archivo que proceden de fuera de Palencia, cabe preguntarse si fue el propio Rodríguez de Hita quien llevó consigo una copia al trasladarse a la catedral palentina en 1744. No ha llegado hasta nuestros días el original de Alcalá. El examen detallado de dichas constituciones desbordaría los límites de este trabajo.

magistral de Alcalá, testifica en dos de los informes eclesiásticos, destacando la rectitud y la integridad del muchacho[181].

Desde el primero de febrero de 1732, impartía las clases de gramática en el Colegio de los Infantes Fernando de Aranceta, pertiguero de la magistral[182]. Aranceta debía «passar la Leccion de gramatica todos los dias una vez» y añade que los alumnos asistían a la «explicacion de Doctrina los Sabados» y a los ejercicios dominicales que tenían lugar en el Oratorio de San Felipe Neri[183].

El testimonio más importante es, sin duda, el certificado del rector del Colegio, Francisco Moratilla, que era a su vez el maestro de capilla de la magistral en 1735[184]. Moratilla hace referencia al modélico comportamiento de Rodríguez y de sus compañeros de promoción:

> [...] he hallado una gran puntualidad al cumplimiento de su obligacion, assi en la diaria asistencia al Choro, frequencia de los Santos Sacramentos, y observancia de las Constituciones de d[icho] Colegio, Como en la aplicacion à los Estudios de Gramatica y musica, en la qual se hallan mui suficientes para servir en dicho Choro assi al Canto Llano como a la Cappilla de musica.

El documento firmado por Moratilla contribuye a paliar el desconocimiento existente sobre el magisterio de capilla de San Justo y Pastor, debido principalmente a la desaparición de los archivos alcalaínos.

Cuando en 1745 Bernardo Laina da su parecer sobre Rodríguez, afirma que «esto lo saue [...] como Recttor q[ue] fue en d[icho] Collexio»[185], lo que forzosamente tuvo que ocurrir después de 1735. El hecho de que Laina fuera «Salmista y Musico en la S[anta] Yglesia Max[istral]»[186], demuestra que el cargo de rector y maestro de capilla no tenía que recaer obligatoriamente sobre la misma persona.

En el mismo legajo del Archivo General Diocesano de Toledo, podemos leer los informes de otros pretendientes que procedían también del colegio de la magistral. Así pues, conocemos los nombres de los compañeros de estudio de Antonio Rodríguez de Hita: Jerónimo García Duque, de Alcalá; Pedro Bautista Jiménez, de Santorcaz y León de Burgos, de Torrejón de Ardoz[187]. Antonio

---

181 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), fol. 7; también AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 17-18.

182 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Jerónimo García Duque, (1735). Certificado de Fernando de Aranceta.

183 *Ibidem.*

184 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Jerónimo García Duque, (1735).

185 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 10.

186 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 8.

187 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906. Los tres informes de los colegiales están fechados en Toledo a 2 de marzo.

Torrejón, de Alcalá, ingresó en el Colegio el 7 de enero de 1735[188]. Curiosamente, Rodríguez era dos años menor que el resto de sus compañeros de curso[189].

En la cuaresma de 1735, Rodríguez de Hita ingresa en el estado clerical con la ceremonia de la tonsura, después de haber presentado el informe de limpieza de sangre[190] y haber sido admitido por el Consejo del Arzobispado de Toledo. La ordenación de corona tuvo lugar en la capilla del Obispo de Madrid[191], el 25 o 26 de marzo, siendo oficiada por el Obispo de Larén[192], según podemos leer en el *Rexistro de Matrículas* conservado en Toledo[193].

Tres años y medio después, en septiembre de 1738, Rodríguez de Hita obtuvo, recuérdese, el cargo de maestro de capilla de la magistral de Alcalá. Si la información de Castrillo es cierta, y a la luz del dato inédito de la fecha de nacimiento, resulta que Antonio Rodríguez habría llegado al magisterio con 16 años, y no a la temprana edad de 13 años[194], ni tampoco a los 14[195], ni a los 15[196], como se había considerado hasta ahora[197].

---

188 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Jerónimo García Duque, (1735). Certificado de Fernando de Aranceta.

189 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906, respectivos informes. Jerónimo García Duque: bautizado el 14 de febrero de 1720 (Acalá de Henares); Pedro Bautista Jiménez: nacido el 29 de abril 1720 (Santorcaz); León de Burgos: nacido el 20 de febrero de 1720 (Torrejón de Ardoz).

190 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735). La solicitud para la ordenación de corona está fechada en Toledo, a 2 de marzo de 1735.

191 En la plaza de la Paja, colindante a la parroquia de San Andrés.

192 Auxiliar del Arzobispado de Toledo.

193 «Matricula de las Personas, q[ue] se han ordenado, assí de Mayores, como de Menores en las Gener[ales] Ordenes, q[ue] en la quinta semana, ante Dominicam Passionis, de este Año de 1735. en los dias 25. y 26. de Marzo, celebró en la capilla de N[uestra] S[eñora] y S[an] Juan de Letran, que comunm[ente] llaman del Obispo de Plasencia, Junta en la Parroq[uia] de S[an] Andrés El Yll[ustrísimo] S[eñor] Obispo de Laren, sufrag[aneo] y auxiliar de este Arzobisp[ado] de Toledo, Sede vacante, con Liz[encia] exercendi, que tiene d[icho] Señor, del Yll[ustrísimo] Dean y Cabildo de la S[anta] Ygl[esia] Prim[ada] Siendo Secret[ario] de Ord[enes] D[on] Benito de Santa Marta, y Suarez, Presbytero.» En el fol. 157 r°, bajo el epígrafe «Corona», aparece el nombre de Antonio Rodríguez. En *Rexistro de Matriculas de Ordenes en el Pontificado de el Yll[ustrísimo] y R[everendísimo] S[eñor] D[on] Diego de Astorga y Cespedes Arz[obispo] de Toledo, Primado de las Españas (mi Señor) que empieza desde agosto de el año 1720 siendo Su Secretario de Ordenes Don Joseph de el Valle*, p. 156 v°-157 r° (AGDT, IV/109).

194 Como sostiene G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 1.

195 Según los cálculos de M.D. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 12.

196 Tomando literalmente las palabras del *Diapasón instructivo*, el compositor hubiera accedido al cargo a la edad de 15 años, pues recuérdese que declaraba tener 32 años en 1757 (y no 34). Cf. p. 66.

197 Castrillo y Aguirre cometen un desacierto al partir de una fecha de nacimiento errónea (1725 y 1724 respectivamente).

Ante la imposibilidad de documentar actualmente la afirmación de Castrillo, podemos recurrir, afortunadamente, a los testigos del informe de 1745, según los cuales, Rodríguez de Hita estuvo «rexentando el Empleo de M[aestro] de Capilla de la S[anta] Yglesia Max[istral]» al salir del Colegio de los Infantes[198]. En cuanto a la fecha del nombramiento, únicamente se dispone del testimonio del propio compositor quién afirmaba en 1757 que hacía 17 años que era maestro de capilla[199], lo que nos llevaría a 1739 o 1740. Si partimos de la hipótesis apuntada anteriormente de que el *Diapasón instructivo* pudo haber sido escrito en 1754, el año del nombramiento en la magistral se retrasaría a 1737. En tanto no aparezca ningún documento esclarecedor, nos inclinamos por la cronología ofrecida por Gonzalo Castrillo.

4.4. Ordenación de diaconado y presbiterado

Apenas un año después de su llegada a Palencia, Rodríguez de Hita recibe las órdenes menores y el subdiaconado[200], como se desprende de otro informe inédito, conservado también en el Archivo General Diocesano de Toledo[201]. Rodríguez hace constar que dispone de una congrua o renta de 300 ducados anuales, imprescindible para acceder a las órdenes según el derecho canónico[202].

Entre febrero y septiembre de 1747, el maestro de capilla de Palencia accede al diaconado[203] y, en septiembre del mismo año, al presbiterado[204]. Como

198 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), testimonio de Pedro Jiménez, fol. 7. Igualmente, fol. 10 (Bernardo Laina), 11 (Francisco Martínez), 13 (José Martí Alay) y 17 (Alfonso Gutiérrez).

199 Cf. *supra*, p. 66.

200 Llamadas también cuatro grados (ostiariado, lectorado, exorcistado y acolitado) y órden de epístola, todas ellas no sacramentales.

201 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745). Antonio Rodríguez seguía vinculado al Arzobispado de Toledo *ratione originis* (véase fol. 2), motivo por el cual dicho informe se encuentra en el archivo toledano. Por otra parte, dicho documento desmiente la hipótesis mantenida por G. CASTRILLO HERNÁNDEZ, (*op. cit.*, p. 1) de que «En este cargo [maestro de capilla de la iglesia magistral de Alcalá] [...] hubo de ser ordenado de menores para poder usufructuar una Capellanía de las fundadas en dicha Iglesia por el Cardenal Cisneros».

202 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), fol. 2.

203 ADP, *Ordenaciones*, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747), fol. 1-2. Desconocemos la fecha exacta en que Rodríguez fue ordenado diácono. Tuvo que ser entre el 30 de enero de 1747, fecha de las reverendas del coadmisitrador del Arzobispado de Toledo, para que Hita pueda recibir el diaconado y el presbiterado, y el 16 de septiembre, fecha del despacho del obispo de Palencia, donde se puede leer: «Sabed, que D[on] Antonio Rodríguez de Hita Clerigo de Evangelio [...] se quiere ordenar de Missa» (fol. 3). En las actas capitulares de la catedral de Palencia no aparece referencia alguna.

204 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1745-1747), fol. 63 v° (20 de septiembre de 1747). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 131, 3.299. Véase ADP, *Ordenaciones*,

es sabido, la ordenación sacerdotal era requisito indispensable para ejercer el cargo de maestro de capilla en la catedral de Palencia[205]. En el Archivo Diocesano de Palencia se ha conservado el informe para recibir las órdenes mayores[206]. Juan Marina, Manuel Tajueco y Tomás Hoz, sochantre, organista mayor y capellán de coro de la catedral, respectivamente, declaran como testigos en el informe. Gracias al mencionado documento, sabemos además que Hita era feligrés de la iglesia de Santa Marina de Palencia[207].

ILUSTRACIÓN 5. Cartas dimisorias de Pedro Clemente Arostegui, coadministrador del Arzobispado de Toledo para que Antonio Rodríguez de Hita pueda recibir las órdenes de diaconado y presbiterado de otro obispo.

El documento, fechado en Madrid a 30 de enero de 1747, forma parte del informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Rodríguez de Hita conservado en ADP, *Ordenaciones*, 1747 (fol. 1).


PETRUS CLEMENTE AROSTEGUI,
Dei, & Apoſtolicæ Sedis gratia, Archiepiſcopus Lariſenſis, Regiuſque Conſiliarius, Ceadminiſtrator Spiritualis hujus Archiepiſcopatus unà cum Sereniſsimo D. D. Ludovico, Hiſpaniarum Infanti, Sanctæ Romanæ Eccleſiæ titulo Sanctæ Mariæ de Scala Cardinali Archiepiſcopo Toletano, Hiſpaniarum Primate, Domino meo, cujus vices, & facultatem gerimus.

1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747), fol. 3. Para obtener el presbiterado, había que esperar un tiempo desde la ordenación de diácono, generalmente unos meses. El testigo Tomás Hoz declara en el fol. 8 que «ha obtenido el orden de Evangelio, Sin Dispensa de tiempo y ha pasado despues el suficiente p[ara] obtener el de misa».

205 ADP, *Ordenaciones*, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747), fol. 5-6, 7, 8.

206 ADP, *Ordenaciones*, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747).

207 ADP, *Ordenaciones*, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747), fol. 4.

4.5. Nombramiento real para el magisterio de capilla de La Encarnación

El compositor comunica al Cabildo, en una carta llegada a Palencia el 1 de septiembre, «como el Rey Nuestro S[eñor] [...] le havia nombrado su Capellan con el Magisterio de Capilla en el Real de la Encarnacion»[208]. El nombramiento oficial del rey Carlos III está fechado en el Palacio de La Granja de San Ildefonso[209] a 6 de septiembre de 1765[210]. En el *Libro de Iglesia* nº 90 del Real Patronato de Castilla figura que, dos días después, es expedido el título —firmado por Su Majestad— de la capellanía adscrita al magisterio de capilla de La Encarnación[211]. No obstante, el despacho real que se conserva en el Registro de Sello de Corte Civil del Archivo Histórico Nacional[212], lleva fecha de 17 de septiembre. Una copia de este título real[213] es la que se leería en el capítulo catedralicio de Palencia del 19 de octubre[214].

4.6. *Noticia del gusto Español en la Música* (1777), encomienda del marqués de la Florida Pimentel

Se ha visto como, en su madurez, Rodríguez de Hita mereció la consideración de sus contemporáneos. En esta sección, se ofrece un nuevo elemento que corrobora la estima que se había granjeado el compositor de La

---

208 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 48 vº (1 de septiembre de 1765). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 171, 3.651.

209 Recordemos que la Corte se desplazaba durante el año por los diferentes Reales Sitios (El Pardo, Madrid, Aranjuez, La Granja y El Escorial). De julio a octubre, el monarca solía hospedarse en el palacio de La Granja (Segovia).

210 AHN, *Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Patronato de Castilla*, leg. 15.369, expediente nº 72. Véase apéndice 6. El documento está producido por la Secretaría del Real Patronato de Castilla, dependiente de la Cámara de Castilla. Recordemos que el monasterio de la Encarnación era de fundación real y que todos los nombramientos de sus capellanes eran potestad del rey.

211 AHN, *Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Patronato de Castilla, Libro de Iglesia* nº 90, (3 de diciembre de 1764 hasta el 28 de septiembre de 1766), fol. 186 rº y 188 rº. Véase apéndice 7. Los *Libros de Iglesia* producidos por el Real Patronato son los registros de provisión de obispados, abadías, conventos, capellanías, colegios, hospitales.

212 AHN, *Consejos Suprimidos. Registro del Sello de Corte. Civil*, leg. 8.001. Véase apéndice 8. Recordemos que los documentos que se encuentran en el Sello de Castilla son copias de las reales cédulas y despachos concediendo títulos o empleos. Puede sorprender que la provisión de capellanía de Rodríguez de Hita se encuentre en el Registro Civil. Normalmente un nombramiento eclesiástico debería hallarse en el Registro del Sello de Corte Eclesiástico (Consejos), aunque en el AHN aquél no conserve ningún legajo anterior a 1790. En fechas anteriores, y al igual que ocurre en el Archivo General de Simancas (AGS), el registro civil comprende también el eclesiástico.

213 «Y mando q[ue] de esta mi Carta [...] y q[ue] sobre escrita os la vuelva p[ara] q[ue] la tengais por Titulo de la d[icha] Capp[ellanía].» Véase AHN, *Consejos Suprimidos. Registro del Sello de Corte. Civil*, leg. 8.001. Véase apéndice 8.

214 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 54 (19 de octubre de 1765). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 171, 3.652. Véase apéndice 5.

Encarnación hacia finales de la década de 1770: el encargo de un informe sobre la situación de la música española del momento.

Considerábamos el *Diapasón instructivo* como el único escrito teórico-estético del compositor de Valverde. No obstante, ha sido descubierto recientemente en la Biblioteca Nacional de Madrid un manuscrito del propio Rodríguez de Hita titulado *Noticia del gusto Español en la Música, segun esta en el dia*, que lleva fecha de febrero de 1777[215]. Se trata de un breve documento (7 folios) donde el compositor expone el estado de la música española de su tiempo, examinando las vertientes religiosa, teatral y popular. El informe lo realizó «á peticion del Marqués de la Florida para remitir á Londres en primero de Febrero de 1777.»[216].

¿Quién es este personaje que encargó el informe a Rodríguez de Hita? ¿Qué relación tenía con el compositor de La Encarnación? ¿Cuáles eran los vínculos de este noble con la vida cultural inglesa? Tras una minuciosa búsqueda en los principales archivos madrileños, tan solo podemos responder a la primera de las preguntas. Los datos genealógicos y biográficos que se exponen a continuación son en su mayoría inéditos y deberían constituir el punto de partida de futuras indagaciones[217].

El soberano Carlos II concedió, en enero de 1693, el marquesado de Florida-Pimentel a Juan Antonio Pimentel de Prado y Olozábal[218], por los servicios prestados a la Corona en el ejército de Flandes (9 años) y en Filipinas (8 años), donde fue sargento general de batalla y, posteriormente, teniente general

---

215 BNM, Ms. 21.393[7]. Véase apéndice 9. Descubrimos el manuscrito gracias a AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 7, p. 251 (entrada *Rodríguez de Hita*).

216 BNM, Ms. 21.393[7], fol. 7 r°.

217 Conviene subrayar que se ha renunciado aquí a comentar el contenido de la *Noticia del gusto Español*. Debido a su enorme interés musicológico, la exposición original de Rodríguez de Hita merece una edición moderna comentada en forma de artículo, que nos comprometemos a emprender en un futuro próximo.

218 «A Don Ju[an] Ant[onio] de Pimentel hico[sic] S[u] M[ajestad] Merz[ed] por su R[eal] decreto de 26 de Hen[ero] de 1693 del Titulo de Marq[ués] de la Florida y Causo de M[edia] anata 843 d[ucados] 750 m[aravedises] y abiendo fallecido en estta Corte En 5 de Hen[ero] de 1707 le subcedio Don Sebastian Pimentel su sobrino y causo de M[edia] anata 562 d[ucados] 500 m[aravedises] que ace todo 1.406 d[ucados] 250 m[aravedises].» AHN, *Estado*, leg. 791: *Relacion de lo que estan debiendo al d[erecho] de la Media Anata de Merz[edes] diferentes Grandes y Titulos de Casttilla [sic] Por las Medias anatas Causadas En las creaciones y sucesiones de ellas; que consta en los libros de la Contt[aduría] de la Raçon del mismo d[erecho] de que para su paga no tienen otorgadas*, (11 de septiembre de 1709).

Recogido en el *Catálogo de títulos nobiliarios sacado de los legajos de Estado en el Archivo Histórico Nacional* de E. de CARDENAS PIERA (Madrid, Hidalguía, 1982, p. 272). J. de ATIENZA, *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 865, menciona únicamente la concesión del título a Juan Antonio Pimentel.

de artillería de Manila[219]. Juan Antonio Pimentel falleció en Madrid el 5 de enero de 1707, sucediéndole su sobrino Sebastián Pimentel de Prado y Joara[220]. Según un documento notarial posterior, Sebastián Pimentel, además de coronel, había sido «Correjidor de las Ciudades de Palencia y Leon, E Ynttendentte de la Provincia de Toledo»[221].

En 1777, fecha del informe del maestro de La Encarnación, el título de marqués de la Florida lo ostentaba Pedro Pimentel de Prado, el hijo primogénito de Sebastián Pimentel de Prado[222]. Se desconoce el año de su nacimiento así como la fecha en que hereda el título y las propiedades a él vinculadas. La primera mención documental sitúa a Pedro Pimentel en la mismísima Corte española, en la que durante veinte años (1731-1751) es paje real, primero al servicio de Felipe V y, posteriormente, de su hijo Fernando VI[223].

En julio de 1751, el noble pasa a la Secretaría del Despacho de Hacienda, donde ocupa el puesto de oficial tercero[224]. Inicia entonces una brillante carrera en la alta administración del Estado: superintendente de la Real Casa de Moneda de Madrid, desde abril de 1758 (nombrado por Fernando VI «en attenz[ión] a los merittos y Circunsttanz[ias]»[225]), ministro de la Real Junta General de Comercio,

---

219 Hemos podido consultar los expedientes militares en el AHN, *Estado*, leg. 1.293, nº 89 y leg. 1.331[1], nº 47 y nº 48, ambos citados por E. de CARDENAS PIERA, *Expedientes de militares (Siglos XVI al XIX)*, Madrid, Hidalguía, 1986. También existe un expediente fechado en 1701 en el Archivo General Militar de Segovia. Juan Antonio Pimentel de Prado perteneció además a la Orden de Santiago, juntamente con sus dos hermanos Gregorio y Lorenzo, este último embajador español en Suecia. Expediente correspondiente en AHN, *Órdenes Militares. Orden de Santiago*, expediente 6.472. Mencionado por V. VIGNAU y F.R. de UHAGÓN, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Santiago desde el año 1501 hasta la fecha*, Madrid, AHN, 1901, p. 275.

220 Datos provenientes también de la relación de débitos de Grandeza y Títulos de 1709. Véase nota 218.

221 AHPM, protocolo 18.779, fol. 247 rº. Se trata de un poder notarial para tomar posesión y administrar ciertos bienes, otorgado por su hijo Pedro Pimentel a Luis de León en fecha de 3 de marzo de 1759. Por entonces Sebastián Pimentel ya había fallecido, puesto que el documento se refiere a él como «Marques que fue de la Florida». Cf. nota siguiente.

222 En efecto, el protocolo anterior se refiere a Pedro Pimentel como «hijo lejittimo Primojenitto, y subcesor que es d[icho] señor del S[eñor] D[on] Sebasttian Pimenttel de Prado, y Joara Marques que fue de la Florida». AHPM, protocolo 18.779, fol. 247 rº.

223 La fuente de esta información es un certificado expedido a una sobrina, Javiera de Ferrán y Pimentel, el 4 de noviembre de 1818 y conservado entre los expedientes personales del Palacio Real de Madrid. En el documento, Manuel Mantilla de los Ríos certifica «Que de las R[eales] ordenes y asientos originales existentes en este archivo de la Contad[uría] a mi cargo, consta: Que por R[eal] orden de 7. de Julio de 1731 [...] se sirvio nombrar á D[on] Pedro Pimentel de Prado, hijo del Marques de la Florida Pimentel por Page de Su R[eal] Persona hasta 23 de Julio de 1751, que pasó á Oficial tercero de la Secret[aría] del Despacho de Hacienda.» AGP, *Expedientes personales*, caja 368, expediente 27.

224 La designación tiene lugar en el palacio de El Buen Retiro, el 21 de julio de 1751 y no el 23 del mismo. AGP, *Expedientes personales*, caja 12.963, expediente 47.

225 El nombramiento del rey Fernando VI, fechado también en el palacio de El Buen Retiro a 6 de abril de 1758, se encuentra en AHN, *Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, leg. 7.366[1], nº 3. En él se especifica

Moneda y Minas —al menos desde 1759[226]— y miembro del Real Consejo de Hacienda[227], cargos que muy probablemente desempeñaría hasta su muerte. En reconocimiento a los servicios prestados al Estado, el rey le nombra caballero pensionado de la Orden de Carlos III, el día 22 de diciembre de 1773[228].

Al margen de estas responsabilidades en el aparato administrativo del Estado, Pedro Pimentel de Prado sobresalió, además, por su labor de académico en la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución cultural de primera magnitud en la España dieciochesca[229], gracias, principalmente, a la

---

que el superintendente observará y hará observar «las ordenanz[as] de 9 de Junio de 1728, y 16 de julio de 1730 y ttodas las or[denes] partticular[es] q[ue] esttan dadas y se dieren en adelante para el reximen y Gobierno de la Casa de Moneda, sus Min[istros] y operarios, y Compras de Mettales, y lavores de mon[eda] de oro, Platta y v[ellon] que se hizieren en ella con absolutta iniviz[ión] de ttodos los Cons[ejos] y demas Tribun[ales] Juezes, y Justicias de esttos R[einos], á exzep[ción] del Juez Conserv[ador] y Superinte[ndente] Gen[eral] de las Casas de Mon[eda] a q[uién] ha de esttar subordin[ado] en ttodo lo Gobernattivo».

Los documentos que generó la Casa de Moneda formaron parte durante muchos años de los fondos históricos del Archivo Central del Ministerio de Hacienda. Como es sabido, actualmente están integrados en el AHN (*Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*). Se pueden seguir las huellas del marqués de la Florida en los legajos nº 7.365[1], 7.365[2] (papeles de Gobierno); 7.366[1], 7.366[2], 7.369[1], 7.369[2], 7.369[3] (títulos de empleados); 7.826[1] y 7.826[2] (documentos).

226 Así consta en AHPM, protocolo nº 18.779, fol. 247 rº. Citado por Á. GONZÁLEZ-PALENCIA SIMÓN, *Colección de documentos sobre Madrid*, Madrid, CSIC, Instituto Superior de Estudios Madrileños, 1953, p. 141. La documentación de la Casa de Moneda, en especial la referente a nombramientos de empleados, confirma que el marqués de la Florida ocupó la cartera de Comercio al menos hasta 1787. Véase en particular AHN, *Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, leg. 7.366[1], nº 1 (nombramiento de Vicente Campos). Inexplicablemente, la *Distribucion de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 4 de agosto de 1790,* Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1790, p. 15, sólo recoge que el aristócrata era «de la Real Junta de Comercio y Moneda», sin especificar el cargo. En el marco de este trabajo, no se ha considerado necesario continuar con la búsqueda archivística que pudiese perfilar aún más esos datos.

227 AHN, *Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, leg. 7.366[1], nº 1. El dato en cuestión aparece en el nombramiento de Vicente Campos para el empleo de ensayador segundo de la Casa de Moneda de Madrid (5 de mayo de 1787) y lo corrobora la necrología de la *Distribucion de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 4 de agosto de 1790,* Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1790, p. 15.

228 AHN, *Estado*, libro nº 1.043: *Lista de los Cavalleros Pensionados de la distinguida Orden Española de Carlos Tercero, nombrados por S[u] M[ajestad], desde 22 de Marzo de 1772*, nº 47. Habitualmente, la lista mencionada remite a un expediente de la Sección *Estado* (*Órdenes civiles. Carlos III*), pero en este caso se ha extraviado. Véase además N. AROCENA, *Índice de pruebas de los caballeros de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III desde su institución hasta el año 1847*, Madrid, AHN, 1904, p. 66.

229 Véanse C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe*

protección real de la que gozaba. La junta ordinaria del 28 de diciembre de 1760 le declara académico de honor a propuesta del viceprotector Tiburcio Aguirre. En el libro de actas se especifica que se trataba principalmente de un reconocimiento por las atentas diligencias del marqués en la provisión de unas medallas y maquinaria para acuñarlas, empresa encomendada por el mismo monarca por su calidad de superintendente de la Casa de la Moneda:

> El S[eñor] V[ice] P[rotector] hizo presente, que el S[eñor Marques de la Florida Pimentel, há contribuido con mucho zelo y eficacia á facilitar la concesion del volante que se ha destinado á la Academia. Que asi mismo le ha debido esta mui repetidas atenz[iones] facilitandola [sic] las medallas que faltaron p[ara] la ultima distribucion de premios, y en otras muchas ocasiones; por lo qual creia su Señoria hallarse obligado á corresponder á estos oficios, proponiendole p[ara] Academico de Honor.[230]

En enero 1778, Carlos III le nombra consiliario, junto a personajes tan eminentes como el duque de Alba o el corregidor Armona[231]. Un año después, el 3 de enero de 1779, Su Majestad nombra a Pedro Pimentel de Prado viceprotector de la Real Academia, cargo perpetuo que ocuparía por espacio de diez años. En la Real Academia realiza una labor brillante, junto a sus amigos

---

siècle, (*Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Série A*, 19), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, (1974) y F. AGUILAR PIÑAL, *Las academias*, en *Historia de España*, 29, 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 149-193.

230 ARABASF, libro 3/82: *Libro Primero para las Juntas Ordinarias, Generales y Publicas*, (1757-1769), fol. 103 r°. En la Junta ordinaria del 28 de octubre de 1760 (*op. cit.*, fol. 100 v°) se lee: «El S[eñor] V[ice] P[rotector] dió cuenta de que el Marques de la Florida Superintendente de la R[eal] Casa de Moneda, comunicó á su Señoria, que en cumplim[iento] de las ordenes expedidas por S[u] M[ajestad] en vista de la Consulta de la Academia de [espacio en blanco] de Abril, se habian comunicado á Sevilla las convenientes a fin de que se traiga y se entregue á la Academia, uno de los dos Volantes que hay en aquella Casa de Moneda.»

231 El protector de la Real Academia, el conde de Floridablanca, remite la siguiente carta al viceprotector, el conde de Pernia: «El Rei se ha servido nombrar Consiliarios de la R[eal] Academia de S[an] Fernando á D[on] Ignacio de Hermosilla y Sandoval, al Marques de la Florida Pimentel, al S[eñor] Conde de Montalbo, al Duque de Alba, y á D[on] Joseph Antonio de Armona, Corregidor de Madrid. Participelo á V[uestra] S[eñoría] de órden de S[u] M[ajestad] para noticia de la Academia y los interesados, dexando así contestada la Representacion que sobre la escasez de Consiliarios asistentes á las juntas me ha hecho V[uestra] S[eñoría]. Dios guarde á V[uestra] S[eñoría] m[uchos] a[ños] como deséo. Palacio á 1.° de Enero de 1778». ARABASF, leg. 39-6/1.

En la Junta ordinaria celebrada el 18 del mismo mes se procedió a la lectura de la carta anterior. ARABASF, libro 3/84: *Juntas ordinarias. Libro III desde el año 1776. hasta el 1785*, fol. 70 v°-71 r°.

Según los *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando,* Madrid, Casa de D. Gabriel Ramírez, 1757, p. 15, «El principal destino de los Consiliarios ha de ser tratar, y resolver con el Protectór, y Vice-Protectór en las Juntas Particulares todos los negocios de gravedad, como son los gastos extraordinarios considerables, y además de las materias que se expresan en estos Estatutos todas aquellas que interesen el cuerpo de la Academia [...]». Eran designados directamente por el monarca (p. 9).

Antonio Ponz, Jovellanos y el conde de Campomanes, élite de la Ilustración española[232]. El marqués de la Florida murió el 30 de mayo de 1789[233].

Son escasísimos los datos que se conocen sobre la vida privada del marqués de la Florida-Pimentel. El *Kalendario Manual y Guía de forasteros en Madrid* de 1775 nos informa que su morada estaba situada en la costanilla de San Andrés[234], si bien otros documentos demuestran que seguía conservando las haciendas solariegas de Joarilla de las Matas (León)[235] y Torrelaguna (Madrid)[236]. En las actas de la Junta de la Academia de Bellas Artes que le nombró académico de honor, se hace referencia «á la mui distinguida calidad y caracter del S[eñor] Marq[ués]»[237].

Como ya se ha afirmado, ignoramos completamente la relación que hubo entre Rodríguez de Hita y el aristócrata madrileño. No es difícil imaginar, sin embargo, a un Rodríguez de Hita introducido en los círculos de los ilustrados de la capital[238].

¿Cuál pudo haber sido el destino último de la *Noticia del gusto Español*? Es muy probable que se trate de un artículo para alguna de las enciclopedias que proliferaban por toda Europa, fruto de las ansias de los ilustrados[239].

4.7. El testamento

El 6 de enero de 1787, hallándose «bastantemente enfermo en cama» otorga testamento ante el escribano Antonio Barredo y Nava[240]. Tras encomendar su

---

232 C. BÉDAT, *op. cit.*, p. 148 y 193.

233 *Distribucion de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 4 de agosto de 1790,* Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1790, p. 15-16.

234 *Kalendario Manual y Guía de forasteros en Madrid*, 1775, s.p.

235 AHPM, protocolo nº 18.779, fol. 247 rº.

236 AHN, *Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, leg. 7.826[1], nº 4: *Expediente sobre la consignaz[ión] otorgada p[or] el S[eñor] Superintend[ente] Marques de la Florida Pim[entel] de los sueldos que goza (...)*, (7 de noviembre de 1778).

237 ARABASF, libro 3/82: *Libro Primero para las Juntas Ordinarias, Generales y Publicas*, (1757-1769), fol. 103 rº.

238 Habría que examinar exhaustivamente la correspondencia conservada de Fernández de Moratín, Jovellanos, Antonio Ponz, Campomanes, pero también, como veremos, la de Corselli, Iriarte, la condesa-duquesa de Benavente y un largo etcétera. Dejamos esta labor para investigaciones futuras.

239 Hasta que prosigamos nuestras investigaciones, no podremos confirmar este punto. Habrá que rastrear en diccionarios, tratados y otros escritos sobre música publicados en la Gran Bretaña hacia el último cuarto del siglo XVIII. En otro lugar desarrollaremos los datos proporcionados en este apartado.

240 AHPM, protocolo nº 19.134, fol. 291-292. Véase apéndice 11 (en las notas siguientes omitimos la referencia). De hecho, el escribano real declara que el testador no pudo ni firmar su última disposición «a causa de la grabedad de su enfermedad». En cuanto al notario, Antonio Barredo y Nava, sabemos que vivía en la Calle del Río, manzana 553.

alma a Dios, el compositor dispone su última voluntad, dando, en primer lugar, instrucciones precisas sobre sus exequias y su funeral. Ordena que su cadáver

> se bista con mis Havitos sacerdotales, segun ès costumbre, y ponga en una Caxa de Pino, forrada en Bayeta negra, en cuia forma se me pondrà en mi casa, con las luces de cera, correspondientes,[241]

y expresa su deseo de ser enterrado en la iglesia del monasterio de la Encarnación:

> h[asta] q[ue] sea ora, de conducirme a la Bobeda de d[icho] Real Comv[ento] de la Encarnacion, donde es mi voluntad se me dè sepultura; en el sitio, y lugar que elijan, mis testamentarios, a donde quiero se execute mi Entierro, sin perxuicio de los derechos Parroquiales, a la òra que a bien tubiesen[242]

En la carta de testamento, el presbítero de Valverde señala que tras su muerte se celebren inmediatamente cien misas rezadas, «y se paguen por cada una la Limosna de quatro r[eales]»[243].

Rodríguez de Hita ordena que se dé dinero y algunos objetos personales a sus legatarios Toribio del Castillo (menor), Felipe Elvira, María Ortiz (su criada) y Antonio Juanas (su copiante). En cuanto a sus manuscritos, manda que:

> de todos los papeles que tengo en mi Papelera, se escogan por la Ex[celentísim]a S[eñor]a [sic], y Religiosas de d[icho] Real Comvento de la Encarnacion los que quisieren a su voluntad, y que asi hecho de los sobrantes, dispongan mis testamentarios, como les parezca, con la calidad de que por dichas Señoras se paguen las Copias, y que a la Real Biblioteca, se dèn dos Libros, a voluntad de mis testamentarios, de los Borradores que tengo, y se entregue òtro manuscrito, que existe en mi poder, de d[on] Antonio Roèl del Rio, todo lo qual mando se cumpla asi, sin dilacion, ni demora.[244]

Las partituras que «escogieron» las monjas son las que se encuentran actualmente en el monasterio de Montserrat (Barcelona). Los dos libros «de los Borradores» que ordena se entreguen a la Real Biblioteca, están conservados actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, heredera de aquélla. Se trata de las dos colecciones ya mencionadas de música religiosa *Música práctica de romance* y *Música motética práctica.*

En cuanto a la obra de Antonio Ventura Roel del Río, cabe suponer que Rodríguez se refiere al manuscrito *Institución Harmónica: ô Doctrina Musical Theorica y Práctica*, localizado por Antonio Martín Moreno en la Biblioteca

---

AVM, *Secretaría*, 1-438-1: *Madrid Libro de Marticulas de Es[cribanos] R[eales]*, (1765).

241 AHPM, protocolo nº 19.134, fol. 291 vº.

242 *Ibidem.*

243 *Ibidem.*

244 AHPM, protocolo nº 19.134, fol. 292 rº.

Nacional hace un cuarto de siglo[245]. Recuérdese que el resto de escritos teóricos del maestro de capilla de Mondoñedo aparecieron en forma impresa: *Institución Harmónica ò Doctrina Musical* (Madrid, 1748), la ya mencionada *Razón natural, i científica de la música* (Santiago, 1760) y *Reparos músicos precisos a la Llave de la modulación* (Madrid, 1764)[246]. Como ha señalado Martín Moreno, el manuscrito *Institución Harmónica* de Roel del Río no debe ser confundido con el libro del mismo nombre, puesto que aquél es un tratado de composición totalmente distinto, fechado en 1766[247]. Posiblemente se trate del «Libro de composicion» que Rodríguez de Hita reconocía no haber consultado para su *Diapasón instructivo* de 1757: «y assi no puedo deciros què cosa es; bien que me persuado à que sea obra digna del presente tiempo»[248]. Y el mismo, quizás, al que se refiere Roel del Río en la réplica de la *Razón natural*, cuando le agradece a De Hita la benignidad de su elogio «pues es verdaderamente favor» hacia «mi Libro de Composición, (que aùn no saliò)»[249]. Ahora bien, ¿el manuscrito de Roel del Río que Rodríguez de Hita poseía en su biblioteca privada correspondía al tratado de composición de 1766? ¿el maestro de La Encarnación adquirió la obra que no había podido leer en 1757? No podemos demostrarlo. En todo caso, el testamento hallado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid demuestra que el músico de Valverde conocía los escritos de Roel del Río. El documento de la Biblioteca Nacional es presumiblemente el mismo que el maestro de La Encarnación donó a la Real Biblioteca: por el momento, es el único manuscrito conservado del compositor de la catedral de Mondoñedo[250].

---

245 BNM, Ms. 9.318. Sobre esta obra teórica, véase el artículo de A. MARTÍN MORENO, *Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (siglo XVIII)*, en *Anuario musical*, 30, 1975, p. 109-122. Martín Moreno señala que halló el manuscrito por azar, puesto que no estaba recogido en el catálogo H. ANGLÈS, y J. SUBIRÀ (*Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 2 vol., Barcelona, CSIC, 1946-1949).

246 Remitimos al catálogo de AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 7, p. 269-270, para la relación de ejemplares conservados, la mayoría en BNM. Véase, asimismo, A. MARTÍN MORENO, *Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (siglo XVIII)*, en *Anuario musical*, 30, 1975, p. 110-111.

247 Véase A. MARTÍN MORENO, *Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (siglo XVIII)*, en *Anuario musical*, 30, 1975, p. 112.

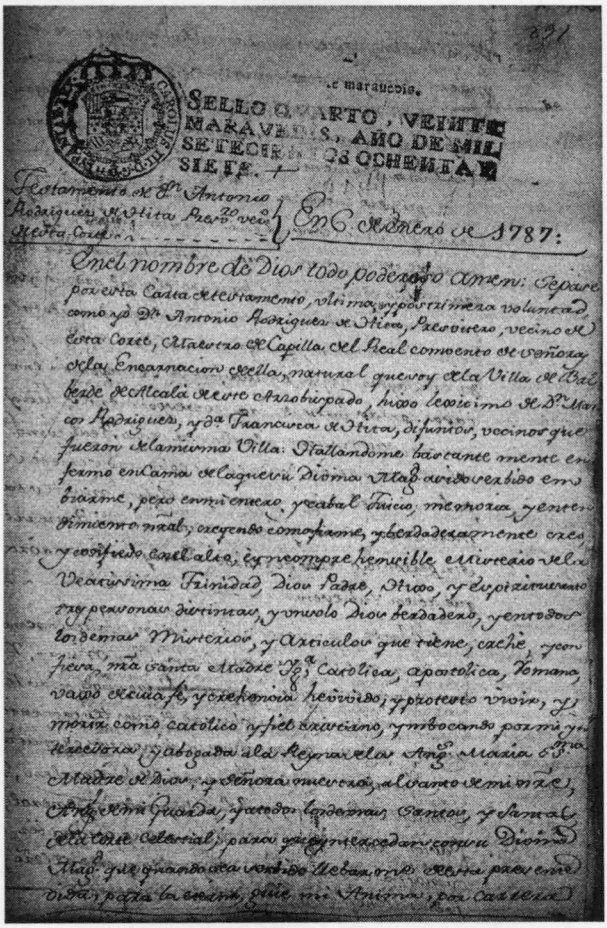
248 RODRÍGUEZ DE HITA, *Diapasón instructivo*, p. 8. Citado por A. MARTÍN MORENO, *Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (siglo XVIII)*, en *Anuario musical*, 30, 1975, p. 111 (con grafía modernizada). Martín Moreno, apoyándose en la réplica de 1760 (véase nota siguiente), cree que Rodríguez de Hita se está refiriendo al tratado de composición y no a la obra impresa *Institución Harmónica*, publicada nueve años antes que el *Diapasón instructivo*.

249 A.V. ROEL DEL RÍO, *Razon natural i cientifica de la musica en muchas de sus mas importantes materias. Carta a D. Antonio Rodriguez de Hita* (...), Santiago de Compostela, Ignacio Aguayo, 1760, p. 3. Citado por A. MARTÍN MORENO, *Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (siglo XVIII)*, en *Anuario musical*, 30, 1975, p. 112 (con grafía modernizada).

250 AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 7, p. 269-270 sólo incluye los tres impresos mencionados.

El testador nombra a los siguientes albaceas: Manuel Mencía (maestro de capilla de Las Descalzas Reales), Francisco Mencía (su hermano), Miguel Sebastian y Manuel González, respectivamente sacristán y maestro de ceremonias del monasterio de la Encarnación[251]. Finalmente, Rodríguez instituye herederas universales a sus hermanas Francisca y María Matías[252].

ILUSTRACIÓN 6. Testamento de Antonio Rodríguez de Hita (primer folio). Otorgado el 6 de enero de 1787 ante el escribano Antonio Barredo y Nava (AHPM, protocolo nº 19.134, fol. 291-292).



251 AHPM, protocolo nº 19.134, fol. 292 rº.

252 *Ibidem*.

4.8. La partida de defunción

Cuando Antonio Rodríguez de Hita fallece el 21 de febrero de 1787, acababa de cumplir los 65 años (el 18 de enero), una edad avanzada para la época[253]. Dos nuevas fuentes vienen a convalidar lo que hasta ahora sólo era conocido a través de las actas de la catedral de Palencia[254]. En primer lugar, la *Tabla y Libro de los Depossitos,* conservada en el mismo monasterio de la Encarnación, contiene una necrología que aporta, además, datos sobre el sepelio y las ceremonias religiosas que le siguieron[255]. Por otra parte, el libro de difuntos de la parroquia de San Martín también indica la noticia de la defunción del maestro, recogiendo algunas de sus últimas voluntades testamentarias[256].

El día 22 de febrero por la tarde, después de cantarse la vigilia y el responso, Rodríguez de Hita es enterrado en la iglesia del monasterio de la Encarnación, concretamente en la sepultura número 9 de la bóveda[257], es decir, en la cripta nueva que está situada debajo de la nave[258]. Según el rito de difuntos

253 Gracias al hallazgo de la copia de la partida de nacimiento, este dato es inédito.

254 Una carta de Francisco Mecía, fechada en Madrid el 21 de febrero, notifica al cabildo la defunción del compositor. El fragmento, que por cierto no menciona LÓPEZ CALO (*Palencia,* 2), ha sido reproducido por M.D. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 14. Véase ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1787-1788), fol. 23 v° (24 de febrero de 1787). Véase apéndice 5.

255 ARMEN, sin signatura: *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion*, (s. XVII y XVIII), fol. 34 r°. Véase el apéndice 12 (igualmente *infra*). Este libro contiene la lista de personas enterradas en el monasterio —con la referencia al lugar de sepultura (gracias a una numeración)— y, en algunos casos relevantes, la descripción de las honras fúnebres. La publicación en 1996 de esta acta en P. CAPDEPÓN VERDÚ, *Los maestros de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVIII)*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36, 1996, p. 479 (retomado en *La música en el Monasterio de la Encarnación [siglo XVIII]*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 43-44), ha quitado el interés de nuestras investigaciones llevadas a cabo en el archivo de La Encarnación en marzo de 1993. Contrariamente a Capdepón, en la copia anexa se ha respetado la grafía original.

256 AHDM, *Fondo parroquial de San Martín*, sin signatura*: L[ibro] 23 de Difunt[os] desde 9 de Marzo de 1783 h[as]ta 27 de Sep[tiembre] de 1788*, fol. 223 r°. Véase apéndice 13. Los fondos de muchas parroquias de la villa de Madrid pasaron al Archivo Histórico Diocesano.

257 ARMEN, sin signatura: *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion*, fol. 34 r°.

258 La iglesia disponía de dos criptas: la «bóveda nueva», con 56 sepulturas, y la «bóveda vieja», con ocho, esta última sólo para seglares. Por lógica, y aunque la *Tabla y Libro de los Depossitos* se refiera simplemente a «n[uestra] Bobeda», De Hita debía ser enterrado en la cripta nueva. La «bóveda nueva» fue utilizada a partir de 1637. Consta de diez nichos altos en forma de arcos y 22 sepulturas en el solado de ladrillo. Asimismo, bajo los arcos laterales hay también sepulturas en el suelo (diez en total). La *Tabla y Libro de los Depossitos* se acompaña de tres planos, que dan detallada cuenta de la disposición funeraria del monasterio. Por lo tanto, la noticia de la defunción que da el número de la tumba y el plano de las sepulturas del solado de ladrillo en la cripta nueva, permiten ubicar perfectamente donde fue depositado el cuerpo de Rodríguez de Hita. Las informaciones sobre el sistema de enterramiento en La Encarnación provienen

destinado a los maestros de capilla del convento, el oficio estuvo acompañado por instrumentos[259]. Al día siguiente se dijo la misa cantada[260]. Las honras fúnebres tuvieron lugar el día 27 de ese mes «con la solemn[idad] q[ue] acostumbra N[uestra] Benerable Congreg[ación]»[261]. Rodríguez de Hita, al igual que sus antecesores en el magisterio de capilla del monasterio de la Encarnación, pertenecía a la Congregación de la Soledad, en la que había ingresado desde su llegada a Madrid en 1765[262], y de la que había sido contador y asistente[263].

---

enteramente de M.L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 185-186 (con reproducción de los planos en p. 187-189). Véase ILUSTRACIÓN 8.

259 ARMEN, sin signatura: *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion*, fol. 34 r°. El *Libro de la Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Conbento de la Encarnacion. Constituciones y Libro en que se escriben los Hermanos que entran y fallecen en nuestra Congregacion* (ARMEN, 10) confirma que «Asistió toda la Orquesta a este entierro, seg[ún] costumbre para los M[aestros] de Capilla» (fol. 67 r°).

260 ARMEN, sin signatura: *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion*, fol. 34 r°. El documento dice literalmente que «se le canto la Missa de Cuerpo presente».

261 *Ibidem*. Véase, además, las constituciones 6 («Del Entierro de los Hermanos») y 7 («De los Hermanos â quienes se han de hacer Honras») de la Congregación de María Santísima de la Soledad, en ARMEN, 10, *Libro de la Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Conbento de la Encarnacion. Constituciones y Libro en que se escriben los Hermanos que entran y fallecen en nuestra Congregacion*, fol. 12.

262 «En 21 de Nobiembre de 1765 se sentó por esclavo de N[uestra] S[eñora] de la S[oledad] el S[eñor] D[on] Antonio Rodríguez de Hita, Capellan Titular y M[aestro] de Capilla de esta Real Casa y lo firmó=Antonio Rodríguez de Hita». En ARMEN, 10: *Libro de la Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Conbento de la Encarnacion. Constituciones y Libro en que se escriben los Hermanos que entran y fallecen en nuestra Congregacion*, fol. 67 r°.

263 En efecto, en el *Libro de Acuerdos Constituciones y Juntas Generales de Nuestra Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Combento de la Encarnacion de esta Corte* (ARMEN, 11), figura que José Jordan y Antonio Rodríguez «quedaron electos [...] Para Contadores» en la Junta General del 24 de abril de 1766 (fol. 51v°). Asimismo, en las Juntas Generales del 24 de junio de 1775 (fol. 67 v°), 4 de mayo de 1777 (fol. 72 v°), 6 de mayo de 1782 (fol. 75 r°) y 11 de mayo de 1786 (fol. 79 r°), se eligió al maestro de capilla para el cargo de asistente, junto a Manuel González Ortiz. Tanto el *Libro de la Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Conbento de la Encarnacion. Constituciones y Libro en que se escriben los Hermanos que entran y fallecen en nuestra Congregacion* (ARMEN, 10, fol. 2-7), como el *Libro de Acuerdos Constituciones y Juntas Generales de Nuestra Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Combento de la Encarnacion de esta Corte* (ARMEN, 11, fol. 2-5), constituyen excelentes fuentes sobre la fundación y las constituciones de la Hermandad de la Soledad, fundada en 1637 por los capellanes de la Real Capilla de La Encarnación. La congregación estaba vinculada a la Real Hermandad de Criados de Su Majestad. En 1782, Rodríguez de Hita y el resto de capellanes del convento firman en el libro de entradas. Véase AGP, registro n° 5495: *Libro general de entradas de Hermanos En la R[eal] Hermandad de Criados de S[u] M[ajestad] Dà principio en 21 de [noviem]bre del año de 1604 Estando la Corte en Valladolid*, tomo 1, fol. 292 y 293 r° (numeración antigua fol. 282 y 283 r°). Reproducido parcialmente en el apéndice 10. Desgraciadamente, hemos tenido que renunciar a ofrecer aquí toda la información de la que disponemos sobre la Hermandad de la Soledad.

Los dos registros mencionados aportan un dato interesante: el de la morada del compositor. Efectivamente, Rodríguez de Hita, al menos durante sus últimos años, «Vivia [en la] costanilla de S[anto] Domingo casa de S[anto] Domingo num[ero] 3»[264]. El acta de defunción de la parroquia de San Martín especifica que se trataba de las «Casas de adm[inistración]» del convento de Santo Domingo el Real[265].

La cuesta (o costanilla, o subida) de Santo Domingo unía la plaza de los Caños del Peral con la de Santo Domingo. En el Madrid anterior a 1834, la numeración de las casas se hacía por manzanas y no por calles. Según la *Planimetría General de Madrid* de 1768[266], base para la numeración de los solares y de las manzanas de esta época, la casa número 3 de la cuesta de Santo Domingo se hallaba en la manzana 404, donde estaba también el convento de Santo Domingo. Por tanto, las dependencias del monasterio estaban situadas en el lado derecho de la calle, mirando desde la plaza del Teatro de los Caños (o del «Teatro del Bayle en Mascara»)[267]. La casa fue demolida en el siglo XIX[268]. Así

Algunos de los datos han sido parcialmente publicados por P. CAPDEPÓN VERDÚ, *Los maestros de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVIII)*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36, 1996, p. 479; IDEM, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997, p. 43.

264 ARMEN, sin signatura: *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion*, fol. 34 r°.

265 AHDM, *Fondo parroquial de San Martín*, sin signatura: *L[ibro] 23 de Difunt[os] desde 9 de Marzo de 1783 h[as]ta 27 de Sep[tiembre] de 1788*, fol. 223 r°. Véase apéndice 13. Fundado por Santo Domingo de Guzmán en 1212, fue el primer convento de religiosas que se fundó en España. Fue saqueado y demolido en la revolución de 1868. Cf. la descripción de R. de MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid. Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Francisco de Paula Mellado, 1861, ed. facsímil, Madrid, Dossat, 1986, p. 93-95 y Mª I. GEA ORTIGAS, *El Madrid desaparecido*, Madrid, Ediciones La librería, 1992, p. 28-29. Nótese que el compositor vivía en las inmediaciones del monasterio donde ejercía su empleo, muy cerca del teatro de los Caños del Peral y del Palacio Real.

266 Sobre los distintos ejemplares conservados de planimetrías de Madrid (AHN, AVM, AGS), es de gran utilidad la contribución de F.J. MARÍN PERELLÓN, *Planimetría General de Madrid y Regalía de Aposento*, en C. CAMARERO BULLÓN, *Planimetría General de Madrid*, 1, Madrid, Tabapress, 1988, p. 81-111. Véase también *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras, 1992. Para conocer el Madrid de Rodríguez de Hita, puede acudirse al *PLANO TOPOGRAPHICO DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID. Dibujado y gravado por D[on] Ant[onio] Espinosa de los Monteros y Abadia Academico de la Real de las Nobles Artes, en Madrid año de 1769*, reproducido en *Los planos de Madrid y su época (1622-1992) (catálogo de la exposición)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras, 1992, p. 130-141. La cuesta de Santo Domingo se halla en las p. 136-137. Véase ILUSTRACIÓN 7.

267 El número 3 de la cuesta de Santo Domingo sólo puede ser el número 3 de la manzana 404 del libro de la *Planimetría*. Esta calle comprendía las manzanas 405 (noroeste) y 404 (sureste); la 405 poseía los números 1 y 2, mientras que la 404 estaba numerada del 1 al 6. Por tanto, el único número 3 corresponde a la manzana 404. Normalmente, en los testamentos se indicaba siempre la manzana. La omisión en el caso de Rodríguez de Hita

pues, el compositor vivía en las proximidades del monasterio de la Encarnación —junto a la «P[lazoleta] de La Encarnacion»—, la Real Biblioteca y el Palacio Real (Cuartel de Palacio, en el extremo noroeste de la Villa)[269].

TABLA 1. Cronología de Antonio Rodríguez de Hita

Localidad	Año	Hecho
Valverde	1722	Nacimiento en Valverde de Alcalá (18 de enero). Hijo de Marcos Rodríguez del Mercado y de Francisca de Hita López
Alcalá	1732	Ingreso en el Colegio de Seises de la magistral de Alcalá de Henares
	1738	Maestro de capilla de la magistral de Alcalá (septiembre)
	1740	*Vísperas* a 2 coros, primera composición conservada
Palencia	1744	Maestro de capilla de la catedral de Palencia (agosto)
	1747	Ordenación sacerdotal (septiembre)
	1751	*Escala diatónico-chromático-enharmónica*
	1756	Obtiene del Cabildo palentino la exención del cuidado doméstico de los niños cantores
	1757	*Diapasón instructivo.* Oposita sin éxito al magisterio de la real capilla del monasterio de las Descalzas de Madrid (noviembre)
	1763	Oposición fallida a la plaza de maestro de capilla de la catedral de Toledo
Madrid	1765	Maestro de capilla del monasterio de la Encarnación de Madrid (septiembre)
	1768	Zarzuelas *Briseida, Las segadoras de Vallecas* para la temporada veraniega de los teatros municipales, impulsada por el conde de Aranda. Colaboración con Ramón de la Cruz.
	1769	Zarzuela *Las labradoras de Murcia* para las funciones de verano de los teatros de la Villa
	1770	Zarzuela *Escipión en Cartagena* (con texto de Agustín P. Cordero) que inaugura la temporada «extraordinaria»
	1777	*Noticia del gusto español en la música según está en el día,* encargo del marqués de la Florida Pimentel
	1778	Dictamen censorio de la traducción española de los *Elémens de musique, théorique et pratique* de D'Alembert realizada por Francisco Javier de Sarria
	1779	Censura de los *Conocimientos de los organistas* de Antonio March y Estrader
	1781	Se empieza a compilar la producción religiosa madrileña de Rodríguez de Hita en los volúmenes *Música práctica de romance* y *Música motética práctica*
	1787	Otorga testamento el 6 de enero. Defunción el 21 de febrero. Entierro en el monasterio de la Encarnación el 22 por la tarde. Honras fúnebres el día 27.

tiene su explicación en este hecho: al tratarse del único número 3 de la costanilla, resultaba superfluo especificar la manzana. El convento de Santo Domingo, como otros edificios conventuales madrileños, tenía dependencias para capellanes, administradores, sirvientes, etc. y es allí donde probablemente se alojaría Antonio Rodríguez. En el AHN, existe abundante documentación sobre el convento madrileño. Sería interesante proseguir las investigaciones y consultar los papeles administrativos conservados, notas de alquileres, cuentas, etc., para poder ampliar nuestro conocimiento sobre la estancia madrileña del músico de Valverde.

268 En el AVM hemos hallado una licencia para edificar en el nº 3 de la cuesta a Manuel de Rosales, Jefe de la Real Casa del Infante don Francisco, (*Obras particulares. Licencias para su ejecución,* 4-85-32). La demolición se llevó a cabo en 1852.

269 Si bien Paulino Capdepón se ha adelantado en la publicación de este dato en su monografía dedicada a la música del monasterio de la Encarnación, hay que lamentar que no aporte ningún elemento de referencia para situar al lector actual. Puesto que aquí ubicamos exactamente el solar donde se encontraba la casa 3 de la cuesta de Santo Domingo, nos comprometemos públicamente a solicitar al Ayuntamiento de Madrid que coloque una placa conmemorativa en el lugar donde vivió y murió Antonio Rodríguez de Hita. La excelente señalización de todo tipo de lugares de interés cultural y artístico en la capital española permite augurar que dicha demanda llegará a buen puerto. Se trata, naturalmente, de un modesto paso simbólico, pero, teniendo en cuenta que se hallaría a escasos metros del renovado Teatro Real, quizá contribuiría positivamente a la divulgación de nuestro compositor.

ILUSTRACIÓN 7. Extremo noroeste de la Villa (Cuartel de Palacio).

PLANO TOPOGRAPHICO DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID. Dibujado y gravado por D[on] Ant[onio] Espinosa de los Monteros y Abadia Academico de la Real de las Nobles Artes, en Madrid año de 1769. El grabado original mide 176,5 x 244,5 cm; la escala es 1:1.900. El Real Monasterio de la Encarnación, junto a la plaza de La Encarnación, se encontraba unido a la Real Biblioteca mediante un pasadizo. A la derecha de este pasillo se hallaba la plaza del «Teatro del Bayle en Mascara», es decir, el coliseo de los Caños del Peral. Rodríguez de Hita vivía en el nº 3 de la cuesta de Santo Domingo, que unía la plaza de los Caños con la de Santo Domingo (manzana 404). Reproducido en *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras, 1992, p. 136-137.

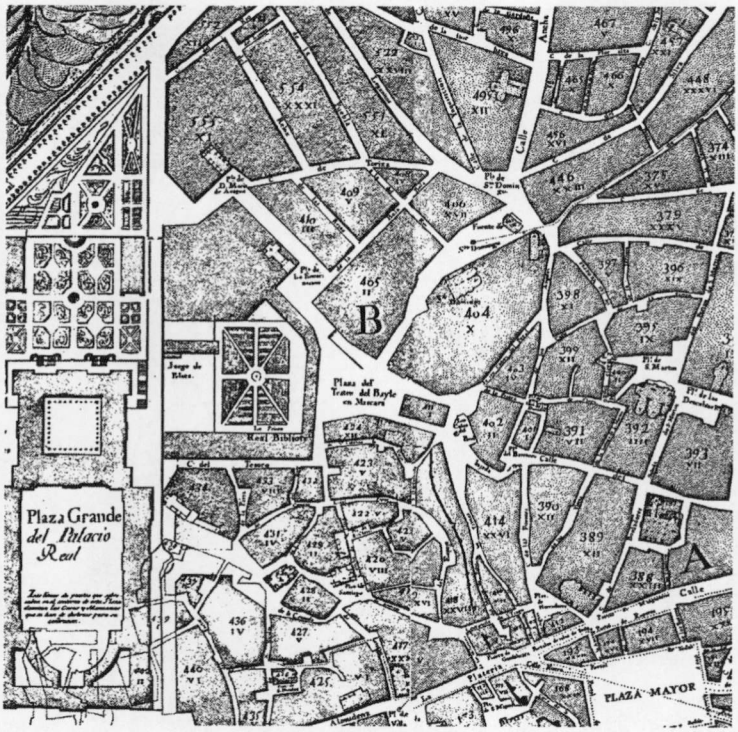
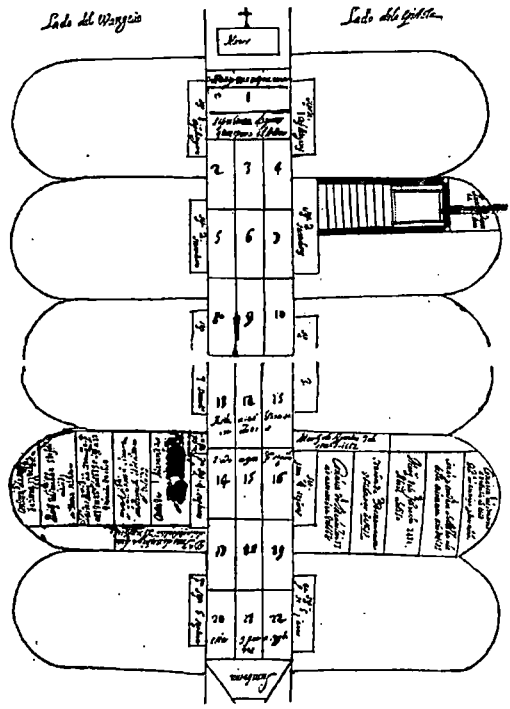


ILUSTRACIÓN 8. Plano de las sepulturas en el solado de ladrillo de la «bóveda nueva» del monasterio de la Encarnación (debajo de la nave de la iglesia).

Antonio Rodríguez de Hita reposa en el nº 9. Plano que acompaña la *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion* (ARMEN, sin signatura). Reproducido en M.L. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, *El monasterio de la Encarnación de Madrid. Un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*, (*Biblioteca la Ciudad de Dios*, 1. *Libros*, 39), El Escorial, Ediciones Escurialenses, 1986, p. 188.



4.9. Personalidad

En el interrogatorio previo a la ordenación de corona (1735), la autoridad eclesiástica solicita a los testigos «si saben que el dicho Antonio Rodriguez es persona virtuosa, de buena vida y costumbres, y acude à frequentar los Santos Sacramentos»[270]. De entre las respuestas estereotipadas, sobresale la de Pedro Fernández, un vecino septuagenario de Valverde:

270 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), p. 9.

> Antonio Rodriguez es Mui Virtuoso y de Vuenas costumbres lo que conozio el Testigo en su niñez que se apartaba de lo malo y se ynclinaba a lo bueno[271].

En el mismo informe, el párroco de Valverde, Isidro Martínez de Sepúlveda, asegura que el pequeño Rodríguez, durante los años en que fue su feligrés:

> fue de Vuena yndole y inclinacion teniendo la de asistir a Yglesia con la modestia y compostura mas que de su hedad[272].

En 1745, algunos vecinos de Valverde de Alcalá testifican nuevamente ante el párroco de Valverde, ahora Plácido Dueñas Díez de Espinosa, en vistas a la ordenación de los cuatro grados y subdiaconado de Hita. Habiendo conocido a nuestro personaje desde su infancia y habiéndole tratado posteriormente durante las visitas esporádicas a su villa natal, no escatiman las alabanzas:

> de Vida muy arreglada, vien inclinado desde Niño, y de muy b[u]enas costumbres, no de genio litigioso ni amigo de quimeras sino mui medido y moderado en ttodas sus acciones[273]

> mui medido en sus acciones, sin que nadie haya tenido que dezir mal de sus costumbres[274]

> desde su niñez experimenttò buenas propiedades genio christiano y arreglado; pazifico con sus yguales; obediente a sus Padres; corttes con sus Mayores, y bien visto de todos por sus costumbres y de sana intenzion para con ttodos; obserbantte de los prezeptos dibinos; debotto en la Yglesia, y mui compuestto fuera de ella; y finalm[ente] vien inclinado en todas sus acciones[275]

En el dictamen de dicho informe, el párroco concluye:

---

271 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), p. 21.

272 AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735), p. 27.

273 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), p. 22. Testimonio de Diego de Ramos.

274 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), p. 24. Testimonio de Juan Sánchez.

275 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), p. 27-28. Testimonio de José Ramos.

> siempre adverti en el una gran compostura, capazidad, recato, prudenzia, christiandad, y limpieza en sus acciones y tratos[276].

Es posible que en los informes de ordenación, amigos y conocidos suministrasen una imagen deliberadamente intachable del pretendiente. La mesura descrita en las mencionadas exposiciones contrasta ciertamente con el carácter impetuoso que Rodríguez de Hita mostró ante el tribunal eclesiástico de Palencia, en el incidente ya comentado de 1748:

> [...] a cuyo cargo tan grave en lugar de satisfacer arreglado, y modesto, como podia tan serio Tribunal, se descompuso, prorrumpiendo en decir, que tenia mas honra, que muchos de los S[eñores] Prebendados, que entran en el Choro; en cuya proposiz[ión] reconvenido se ratifico muchas Vezes[277].

Esta actitud altiva tiene mucho que ver con el concepto del honor tan arraigado en la España del Barroco: «La mitad de la vida, es el honor», afirmaba el propio compositor en su tratado de 1757[278]. Al día siguiente del altercado, al arrepentirse y pedir perdón al Cabildo, el músico confesaba haberse propasado «movido de algun ardimiento»[279].

No disponemos de ningún retrato del compositor, ni tampoco de descripción alguna de su aspecto externo. Rodríguez de Hita, como sacerdote, «trae siempre habito clerical y corona abierta»[280].

5. CONCLUSIÓN

La carrera musical de Antonio Rodríguez de Hita ya había sido trazada por la historiografía desde 1950. Sin embargo, el hallazgo de nuevas fuentes despeja suposiciones e hipótesis sostenidas en estudios anteriores. Como más significativos cabe citar los documentos sobre el origen familiar, los primeros años y la etapa de formación del compositor. El más importante, a nuestro juicio, es el descubrimiento del informe de ordenación de corona de Toledo (1735), puesto que despeja definitivamente la cuestión del nacimiento y origen familiar del compositor. En efecto, dicho documento demuestra que Rodríguez de Hita nació el 18 de enero de 1722 y que era hijo de Marcos Rodríguez del Mercado, maestro de niños de Corpa, y Francisca de Hita López. Era desconocido

276 AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745), p. 29.

277 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 49 r° y v° (6 de agosto de 1748). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 133, 3.316. Véase apéndice 5.

278 A. RODRIGUEZ DE HITA, *op. cit.*, p. 16.

279 ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 50 (7 de agosto de 1748). Publicado por LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 133, 3.317.

280 ADP, *Ordenaciones*, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747), fol. 5. Véase también fol. 3, 7 y 8.

asimismo el origen palentino de la línea paterna (Alba de Cerrato), que quizás explicaría por qué el compositor decidió trasladarse, años más tarde, a Palencia. Del mismo modo, es probable que la vocación religiosa de Antonio Rodríguez fuera consecuencia de la educación y el ejemplo que le dio su padre Marcos Rodríguez, del que se ha descubierto que ingresó en un convento de la orden franciscana durante su juventud. Se confirma que el compositor nació en Valverde de Alcalá, pueblecito cercano a Alcalá de Henares y lugar de residencia de sus parientes maternos. No es de extrañar que se le enviase, en enero de 1732, al Colegio de Infantes de la magistral de Alcalá de Henares, ciudad cercana y reputada por su secular actividad universitaria. La documentación aporta nuevos datos sobre su formación en Alcalá: Fernando de Aranceta y Francisco Moratilla, vinculados a la magistral de San Justo y Pastor, fueron sus maestros de gramática y música respectivamente. Se han presentado igualmente importantes contribuciones documentales referentes a las órdenes religiosas que recibió el músico en Madrid y Palencia (tonsura, menores, subdiaconado, diaconado y presbiterado).

Sobre la etapa de Rodríguez de Hita en la Villa y Corte, los archivos siguen resistiéndose a ofrecer información. Las pocas noticias que poseemos apuntan hacia un hombre abierto a todas tendencias, que se codeó con un sector bien nutrido de los literatos españoles (Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte y, como veremos en le capítulo siguiente, Nicolás Fernández de Moratín). Sus vínculos con los reformistas ilustrados parecen confirmarse por el encargo que recibió, en 1777, de Pedro Pimentel de Prado, marqués de la Florida, de escribir un informe sobre el estado de la música en España. Las investigaciones llevadas a cabo en los archivos han desvelado la identidad de este noble: superintendente de la Real Casa de Moneda de Madrid; ministro de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas; miembro del Real Consejo de Hacienda; y académico de honor, consiliario y, finalmente, viceprotector (1779-1789) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Precisamente las relaciones del marqués de la Florida con Armona, Jovellanos, Ponz o el conde de Campomanes en su etapa de viceprotector de la prestigiosa institución madrileña permiten relacionar a Rodríguez de Hita con el mismísimo núcleo de la élite ilustrada española.

Por último, los documentos sobre nombramiento en el cargo del monasterio de la Encarnación, la carta testamentaria y la noticia necrológica en el libro de difuntos de la parroquia de San Martín, hallados en nuestro rastreo, proporcionan interesantes datos sobre el período madrileño de Rodríguez de Hita.

Queremos subrayar una vez más la importancia del descubrimiento de la copia de la partida de nacimiento del compositor, puesto que implica la revisión de toda la cronología mantenida hasta ahora: Rodríguez de Hita recibió el grado de tonsura con 13 años; habría sido nombrado —si aceptamos la fecha de Castrillo— maestro de capilla de la magistral de Alcalá a la edad de 16 años; accedió al magisterio de Palencia a los 22; ganó las oposiciones la prestigiosa capilla musical de La Encarnación de Madrid a los 43 años, y así sucesivamente. Pese a que los nuevos datos retrasan el acceso de Rodríguez al cargo de maestro

de la magistral de San Justo y Pastor —se venía afirmando que fue a los 13 o a los 14 años—, no se negará que nos seguimos hallando ante un caso de precocidad musical.

Las revelaciones aquí mostradas, deben estimularnos a continuar las búsquedas archivísticas. Es evidente que existe todavía mucha información sobre Rodríguez de Hita oculta en legajos y libros de los fondos españoles. Surgirán nuevos resultados si sabemos plantear adecuadamente la estrategia en términos de heurística.

En próximas investigaciones, deberá examinarse la literatura epistolar de los personajes relacionados en mayor o menor medida con el maestro de La Encarnación: Corselli, Tomás de Iriarte o incluso Fernández de Moratín.

El destino de la *Noticia del gusto Español,* es uno de los temas que habrá que abordar con mayor urgencia. Cotejando los principales tratados impresos y diccionarios, particularmente los del Reino Unido, se obtendrá probablemente algún fruto. Por otra parte, la numerosa documentación existente en el Archivo Histórico Nacional (expedientes del personal diplomático y consultas en la sección *Estado*, o la correspondencia de las familias nobles más importantes de España en la sección *Osuna*), permitirá quizás reconstruir la red de contactos del marqués de la Florida en Londres. Tras haber consultado una parte de esta información, podemos formular una primera hipótesis: la posible intervención en la encomienda de la *Noticia* de Bernardo de Iriarte, diplomático y secretario de la Embajada de Londres en los años sesenta del siglo XVIII (en la época del embajador conde de Fuentes), y personalidad de la que trataremos más adelante. Aunque en las memorias y despachos redactados por él no hayamos encontrado referencia alguna[281], teniendo en cuenta que Bernardo era hermano de Tomás de Iriarte, quien, a su vez, probablemente era amigo y alumno de Rodríguez de Hita, no sería descabellado suponer que tuviese algún papel mediador en el encargo al maestro de La Encarnación.

A nuestro entender, otro de los temas que merece ser investigado es el de la relación del sacerdote Rodríguez de Hita con las autoridades eclesiásticas de la época. Se puede presumir que la interrupción de su carrera teatral fue debida a que la personalidad de amplios horizontes del músico de Valverde provocó el recelo de los sectores más conservadores de la iglesia católica. ¿Hubo realmente presiones desde la cúpula de la jerarquía eclesiástica? Una vez más la respuesta debería proceder de las bibliotecas o archivos diocesanos.

Auguramos que la personalidad de Antonio Rodríguez de Hita, eclesiástico cultivado, gran pedagogo, compositor de iglesia y de teatro, y uno de los mejores exponentes del Siglo de las Luces peninsular, seguirá captando la atención en los próximos años.

---

281 AHN, *Estado*, leg. 2.848: Papeles de Iriarte, (1760-1800).

Capítulo II

Las fuentes de las zarzuelas de Rodríguez de Hita: materiales de trabajo

1. INTRODUCCIÓN

La producción musical conservada de Rodríguez de Hita comprende alrededor de 250 piezas, la mayoría de las cuales son obras vocales religiosas[282]. Ninguna de ellas fue publicada en vida del compositor, excepto la lamentación *Jod–Manum suam misit hostis* para tiple o tenor. Como se ha visto en el capítulo anterior, la principal obligación de De Hita fue cubrir, con sus composiciones, las necesidades del repertorio litúrgico y paralitúrgico de la catedral de Palencia y del monasterio de la Encarnación de Madrid, cuyo magisterio de capilla regentó durante 21 y 22 años respectivamente. Por eso, al lado de sus obras para la misa y el oficio —tanto con textos latinos como en castellano—, mayoritariamente pertenecientes al período madrileño, el repertorio escénico conservado del músico de Valverde es, en términos cuantitativos, exiguo. Excluyendo sus zarzuelas, las obras teatrales localizadas no llegan a la decena[283].

Afortunadamente, la comunidad científica dispone del catálogo de las obras musicales de Rodríguez de Hita, realizado por Francesc Bonastre entre 1976 y 1978, en el marco de una beca de investigación concedida por la Fundación Juan March[284]. El gran mérito de Bonastre estriba en que inventarió y catalogó por primera vez la obra completa del músico de Valverde, tras el examen de los fondos musicales del Archivo Musical del Monasterio de Montserrat, Archivo de la Catedral de Palencia, Archivo de la Catedral de Segovia, Archivo de la Capilla Real de Granada, Archivo de la Catedral de Cuenca, Archivo de Música del Monasterio del Escorial, Sección de Música de la Biblioteca Nacional española y Archivo Municipal de Madrid (actualmente Biblioteca Histórica). La historiografía anterior se había limitado a llamar la atención sobre el repertorio conservado y sólo recogía referencias generales: «muchos salmos y *Magnificat* a

---

282 Véase la lista de las obras de Rodríguez de Hita incluida en el apéndice 14.

283 Este capítulo se limita a las zarzuelas del compositor madrileño. Pese a la importancia de algunos de los resultados de nuestra búsqueda, se ha optado por sólo citar las otras obras teatrales en el mencionado apéndice.

284 BONASTRE, *HitaMarch*, p. 17-70 («II. Catálogo de las obras de Antonio Rodríguez de Hita»).

8» (*Diccionario Labor*)[285]; «zahlreiche Stücke im Kloster Montserrat u. verschiedenen span. Kathedralen» o «viele Villancicos» (Subirà)[286], etc. La catalogación sistemática de Bonastre (en dos bloques, música vocal-instrumental litúrgica, religiosa y civil; y música instrumental), abrió el camino a la recuperación de la obra de Rodríguez de Hita.

Bonastre, cuyo catálogo no tenía más pretensión que dar «imagen certera de la producción musical del compositor»[287], se limitó a ofrecer una breve descripción de cada obra (material físico, título, fecha, reparto y localización), consecuencia lógica, por otra parte, de la embarazosa y pionera labor que se le planteó. Por ello, tenemos la obligación, en este trabajo, de ofrecer información más exacta de las fuentes musicales y literarias de las zarzuelas de Rodríguez de Hita. A pesar de la extraordinaria ayuda que supuso la gran aportación de Bonastre, debemos actualizar su información según las exigencias de la investigación musicológica de las últimas décadas[288]. En ese sentido, hay que señalar que la situación española ha mejorado substancialmente desde finales de los años setenta, con la creación, en 1989, de una Redacción Central española del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM)[289]. La constitución del grupo de trabajo español ha supuesto un impulso a la catalogación y al estudio de las fuentes musicales ibéricas, y está asegurando la progresiva implantación de las normas internacionales del prestigioso proyecto internacional.

Por ello, a la hora de abordar nuestro trabajo de campo, no cabía duda de que había que adecuarse a los procedimientos previstos por el RISM[290]. La publicación en castellano de las normas aplicables a la Serie A/II (Manuscritos ca. 1600-ca. 1850), traducción de las existentes en el programa informático de la

---

285 Art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *Diccionario de la música Labor*, ed. de J. PENA e H. ANGLÈS, 2, Barcelona-Madrid-Buenos Aires, Labor, 1954, p. 1900.

286 J. SUBIRÀ, art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. de F. BLUME, 11, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1963, col. 602.

287 Véase BONASTRE, *HitaMarch*, p. 20.

288 Intuitivamente, el propio autor reconocía en 1978 que «faltando hasta el presente [en España] una política de coordinación de la investigación musicológica, sólo así se pueden despertar pistas ulteriores que conduzcan al mayor enriquecimiento de este catálogo». En BONASTRE, *HitaMarch*, p. 18.

289 La Asociación RISM-España está ubicada en el Departamento de Musicología (antiguo Instituto Español de musicología) de la Institución Milà i Fontanals (CSIC) de Barcelona, que ha cedido sus locales y su extraordinaria base de apoyo. Sobre la presencia de España en el proyecto RISM-Internacional desde su fundación en 1952 y la historia de la constitución del grupo español del RISM, véase *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 15-21.

290 En la primera etapa de nuestro trabajo, nos inspiramos en los principios contenidos en las *Reglas de catalogación*, [Madrid], Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, basados en el tipo de descripción del ISBN (International Standard Book Description). Nos parece evidente que la normativa de la Serie A/II del RISM se adapta mucho mejor a la especificidad de los manuscritos musicales.

Redacción Central en Frankfurt, brinda una herramienta utilísima al musicólogo de habla hispana[291]. Sin embargo, nos pareció que un trabajo de naturaleza académica no exigía la aplicación de la ficha completa del RISM y que bastaba con introducir las categorías mínimas. Nuestro objetivo será, pues, presentar únicamente los campos más importantes —que no obligatorios— de la ficha, que son los relacionados con: el nombre del compositor (campos RISM[292] 050, 070), títulos (100, 110, 320), forma musical (130, 140), fecha del manuscrito (540), formato del documento o «descripción física» (700, 710, 720, 740, 750), reparto de la obra (832, 834, 836, 838, 852, 854, 856, 858, 866), localización (914, 915, 982, 984) e *íncipits* musicales (800-802, 806, 807, 820, 822, 823 y 826)[293]. El apartado de observaciones es más extenso que lo previsto en las fichas, y constituye un esbozo del que partir en una futura edición crítica, al menos de *Briseida* y *Escipión en Cartagena*. Visualmente, las entradas se agrupan siguiendo la división en grupos de campos (o «bloques») de la ficha RISM[294].

---

291 Se trata de la mencionada edición: *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996 (p. 35-78).

292 La explicación minuciosa sobre cada campo, así como la normativa para rellenarlo correctamente, se halla en *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 35-78 (campos 50-999). En los anexos, se hallan ejemplos de catalogación para facilitar la elaboración de las fichas a archiveros, bibliotecarios , documentalistas y musicólogos.

293 Cf. con la conocida *checklist* propuesta por Kurt DORFMÜLLER *(The Changing Face of RISM*, en *Fontes Artis Musicæ*, 25, 1978, p. 285-293), en la que fijó una serie de campos obligatorios. Citado en *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 24. En nuestro inventario, no hemos recogido todos los campos obligatorios del RISM, algunos de los cuales deben ser rellenados por la Redacción central. A este respecto, es conveniente recordar que el propio RISM-España, establece que «la Redacción Central se encargará de normalizar, corregir y cumplimentar los campos que no se hayan podido rellenar». Véase *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 35.

294 Bloque I: títulos y menciones de responsabilidad; bloque II: descripción física; bloque IV: notas referidas a los medios de interpretación (aunque aquí esta subdivisión se ha denominado «reparto de la obra»); bloque VI: información sobre el ejemplar (aquí «localización»); bloque VII: *íncipits*. Véase en *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 28-30.

Recuérdese, por otra parte, que en el sistema del RISM prima la descripción del contenido musical sobre la descripción externa del soporte. Por ello, tampoco aquí se recoge esta última información, tan importante en todos los sistemas de catalogación bibliográfica.

Hemos concebido las siguientes páginas como un inventario, y no como un verdadero «catálogo», de las obras zarzuelísticas de Rodríguez de Hita. Posteriormente, las fichas deberán completarse con el resto de información, cuando se entreguen los datos a la Redacción Central de Barcelona, que tiene competencia exclusiva en la normalización y validación de la información. Tampoco se ha pretendido ofrecer un catálogo completo y pormenorizado de los textos literarios de las zarzuelas. Se trata más bien de un listado con las principales características de los libretos (título, formato, localización de los ejemplares y observaciones). De ahí el subtítulo de este capítulo: «materiales de trabajo».

Un último elemento a considerar es el de los fondos consultados. La totalidad de las obras escénicas de Rodríguez de Hita se custodian en la riquísima Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM), excepto la célebre zarzuela *Las segadoras*, que se ha perdido[295]. Dichas obras pasaron a formar parte, junto con el resto de repertorio o «caudal», del «Archivo de Comedias y Música» de los teatros de la Cruz y del Príncipe, puesto que, como veremos, fueron estrenadas en su totalidad en los coliseos de la Villa[296]. Gracias a que ha sido

---

295 Parece ser que, todavía en las primeras décadas del siglo XX, la partes musicales de *Las segadoras* se conservaban en la biblioteca municipal madrileña. MITJANA, en 1920, afirmaba que «la partition manuscrite se trouve à la Bibl. de l'*Ayuntamiento* (Hôtel de Ville) de Madrid» (*Espagne*, p. 2162). La breve descripción del conjunto de la zarzuela y la enumeración de los números de la zarzuela que ofrecía COTARELO en 1934, probaría igualmente que tuvo acceso a la música: «Los números de música son muchos, pero en general, cortos; de conjunto sólo hay un dúo, el concertante final del acto primero, que es el más importante de la obra, el del acto segundo y los coros, entre ellos uno muy piano en el acto segundo, que debía ser de efecto, por hallarse colocado en la situación culminante de la obra» (*Zarzuela*, p. 141). Sin embargo, pueden formularse serias objeciones respecto a tales testimonios. En primer lugar, ¿por qué Mitjana analiza someramente la música de *Briseida* y de *Las labradoras* y, en cambio, no escribe nada acerca de *Las segadoras*? Por otra parte, la mayoría de características que enumera Cotarelo podrían haber sido sacadas del libreto de Ramón de la Cruz, que tan bien conocía. El número de los *ensembles* y coros, el orden de las arias y algunas indicaciones suplementarias por lo que respecta a la música (por ejemplo la imitación del péndulo o la utilización de las gaitas en la escena final del segundo acto) son fácilmente deducibles a partir del texto impreso en 1768. La cuestión heurística en torno al manuscrito musical de *Las segadoras* es compleja. No podemos referir aquí los inventarios y documentos archivísticos consultados para seguir el rastro de la partitura. A continuación, se ofrecen únicamente algunos apuntes sobre los fondos madrileños, con la intención de que sean el punto de partida de nuevas búsquedas.

296 Sobre el origen y la evolución del archivo teatral de la BHM, véase A. AGUERRI MARTÍNEZ y P. CASTRO, *El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, 1995, p. 433-450 y también *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal: materiales para su estudio*, ed. de M.C. LAFUENTE NIÑO y A. AGUERRI

desde sus orígenes de titularidad municipal, este valioso fondo teatral y musical se ha conservado admirablemente, pese al particular periplo que ha sufrido la Biblioteca (Almacén General de la Villa, plaza del Dos de Mayo, Hospicio de San Fernando en la calle de Fuencarral y, finalmente, cuartel del Conde Duque). Carlos Cambronero, su director, publicó el catálogo en 1901, que fue completado con varios apéndices, y confeccionó un fichero alfabético de autores y títulos, de gran utilidad todavía hoy («fichero Cambronero»)[297]. Con voluntad de subsanar las carencias de este primer catálogo, José Subirà inició el proyecto de catalogar de nuevo la producción musical de la BHM. Sólo apareció el volumen primero (tonadillas y sainetes): en 1970 Subirà entregó el resto del catálogo a Artes Gráficas Municipales, pero, desgraciadamente, no vio la luz[298]. Lo que tenía que haber sido un magno inventario de la música de comedias, melólogos, zarzuelas, óperas, música instrumental y música religiosa del fondo madrileño, desapareció misteriosamente, y con ello posible información sobre *Las segadoras de Vallecas*. Existen unos apuntes rápidos originales de Subirà que se hallaban en su archivo personal y que compró el Centre de Documentació de la Generalitat de Catalunya. La consulta de dichos borradores no arrojó resultados positivos. En consecuencia, y teniendo en cuenta la alta posibilidad de que la primera zarzuela burlesca de De Hita se hubiera traspapelado durante alguno de los traslados, decidimos acometer la consulta sistemática del fondo musical madrileño. Tras meses de trabajo y centenares de cajas examinadas, tuvimos que convencernos de que la música de tan importante obra se había extraviado.

A partir de entonces, rastreamos numerosos archivos y bibliotecas españolas, tanto públicas como privadas —cuya cita sería farragosa—, junto con consultas de catálogos de las principales bibliotecas extranjeras, con vistas a localizar la música de *Las segadoras de Vallecas*, así como nuevas obras escénicas del maestro de La Encarnación que hubieran podido escapar a la historiografía anterior. Sin duda, habrá que continuar la búsqueda en los próximos años. Un ejemplo bastará para ilustrar que nada debe descartarse: es sabido que la rica biblioteca musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSM), dispone de una enorme cantidad de cajas que permanecen sin catalogar. ¿Se hallará quizás ahí la codiciada zarzuela cómica del músico de Valverde?

MARTÍNEZ, Madrid, BHM, 1996. Agradezco muy particularmente a Ascensión Aguerri el habernos facilitado estos importantes trabajos, incluso antes de su publicación.

297 C. CAMBRONERO, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1902.

298 Véase A. AGUERRI MARTÍNEZ y P. CASTRO, *op. cit.*, p. 449, que citan a J. SUBIRÀ, *Temas musicales madrileños (evocaciones históricas)*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, p. 11. El volumen publicado es: J. SUBIRÀ, *Catálogo de la sección de música, 6. Teatro menor. Tonadillas y sainetes*, Madrid, Biblioteca Municipal, 1965.

2. *BRISEIDA*

Estreno: lugar, fecha — Madrid, coliseo del Príncipe, 11/7/1768

2.1. Manuscrito musical

Comp. norm.[299]	RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio
Título uniforme	Briseida
Compositor no norm.[300]	RODRIGUEZ; RODRIG.Z
Título propio[301]	_[302]
Forma mus. dipl.[303]	-
Forma mus. norm.[304]	Zarzuelas
Sel., esb., fragm.[305]	-
Datación ms.[306]	1768

Descripción física

N° partes[307]	19
Partes: n° fol./p.[308]	56 / 22-20-23, 23, 20, 20 / 9, 9, 11, 10, 18, 12, 19 / 9, 9, 5, 5 fol.
Partes: descripción[309]	V / vl 1 (3x), 2 (2x), vla, cb-vlne[310] / fl 1, 2, ob 1, 2, fl-ob 1, 2, fag / cor 1, 2, tr 1, 2
Material incompleto	Faltan 77 compases del primer movimiento de la obertura en la parte de las voces. Véase *infra*.
Medidas[311]	20,9 x 29,0 cm

Reparto de la obra

---

299 Nombre del compositor normalizado.

300 Nombre del compositor no normalizado. Aquí se recogen las variantes que aparecen en el documento.

301 Si no existe un título en la fuente que se refiera a toda la obra, se indica con un guión.

302 Se ha perdido la cubierta de la parte de las voces, lugar en el que habitualmente aparece el título general de la obra. El resto de partichelas ofrece escasa información («Violin Primero / Briseida», «Basso. Fagot / Briseida», etc.), omitiendo a menudo el título («Oboe 2°», «Trompa 1ª», etc.).

303 Nombre diplomático de la forma musical si difiere de la forma musical normalizada..

304 Forma musical normalizada.

305 Selección (*Teile* en RISM), esbozos, fragmentos. En caso de que no se trate de una obra completa, por ejemplo, un aria de una ópera. Corresponde al campo 110 del RISM y será particularmente útil para las arias sueltas. Véase *infra*.

306 Fecha de la copia.

307 «Parte» en el sentido de material físico. Huelga recordar que el número de partes no coincide siempre con el número de voces e instrumentos.

308 Número de folios o páginas de cada una de las partes.

309 Relación de voces e instrumentos correspondientes a las partes. Se han adoptado las abreviaturas del RISM-Internacional, Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850. Véase *Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 68-76.

310 «Basso. / Contravajo, y Violon / Briseida».

311 En primer lugar se indica la altura y a continuación la anchura.

Solistas vocales[312]	3010
Solistas vocales: otros[313]	Mezzo-S (3)
Coro: distribución	3010
Coro: otras voces[314]	-
Cuerda[315]	11101
Viento/madera[316]	2201
Viento/metal[317]	220
Otros instr.	vlne
Bajo continuo	-[318]

Localización

Biblioteca/archivo	BHM	Sig.	Mús. 53-1
Procedencia[319]	Ayuntamiento, Madrid		

Observaciones

Cada una de las partichelas de los instrumentos, así como la de las voces, forman una unidad física, puesto que están cosidas. Los distintos fragmentos musicales se suceden en orden al libreto y recibieron una numeración ya en el siglo XVIII[320].

Una misma partichela agrupa las partes vocales, tanto las voces solistas como las que integran el coro. En dicho ejemplar, el copista incluye el pentagrama del bajo continuo, que nunca está cifrado[321]. La parte vocal engloba también la línea del bajo de la obertura (nº 1), de cuyo *Allegro spiritoso* inicial se han perdido los c. 1-77.

Las partichelas de los instrumentos agudos de la familia de la madera ponen de manifiesto que hubo dos versiones ligeramente distintas de la zarzuela. En primer lugar, las dos flautas y los dos oboes cuentan con sendas partichelas en BHM M. 53-1 (fl 1, 2, ob 1, 2). Las exactas correspondencias con los números musicales que fija el libreto impreso, demuestran que se trata de las partes instrumentales utilizadas en las representaciones de julio y agosto de 1768.

En segundo lugar, existen dos partichelas en las que alterna la escritura para flautas y oboes (fl-ob 1, 2)[322], y que muestran notables diferencias con las partichelas anteriormente citadas, entre las que destacan, *grosso modo*, la

312 Se utiliza el sistema de dígitos, como en la ficha del RISM. Ejemplo: 1111 = SATB.

313 Otras voces solistas que no pueden trasladarse a clave numérica. Se emplean las abreviaturas del RISM. Véase *supra*.

314 Se indican las voces que no se han podido apuntar en el campo anterior, del mismo modo que se ha hecho con los solistas.

315 Con cinco dígitos. Ejemplo: 11111 = vl 1, vl 2, vla, vlc, cb.

316 Ejemplo: 1111 = fl, ob, cl, fag.

317 Ejemplo: 111 = cor, tr, trb.

318 Los instrumentos que ejecutan el bajo instrumental (cb, vlne, fag) están incluidos en la correspondiente familia.

319 Institución de donde procede la composición.

320 Estas características son comunes a las tres zarzuelas conservadas de Rodríguez de Hita.

321 Recuérdese que según las normas del RISM A/II, el bajo cifrado se indica como «b.fig», o «bc.fig.» si se trata de un bajo continuo.

322 La cubierta puede inducir a error, puesto que el copista anotó «Oboe 1° / Obertura / Zarzuela la / Briseida» y «Oboe 2° / Zarzuela / la Briseida / Obertura».

inclusión de dos nuevas arias («En plácida mañana» y «De tus divinas armas») o la supresión del oboe en el nº 9 («El náufrago medroso»)[323]. Es indiscutible que las dos arias añadidas corresponden a las «dos Arias Nuebas» por las que se pagaron 200 reales a Rodríguez de Hita el día 11 de diciembre de 1768[324]. En consecuencia, puede afirmarse que las partichelas compartidas por oboes y flautas fueron copiadas para la segunda y última serie de representaciones de *Briseida* (diciembre de 1768).

Junto al material orquestal, se hallan también dos partichelas sueltas de las trompas (cor 1, 2) destinadas únicamente al terceto que cierra el primer acto (nº 8)[325].

323 Hay que relegar la exposición detallada de las disimilitudes entre dichas partichelas a la edición crítica de la zarzuela que esperamos pueda publicarse en los próximos años.
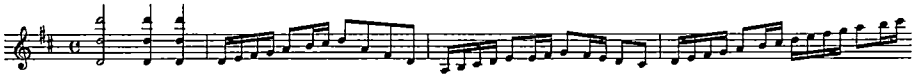
324 Véase capítulo V (p. 266).

325 En la cubierta de lee «Trompa 1ª / Trio» y «Trompa 2ª / Trio». Al tratarse de un fragmento de la obra (2 fol. por partichela), no se ha incluido en la ficha general.

Íncipits

Orden numérico[326]	1.1.1	Voz/instrumento	vl 1
Personaje[327]	-	Epígrafe[328]	[Obertura]
Tempo[329]	Allegro spiritoso	Clave[330]	*Sol*-2
Tonalidad[331]	*Re* mayor	Compás	4/4
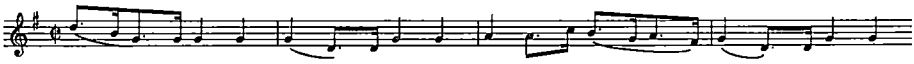
Íncipit musical[332]



Íncipit lit. norm.[333] -

Orden numérico	1.1.2	Voz/instrumento	vl 1
Personaje	-	Epígrafe	[Obertura]
Tempo	And[ante] maestoso	Clave	*Sol*-2
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	2/2
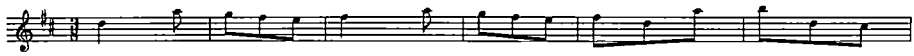
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. -

Orden numérico	1.1.3	Voz/instrumento	vl 1
Personaje	-	Epígrafe	[Obertura]
Tempo	All[egro vivo]	Clave	*Sol*-2
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	3/8

Íncipit musical



---

326 Sistema de tres dígitos como en el campo 800 de la ficha del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducido del alemán y comentarios por J.V. GONZÁLEZ VALLE, A. EZQUERRO, N. IGLESIAS, C.J. GOSÁLVEZ y J. CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996, p. 56-57). El primer dígito se refiere a la pieza, el segundo al movimiento y el tercero, al número de orden del *íncipit* musical dentro del movimiento. Ejemplo: 1.3.1 (Briseida) = primer *íncipit* musical, correspondiente en este caso a la soprano, tomado del aria nº 3 (tercer movimiento) de la zarzuela *Briseida* (pieza única = 1).

327 Nombre del personaje de este *íncipit* concreto.

328 Término que precede al *íncipit* (*Satztitel*). Si la denominación no se halla en la misma partichela, se indica entre corchetes.

329 Tomado diplomáticamente.

330 Clave original. Para homogeneizar con el resto del trabajo, se ha preferido la nomenclatura latina al sistema alfabético adoptado por el RISM-Internacional. Ejemplo: *Sol*-2: clave de *sol* en segunda línea.

331 No se ha utilizado la lista de abreviaturas del campo 998, apartado b, del RISM A/II (sistema alfabético). Véase nota anterior.

332 Se toma siempre el *íncipit* musical de la voz o el del violín primero (piezas instrumentales). Si la pieza es a varias voces, se indica la más aguda. Debido a la naturaleza académica de este trabajo, se ha renunciado a incluir el *íncipit* musical del instrumento melódico más agudo.

333 *Íncipit* literario normalizado.

Íncipit lit. norm. -

Orden numérico	1.2.1	Voz/instrumento	T
Personaje	Calcas	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-4
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	4/4
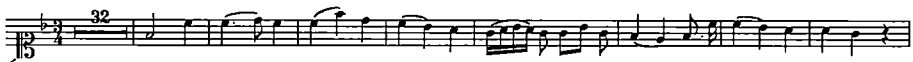
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Ocultará sus luces

Orden numérico	1.3.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Agamenón	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	3/4
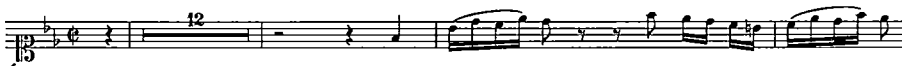
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Apacible por los valles

Orden numérico	1.4.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[ante]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Si*♭ mayor	Compás	2/2
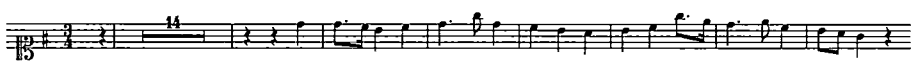
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Amor, solo tu encanto

Orden numérico	1.5.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Crisia	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	3/4
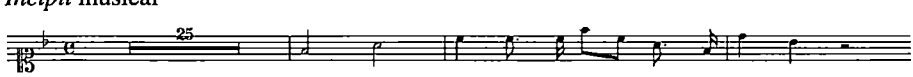
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. De mirto frondoso

Orden numérico	1.6.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Aquiles	Epígrafe	[Aria]
Tempo	Presto	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	4/4

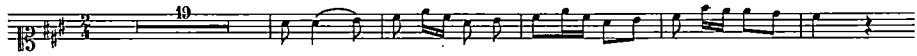
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Como el mar irritado del aire

Orden numérico	1.7.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Taltibio	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*La* mayor	Compás	2/4
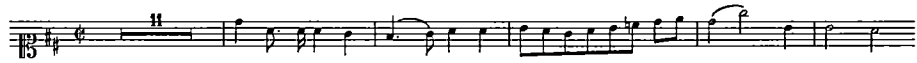
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. De la mano que le hiere

Orden numérico	1.8.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	Tercetto
Tempo	And[ante] all[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	2/2
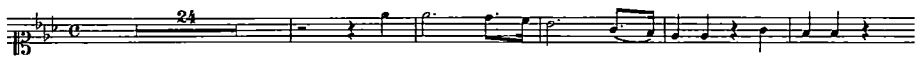
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. ¡Bárbaro vil destino!

Orden numérico	1.9.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Agamenón	Epígrafe	[Aria]
Tempo	Allegro	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Mi*♭ mayor	Compás	4/4
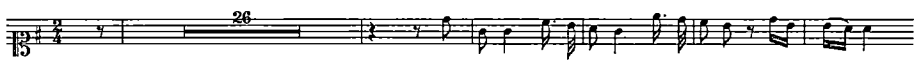
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. El náufrago medroso

Orden numérico	1.10.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[ante] gracioso	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	2/4
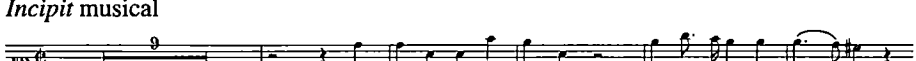
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. ¿Qué importa que al deseo

Orden numérico	1.11.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Crisia	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[ante]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* menor	Compás	2/2
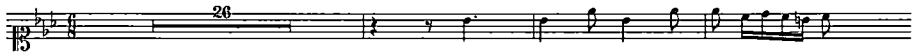
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Eternas tus finezas

Orden numérico	1.12.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Aquiles	Epígrafe	[Cavatina]
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Mi*♭ mayor	Compás	6/8
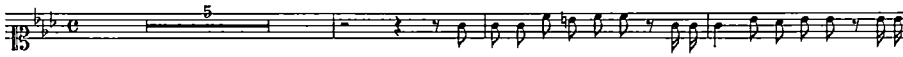
Incipit musical



Incipit lit. norm. Las frescas dulces auras

Orden numérico	1.13.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Aquiles	Epígrafe	Recit[ado]
Tempo	All[egro] con spiritu	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Mi*♭ mayor (inicio)	Compás	4/4

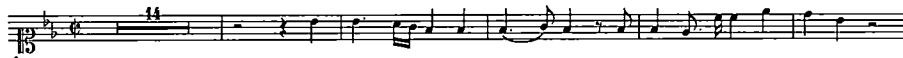
Incipit musical



Incipit lit. norm. ¿Mas cómo en este estado

Orden numérico	1.13.2	Voz/instrumento	S
Personaje	Aquiles	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[ante]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Si*♭ mayor	Compás	2/2
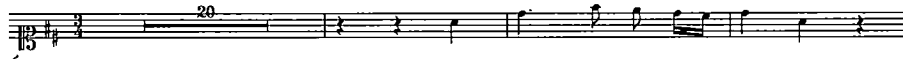
Incipit musical



Incipit lit. norm. Deidad, que las venganzas

Orden numérico	1.14.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Patroclo	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro] no mucho	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	3/4
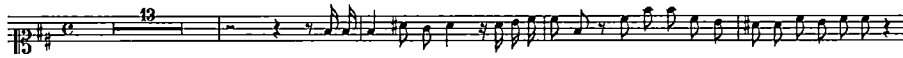
Incipit musical



Incipit lit. norm. Si embrazo tu escudo

Orden numérico	1.15.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	Recit[ado]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	4/4

Incipit musical[334]
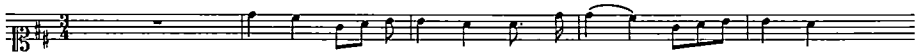


334 Se ha corregido la segunda aumentada del original *la*♯*-sol.*

Íncipit lit. norm. Si de ti, mi señor y esposo fiero

Orden numérico	1.15.2	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	[Cavatina]
Tempo	Larghetto	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	3/4
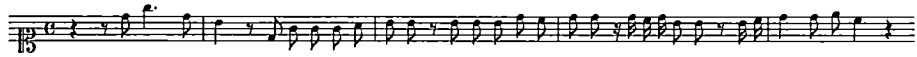
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Goce de tus brazos

Orden numérico	1.16.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	Recit[ado]
Tempo	-	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor (inicio)	Compás	4/4
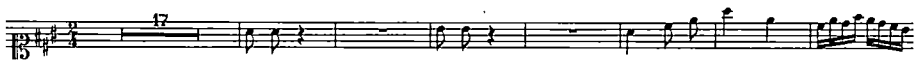
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. ¿Qué esperas pues?

Orden numérico	1.16.2	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egretto]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*La* mayor	Compás	2/4
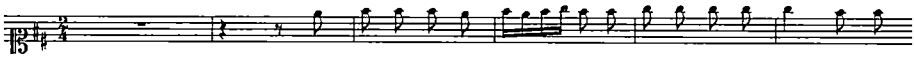
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Dime, oh Aquiles fiero

Orden numérico	1.17.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Briseida	Epígrafe	[Coro final]
Tempo	All[egretto]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	2/4

Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Piedad y amor unidos

Describimos por separado las dos arias incorporadas en diciembre de 1768, que se distinguen físicamente por hallarse desunidas del resto de partichelas de BHM sig. M. 53-1, aunque obviamente formen un conjunto.

a) «En plácida mañana»
Comp. norm. RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio

Título uniforme	En plácida mañana
Compositor no norm.	RODRIG.Z
Título propio	Aria / Con Violines Flautas y Tromp.s / En placida mañana / Del Señor Rodrig.z
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Zarzuelas (Arias)
Sel., esb., fragm.	Sel.
Datación ms.	1768

Descripción física

Nº partes	9
Partes: nº fol./p.	4 / 2, 2, 2, 2 / 2, 2 fol.
Partes: descripción	S / vl 1, 2 (2x), vla, b (2x) / cor 1, 2
Material incompleto	La parte de fl 1, 2 correspondiente a esta aria se halla insertada en la parte de fl-ob 1, 2 de *Briseida.*

Reparto de la obra

Solistas vocales	1000
Solistas vocales: otros	-
Coro: distribución	-
Coro: otras voces	-
Cuerda	11100
Viento/madera	2000
Viento/metal	200
Otros instr.	
Bajo continuo	b, b

b) «De tus divinas armas»

Comp. norm.	RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio
Título uniforme	De tus divinas armas
Compositor no norm.	RODRIGUEZ
Título propio	Aria / Con Viol.s Oboes oblig.s y Clarines / De tus Divinas Armas / Del Señor Rodriguez
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Zarzuelas (Arias)
Sel., esb., fragm.	Sel.
Datación ms.	1768

Descripción física

Nº partes	10
Partes: nº fol./p.	4 / 2, 2, 2, 2 / 1, 1 fol.
Partes: descripción	S / vl 1 (2x), 2 (2x), vla, b (2x) / tr 1, 2
Material incompleto	La parte de ob 1, 2 correspondiente a esta aria se halla insertada en la parte de fl-ob 1, 2 de *Briseida.*

Reparto de la obra

Solistas vocales	1000
Solistas vocales: otros	-
Coro: distribución	-
Coro: otras voces	-
Cuerda	11100
Viento/madera	0200
Viento/metal	020
Otros instr.	-

Bajo continuo b, b

Observaciones

Todas las partichelas copiadas para la ejecución de ambas arias están sueltas, formando en la mayoría de los casos un díptico de dos folios, a excepción de las partes vocales (cuatro folios) y de las trompetas de la segunda aria (un folio). Ateniéndonos a ese material orquestal, en el que, además, no existe mención ninguna de la cantante (las dos arias están escritas en clave de *do* en 1ª) o del personaje, sería prácticamente imposible conocer la exacta ubicación de las dos arias en el conjunto de la zarzuela. Por fortuna, disponemos de las partichelas, mencionadas anteriormente, destinadas a la flauta y al oboe conjuntamente, en las que el copista reescribió todos los números de la obra, modificaciones incluidas, para su representación en diciembre de 1768.

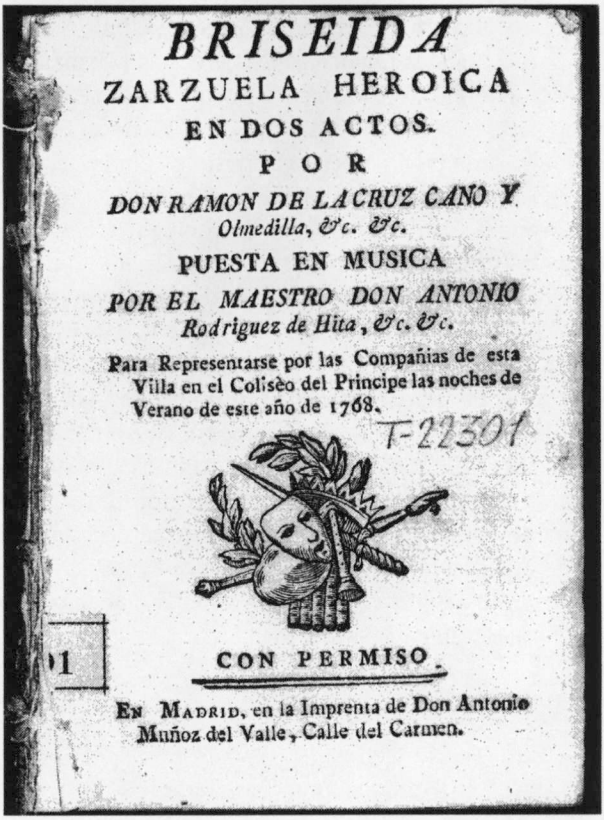
El cotejo de la partichela en cuestión (fl-ob 1, 2) arroja las siguientes conclusiones: a) las dos arias nuevas no se añadieron a las ya existentes, sino que sustituyeron a dos arias de julio de 1768; b) «En plácida mañana» reemplazó al aria nº 3 «Apacible por los valles» de Agamenón; c) el aria «De tus divinas armas» se cantó en lugar de la nº 14 «Si embrazo tu escudo» de Patroclo; d) la clave y la tesitura de la parte vocal, así como el texto, la tonalidad, el carácter, etc., de las arias incorporadas permiten suponer que se destinaron a los mismos personajes, es decir, Agamenón y Patroclo respectivamente[335].

Por consiguiente, se asignará al aria «En plácida mañana» el nº 3 bis y a la segunda, «De tus divinas armas», el nº 14 bis.

335 Desgraciadamente, debemos posponer para una publicación posterior la exposición detallada de los elementos sobre los que nos basamos para emitir esa conjetura.

ILUSTRACIÓN 9. Portada del libreto de la zarzuela heroica *Briseida*.

Texto de Ramón de la Cruz. Música de Antonio Rodríguez de Hita. CRUZ, *BriseidaLib* (BNM, T. 22.301).



BRISEIDA
ZARZUELA HEROICA
EN DOS ACTOS.
POR
DON RAMON DE LA CRUZ CANO Y
Olmedilla, &c. &c.
PUESTA EN MUSICA
POR EL MAESTRO DON ANTONIO
Rodriguez de Hita, &c. &c.
Para Representarse por las Compañias de esta Villa en el Coliseo del Principe las noches de Verano de este año de 1768.
T-22301
CON PERMISO.
En Madrid, en la Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen.

2.2. Texto

Autor lit. CRUZ CANO, Ramón de la

2.2.1. Manuscrito

No localizado.

2.2.2. Impreso

Título propio[336] *BRISEIDA* / ZARZUELA HEROICA / EN DOS ACTOS. / POR / *DON RAMON DE LA CRUZ CANO Y* /

336 Con objeto de respetar el aspecto del impreso original, a modo de excepción no se han completado las abreviaturas de la portada y las páginas sucesivas.

Olmedilla, &c. &c. / PUESTA EN MUSICA / *POR EL MAESTRO DON ANTONIO / Rodriguez de Hita, &c. &c.* / Para Representarse por las Compañias de esta / Villa en el Colisèo del Principe las noches de / Verano de este año de 1768. / CON PERMISO / EN MADRID, en la Imprenta de Don Antonio / Muñoz del Valle, Calle del Carmen.

p. [III]
BRISEIDA / ZARZUELA HEROICA.

p. [IV]
ASUNTO. / *A Consequencia de la famosa idea de con- / quistar á Troya, con que los Griegos pa- / saron à Frigia (oy Natolia) luego que holla- / ron sus Playas comenzaron à saciar sus iras / en la desolacion de las Ciudades que se ofre- / cian al paso; siendo las de Lerneso, y Tebas / las primeras que por su situacion experimen- / taron el rigor de la Guerra; quedando des- / truídas, y esclavos, ó muertos sus habitadores. / En el repartimiento de los despojos de es- / tas primeras conquistas, siendo lo mas precio- / so dos hermosas Doncellas, Briseida, Dama / principal de Lerneso, y Crisia, Sacerdotisa / de Apolo, hija de Criso, Sacerdote del Tem- / plo de la misma Deidad, en Tebas: cupo la / primera al valeroso Aquiles, y la segunda / al Emperador Agamenon, que aficionado à / su belleza la robó de los brazos de su Padre. / Pero sobreviniendo luego una espantosa, y / mortal epidemia en el Exercito Griego, u de- / clarando el adivino Calcas, que aquel terri- / ble azote venia de la mano de Apolo irrita- / do, por el rapto de su Sacerdotisa; determi- / nò Agamenon restituirsela immediatamente,*

p. [V]
y valiendose de la autoridad de Principe, qui- / tar à Aquiles su Briseida, con pretesto de / ser este unico, y mejor despojo indivisible. / Esta idéa del Emperador, el enojo de / Aquiles, los sentimientos de Briseida; y la / consternacion de los Griegos, viendo separa- / do à Aquiles de la empresa que no podia ser / gloriosa sin su brazo fuerte, y divino: han da- / do asunto à la presente accion, deducida de / las Iliadas 1. 9. 16. *y* 19. *de Homero, y / de la* 3. *Epistola de Ovidio.* / El primer Intermedio será una de las / aventuras de Don Quijote de la Mancha, / reducida à un Saynete, ó breve Comedia / en un Acto, por el mismo Autor. / El Bayle final es inventado, y dirigi- / do por el Señor Nicolàs Ambrosini.

p. [VI]
PERSONAS QUE HABLAN / en la Zarzuela.

BRISEIDA.	La Sra. Maria Mayor Ordoñez.
CRISIA.	La Sra. Teresa Segura.

AGAMENON.	La Sra. Gertrudis Cortinas.
AQUILES.	La Sra. Maria Guzman.
PATROCLO.	La Sra. Vicenta Cortinas.
TALTIBIO.	La Sra. Casimira Blanco.
CALCAS.	Ambrosio Fuentes.
COMPARSAS DE	Generales Griegos. Soldados. Esclavas Lesvias. Esclavos de Frigia. Marineros.

La accion se representa en el Acam- / pamento Griego, á vista de los muros de / Troya.

Descripción física

Nº p.	68		
Medidas	15,0 x 10,0 cm		

Localización

Biblioteca/archivo	BNM	Sig.	T. 22.301
	BMPS	Sig.	34.056

Observaciones

Ramón de la CRUZ, incluyó la zarzuela *Briseida* en su *Coleccion*, 9, p. 3-62. Sobre los ejemplares conservados de esta colección, véase nota 1163.

2.3. Fuentes posteriores a 1800

2.3.1. Música

En la sig. M. 944 de la BCB, se conservan las copias manuscritas que realizó Felip Pedrell en 1896 para las «conferencias histórico-musicales» del Ateneo de Madrid. Hay copias de los nº 1 (obertura), nº 3 («Apacible por los valles», Agamenón), nº 15 (recitado «Si de ti, mi señor y esposo fiero», Briseida) y nº 16 (recitado «¿Qué esperas pues?» y aria «Dime, oh Aquiles fiero», Briseida).

2.3.2. Texto

No existen.

3. *LAS SEGADORAS DE VALLECAS*

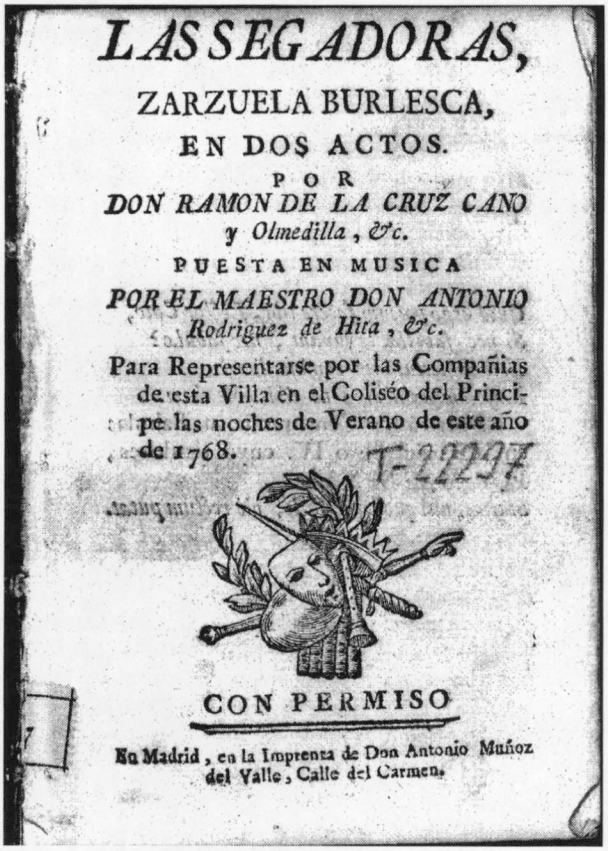
Estreno: lugar, fecha Madrid, coliseo del Príncipe, 3/9/1768

3.1. Manuscrito musical

No localizado.

ILUSTRACIÓN 10. Portada del libreto de la zarzuela burlesca *Las segadoras*.

Texto de Ramón de la Cruz. Música de Antonio Rodríguez de Hita. CRUZ, *SegadorasLib* (BNM, T. 22.297).


LAS SEGADORAS,

ZARZUELA BURLESCA,

EN DOS ACTOS.

POR

DON RAMON DE LA CRUZ CANO

y Olmedilla, &c.

PUESTA EN MUSICA

POR EL MAESTRO DON ANTONIO

Rodriguez de Hita, &c.

Para Representarse por las Compañias de esta Villa en el Coliséo del Principe las noches de Verano de este año de 1768.

T-22297

CON PERMISO

En Madrid, en la Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen.

3.2. Texto

Autor lit. CRUZ CANO, Ramón de la

3.2.1. Manuscrito

Título propio	Las Segadoras. / Drama burlesco.
Descripción física	
N° fol.	60 (dos pliegos, uno por acto, cada uno de 30 fol.)
Medidas	20,5 x 14,5 cm
Localización	
Biblioteca/archivo	BHM Sig. Tea.1-188-23

Observaciones

El manuscrito de la BHM ha tenido durante algunos años la signatura 130-14, junto a la cual se indicaba la signatura antigua (*olim* 188-23). Recientemente, los responsables del fondo madrileño han optado por recuperar la antigua localización. La abreviatura «Tea. 1» indica que el ejemplar procede de la Colección de Teatro de los teatros de la Cruz y del Príncipe[337].

Se ha conservado el «guión de música» del segundo acto («Las Segadoras / Actto 2°»), con los textos destinados al canto (tercer pliego, de 16 p.).

Una copia manuscrita se halla en BMPS, Sig. Ms. 223 (15).

3.2.2. Impreso

Título propio

LAS SEGADORAS, / ZARZUELA BURLESCA, / EN DOS ACTOS. / POR / *DON RAMON DE LA CRUZ CANO / y Olmedilla, &c.* / PUESTA EN MUSICA / *POR EL MAESTRO DON ANTONIO / Rodriguez de Hita, &c.* / Para Representarse por las Compañias / de esta Villa en el Coliséo del Princi- / pe las noches de Verano de este año / de 1768. / CON PERMISO / En Madrid, en la Imprenta de Don Antonio Muñoz / del Valle, Calle del Carmen.

p. 2
Quid ergo possum facere tibi, Lector Cato, / Si nec fabellae te juvant, nec fabulae? / Noli molestus esse omnino literis, / Majorem exhibeant ne tibi molestiam. / Fedro á los Censores de sus Fabulas / en la V. del libro IV. cuyo titulo es, / POR MAS SEÑAS: / *Stultus, nisi quod ipse facit, nil rectum putat.*

p. 3
ADVERTENCIA DEL AUTOR / al Público. / No se anticipa en prosa el asunto / de este Drama, porque no

337 LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*, p. 13. El nuevo sistema aplicado en la Biblioteca Histórica privilegia el origen del fondo teatral. Los ejemplares que carecen del número 1 tras la abreviatura «Tea.», por ejemplo, se incorporaron a la Colección de Teatro en época de Cambronero. Si las signaturas topográficas comienzan por letras mayúsculas (B, C, M, etc.), significa que son obras impresas individualmente, que proceden de otras colecciones.

necesita para / su inteligencia mas que la atencion quan- / do se represente; ni la idéa tiene otro / origen, que haver parecido oportuna la / de *SEGADORAS* para la estacion, y / de las mas adaptables á la Musica joco- / sa: imitando las demás Piezas de esta / classe que conocemos, y se han repre- / sentado con vuestra aceptacion. / Si esta la merece, veré cumplidas / todas las pretensiones de mi obediencia, / y de mi aplicacion; y quando sea fatal / en el concepto de los inteligentes (que / los demás no hacen opinion), quedo / con la serenidad de un Anaxágoras, pa- / ra responder lo que este Filòsofo, à / quien le trajo la nueva de la desgracia de / su hijo: *Sciebam me genuisse mortalem.* / OTRA. Si huviese alguna variedad / en las Arias, ó corte en el Diàlogo, / se servirá el Público disimularlo, aten- / diendo, á que todo será por solicitar su / mayor satisfaccion.

p. 4

PERSONAS. /

Mari-Pelaya, hija de	La Sra. Francisca Ladvenant.
El Tio Domingo, Capatàz.	Antonio de Prado.
Cecilia,	La Sra. Maria Ordoñez.
Thomasa, *Hermanas de*	La Señora. Theresa Segura.
Santiago, y Perico.	Diego Coronado. Gabrièl Lopez.
Don Manuel, Cavallero de Madrid.	Ambrosio de Fuentes.
Lorenza, Criada de Don Manuel.	Señora Casimira Blanco.
Segadoras, y Segadores.	
Criados Villanos.	

La Scena se representa en Ballecas.

Descripción física

N° p.	119
Medidas	14,9 x 10,0

Localización

Biblioteca/archivo	BNM	Sig.	T. 22.297
	BITB	Sig.	30.552
		Sig.	30.609

Observaciones

F. AGUILAR PIÑAL (*Bibliografía*, 2, p. 690, n° 5617) pasa por alto la referencia 30.552 de BITB.

El ejemplar con la sig. 30.552 de la BITB procede, a nuestro entender, del antiguo fondo de los teatros de la Cruz y del Príncipe. La anotación en tinta sepia «Leg. 6, N. 6» es característica de las obras pertenecientes a la Colección de Teatro que custodia la BHM. Las acotaciones escénicas y las correcciones que abundan en este libreto impreso, delatan que fue utilizado durante algunas de las representaciones del siglo XVIII.

Por otra parte, la anotación a lápiz «459 — Cat. Cotarelo» en el segundo impreso de la BITB (sig. 30.609) indica que éste perteneció a la colección privada de Emilio Cotarelo, adquirida posteriormente por Artur Sedó. Corresponde indudablemente al nº 459 del *Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, publicado por Cotarelo en 1930 (p. 36)[338].

Los dos libretos de la BITB han perdido la portada y las p. 2-4.

Título propio	*LAS SEGADORAS*, / ZARZUELA BURLESCA, [...] En Barcelona: Por Francisco Generas, 1773.		
Descripción física			
Nº p.	104		
Medidas			
Localización			
Biblioteca/archivo	BLL	Sig.	11726.a.43.(3)

Observaciones

No citado por ninguno de los catálogos españoles citados, pese a existir referencia suya en el *Short-title Catalogue of Eighteenth-Century Spanish Books in the British Library*, 1, London, The British Library, 1994, p. 153 (C945).

3.3. Fuentes posteriores a 1800

3.3.1. Música

No existen.

3.3.2. Texto

El texto de *Las segadoras de Vallecas* fue publicado en *Sainetes de don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por D. Emilio COTARELO Y MORI, de la Real Academia Española y su Secretario perpetuo*, 1, (*Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, 23), Madrid, Bailly-Baillière, 1915, p. 517-541.

338 Madrid, Viuda e Hijos de J. Ratés.

4. *LAS LABRADORAS DE MURCIA*

Estreno: lugar, fecha — Madrid, coliseo del Príncipe, 16/9/1769

4.1. Manuscrito musical

Comp. norm.	RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio
Título uniforme	Las labradoras de Murcia
Comp. no norm.	RODRIG.Z DE YTA; ROD.Z; YTA
Título propio	_[339]
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Zarzuelas
Sel., esb., fragm.	-
Datación ms.	1769

Descripción física

N° partes	13
Partes: n° fol./p.	125-98 / 28, 28, 26, 26-27 / 13, 13 / 14, 14 fol.
Partes: descripción	V (2x) / vl 1 (2x), 2 (2x), vla, b (2x) / fl-ob 1, 2 / cor-tr 1, 2
Material incompleto	Uno de los ejemplares de la parte de las voces (V, 98 fol.) está incompleto: faltan los primeros 54 compases del Allegro de la obertura (línea del bajo) y, por otra parte, se han perdido los tres primeros números del segundo acto (n° 14-16).
Medidas	21,5 x 29,5 cm

Reparto de la obra

Solistas vocales	3040
Solistas vocales: otros	Mezzo-S (2)
Coro: distribución	2020[340]
Coro: otras voces	Coro: Mezzo-S
Cuerda	11100
Viento/madera	2200
Viento/metal	220
Otros instr.	-
Bajo continuo	b, b[341]

Localización

Biblioteca/archivo	BHM	Sig.	Mús. 46-2
Procedencia	Ayuntamiento, Madrid		

Observaciones

339 Al igual que con el manuscrito de *Briseida*, la cubierta de la partichela correspondiente a las voces no se ha conservado, por lo que no disponemos de título diplomático referido a toda la composición.

340 En las distintas intervenciones del coro, varían las voces que lo integran: S, Mezzo-S, T (n° 2); S, Mezzo-S, T1, T2 (n° 12-13 y 22); S1, S2, Mezzo-S, T (n° 23). Los dígitos indican, pues, el número máximo de voces. Sobre la discusión de la participación del coro, véanse las notas 1276, 1309, 1344 y 1347.

341 b = bajo instrumental.

La partichela de las voces comprende las partes vocales solistas y las del conjunto vocal, escritas siempre sobre el pentagrama del bajo instrumental. Respecto al manuscrito de *Las labradoras*, se da la singular circunstancia de que se realizaron dos copias de la parte de las voces, una de las cuales nos ha llegado en estado fragmentario. Se trata de copias prácticamente idénticas, por lo que hay que descartar que correspondan a versiones distintas. De la indicación de la única cubierta conservada («Parte para apuntar») se infiere que una de las partichelas correspondía al apuntador, mientras que la segunda estaría destinada a los cantantes[342].

Presumiblemente, se ha perdido un ejemplar del violín primero.
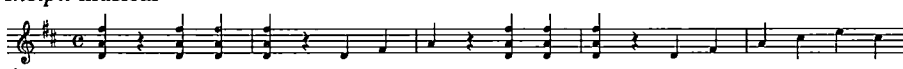
Comparten partichela flautas y oboes, por un lado, trompas y trompetas, por otro.

A diferencia de *Briseida*, existen en esta obra dos partichelas destinadas al bajo (b) sin mención alguna del instrumento que debe desempeñarlo[343]. No llevan cifrado.

Íncipit

Orden numérico	1.1.1	Voz/instrumento	vl 1
Personaje	-	Epígrafe	Obertura
Tempo	Allegro	Clave	*Sol*-2
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	4/4

Íncipit musical



Íncipit lit. norm. -

Orden numérico	1.1.2	Voz/instrumento	vl 1
Personaje	-	Epígrafe	[Obertura]
Tempo	And[antino]	Clave	*Sol*-2
Tonalidad	*Si*♭ mayor	Compás	3/4

Íncipit musical



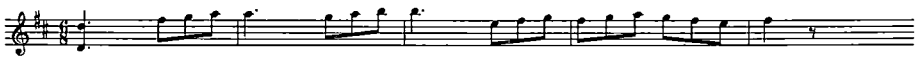
Íncipit lit. norm. -

Orden numérico	1.1.3	Voz/instrumento	vl 1
Personaje	-	Epígrafe	[Obertura]
Tempo	All[egro]	Clave	*Sol*-2
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	6/8

Íncipit musical

342 Se pueden hacer algunas objeciones a esta afirmación: ¿por qué no existen copias para el apuntador en el resto de zarzuelas de Hita ni en la mayoría de zarzuelas conservadas en la BHM?, ¿No utilizaba el apuntador durante la representación la única partichela vocal, teniendo en cuenta que los cómicos aprendían sus papeles de memoria?
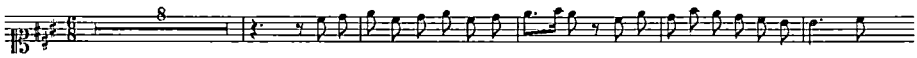
343 «Bajo / en la Zarzuela de / Las Labradoras de Murcia» y «Baxo / En la Zarzuela de las / Labradoras de Murcia».



Íncipit lit. norm. -

Orden numérico	1.2.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Doña Teresa	Epígrafe	Coro
Tempo	Alleg[retto]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*La* mayor	Compás	6/8
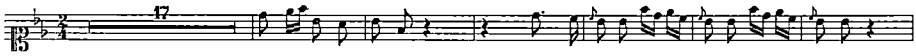
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Labradoras que buscáis a un tiempo

Orden numérico	1.3.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Olaya	Epígrafe	[Aria]
Tempo	Allegretto	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Si*♭ mayor	Compás	2/4
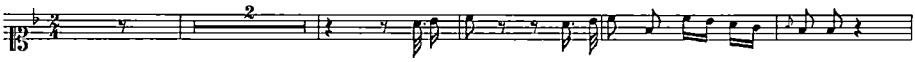
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Soy una pobrecita

Orden numérico	1.4.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Florentina	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino] gracioso	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	2/4
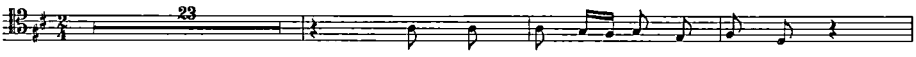
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Antolín, mi queridico

Orden numérico	1.5.1	Voz/instrumento	T
Personaje	Antolín	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egretto]	Clave	*Do*-4
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	2/4
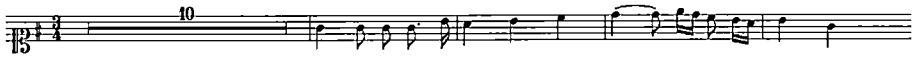
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. La mujer es una planta
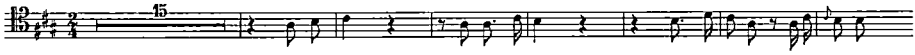
Orden numérico	1.6.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Don Narciso	Epígrafe	[Minueto]

Tempo	Minuet	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	3/4
Íncipit musical			
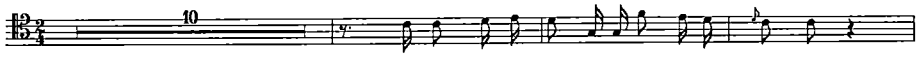


Íncipit lit. norm. Céfiros apacibles

Orden numérico	1.7.1	Voz/instrumento	T
Personaje	Pencho	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-4
Tonalidad	*La* mayor	Compás	2/4
Íncipit musical			
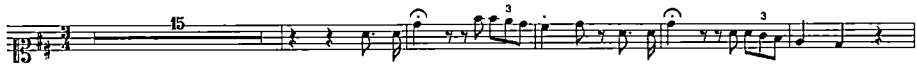


Íncipit lit. norm. Llegaré, la observaré

Orden numérico	1.8.1	Voz/instrumento	T
Personaje	Don Leandro	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-4
Tonalidad	*Do* mayor	Compás	2/4
Íncipit musical			
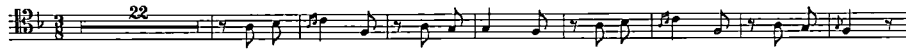


Íncipit lit. norm. Yo haré ver al mundo

Orden numérico	1.9.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Doña Teresa	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[ante] maestoso	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	3/4
Íncipit musical			



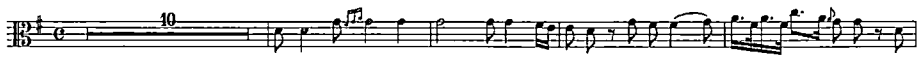
Íncipit lit. norm. Es amor no digo nada

Orden numérico	1.10.1	Voz/instrumento	T
Personaje	Don Vicente	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino] gracioso	Clave	*Do*-4
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	3/8
Íncipit musical			
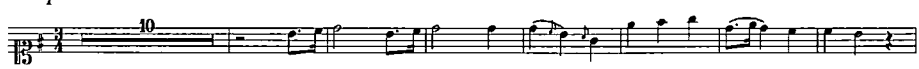


Íncipit lit. norm. La viudica no es malica

Orden numérico	1.11.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Doña Nicolasa	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[ante] sostenuto	Clave	*Do*-3
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	4/4
Íncipit musical			
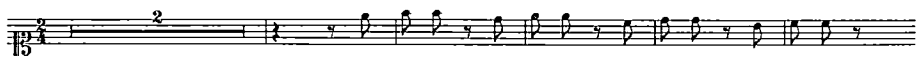


Íncipit lit. norm.	Como en la noche oscura

Orden numérico	1.12(+13).1	Voz/instrumento	S
Personaje	Doña Teresa	Epígrafe	Coro final
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	3/4
Íncipit musical			



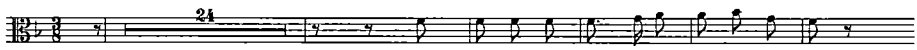
Íncipit lit. norm.	Amados gusanillos

Orden numérico	1.14.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Doña Teresa	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*La* menor	Compás	2/4
Íncipit musical			



Íncipit lit. norm.	De pena, de susto
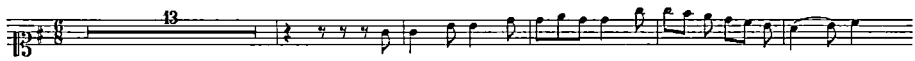
Orden numérico	1.15.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Doña Nicolasa	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egretto][344]	Clave	*Do*-3
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	3/8
Íncipit musical			



Íncipit lit. norm.	Recíbele, y calla

Orden numérico	1.16.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Doña Teresa	Epígrafe	[Dúo]
Tempo	Allegro	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	6/8
Íncipit musical			
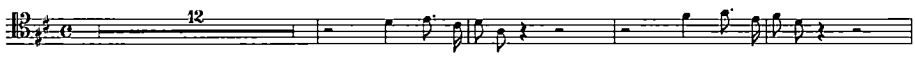
344 La indicación «All.°» en la primera partichela vocal no debe inducir a error.



Íncipit lit. norm. Las iras, los rigores

Orden numérico	1.17.1	Voz/instrumento	T
Personaje	Antolín	Epígrafe	Trío
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-4
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	4/4
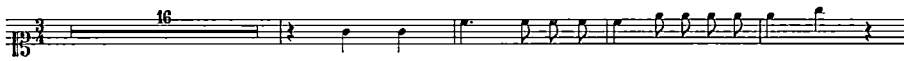
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Toma alcahuete

Orden numérico	1.18.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Olaya	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro] non molto[345]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Do* mayor	Compás	3/4
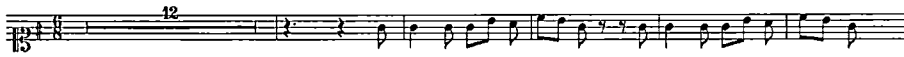
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Tengo yo un corazoncillo

Orden numérico	1.19.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Florentina	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	6/8
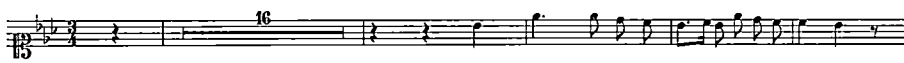
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Al veros forastero

Orden numérico	1.20.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Doña Teresa	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[ante] afectuoso	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Mi*♭ mayor	Compás	3/4

Íncipit musical
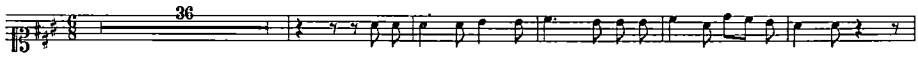


Íncipit lit. norm. Mi bien está turbado

Orden numérico	1.21.1	Voz/instrumento	S
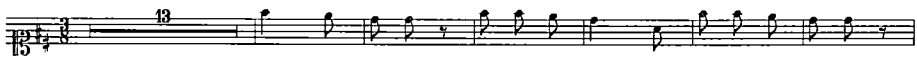
345 «All[egro] no mucho» en la primera partichela vocal.

Personaje	Don Narciso	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*La* mayor	Compás	6/8
Íncipit musical			
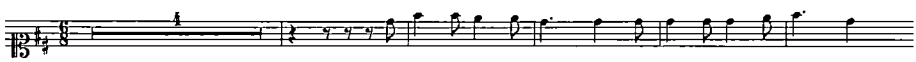


Íncipit lit. norm.	Es amor un platerito

Orden numérico	1.22.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Teresa	Epígrafe	Coro final
Tempo	All[egretto][346]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	3/8
Íncipit musical			



Íncipit lit. norm.	Viva paisanos

Orden numérico	1.23.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Doña Teresa	Epígrafe	Coro
Tempo	Allegretto[347]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	6/8
Íncipit musical			



Íncipit lit. norm.	Amor es el primero

Cuatro arias se distinguen físicamente de la unidad que forman las partichelas señaladas. Detallamos a continuación sus características:

a) «Dijo Venus a Cupido»

Comp. norm.	RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio
Título uniforme	Dijo Venus a Cupido
Compositor no norm.	RODRIG.Z DE YTA
Título propio	Aria # Scena 15. Acto 2° / en las Murcianas / Del S.r Rodrig.z de Yta
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Zarzuelas (Arias)
Sel., esb., fragm.	Sel.
Datación ms.	1770-1779

Descripción física

N° partes	8
Partes: n° fol./p.	3 / 2, 2, 2, 2 fol.
Partes: descripción	S / vl 1 (2x), 2 (2x), vla, b (2x)

346 «Allegro» en la primera partichela vocal.

347 «Allegro» en la primera partichela vocal.

Material incompleto	-

Reparto de la obra

Solistas vocales	1000
Solistas vocales: otros	-
Coro: distribución	-
Coro: otras voces	-
Cuerda	11100
Viento/madera	-
Viento/metal	-
Otros instr.	-
Bajo continuo	b, b

b) «Fra tante pene»

Comp. norm.	ANÓNIMO
Título uniforme	Fra tante pene
Compositor no norm.	-
Título propio	-
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Óperas (Arias)
Sel., esb., fragm.	Sel.
Datación ms.	1769-1779?

Descripción física

Nº partes	11
Partes: nº fol./p.	2 / 2, 2, 2 / 1, 1 / 1, 1 fol.
Partes: descripción	iSol:ob[348] / vl 1 (2x), 2 (2x), b (2x) / ob 1, 2 / cor 1, 2
Material incompleto	Quizá falta parte vocal

Reparto de la obra

Solistas vocales	-
Solistas vocales: otros	-
Coro: distribución	-
Coro: otras voces	-
Instr. solistas	ob
Cuerda	11000
Viento/madera	0200
Viento/metal	200
Otros instr.	-
Bajo continuo	b, b

c) «Soy una pobrecita»

Comp. norm.	RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio
Título uniforme	Soy una pobrecita
Compositor no norm.	YTA
Título propio	Aria para la Señ.a Polonia. En las Labradoras de Murcia. S.r Yta
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Zarzuelas (Arias)
Sel., esb., fragm.	Sel.
Datación ms.	1772-1779

348 Oboe solista; «oboe obligatto» en la partichela.

Descripción física

Nº partituras	1
Partitura: nº fol./p.	4 fol.
Nº partes	12
Partes: nº fol./p.	3 / 2, 2, 2, 2 / 1, 1 / 1, 1 fol.
Partes: descripción	Mezzo-S / vl 1 (3x), 2, vla, b (2x) / fl 1, 2 / cor 1, 2
Material incompleto	-

Reparto de la obra

Solistas vocales	-
Solistas vocales: otros	Mezzo-S
Coro: distribución	-
Coro: otras voces	-
Cuerda	11100
Viento/madera	2000
Viento/metal	200
Otros instr.	-
Bajo continuo	b

d) «Tengo yo un corazoncillo»

Comp. norm.	RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio
Título uniforme	[Tengo yo un corazoncillo]
Compositor no norm.	-
Título propio	-
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Zarzuelas (Arias)
Sel., esb., fragm.	Sel.
Datación ms.	1772-1779

Descripción física

Nº partes	7
Partes: nº fol./p.	2, 2, 2, 2 fol.
Partes: descripción	vl 1 (2x), 2 (2x), vla, b (2x)
Material incompleto	Falta la parte vocal

Reparto de la obra

Solistas vocales	-
Solistas vocales: otros	Mezzo-S
Coro: distribución	-
Coro: otras voces	-
Cuerda	11100
Viento/madera	-
Viento/metal	-
Otros instr.	-
Bajo continuo	b

Observaciones

Ninguna de las cuatro arias sueltas está fechada. Los documentos de archivo consultados tampoco permiten establecer una datación precisa de los manuscritos musicales, por lo que cualquier tentativa de ubicar en el tiempo dichas copias no trascenderá del ámbito de las suposiciones.

Menos problemático resulta establecer la situación que las mencionadas arias ocupaban en *Las labradoras*, así como su destinatario.

Las partes del aria «Dijo Venus a Cupido» ofrecen información precisa, desde la concreción del título («Aria # Scena 15. Acto 2° / en las Murcianas / Del S.r Rodrig.z de Yta») hasta el nombre de la intérprete, Josefa Figueras[349]. Por consiguiente, sustituyó el aria de la decimoquinta escena del segundo acto, es decir, «Es amor un platerito» de don Narciso (n° 21), hecho que confirma la temática amorosa del nuevo texto. No obstante, resulta imposible determinar por ahora para qué ocasión compuso Hita el aria n° 21 bis. Sorprendentemente, la cantante que interpretó en septiembre y octubre de 1769 el papel de don Narciso, María de la Chica, seguía ocupando el puesto de «tercera dama» de una de las compañías en las tres reposiciones posteriores de *Las labradoras*, es decir, en los veranos de 1770, 1772 y 1779.

Dos de las arias cuyas partichelas se hallan desgajadas corresponden a las dos intervenciones de Olaya «Soy una pobrecita» (n° 3) y «Tengo yo un corazoncillo» (n° 18), aunque en esta última se haya perdido la parte vocal. En algunos folios figura el nombre de la cantante «Polonia», es decir, Polonia Rochel. De hecho, Rodríguez de Hita se limitó a transponer ambas arias una tercera inferior, adaptando la escritura orquestal a la tesitura más baja de Rochel, una mezzosoprano. La soprano Teresa de Segura, la Olaya de septiembre de 1769, había fallecido prematuramente en 1771 tras una grave enfermedad, por lo que Polonia Rochel tenía que haber ocupado su puesto en la serie de representaciones de 1772 y 1779.

Ya se ha mencionado la hoja de gastos que demuestra que se realizaron copias de las «Dos Arias de la Pol[onia]» en agosto de 1779, pero nada impide sostener que el compositor las hubiera compuesto ya en 1772.

Una aureola de misterio rodea al aria «Fra tante pene» que se halla entre el material de la zarzuela. De la ornamentada escritura del oboe solista («oboe obligatto») puede deducirse que se trata de un aria instrumental tomada de una ópera italiana. Se objetará, con razón, que la parte vocal puede haber desaparecido. En definitiva, desconocemos el autor, la procedencia, el reparto, la fecha de su inclusión y la ubicación precisa de esta aria en la zarzuela[350].

Todo el material del aria «Dijo Venus a Cupido», exceptuando la parte vocal, se ha colocado por error en la caja 54 de la BHM, junto a *Escipión en Cartagena* (Mús. 54-3).

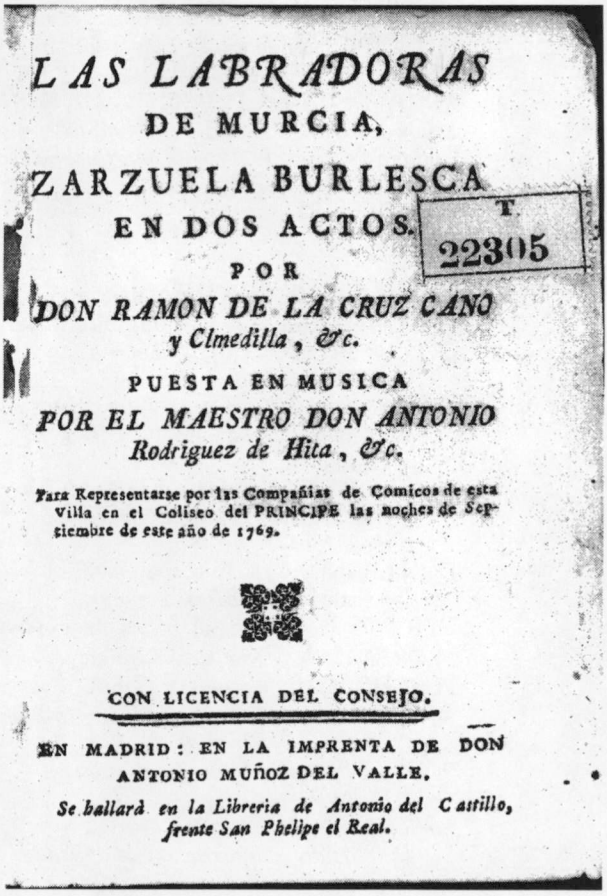
---

349 «Sra. Figueras» se lee en el margen superior de las dos partichelas del bajo, así como en la de la viola.

350 Tres partes llevan la indicación «2ª / Aria» (vl 1, vl 2, vl 2), aunque ignoramos su exacto significado.

ILUSTRACIÓN 11. Portada del libreto de la zarzuela burlesca *Las labradoras de Murcia*.

Texto de Ramón de la Cruz. Música de Antonio Rodríguez de Hita. CRUZ, *LabradorasLib* (BNM, T. 22.305).



LAS LABRADORAS
DE MURCIA,
ZARZUELA BURLESCA
EN DOS ACTOS.

T
22305

POR
DON RAMON DE LA CRUZ CANO
y Cimedilla, &c.
PUESTA EN MUSICA
POR EL MAESTRO DON ANTONIO
Rodriguez de Hita, &c.

Para Representarse por las Compañias de Comicos de esta Villa en el Coliseo del PRINCIPE las noches de Septiembre de este año de 1769.

CON LICENCIA DEL CONSEJO.

EN MADRID: EN LA IMPRENTA DE DON ANTONIO MUÑOZ DEL VALLE.

Se hallará en la Libreria de Antonio del Castillo, frente San Phelipe el Real.

4.2. Texto

Autor lit. CRUZ CANO, Ramón de la

4.2.1. Manuscrito

No localizado.

4.2.2. Impreso

Título propio

LAS LABRADORAS / DE MURCIA, / ZARZUELA BURLESCA / EN DOS ACTOS. / POR / *DON RAMON DE LA CRUZ CANO / y Clmedilla* [sic], *&c.* / PUESTA EN MUSICA / *POR EL MAESTRO DON ANTONIO / Rodriguez de Hita, &c.* / Para Representarse por las Compañias de Comicos de esta / Villa en el Coliseo del PRINCIPE las noches de Sep- / tiembre de este año de 1769. / CON LICENCIA DEL CONSEJO. / EN MADRID: EN LA IMPRENTA DE DON / ANTONIO MUÑOZ DEL VALLE. / *Se hallarà en la Libreria de Antonio del Castillo, / frente San Phelipe el Real.*

p. 3
PERSONAS. /

DON VICENTE, Cavallero Valenciano, disfrazado de Labrador, *Joseph Espejo.*
DOÑA TERESA, su hija, *la Señora Maria Mayor Ordoñez.*
DON NARCISO, Cavallero Valenciano, su Amante correspondido, *Señora Maria de la Chica.*
DOÑA NICOLASA, rica Viuda de Murcia, y Dueña de la Hacienda, *Señora Joaquina Moro.*
DON LEANDRO, su hijo, Estudiante atolondrado, *Ambrosio de Fuentes.*
OLAYA..... Labrad. *Sra. Teresa Segura.*
FLORENTINA. *Sra. Casim. Blanco.*
PENCHO.(a). Labrad. *Gabriél Lopez.*
ANTOLIN... *Diego Coronado.*

Coro de Labradoras, y Labradores.

La Scena es en la Huerta de Murcia en la estacion de la Cosecha de la Seda.

(a) *Es lo mismo que Fulgencio.*

p. 4
Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis / Speret idem: sudet multùm, frustràque laboret / Ausus idem: Horat. de Art. Poet.[351] / NOTA. / Que las voces que se advierten de

351 «Au moyen d'éléments connus, je m'attacherai à façonner mes vers de sorte que chacun espère en faire autant, mais ensuite sue et se travaille en vain s'il se risque à la même entreprise» (*De Arte poetica*, v. 240-242). Traducción extraída de HORACE, *Epîtres*, (*Collection des Universités de France*), texto establecido y traducido del latín por F. VILLENEUVE, 4ª ed., Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 215. Aunque existen varias traducciones al español del *Arte poética*, en España sigue siendo de referencia la edición bilingüe latín-catalán de la prestigiosa Fundació Bernat Metge. De hecho, la lengua castellana no cuenta con una extensa colección bilingüe de los textos de la civilización greco-romana —si exceptuamos los volúmenes publicados en la *Colección hispánica de autores griegos y latinos* (ed. Alma Mater)—, como poseen el inglés (*Cambridge*

	letra bastardilla son / las propias del Arte de la Seda en el Reyno de Murcia, co- / mo algunas terminaciones en *ico*, y en *iquio*, lo son de / los Labradores de su Huerta.		
Descripción física			
Nº p.	132		
Medidas	14,5 x 10,2 cm		
Localización			
Biblioteca/archivo	BNM	Sig.	T. 22.305
	BHM	Sig.	Tea. 1-188-24
	BRAE	Sig.	41-10-4
	BLL	Sig.	11726.c.43.(2.)

Observaciones

Durante un breve paréntesis de tiempo, al ejemplar de la BHM se le asignó la sig. 120-18 (*olim* 188-24).

El anuncio aparecido en la *Gazeta de Madrid* (martes 19 de septiembre de 1769, nº 38, p. 324) muestra que el libreto impreso ya estaba disponible desde el mismo día del estreno: «La Zarzuela nueva, intitulada: *Las Labradoras de Murcia*, escrita por D. Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla; puesta en Música por D. Antonio Rodriguez de Hita, se hallará en la Librería de Antonio del Castillo, frente las Gradas de S. Felipe el Real; y á la puerta del Coliseo del Principe, durante su representacion.»[352]

4.3. Fuentes posteriores a 1800

4.3.1. Música

En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSM), existe una copia manuscrita de 1896, realizada a partir del material de la Biblioteca Histórica Municipal. Se sacó para la representación llevada a cabo en la antigua

---

Classical Texts and Comentaries, The Loeb Classical Library) o el francés (*Collection des Universités de France* en la edición de Les Belles Lettres). La mayoría de traducciones modernas españolas (*Biblioteca clásica* de Gredos, *Letras universales* de Cátedra) no incluyen el texto original. Por otra parte, recuérdese que los textos establecidos en la colección Teubner (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*) suelen tomarse como referencia por los filólogos clásicos (sin olvidar otras ediciones como *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxonensis*, más conocida como *Oxford Classical Texts*). Por ser éste un trabajo académico defendido en el marco de una universidad francófona, hemos decidido optar por la traducción de Villeneuve en Les Belles Lettres.

352 Curiosamente, se trata de la única reseña que publicó el importante periódico madrileño sobre las zarzuelas de Rodríguez de Hita. La *Gazeta de Madrid* no informó de la edición de los libretos de *Briseida* y *Las segadoras*.

Escuela Nacional de Música y Declamación el 28 de mayo de 1896, bajo la dirección de Jesús de Monasterio.

Por otra parte, en 1987, Fernando J. Cabañas Alamán y Alberto González Lapuente elaboraron una copia manuscrita moderna en el marco del curso de musicología del RCSM, bajo la dirección de Antonio Gallego. Dicho material sería utilizado en las representaciones del Coliseo Carlos III de El Escorial, en junio de 1988.

En la obra de Emilio Cotarelo sobre Ramón de la Cruz (1899), se publicaron dos arias de *Las labradoras*. Se trata de una reducción para voz y piano, realizada por Felip Pedrell, del minueto nº 6 «Céfiros apacibles» (don Narciso) y del aria nº 13 «De pena, de susto» (doña Teresa)[353].

Fernando J. Cabañas Alamán ha publicado en 1998 la zarzuela en la colección *Música hispana* (Serie A, nº 21) del Instituto Complutense de Ciencias Musicales[354].

4.3.2. Texto

El texto de la zarzuela acompaña la edición moderna de Cabañas Alemán[355].

5. *ESCIPIÓN EN CARTAGENA*

Estreno: lugar, fecha — Madrid, coliseo del Príncipe, 15/7/1770

5.1. Manuscrito musical

Comp. norm. — RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio
Título uniforme — Scipión en Cartagena[356]

---

353 COTARELO, *Cruz*, ápendice IX («Fragmentos musicales de la zarzuela *Las labradoras de Murcia* [1769]»), p. 608 y s. Este apéndice musical tiene paginación propia (1-8).

354 A. RODRÍGUEZ DE HITA (música) y R. de la CRUZ (texto), Las labradoras de Murcia. *Zarzuela en dos actos*, ed. crítica de F.J. CABAÑAS ALAMÁN, (*Música hispana. Serie A. Música lírica*, dirigida por E. CASARES RODICIO, 21), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998. Si bien cabe felicitarse por la aparición de la partitura, desgraciadamente esta edición no cuenta con las notas críticas que exige una publicación musicológica respetable. Volveremos sobre este punto en el capítulo dedicado al análisis descriptivo.

355 *Ibidem*, p. XXV-XLVIII.

356 El título se ha normalizado al español actual (*Escipión en Cartagena*), y a él nos referiremos en todo el trabajo. Algunos autores prefieren el enunciado *Scipión en Cartagena*, con el criterio de que respeta el original y de que, en cierto modo, es más internacional. A nuestro entender, ello supone una incoherencia difícilmente justificable, puesto que al tratarse de una obra española, el título debe adecuarse a las normas del castellano moderno. De lo contrario, habría que referirse a *Alexandro en la India* (en lugar de *Alejandro en las Indias*), *Hypsypyle* (en lugar de *Hipsípile*), *Yphigenia en Aulida*

Comp. no norm.	RODRIG.Z DE YTA; HITA
Título propio	Musica / En la Zarzuela / del Scipión: / Del S[eñor] Rodrig[ue]z de Yta
Forma mus. dipl.	-
Forma mus. norm.	Zarzuelas
Sel., esb., fragm.	-
Datación ms.	1770

Descripción física

N° partes	12
Partes: n° fol./p.	75 / 24, 24, 24, 25 / 16, 16 / 12, 12 fol.
Partes: descripción	V / vl 1 (2x), 2 (2x), vla, b (2x) / fl-ob 1, 2 / cor-tr 1, 2
Material incompleto	-
Medidas	21,5 x 29,0 cm

Reparto de la obra

Solistas vocales	5000
Solistas vocales: otros	Mezzo-S
Coro: distribución	2000
Coro: otras voces	Coro: Mezzo-S
Cuerda	11100
Viento/madera	2200
Viento/metal	220
Otros instr.	-
Bajo continuo	b, b

Localización

Biblioteca/archivo	BHM	Sig.	Mús. 54-3
Procedencia	Ayuntamiento, Madrid		

Observaciones

El manuscrito musical está en perfecto estado, lo que no es ajeno al poco desgaste que sufrió a consecuencia de su rápida retirada del cartel en julio de 1770.

Existen notables similitudes con el manuscrito de *Las labradoras*: la reunión de todas las voces en una partichela —característica que comparte con *Briseida* y la mayoría de zarzuelas dieciochescas de la BHM—, la alternancia en una única parte de los instrumentos de viento, las dos partes de bajo no especificadas e, incluso, el posible extravío de uno de los ejemplares del primer violín.
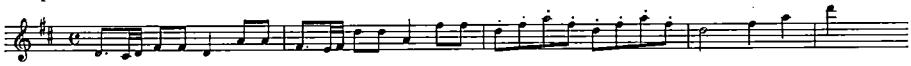
El material instrumental del aria «Dijo Venus a Cupido», perteneciente a *Las labradoras de Murcia*, se encuentra por error en legajo M. 54-3.

(en lugar de *Ifigenia en Áulide*), por citar algunas tragedias con personajes de la antigüedad representadas en las escenas españolas del siglo XVIII. El RISM, siguiendo las normativas internacionales de catalogación, también recomienda a musicólogos y catalogadores la normalización del título. En el catálogo de manuscritos musicales (serie A/II), por ejemplo, encontramos que *Des Traums Scipio*, la ópera italiana de Paisiello cuyo libreto fue publicado en edición bilingüe italiano-alemán, recibe el título normalizado de *Il sogno di Scipione*.

Íncipit

Orden numérico	1.1.1	Voz/instrumento	vl 1
Personaje		Epígrafe	Obertura
Tempo	All[egro vivo]	Clave	*Sol*-2
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	4/4
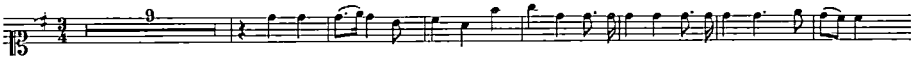
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. -

Orden numérico	1.2.1	Voz/instrumento	S1 Coro
Personaje	-	Epígrafe	Coro 1.° para empezar
Tempo	[Allegro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	3/4

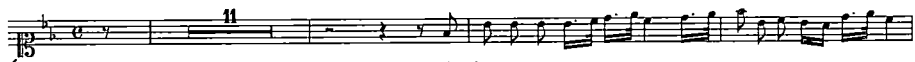
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. En el templo sagrado de Jove

Orden numérico	1.3.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Rubrina	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Si*♭ mayor	Compás	4/4

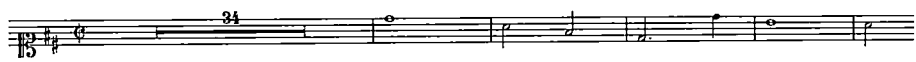
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Un corazón glorioso

Orden numérico	1.4.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Emisara	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	2/2
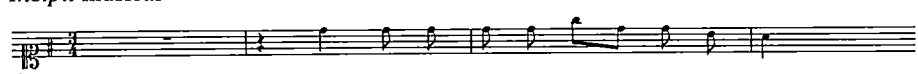
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Corre la triste nave
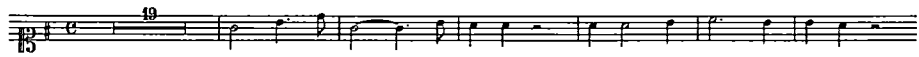
Orden numérico	1.5.1	Voz/instrumento	S1 Coro
Personaje	-	Epígrafe	[Coro]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	3/4

Íncipit musical



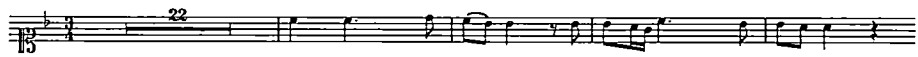
Íncipit lit. norm. Viva el romano

Orden numérico	1.6.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Magón	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro] vivo	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	4/4
Íncipit musical			
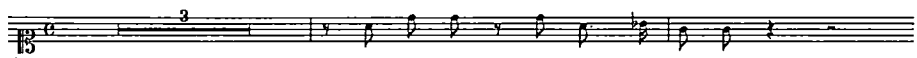


Íncipit lit. norm. La fiera que rugiente

Orden numérico	1.7.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Escipión	Epígrafe	[Aria]
Tempo	Largo cantabile	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	3/4
Íncipit musical			
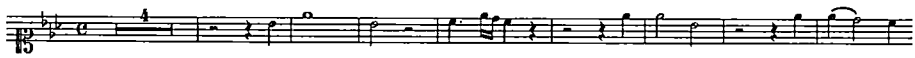


Íncipit lit. norm. Dile a la dulce y amable homicida

Orden numérico	1.8.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Alucio	Epígrafe	Recit[ado]
Tempo	And[antino] [sic][357]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	4/4
Íncipit musical			



Íncipit lit. norm. ¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!

Orden numérico	1.8.2	Voz/instrumento	S
Personaje	Alucio	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro] vivo	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Mi*♭ mayor	Compás	4/4
Íncipit musical			
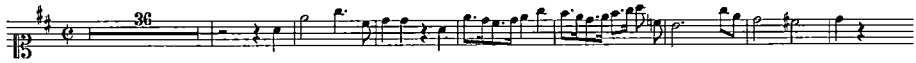


Íncipit lit. norm. Padezco, sufro y siento

Orden numérico	1.9.1[358]	Voz/instrumento	S
Personaje	Escipión	Epígrafe	Final del 1.° Actto
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	2/2
Íncipit musical			

357 En el resto de partichelas el tempo indicado es *Andante moderato*. Se trata, por consiguiente, de un error del copista.

358 Puesto que la voz más aguda (Emisara) entra muy tarde (c. 38), y con otro texto, se ha tomado además el *íncipit* de la voz que entra en primer lugar, con el íncipit literario.
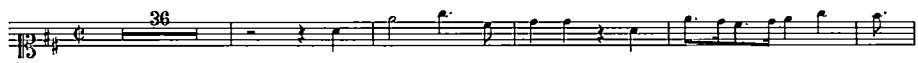
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. En ansias fluctúa

Orden numérico	1.9.2	Voz/instrumento	S
Personaje	Emisara	Epígrafe	Final del 1.° Actto
Tempo	And[antino]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	2/2
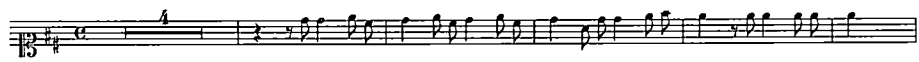
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. Amor no desdeño (En ansias fluctúa)

Orden numérico	1.10.1	Voz/instrumento	S1 Coro
Personaje	-	Epígrafe	Coro 1.°
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	4/4
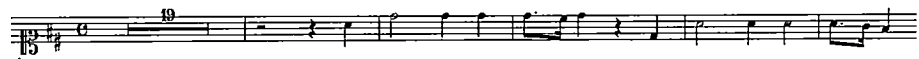
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. El fuego consuma las gratas ofrendas

Orden numérico	1.11.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Digicio	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino] con motto	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	4/4

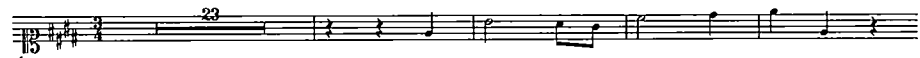
Íncipit musical



Íncipit lit. norm. De nube irritada
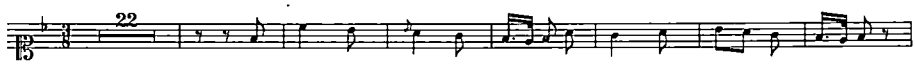
Orden numérico	1.12.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Alucio	Epígrafe	[Aria]
Tempo	Largo	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Mi* mayor	Compás	3/4

Íncipit musical



Íncipit lit. norm. No asusta un pecho fuerte
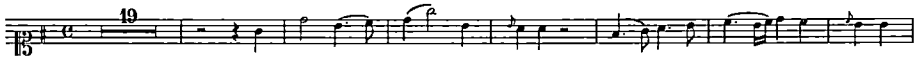
Orden numérico	1.13.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Magón	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro] maestoso	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Fa* mayor	Compás	3/8



Incipit lit. norm. El cáñamo torcido

Orden numérico	1.14.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Escipión	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	4/4

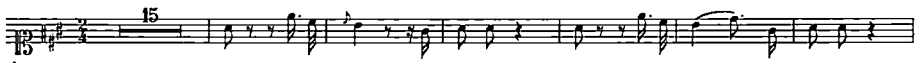
Incipit musical



Incipit lit. norm. La vid abraza el tronco

Orden numérico	1.15.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Emisara	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino gracioso]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*La* mayor	Compás	2/4
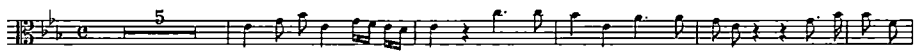
Incipit musical



Incipit lit. norm. Yo le diré que adoro

Orden numérico	1.16.1	Voz/instrumento	Mezzo-S
Personaje	Magón	Epígrafe	[Trío]
Tempo	All[egro maestoso]	Clave	*Do*-3
Tonalidad	*Mi♭* mayor	Compás	4/4

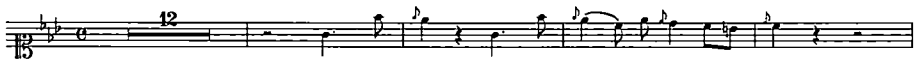
Incipit musical



Incipit lit. norm. Naufragará tu pasión

Orden numérico	1.16.2[359]	Voz/instrumento	S
Personaje	Emisara	Epígrafe	[Trío]
Tempo	All[egro maestoso]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Mi♭* mayor	Compás	4/4

Incipit musical
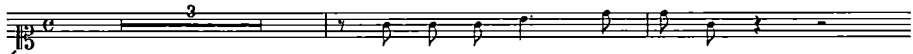


Incipit lit. norm. Compasión ten de un noble corazón (Naufragará tu pasión)

Orden numérico	1.17.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Emisara	Epígrafe	Recitado [a dúo]
Tempo	And[ante maestoso]	Clave	*Do*-1

359 *Incipit* de la voz más aguda (Emisara), que entra más tarde que Magón (1.16.1).

Tonalidad	*Sol* mayor	Compás	4/4
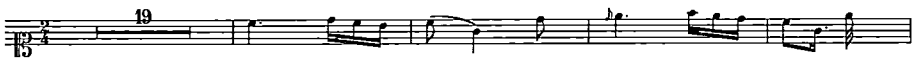
Incipit musical



Incipit lit. norm. Romano generoso

Orden numérico	1.17.2	Voz/instrumento	S
Personaje	Rubrina	Epígrafe	[Aria]
Tempo	And[antino] afectuoso	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Do* mayor	Compás	2/4

Incipit musical



Incipit lit. norm. Si destruyen fértil tronco

Orden numérico	1.18.1	Voz/instrumento	S
Personaje	Emisara	Epígrafe	[Aria]
Tempo	All[egro]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Si*♭ mayor	Compás	4/4
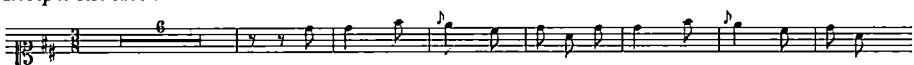
Incipit musical



Incipit lit. norm. No puede no mi pecho

Orden numérico	1.19.1	Voz/instrumento	S1 Coro
Personaje	-	Epígrafe	Coro final
Tempo	[Allegretto]	Clave	*Do*-1
Tonalidad	*Re* mayor	Compás	3/8

Incipit musical



Incipit lit. norm. Nació feliz el día

5.2. Texto

Autor lit. CORDERO, Agustín Pablo[360]

5.2.1. Manuscrito

Título propio Zarzuela Nueva / Heroyca / El Scipion / Su Autor / D[on] Agustín Cordero.

Descripción física

360 La mayoría de fuentes se refieren a Agustín Cordero. Sin embargo, hemos seguido el testimonio de su contemporáneo Ramón de la CRUZ, en *Coleccion*, 1, p. LXVIII-LXIX, quien le llama Agustín Pablo (véase apéndice 18). Sobre la enigmática identidad de este personaje, véase p. 286.

Nº fol.	33 (dos pliegos, uno por acto)[361]		
Medidas	21,4 x 15,7 cm		

Localización

Biblioteca/archivo	BHM	Sig.	Tea. 1-187-44

Observaciones

Se han conservado cuatro ejemplares manuscritos completos: el apunte principal (¿autógrafo?), «1° ap[unte]», «2° ap[unte]», «3° ap[unte]», a los que se suma un «guion» con los textos de los fragmentos cantados.

La anterior sig. 101-3, se ha suprimido.

En la última página de uno de los ejemplares del libreto figuran las autorizaciones de los censores municipales, fechadas el 26, 27, 28 y 29 de junio de 1770.

5.2.2. Impreso

El libreto no llegó a publicarse.

5.3. Fuentes posteriores a 1800

No existen.

6. CONCLUSIÓN

La intensa actividad teatral llevada a cabo por Rodríguez de Hita entre 1768 y 1770 no sufrió una parada tan brusca como se ha supuesto. *Escipión en Cartagena* (1770), es, en efecto, su última zarzuela. Sin embargo, el compositor de La Encarnación no abandonó totalmente el cultivo de la música teatral. En los años inmediatamente posteriores compuso pequeñas obras para las tablas de los coliseos municipales de Madrid: dos arias del *pasticcio El loco vano y valiente* (1771), el sainete *La república de las mujeres* (1772), dos recitativos y arias para la comèdia *El sacrificio de Ifigenia* (1772) y el sainete *Las payas celosas* (1773). Sin embargo, el dato más sorprendente es que Antonio Rodríguez escribió los intermedios musicales de la tragedia *Hormesinda* (1770), una de las obras literarias españolas más comprometidas con el neoclasicismo. Este descubrimiento —incluido aquí en apéndice— además de confirmar el interés del músico de Valverde por la música incidental, le proyecta en el enrarecido ambiente de la polémica entre los partidarios y los detractores de la reforma teatral ilustrada, que tendremos ocasión de examinar más adelante.

En las páginas anteriores, se ha recogido información sobre las fuentes musicales de las zarzuelas de Rodríguez de Hita. El esfuerzo por presentar con

361 Se ha tomado el título y el número de folios del apunte principal.

rigor las fichas, empleando las normas internacionales del RISM, pretende continuar la pionera labor de catalogación iniciada por Francesc Bonastre.

En un futuro inmediato, es nuestra intención poner estos materiales de trabajo a disposición de RISM-España y, por tanto, al servicio de la comunidad investigadora internacional. Al mismo tiempo, deberían de servir de apoyo a la edición musical de las zarzuelas serias de Rodríguez de Hita, que esperamos no tarde demasiado en ver la luz. Para poder realizar una edición crítica con garantías, será necesario, no obstante, profundizar el aspecto de las versiones posteriores de las obras y las modificaciones musicales efectuadas.

Queda proseguir la búsqueda de nuevas obras del compositor madrileño y, particularmente, la localización de *Las segadoras de Vallecas*. Permítasenos, desde estas páginas, dirigir un modesto llamamiento a instituciones, archiveros, bibliotecarios y musicólogos para recuperar esta obra crucial de la música española del siglo XVIII: el hito de De Hita.

SEGUNDA PARTE

PRODUCCIÓN, REPERTORIO Y RECEPCIÓN

Capítulo III

El marco productivo:

los teatros municipales de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En el estudio del contexto de una obra artística, es primordial el conocimiento del marco institucional en el que se produjo. La totalidad de las zarzuelas de Rodríguez de Hita fueron compuestas para los teatros comerciales de Madrid. Por tanto, es preciso preguntarse ¿cuáles eran esos teatros? ¿de quién dependían y quién los administraba? ¿cómo estaban estructurados internamente? ¿cómo se organizaba la temporada teatral? Sin un acercamiento al marco que generó las zarzuelas, será imposible comprender de manera cabal no sólo cómo se llevó a cabo la producción artesanal de las obras sino tampoco qué mecanismos guiaron la programación teatral de esos años. Tampoco el musicólogo sentirá esa cuestión como ajena: la vinculación entre el montaje de determinadas obras y la acogida del público, puede acabar impactando sobre el género músico-teatral. Puesto que, según nuestra hipótesis, este proceso ocurrió precisamente en el caso de las zarzuelas burlescas de Rodríguez de Hita, no en balde deberemos prestar atención al marco productivo.

El tema de los teatros madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII apenas ha captado el interés de los investigadores en las últimas décadas. La escasa bibliografía existente contrasta con la cantidad y la calidad de las publicaciones aparecidas en torno a los corrales de comedias de Madrid del siglo XVI y XVII. Actualmente, la excelente colección *Fuentes para la historia del teatro en España* —que recoge numerosísima documentación archivística sobre los edificios, los arriendos, las compañías, los comediantes, la contabilidad, el repertorio y una larga lista de aspectos relacionados con la producción— comprende desde los orígenes de los corrales hasta 1745[362], a excepción del volumen 21, que rastrea las relaciones entre las instituciones benéficas madrileñas y los teatros hasta el siglo XIX[363]. El trabajo de John E. Varey, Norman D. Shergold y Charles Davis, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-*

362 Los trabajos más destacados de esta colección se irán citando en las notas al pie de página.

363 J.E. VAREY y Ch. DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 21), Madrid-London, Támesis, s.a.

1745. Estudio y documentos, de la misma serie[364], es de consulta imprescindible, al proporcionar datos primarios de gran interés que van más allá de su limitación cronológica[365]. La ausencia de fuentes documentales editadas sobre el período de la Ilustración obliga a recurrir a viejos estudios o bien a trabajos muy parciales. Entre los primeros, destaca, sin duda, la provechosa *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* de Emilio Cotarelo y Mori[366], que sigue siendo la única recopilación de documentos legislativos sobre la escena española de este período. Los artículos de Lucienne Domergue sobre la policía de los teatros (1988)[367], y el de Jerónimo Herrera Navarro sobre los pagos de las obras a los dramaturgos (1996)[368], o las páginas dedicadas a la función teatral en la tesis de Mireille Coulon (1993)[369], constituyen buenas muestras de aportaciones de interés sobre cuestiones particulares. Asimismo, un escrito como las *Memorias cronológicas* de José Antonio Armona y Murga (1785), aparecidas en una moderna edición crítica en 1988, adquiere un enorme valor, puesto que recoge el testimonio personal del que fue corregidor de Madrid en el último cuarto del siglo XVIII[370]. A la insuficiencia de investigaciones y a la dispersión de las informaciones sobre el sistema productivo teatral durante reinado de Carlos III, viene a sumarse la inexistencia de un estudio de conjunto. Cabe citar, sin embargo, la breve pero valiosa síntesis realizada por Emilio Palacios para el volumen segundo de la *Historia del teatro en España,* dirigida por José María Díez Borque (1988)[371]. Este estudio contiene, además, una bibliografía muy completa para cada apartado.

El objetivo de este capítulo será ofrecer una visión general sobre la administración y el funcionamiento de los teatros de Madrid en la segunda mitad de la centuria, que reúna los datos aparecidos en la bibliografía más representativa. Se trata, en suma, de identificar las claves que posibiliten la comprensión del contexto productivo madrileño para el que compuso sus zarzuelas Rodríguez de Hita. En el estudio introductorio partiremos del marco

364 (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994.

365 Además de los títulos de esta colección, conviene subrayar el interés de la tesis doctoral de D.C. BUCK, *Theatrical Production in Madrid's* Cruz *and* Príncipe *Theaters During the Reign of Philip V*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, que estudia exaustivamente la documentación teatral de la primera mitad del siglo XVIII. Desgraciadamente, durante nuestra investigación nos nos ha sido posible acceder a este trabajo.

366 Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; existe una ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1997 (con estudio preliminar e índices de J.L. SUÁREZ GARCÍA).

367 *El alcalde de Casa y Corte en el coliseo. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen*, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, (*Centro di Studi sul Settecento Spagnolo*, 3), Abano Terme, Piovan Editore, 1988, p. 167-187.

368 *Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII. (Hacia los derechos de autor)*, en *Revista de literatura*, 115, 1996, p. 48-49.

369 COULON, *Sainete*, p. 24-34.

370 Sobre las cuestiones particulares, véase la bibliografía citada en distintas notas del capítulo.

371 PALACIOS, *TeatroBOR*, capítulo «La representación» (p. 289-353).

físico, de los edificios teatrales, para presentar a continuación las principales líneas de la administración teatral. En el siguiente apartado, describiremos la estructura y el funcionamiento de las compañías de actores. Concluiremos precisando algunas informaciones generales sobre la función teatral. Pese a no pertenecer propiamente al ámbito de la producción, se incluirán algunos comentarios sobre el origen social y el comportamiento del público. Asimismo, las menciones a los períodos históricos anteriores, aunque no sean sistemáticas, serán a veces un recurso para paliar las lagunas existentes.

No se pretende ir más allá de una síntesis actualizada que actúe a modo de introducción de los capítulos posteriores dedicados a la producción, repertorio y recepción. El desarrollo de una investigación a partir de las fuentes primarias hubiera exigido un tal despliegue de esfuerzos que hubiera desbordado el marco de esta tesis. Por otra parte, han sido excluidos del presente capítulo temas considerados aquí secundarios, como los relacionados con la práctica escénica (escenario, decorado, vestuario, utillería visual, etc.) o la técnica de los actores (declamación, gestualidad). Además, se ha tenido que renunciar a una comparación con otros teatros (españoles y europeos), operación siempre fructífera para establecer las relaciones entre la evolución de géneros músico-teatrales y los mecanismos productivos.

El procedimiento empleado aquí será el de la recopilación de datos a partir de los trabajos publicados. Algunas cuestiones se ilustrarán, en la medida de lo posible, con informaciones que hemos obtenido en los archivos. Por ello, es obvio que la descripción resultante —y, con ello, la posterior interpretación— será forzosamente incompleta.

2. LOS LOCALES

2. 1. Los edificios

En el siglo XVIII, Madrid contaba con tres teatros públicos: el de los Caños del Peral, el de la Cruz y el del Príncipe, siendo estos dos últimos los más antiguos[372]. Durante el reinado de Felipe V, particularmente a finales de la

372 Sobre los edificios teatrales madrileños en el siglo XVIII, se han publicado algunos trabajos genéricos: P. HERNÁNDEZ FREIXA, *La evolución del edificio teatral en Madrid y su concreción en los años de la Ilustración*, en *Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid*, 1, Madrid, Diputación, 1980, p. 164-169; J. NAVARRO DE ZUVILLAGA, *Del corral al coliseo*, en *El teatro en Madrid 1583-1925: del Corral del Príncipe al Teatro de Arte* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1983, p. 17-35; V. JUAN MORANT, *Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de F. ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 53-67.

década de 1730, los teatros de la Cruz y del Príncipe fueron transformados, manteniéndose las estructuras del corral de comedias[373]. Dichas restauraciones formaban parte del ambicioso afán reformista que se había apoderado de la cúpula dirigente desde la llegada de los Borbones[374]. Es importante subrayar que en la capital española no se creó ningún espacio teatral auténticamente barroco, a excepción del coliseo palaciego de El Buen Retiro[375]. A estos coliseos públicos y cortesanos de Madrid, había que añadir, entre otros, los teatros particulares

---

La arquitectura de los teatros de la capital española cuenta con la importante contribución de Ángel Luis FERNÁNDEZ MUÑOZ. Su tesis doctoral presentada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, *La arquitectura de los teatros madrileños. Desarrollo histórico y evolución tipológica*, (Madrid, 1986), ha dado origen a las publicaciones IDEM, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988 e IDEM, *Arquitectura teatral en el Madrid del setecientos*, en *El arte en las cortes europeas. Comunicaciones del congreso Madrid-Aranjuez, 27-28 abril de 1987*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, p. 279-284. Cf. notas *infra* en las que se detalla la bibliografía particular sobre cada uno de los teatros mencionados.

373 Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 43. Sobre los corrales madrileños de los siglos XVI y XVII y su aspecto, remitimos a los estudios de H.A. RENNERT, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Dover Publications, [1963], p. 33 y s.; N.D. SHERGOLD, *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 182 y s.; O. ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 54 y s.; J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.A. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 17 y s.; y, sobre todo, al excelente trabajo de J.M. RUANO DE LA HAZA y J.J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (*Nueva biblioteca de erudición y crítica*, dirigida por P. JAURALDE, 8), Madrid, Castalia, 1994.

374 Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 63.

375 Recuérdese que la corte se trasladó a dicho palacio tras el incendio del Alcázar ocurrido en 1734. La construcción del teatro —diseñado por el arquitecto francés Robert de Cotte— se llevó a cabo en 1738, inaugurándose el 19 de diciembre de ese año, con la puesta en escena de la ópera *Alejandro en las Indias* de Francesco Corselli, sobre el texto de Metastasio traducido al castellano. De este edificio, el cantante Farinelli afirma en su *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro De las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente* (...) (1758) que «sin exageracion alguna, se puede mui bien asegurar, que en Europa no ay Teatro que iguale al de la Corte de España por su riqueza, y abundancia del Scenario, y Vestuario». C. BROSCHI (FARINELLI), *Fiestas Reales*, ed. facsímil, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura-Patrimonio Nacional, 1991, p. 76; también en la introducción de C. MORALES BORRERO a C. BROSCHI (FARINELLI), *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, p. 10.
Sobre el teatro cortesano de El Buen Retiro, véase el trabajo de Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 51-57, en el que, además, trata el interesante tema de la influencia de modelos extranjeros en la arquitectura teatral madrileña del siglo XVIII (p. 37-47). V. TOVAR MARTÍN (*Teatro y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII*, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid-Patrimonio Nacional, 1987, p. 228) sostiene que el coliseo es obra del arquitecto Giacomo (Santiago) Bonavia, autor del teatro del palacio de El Pardo.

—especialmente los de la aristocracia[376]—, las salas pequeñas, los espectáculos —muy numerosos en verano— en patios, plazas y calles[377], que completaban una oferta de ocio rica y variada.

La regeneración de espacios escénicos se inició con el coliseo de los Caños del Peral, el único teatro madrileño dedicado exclusivamente a la ópera. Hasta su adquisición por el Ayuntamiento, en 1792, su historia está estrechamente unida a las compañías de actores y cantantes italianos que se establecían en la ciudad[378]. Durante 1737-1738 se edificó un teatro a la italiana sobre el mismo terreno que ocupaba el corral, un antiguo lavadero remozado[379]. El edificio perduraría hasta

376 Digno de mención es el teatro privado de la Casa de Benavente-Osuna, para el que fueron escritas las zarzuelas *Clementina* (1786), con texto de Ramón de la Cruz y música de Luigi Boccherini y *El barón* (1787), del dramaturgo Leandro Fernández de Moratín y el músico José Lidón (que no se llegó a estrenar y fue reconvertida en comedia en 1799). Véase p. 329, especialmente las notas 1070 y 1071, y el artículo de R. ANDIOC, *Une zarzuela retrouvée:* El Barón, *de Moratín*, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1, 1965, p. 289-321. La cuestión de las casas-palacio de la Ilustración como escenario de teatro hablado y musical no ha recibido la misma atención que, por ejemplo, la actividad camerística patrocinada por la aristocracia.

377 A.M. COE, *Entertainments in the Little Theatres of Madrid*, New York, Hispanic Institute, 1947. Basándose en las noticias aparecidas en los periódicos madrileños en el intervalo 1759-1810, Coe estudia la presencia de máquinas, autómatas, globos aerostáticos, monstruos, juegos, etc. en las salas pequeñas de la ciudad. En relación con esta temática, cabe citar la reciente investigación doctoral de A. ARACIL, publicada con el título *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998. Cf., además, la bibliografía sobre los títeres de la nota 522.

378 Los estudiosos que han abordado la historia del coliseo de los Caños se han basado principalmente en el testimonio de Manuel Juan DIANA (*Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid escrita de orden de la Junta directiva del mismo*, Madrid, [Imprenta Nacional], 1850). Según Diana, el lugar fue ocupado desde tiempo atrás por compañías de actores: en 1708, el gobierno de la Villa cede el local al actor italiano Francesco Bartoli, que efectúa algunas modificaciones para convertirlo en teatro, el cual acabará abandonando en 1713. Una orden real de 1716 manda la reapertura del corral, previa cesión a una compañía de comediantes italianos. Con la llegada en 1737 de una compañía italiana de ópera, Felipe V ordena la construcción de un nuevo teatro. Citado por Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 59.

379 El teatro de 1738 era obra, al parecer, de Virgilio Rabaglio, arquitecto del palacio de Riofrío. Para información más completa del coliseo de los Caños destacamos los estudios de C.B. JOHNSON, *Madrid's Third Public Theatre*, en *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarckson Dowling*, ed. de D. BARNETTE y L.J. BARNETTE, (*Homenajes*, 3), Newark, Juan de la Cuesta, 1985, p. 99-111; J.E. VAREY, *The First Theatre on the Site of the* Caños del Peral, en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 9, 1986, p. 290-296; Á. L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 59-62; E. VILLENA CORTÉS, *El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del siglo XVIII*, en *El arte en las cortes europeas. Comunicaciones del Congreso Madrid-Aranjuez, 27-28 abril de 1987*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, p. 821-828; J. TURINA GÓMEZ, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

1817, fecha en que fue demolido por hallarse en estado de ruina, y en su emplazamiento fue construido el actual Teatro Real.

Simultáneamente a la edificación del coliseo de los Caños, se acometió la reforma del teatro de la Cruz, que daba a la calle del mismo nombre y a la plazuela del Ángel. Las autoridades municipales habían decidido transformar el deteriorado y estrecho corral de la Cruz en un teatro digno[380]. El arquitecto mayor de la Villa, Pedro de Ribera —autor, entre otros, del Hospicio de la calle de Fuencarral—, presenta el 28 de julio de 1735 un proyecto para modificar el corral, con el que adjunta el plano del edificio existente[381]. Se decide encargar el proyecto de la nueva sala al gran arquitecto siciliano Filippo Juvarra, llamado a la Corte española en abril de 1735 para trabajar en la ejecución del nuevo Palacio Real de Madrid[382]. A su muerte el 31 de enero de 1736, Juvarra dejó los planos

380 Están documentadas —memorias, gastos, pagos— las continuas reparaciones que necesitaron los viejos corrales de la Cruz y del Príncipe. Véanse N.D. SHERGOLD, *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 10), London, Tamesis Books, 1989; J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994. De hecho, el Ayuntamiento de Madrid decidió reedificar los teatros para solucionar definitivamente dos problemas: el de las reparaciones y el de las deudas por las «vistas», es decir, el derecho que debían pagar los dueños de los aposentos por ver las comedias.

381 La responsabilidad de Ribera en la administración municipal madrileña (desde 1726) ha sido estudiada por M. VERDÚ RUIZ, *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988.

382 No se han conservado los planos originales de Juvarra, pero sí una copia firmada en 1785 de Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez, quien, a su vez, había colaborado con el arquitecto italiano en el proyecto del Palacio Real. Los planos fueron publicados por el corregidor José Antonio de Armona en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* de 1785. Sobre los planos y la descripción del teatro, véase Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 63-67. El brillante estudio de J.M. RUANO DE LA HAZA y J.J. ALLEN, *op. cit.*, p. 24-173, da una excelente idea del anterior corral de la Cruz y ofrece algunos datos interesantes sobre la construcción del nuevo coliseo. La investigación más minuciosa es la tesis doctoral de P.B. THOMASON, *The* Coliseo de la Cruz*: Madrid's First Enclosed Municipal Playhouse (1737-1859)*, Ann Arbor, UMI Research Press, [1989]; del mismo autor: El Coliseo de la Cruz*: Illustrations from the Archivo Municipal de Madrid*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, p. 237-247. Más información sobre los edificios teatrales de Juvarra, se halla en M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni D'Arte Fratelli Pozzo, 1970 y *Filippo Juvarra a Madrid*, (*Documenti e ricerche*, 10), Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978; S.S. MUNSHOWER, *Philippo Juvarra's Spacial Concepts and Italian Stage Design: the Consummation of a Renaissance Discovery*, tesis doctoral de la Pennsylvania State University, 1995. En cuanto a la atribución al arquitecto Pedro de Ribera, remitimos a E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 254, nota 5. Será útil recordar que las p. 253-286 de esta publicación (apartado *José de Cañizares y la zarzuela* del capítulo IV: *Autores dramáticos*), corresponden a la conferencia «*Cautelas contra cautelas*, zarzuela de José de Cañizares con la que se inauguró el renovado coliseo del Príncipe en 1745», impartida en el curso «El reinado de Felipe V: arte y vida cortesana» (Universidad Complutense de

de lo que habría sido el mayor teatro de Madrid hasta la construcción del Teatro Real. Ribera dirigió las obras y modificó los planos de Juvarra. El nuevo Coliseo de la Cruz se estrenó el 1° de mayo de 1737, si bien los trabajos se prolongaron durante el año siguiente[383]. El moderno coliseo era de estilo barroco italiano, con una amplia sala —forma de anfiteatro en la planta baja— con cuatro pisos de palcos y una bella fachada convexa. En el verano de 1859, el teatro de la Cruz fue derribado para poder extender la calle Espoz y Mina entre la Carrera de San Jerónimo y la plaza del Ángel, aliviando así la congestión de tráfico que sufría la Puerta del Sol.

Finalmente, le llegó el turno al teatro del Príncipe, lugar en el que se representaron la mayoría de zarzuelas y óperas de la segunda mitad del XVIII. El local tomaba su nombre de la calle donde estaba situado, frente al antiguo convento de Santa Ana (hoy plaza de Santa Ana), lindando además con la calle del Prado, la del Lobo (actualmente Echegaray) y la de la Visitación (ahora Manuel Fernández González)[384]. En 1735, el Ayuntamiento, a la vista del total deterioro del viejo corral de comedias erigido en 1583, encomendó a Pedro de Ribera, un informe sobre la situación del edificio[385]. En la conclusión de su amplio estudio, Ribera aconsejaba el cierre del local, puesto que estaba «amenazando ruina y en proximidad de venirse abajo»[386]. Las obras del nuevo coliseo no se iniciaron hasta el 2 de junio de 1744, prolongándose por espacio de un año. Tradicionalmente, la reforma se ha atribuido al arquitecto Sacchetti, tomando como base las *Memorias* del corregidor Armona y Murga[387]:

Madrid, El Escorial, agosto 1995). Deseamos agradecer públicamente al profesor Palacios la atención que tuvo comunicándonos el contenido de la conferencia mucho antes de su publicación.

383 Sobre la documentación relativa a la construcción de los nuevos Coliseos de la Cruz y del Príncipe, véase la bibliografía citada en la nota 380.

384 Es decir, que la distancia entre los teatros de la Cruz y el del Príncipe apenas llegaba a 200 metros. Véase O. ARRÓNIZ, *op. cit.*, p. 73.

385 J.J. ALLEN, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse*. El Corral del Príncipe, *1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983, p. 11 y s. El libro de J.M. RUANO DE LA HAZA y J.J. ALLEN, *op. cit.*, p. 44-48, integra los datos más relevantes de aquella publicación. El lector encontrará, además, extensa información sobre el antiguo corral de comedias del Príncipe (p. 31-173). Sobre las reparaciones efectuadas durante el último siglo y la reedificación, cf. nota 380.

386 J.M. RUANO DE LA HAZA y J.J. ALLEN, *op. cit.*, p. 45.

387 En el Archivo Municipal de Madrid apenas se halla documentación sobre la construcción del coliseo. El turinés Giovanni Battista Sacchetti, alumno de Philippo Juvarra, llegó a España en septiembre de 1736. Antes de su muerte en enero de 1736, Juvarra le había recomendado como sucesor en el proyecto del Palacio Real. Las obras se iniciaron en 1738 sobre unos planos que reducían en dos tercios el proyecto inicial de 1735. La construcción del nuevo palacio ocupó el resto de la carrera de Sacchetti. Se situó rápidamente en la cima de la arquitectura oficial española, siendo nombrado arquitecto real en 1739 y «maestro mayor y fontanero mayor» de la Villa de Madrid en 1742. En julio de 1760, el nuevo rey Carlos III le destituyó, situando al frente de las obras al siciliano Francesco Sabbatini. Una síntesis de la bibliografía reciente sobre Sacchetti puede hallarse en Z. QUEZADO DECKKER, art. *Sacchetti, Giovanni Battista*, en *The Dictionary of Art*, ed. de J. TURNER, 27, New York, Grove Press, 1996, p. 486-487.

> Es obra de Don Juan Bautista Sachetti [sic], Arquitecto Mayor de Madrid, siendo su primer delineador en aquel tiempo Don Ventura Rodríguez.[388]

El único material iconográfico que se ha conservado del teatro del Príncipe es un plano de escasa calidad, conservado en el archivo municipal[389], y el pequeño cuadro de Luis Paret *Baile en máscaras en el Coliseo del Príncipe*, perteneciente al Museo del Prado[390]. En la planta del teatro se representa la sala en forma de elipse apuntada o «campana», con la proyección del antiguo corral. A partir de ese documento, el historiador de la arquitectura Fernández Muñoz opina que el coliseo no sigue el modelo italiano, sino que se deriva de las salas francesas de la época[391].

El edificio dieciochesco sufrió un devastador incendio en 1802, quedando tan solo los muros exteriores de la sala. Juan de Villanueva[392], a la sazón arquitecto mayor de la Villa, se encargó de reconstruirlo respetando el trazado del coliseo de 1745[393]. Tras numerosas reformas[394], la sala ha llegado hasta nuestros días, aunque bajo la denominación de Teatro Español.

---

388 ARMONA, *Memorias*, p. 181. Asimismo, Armona aporta valiosa información sobre el coste de la construcción («toda ella, incluidas las gratificaciones que se dieron a Sachetti [sic] y algunos otros, importó 691.526 reales y 22 maravedíes de vellón», véase p. 181 y 186) y su financiación. Véase, además, E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 256, que remite a su vez a otras fuentes de interés (nota 14).

389 AVM, *Secretaría*, 3-134-9. Reproducido por Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 70. Véase ILUSTRACIÓN 15.

390 Registro nº 2875. La pintura ofrece la visión de los palcos desde uno de los laterales y podría representar el baile de carnaval de 1767, auspiciado por el conde de Aranda (véase p. 301). Un grabado de Salvador Carmona conservado en la BNM reproduce la imagen de Paret (*Bellas Artes*, inv. 15.770). Véase ILUSTRACIÓN 14.

391 Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 68.

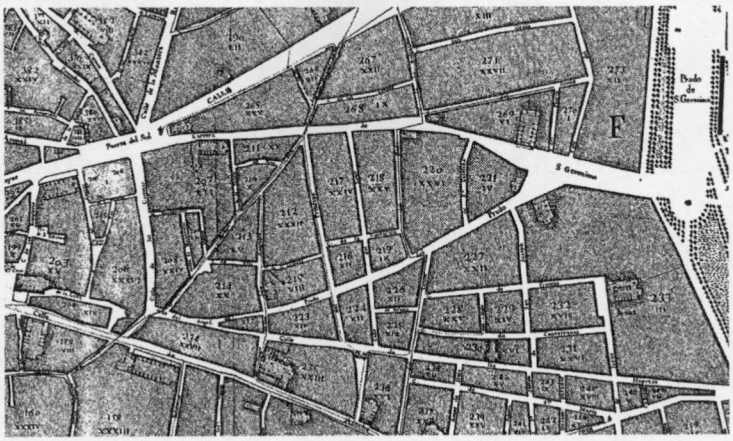
392 Como arquitecto de la corte de Carlos III, Juan de Villanueva fue el responsable de la ampliación de los Reales Sitios de El Escorial, El Pardo y El Buen Retiro (casitas reales), aunque son de mayor significación el Museo del Prado y el Observatorio Astronómico de Madrid, dos edificios reales que forman parte del programa ilustrado de obras públicas. Villanueva es la figura clave de la expansión en España del neoclasicismo arquitectónico, con el que entró en contacto desde su estancia en la *Accademia di San Luca* de Roma (1759-1765). Fue miembro y profesor de la Real Academia de San Fernando.

393 El arquitecto Ángel Luis Fernández supone que las demoras que sufre el proyecto pudieron deberse a la obligación impuesta por la Villa de ceñirse al trazado anterior y remite a AVM, *Secretaría*, 2-465-4. En el proyecto se incluían dos edificios adquiridos en 1792 en la calle del Lobo y en la calle del Príncipe, además de otro adyacente comprado en 1805. Véase Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 68.

394 La primera reforma se realiza en 1849. Tras las obras de reforma que siguieron al cierre de 1887, desaparece el edificio de Villanueva. Entre 1929 y 1930, Pablo Aranda lleva a cabo otra ampliación y reforma que mantiene la configuración del siglo XIX. Después de incendiarse en 1975 parte de la sala y el escenario, Lucio Oñoro acomete entre 1979 y 1980 una reconstrucción y modernización de las instalaciones. Véase Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo,*

ILUSTRACIÓN 12. Zona de los coliseos municipales (Cuartel de San Jerónimo).

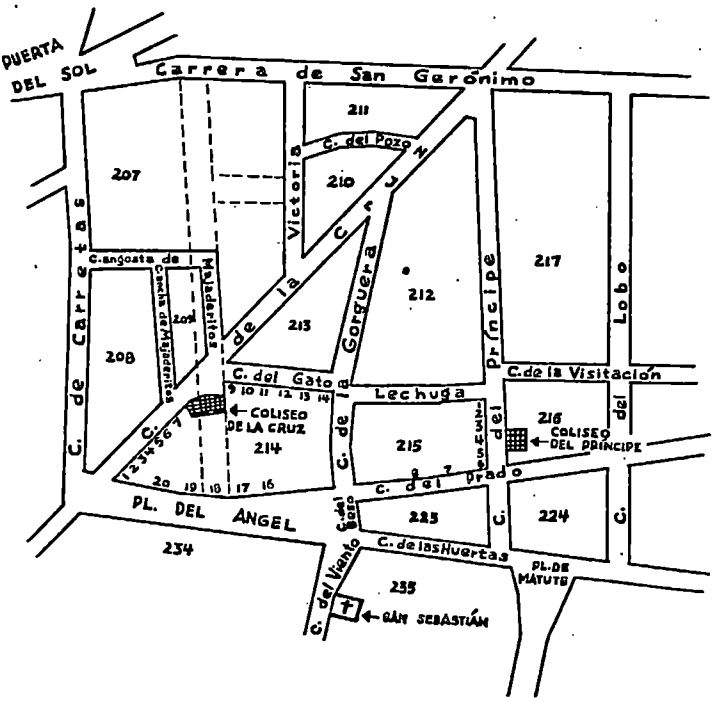
PLANO TOPOGRAPHICO DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID. Dibujado y gravado por D[on] Ant[onio] Espinosa de los Monteros y Abadia Academico de la Real de las Nobles Artes, en Madrid año de 1769. El grabado original mide 176,5 x 244,5 cm; la escala es 1:1.900. Los coliseos de la Cruz y del Príncipe tomaron su nombre de las calles junto a las que se emplazaban. Estaban edificados en las manzanas 214 y 216 respectivamente. Reproducido en *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras, 1992, p. 137.



Madrid, Avapiés, 1988, p. 68-73. En 1995, bajo la dirección del arquitecto Andrés Oñoro, han terminado las obras de adecuación del edificio adyacente (calle del Príncipe esquina con Manuel Fernández y González) que se ha destinado a la administración del teatro.

ILUSTRACIÓN 13. Plano del centro de Madrid (SE de la Puerta del Sol) en el siglo XVIII.

Reproducido en Ch.E. KANY, *Life and Manners in Madrid. 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932, p. 291. Zona de los coliseos de la Villa. Las trazos discontinuos corresponden a la actual calle de Espoz y Mina. En la manzana 215, número 8, se emplazaba el convento de Santa Ana. Tras su demolición, en 1810, se abrió la plaza del mismo nombre.



Pese a las mejoras materiales y a las reformas arquitectónicas, los coliseos del Príncipe y de la Cruz seguían presentando deficiencias, particularmente este último. Los locales seguían adoleciendo de una mala disposición, de una iluminación insuficiente y de una falta de cuidado. El *Correo de Madrid* compara el coliseo de la Cruz a un «gallinero, por su construcción, obscuridad y desaliño»[395]. Los edificios, aunque renovados, sufrían las limitaciones de unos solares irregulares, estrechos —heredados de los corrales antiguos— y situados

395 Véase *Correo de [los ciegos] de Madrid*, 28, 1787, (12 de enero), p. 112, citado por Ch.E. KANY, *Life and Manners in Madrid. 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932, p. 292 y COULON, *Sainete*, p. 42. En este último estudio (p. 44-45), por ejemplo, la profesora Coulon no pasa por alto las alusiones a los malos olores —«vapores pestilentes», «hedor intolerable», «fetor»— que, al parecer, despedían los retretes cercanos a la sala.

en zonas de gran densidad urbana[396]. En su célebre *Viage de España*, Antonio Ponz reconoce que:

> En quanto a lo material de los dos edificios, si se comparan con los verdaderos Patios, o verdaderos Corrales que había antiguamente, se pudieran llamar magníficos; pero en realidad son defectuosos, particularmente el de la Cruz, que se hizo el primero. En el del Príncipe se enmendaron ya algunos defectos; y como para llegar a lo bueno se va siempre por grados, es de creer que si ahora se hiciese otro en parage mas desembarazado que el de la Cruz, fuese ya correspondiente a una Corte como Madrid[397].

Es innegable, con todo, que el nuevo teatro del Príncipe era un local agradable y moderno, que pasaba la página del viejo corral de comedias. La construcción de un tejado suponía una importantísima innovación: con la cubierta de la totalidad del edificio se rompía la tradicional dependencia del factor climatológico. En lugar de aprovechar el horario solar, como en el corral, se empleó la iluminación artificial de los velones de cera, posibilitando una mayor utilización del local. Asimismo, la renovación de la maquinaria escénica permitía montar obras más complejas y vistosas[398].

2. 2. Distribución interior

La distribución de los locales no varió demasiado respecto a los corrales anteriores[399]. Frente al escenario, se hallaba la luneta —o filas de bancos— y el patio, donde el público seguía la función de pie[400]. Las gradas, con sus asientos corridos, estaban situadas en desnivel a ambos lados del patio. Encima de las gradas se levantaban tres pisos de aposentos o palcos, dotados de mayor comodidad. En el lado opuesto al escenario, sobre la puerta de entrada, y ocupando el espacio correspondiente a las gradas, estaba la «cazuela», un ancho palco cerrado reservado para las mujeres. En el primer piso, sobre la «cazuela», se elevaba el palco de las autoridades municipales («Madrid», en los documentos) y en el cuarto, la tradicional «tertulia». Este particular sistema de distribución interior de las salas madrileñas fue defendido por Antonio Ponz:

---

396 Por ello, hubo quien incluso defendió la necesidad de cambiar de ubicación, como por ejemplo, el citado Pedro de Ribera. Véase M. VERDÚ RUIZ, *op. cit.*, p. 196-197.

397 A. PONZ, *Viage de España*, 5, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1793, p. 307.

398 E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 258.

399 Nos basamos a continuación en las descripciones de Ch.E. KANY, *Life and Manners in Madrid. 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932, p. 293-296 (capítulo XI: *The Theaters*) y PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 331.

400 No todos los espectadores del patio seguían la función de pie: detrás de la mencionada luneta estaban los bancos del patio y, en los laterales, otros bancos corridos. Los asientos de la luneta serían desplazados hacia atrás para dar cabida a la orquesta.

> Nada se debería alterar por lo que toca a las partes de que constan interiormente, como son balcones, gradas, barandillas, luneta y patio; porque sobre ser una distribución peculiar nuestra, algo parecida a la de los teatros antiguos, y a la que algunos Escritores de Italia desearían tuviesen los suyos, es la más a proposito, por su variedad, para que los concurrentes por si solos formen espectáculo; para que se acomoden muchos, y para que todos tengan sitio conveniente a su calidad, o a su dinero: circunstancia que no se debe desatender en una Nacion tan aficionada a representaciones teatrales, como es la Española[401].

Y no yerra Ponz en cuanto a la poco desdeñable capacidad de los teatros comerciales de la capital: tanto el coliseo de la Cruz como el del Príncipe tenían un aforo de unas 2.000 personas[402], lo que representaba aproximadamente la sexagésima parte de la población adulta de Madrid hacia 1750[403]. Los aposentos

401 A. PONZ, *op. cit.*, p. 307-308.

402 Se trata de una estimación del límite máximo, suponiendo que los palcos fuesen ocupados por ocho personas. Los cálculos fueron realizados por R. ANDIOC, *Sur la querelle du théatre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, Féret et fils, 1970, p. 28; recogido posteriormente por COULON, *Sainete*, p. 20-21. Mireille Coulon subraya que los mencionados locales madrileños tenían mayor capacidad incluso que las dos grandes salas de París: la *Comédie Française* (1.500 personas) y *l'Opéra* (1.300 personas), basándose en los datos de H. LAGRAVE, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972, p. 81- 90. Las siguientes informaciones sobre la capacidad de los distintos sectores procede de los trabajos mencionados de Andioc y Coulon. Recientemente, E. PALACIOS FERNÁNDEZ (*El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 257) ha aportado nuevos datos sobre la capacidad del teatro del Príncipe, que proceden de las «Listtas de los Valores que produxo la zarzuela y comedias representadas en el coliseo del P[rínci]pe desde el dia 5 de junio de 1745 que la estrenaron las dos compañias» (AVM, *Secretaría*, 1-377-1) y la «Razon del Estado y Cavida que tiene el Coliseo del Principe» (ca. 1785) del corregidor Armona, incluida en ARMONA, *Memorias*, p. 282.

403 Véase ANDIOC, *Teatro*, p. 7. Debido al crecimiento de la población madrileña, dicha proporción se reduce a la septuagésima parte (1/70) hacia 1787. En efecto, la expansión demográfica de Madrid a lo largo del siglo XVIII se ha estimado en un 60%: de 150.000 habitantes en 1700 aumenta a 235.000 en 1797, según los cálculos de J. SOUBEYROUX (*Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIe siècle*, Lille, Université de Lille, Atelier Reproduction des thèses, 1978, p. 19). El *censo de Floridablanca* (1787) establecía los efectivos totales de Madrid en 156.672 personas, aunque teniendo en cuenta la población flotante o transeúnte esa cifra podía elevarse a 210.000 habitantes (véase J. SOUBEYROUX, *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIe siècle*, Lille, Université de Lille, Atelier Reproduction des thèses, 1978, p. 19). Eliminando los menores de edad (34.261) y los ciudadanos más desfavorecidos (unos 30.000), COULON (*Sainete*, p. 18) concluye que la población adulta que potencialmente podía asistir al teatro equivalía a unas 145.000 personas, no sin advertir la imposibilidad de calcular los religiosos de clausura y los asalariados con rentas más bajas, quienes, lógicamente, renunciaban a los espectáculos de pago. Las cifras de Coulon no tienen en cuenta las estimaciones de los estudios ya clásicos de M. LIVI BACCI, *Fertility and Nuptiality Changes in Spain from the Late 18th to the Early 20th Century*, en *Population Studies*, 22, 1968, p. 83-102 y 211-234; J. NADAL, *La población española (siglos XVI a XX)*, Barcelona, Ariel, 1984; M.F. CARBAJO ISLA, *La población de la villa de Madrid: desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, (Economía y demografía)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1987, por citar sólo algunos ejemplos. No vamos a

podían contener hasta el 15% de la capacidad total, mientras que la mayor parte del público asistente se concentraba en el patio y las gradas, que podían dar cabida juntas a unas 1.050 personas en el teatro de la Cruz y 930 aproximadamente en el del Príncipe[404]. Asimismo, la «cazuela» tenía una capacidad para 350 asistentes en el primer caso y 450 en el segundo[405].

La ubicación de los asistentes en el interior del local estaba condicionada por su clase social, debido a que cada sector tenía un precio diferente[406]. Las localidades más baratas eran las de la planta baja, es decir las del patio, la «cazuela» y las gradas, estas dos últimas gravadas con un ligero suplemento. Las más caras correspondían a los aposentos «principales» (primer piso) y también a la luneta, con mejor visibilidad[407]. En consecuencia, los espectadores se dividían en dos grandes grupos: los que sólo podían pagar una entrada modesta (piso bajo) y las personas acomodadas (pisos). En el patio se agolpaba de pie el público masculino más humilde, entre el que se contaban obreros, tenderos, artesanos o labradores, pero también individuos de difícil clasificación social (chulos, chambergos, mosqueteros, usías, etc.)[408]. Más variado —y en algunos casos con

---

cuestionar en esta sede los cálculos de Coulon, por tratarse de un tema secundario para nuestro trabajo.

404 Según E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 257 (cf. nota 402), en la planta baja del Príncipe cupieron unas 1.020 personas: 38 en los asientos de la luneta, 52 en los bancos del patio (detrás de la luneta), 50 en los bancos corridos de los laterales, 380 en las gradas y 500 de pie en el patio.

405 La proporción de público femenino en la «cazuela» era, por lo tanto, respectivamente del 22% y del 26%, excluyendo naturalmente los aposentos, para los cuales resulta imposible determinar el porcentaje de espectadores de cada sexo. Véanse R. ANDIOC, *Sur la querelle du théatre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, Féret et fils, 1970, p. 28 y COULON, *Sainete*, p. 21. E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, p. 257, estima que en la «cazuela» del Príncipe podían aposentarse alrededor de 260 señoras (230 de pie y 30 en la banca delantera).

406 El mejor estudio sobre el origen social del público madrileño del siglo XVIII es, sin duda, el de R. ANDIOC, *Sur la querelle du théatre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, Féret et fils, 1970. Véanse, además Ch.E. KANY, *Life and Manners in Madrid. 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932, p. 296-305; ANDIOC, *Teatro*, p. 8-12; COULON, *Sainete*, p. 51-61. COULON reconoce que quedan aún por resolver varias cuestiones «à propos de la représentation exacte des différentes catégories socio-professionnelles et de leur assiduité dans les *coliseos*» (*Sainete*, p. 53). Complementarios son los trabajos de M.Z. HAFTER, *Ambigüedad de la palabra público en el siglo XVIII*, en *Nueva revista de filología hispánica*, 24, 1975, p. 46-63; R. ÁLVAREZ, *The Idea of the Theater and its Relation to the Public in the 18th Century Spanish Literature*, en *Senara. Revista de filoloxia. Colexio Universitario de Vigo*, 4, 1982, p. 183-190; J. DOWLING, *The Madrid Theater Public in the Eighteenth-Century: Transition from the Popular Audience to the Bourgeois*, en *Transactions of the Seventh International Congress on the Enlightenment, (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 265), 3, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989, p. 1358-1362.

407 «Distinguidos sitios» son denominados estos lugares en un documento de la Sala de Alcaldes de 20 de abril de 1774, recogido por COULON, *Sainete*, p. 57.

408 Los sainetes de la época, particularmente los de Ramón de la Cruz, acreditan la asistencia de campesinos y trabajadores en las representaciones teatrales, lo que a su vez explicaría

mayor nivel cultural— era el público que se sentaba en las gradas. Ocupaban las lunetas regularmente los «oficiales de la tropa y otras Personas de distinción»[409], aunque no eran pocos los que elegían esa zona para poder admirar de cerca a las actrices[410]. Los palcos eran alquilados por personas que gozaban de una buena posición económica, principalmente ciudadanos burgueses, altos funcionarios y miembros de la nobleza, tanto hombres como mujeres, ya que en los aposentos no se practicaba la separación por sexos[411]; cuanto más cerca del suelo, mayor era su rango social. La mayor parte del público femenino se apretujaba de pie en la «cazuela», en cuyas «delanteras» (primera fila) se sentaban cómodamente las damas pudientes. Las mujeres concentradas en ese sector pertenecían a diferentes capas sociales, si bien no hay evidencias de que las de menor condición asistiesen a las representaciones[412]. La «tertulia» albergaba a clérigos, intelectuales y literatos que se mantenían alejados de la curiosidad del público asistente. En definitiva, puede afirmarse con Coulon que casi toda la sociedad madrileña podía ir al teatro[413].

---

el gran éxito del teatro popular y costumbrista de la época. A menudo es citado como paradigma *El pueblo quejoso* de 1765 (véase la moderna edición de R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, [*Biblioteca clásica*, dirigida por F. RICO, 84], Barcelona, Crítica, 1996, p. 30-56). Algunos hombres del pueblo llano gastaban en los espectáculos más de lo que les permitían sus limitados ingresos, lo que, a su vez, servía de argumento socioeconómico a la Iglesia para solicitar la prohición del teatro, una vez se habían agotado las elegaciones morales. Véase A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 192 y s.; 3, 1984, p. 232 y PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 346. Existían, por último, excepciones en la composición del público del patio. En efecto, en ese sector hallamos personas adineradas o cultas, que preferían mezclarse entre los espectadores populares. «Allí se quedan acomodadamente o por dissimulo de su calidad muchos sugetos de sobresaliente charácter», declara T. de ERAUSO Y ZAVALETA, *Discurso critico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus mas famosos escritores el Doctor Fray Lope Felix de Vega Carpio y Don Pedro Calderon de la Barca, escrito por un ingenio de esta Corte*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750, p. 88.

409 Citado en el mismo documento de la nota 407.

410 Véase ANDIOC, *Teatro*, p. 11.

411 Está documentada la presencia de criados de las personas que alquilaban los aposentos. Véase COULON, *Sainete*, p. 59.

412 Mireille Coulon señala acertadamente que para las mujeres no existía ninguna zona del teatro con los precios asequibles del patio (reservado a los hombres). Una plaza en la «cazuela» costaba casi lo mismo que un asiento en las gradas, lo que constituía un impedimento para una mujer de las capas inferiores de la sociedad. Por otra parte, la especialista francesa no ha localizado ninguna alusión a mujeres de trabajadores en los sainetes de la época. Véase COULON, *Sainete*, p. 59-60.

413 COULON, *Sainete*, p. 52.

ILUSTRACIÓN 14. *Baile en máscaras en el Coliseo del Príncipe.*

Grabado de Manuel Salvador Carmona, a partir de la pintura de Luis Paret y Alcázar, ca. 1767 (Madrid, Museo del Prado) (BNM, *Bellas Artes*, inv. 15.770).



3. LA ADMINISTRACIÓN

3. 1. Propiedad de los teatros

La propiedad de los teatros de la Cruz y del Príncipe correspondía a hospitales y otras instituciones benéficas de Madrid[414]. Las Cofradías de la

414 La historia de los vínculos entre los teatros y los hospitales de Madrid ha sido rigurosamente abordada por Charles DAVIS y John E. VAREY en *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997 y *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, Madrid-London, Támesis, [1997], que corresponden, respectivamente, a los volúmenes 20 y 21 de las *Fuentes para la historia del teatro en España*. De los otros tomos de la colección que contienen documentación relativa a la propiedad y al alquiler de los teatros, nos limitamos a destacar: J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, *Teatros y comedias de Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 3), London, Tamesis Books, 1971; IIDEM, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 13), London, Tamesis Books, 1987 (con la colaboración de Ch. DAVIS); J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994. Por

Pasión y de la Soledad, fundadas en el siglo XVI, mantenían un hospital para mujeres pobres (Hospital de la Pasión) y un hospital para niños abandonados (Hospital de los Niños Expósitos) respectivamente. Para contribuir a su mantenimiento, se concedió a las cofradías el monopolio de las representaciones teatrales de Madrid. En 1568, la Cofradía de la Pasión ya se beneficiaba de lo recaudado en los teatros. Las dos cofradías compraron un solar en la calle de la Cruz en 1579 y otro en la calle del Príncipe en 1582, en los que construyeron a sus expensas sendos corrales de comedias. Hacia 1610, aparte del Hospital de la Pasión y el de los Niños Expósitos, otras cuatro entidades se beneficiaban del producto teatral: el Hospital General (desde 1583), el de Antón Martín (o San Juan de Dios), el de la Corte (más tarde Real Hospital del Buen Suceso) —ambos a partir de 1606— y el Hospital de los Desamparados (o Colegio de Niños del Amor de Dios).

El hecho de que los beneficios teatrales tuviesen que repartirse entre tantas instituciones provocó crecientes problemas económicos. En consecuencia, el Consejo Real mandó en 1615 que la Villa de Madrid subvencionase a los hospitales del fondo de las sisas de la sexta parte[415]. Según la cédula real del 30 de marzo de 1615, los hospitales seguirían cobrando el producto de los corrales, pero se les garantizaba la cantidad de 54.000 ducados anuales, de los cuales 24.000 se destinarían al Hospital General y 10.000 a cada uno de los de la Pasión, Niños Expósitos y Desamparados[416]. De este modo, si los ingresos percibidos eran inferiores a 54.000 ducados, la Villa de Madrid estaba obligada a cubrir la diferencia. El mismo año, el sistema de arriendo parcial fue substituido por el arriendo total: mediante un pago anual elevado, el arrendador se encargaba de cobrar y se quedaba con la totalidad de las localidades del edificio teatral. A partir de 1638, el producto de los corrales empezó a pagarse directamente al fondo municipal de las sisas. La Villa se limitaba a abonar a los hospitales la totalidad de los 54.000 ducados por mensualidades. El sistema de arriendos finalizó en 1719. Ese año, debido a los problemas financieros que iban arrastrando los últimos arrendadores —consecuencia, en parte, de los efectos de la Guerra de Sucesión—, la Villa de Madrid empezó a administrar directamente los teatros. Un administrador nombrado por el Ayuntamiento asumió las funciones del arrendador. Este importante cambio, sin embargo, no afectó a la práctica de las subvenciones a los hospitales.

---

cuestiones de espacio, sólo pretendemos ofrecer a continuación un breve resumen a partir de los estudios mencionados.

415 El *Catálogo de los Jueces Protectores* (1584-1792) precisa que este fondo provenía de «la sexta parte del alquiler de las casas que se impuso cuando la Corte se mudó a Madrid». Véase ARMONA, *Memorias*, p. 167. Cf. nota 425.

416 Los Hospitales de la Corte y de Antón Martín continuaron con el derecho de cobrar un ochavo (dos maravedís) a cada espectador que asistiese al corral. El Real Hospicio de Ave María y San Fernando gozó de una concesión similar (un cuarto por persona) a partir de 1675. Ya en el siglo XVIII, la administración municipal cobraba directamente y pagaba a dichos hospitales una subvención anual del fondo de las sisas.

La conversión de los corrales en coliseos realizada entre 1737 y 1745, provocó un litigio entre la Villa y los hospitales madrileños, a propósito de la propiedad de los teatros[417]. El contador de los hospitales argumentaba que las fincas de los corrales habían sido compradas por las cofradías, y que la decisión de 1638 había causado perjuicios financieros a los hospitales, puesto que la Villa nunca había pagado cuando los ingresos superaron los 54.000 ducados anuales (circunstancia, esta última que, por cierto, no llegó a darse). La Villa, a su vez, aducía que, a partir de 1638, había costeado las reparaciones de los corrales y, además, había financiado la construcción de los nuevos coliseos; por otra parte, alegaba que, al entrar los ingresos teatrales en el fondo municipal, las sisas habían adquirido derechos sobre la propiedad de los teatros. La disputa, iniciada en 1749, terminó con la disposición de la Junta de ministros de Justicia del 12 de junio de 1751, en la que se resolvía que, si bien los coliseos pertenecían en teoría a los hospitales, la administración debía seguir en manos de la Villa. Hasta finales de siglo XVIII, los hospitales continuaron excluidos de la administración de los teatros, aunque siguieron beneficiándose de las consignaciones municipales[418].

3. 2. El órgano gestor: la Junta de Teatros

A modo de resumen, procedamos a examinar cómo estaban gestionados los teatros madrileños. En el siglo XVI, los miembros de las cofradías de la Pasión y de la Soledad tenían la responsabilidad administrativa y financiera de los corrales. Desde 1586, fueron alquilando algunos derechos (vender agua y fruta, cobrar parte de las localidades, etc.) hasta llegar, en 1615, a ceder en arriendo la totalidad de los dos corrales a un particular. En 1632, a consecuencia de una crisis económica, la Villa de Madrid se encargó directamente del arriendo teatral, diecisiete años después de que hubiese sido obligada a contribuir al sostenimiento de los hospitales. El Ayuntamiento creó en ese momento un órgano de gobierno, la Junta de Teatros (o de Corrales de Comedias), y tuvo la

417 Sobre las pretensiones de los hospitales hacia 1750, el citado estudio de J.E. VAREY y Ch. DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 21), Madrid-London, Támesis, [1997], debe complementarse con ARMONA, *Memorias*, p. 193-201.

418 El resumen del producto y los gastos de los teatros en los años 1744-1749 revela que, aparte de los hospitales que recibían la subvención municipal de 54.000 ducados (Hospital General, de la Pasión, Niños Expósitos y Desamparados), los Hospitales de la Corte y de Antón Martín seguían percibiendo una parte del producto teatral (1.347.768 maravedís, es decir 39.640 reales y 8 maravedís al año, divididos entre los dos), como también el Hospicio de Ave María (un cuarto por persona) y el Colegio de Nuestra Señora de la Paz (o de Niñas de San José) —22.000 reales anuales— que era compensado así por las pérdidas de los ingresos tras el derribo de los corrales. Véase J.E. VAREY y Ch. DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 21), Madrid-London, Támesis, [1997], p. 51 y documento nº 109.

facultad de nombrar los comisarios, antes elegidos entre los diputados de las cofradías. Sin embargo, la transformación profunda en el sistema de gestión no llegaría hasta 1719, fecha en que, recordémoslo, se abandonó el sistema de arriendos y el municipio asumió totalmente la administración de los teatros[419].

La Junta de Teatros estaba compuesta por el juez protector, el corregidor y dos comisarios de teatros[420].

El juez protector de los hospitales y de los teatros (o, simplemente, el protector) era nombrado directamente por el rey entre los miembros del Consejo de Castilla. Dicho Consejo, que actuaba con el poder real, había mostrado desde el siglo XVI un especial interés por los hospitales y una de sus principales

419 Sobre el tema de la administración en los teatros madrileños desde los primeros años hasta principios del siglo XVIII, véanse especialmente las introducciones y los documentos de J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, *Teatros y comedias de Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 3), London, Tamesis Books, 1971; N.D. SHERGOLD, y J.E. VAREY, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 11), London, Tamesis Books, 1986 (con la colaboración de Ch. DAVIS); J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 13), London, Tamesis Books, 1987 (con la colaboración de Ch. DAVIS); Ch. DAVIS y J.E. VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 20), Madrid, Támesis, 1997; J.E. VAREY y Ch. DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 21), Madrid-London, Támesis, [1997], además de B.J. GARCÍA GARCÍA, *El Teatro de las Comedias del Príncipe (1582-1607)*, en *Manuscrt. Cao. Edad de Oro. Departamento de Filología Española. Universidad Autónoma de Madrid*, 6, 1994-1995, p. 5-24.

420 La investigación sobre el funcionamiento administrativo de los teatros madrileños a partir de 1719 no ha suscitado una vasta literatura documental. Recuérdese lo ya comentado en la introducción del capítulo: la serie *Fuentes para la historia del teatro en España* se detiene, por ahora, en la primera mitad del siglo XVIII, con el estudio de J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, dejando a parte el ya mencionado J.E. VAREY y Ch. DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 21), Madrid-London, Támesis, [1997], y la reciente edición de J.A. de ARMONA, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Año de 1785*, ed. de Ch. DAVIS, J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 14). Precisamente las *Memorias* de ARMONA, ya editadas en 1988 por E. PALACIOS FERNÁNDEZ, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y Mª. del C. SÁNCHEZ GARCÍA, y la compilación legislativa que realizó COTARELO en *Controversias* constituyen las dos principales fuentes de que disponemos en edición moderna sobre la segunda mitad del siglo XVIII. El artículo de Ch.E. KANY, *Theatrical Jurisdiction of the* Juez Protector *in XVIIIth-Century Madrid*, en *Revue hispanique*, 81, 1933, p. 382-393, sigue siendo una buena introducción, aunque muy ceñida a las competencias refundidas del corregidor con los decretos de 1747. Mejor síntesis es, a nuestro entender, la que ofrece Emilio PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 289-295. Al final de esta sección, el GRÁFICO 1 ilustra el esquema administrativo de los teatros de la Villa.

fuentes de sustento: los teatros. Concedía los permisos para realizar los espectáculos teatrales y controlaba, por ejemplo, los horarios de las representaciones, eliminando así el riesgo de disturbios nocturnos.

El juez protector extendía su autoridad sobre todos los teatros y cómicos de España. Tenía una amplia jurisdicción: la formación de compañías, la censura del repertorio dramático, el control de los locales, la vigilancia de la actitud de los actores, además de la legislación relativa a teatros. Aunque muchas de estas atribuciones las tenía delegadas en los poderes locales, éstos actuaban bajo su autoridad.

Un interesante auto del Consejo del 11 de noviembre de 1774, en el que se resuelve un conflicto jurisdiccional a raíz de una disputa entre los cómicos Baltasar Díaz y María Josefa Cortinas, resume de manera inequívoca las competencias del juez protector:

> El ajuste y formación de compañías cómicas; el examen y aprobación de las comedias; la visita de los corrales o teatros de representación; la repartición de papeles, aposentos y bancos; la modestia de los trajes y ejercicio cómico, con todo lo demás anexo y dependiente de las comedias y compañías como tales[421].

Estas facultades, añade en 1785 José Antonio de Armona, las ejercía «así en Madrid, como en todo el Reino»[422].

Importa destacar que el examen de las piezas de teatro era potestad del Juzgado de Protección, del que dependía un fiscal y un censor. En la primera mitad del siglo XVIII, por ejemplo, el gran autor José de Cañizares ocupó durante más de treinta años el puesto de fiscal[423]. Asimismo, el arraigo de la Ilustración en España conllevó la revalorización del cargo de censor, para el cual se nombraron a intelectuales tan competentes como Nicolás Fernández de Moratín, Ignacio López de Ayala o Santos Díez González[424].

---

421 El documento es reproducido por COTARELO, *Controversias*, p. 663-664 y recogido parcialmente por ARMONA en sus *Memorias* (p. 212-213). El episodio del matrimonio Díaz-Cortinas, que acabó con un herido —el suegro de la actriz, que trató de impedir el arrebato de su yerno—, y el problema de competencias que originó han sido estudiados por Ch.E. KANY, *Theatrical Jurisdiction of the* Juez Protector *in XVIIIth-Century Madrid*, en *Revue hispanique*, 81, 1933, p. 386-393. Kany se basa en los autos originales conservados en el AHN, *Sala de Alcaldes de Casa y Corte*.

422 ARMONA, *Memorias*, p. 213.

423 Véanse N.D. SHERGOLD y J.E. VAREY, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 11), London, Tamesis Books, 1986 (con la colaboración de Ch. DAVIS), p. 92; J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 21-22 y documento nº 167 (a). En 1737, además del censor y el fiscal, consta que existía un revisor de comedias.

424 Este oficial vigilaba y censuraba todo lo que fuera contrario a la religión, la monarquía o las buenas costumbres. Véase PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 294-295. Palacios subraya que, en la práctica, existía una doble censura: la civil —a la que nos referimos aquí— y la eclesiástica, generalmente delegada en un clérigo del convento de la Victoria de Madrid.

Se conoce, por último, la relación de todos los jueces protectores desde 1584 hasta finales del siglo XVIII, gracias a las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* de Armona[425].

En la dirección de los teatros de la Villa, participaba lógicamente el corregidor de Madrid, la máxima autoridad municipal, nombrado también por el monarca. Pertenecían a su jurisdicción la construcción y el mantenimiento de las obras públicas de la capital: caminos, paseos, puentes, empedrado, fuentes, riegos, limpieza de las calles, «hermosura popular», o los teatros públicos. Subordinados al corregidor, se hallaban los regidores del Ayuntamiento. Cada año y por sorteo, dichos regidores se adjudicaban los distintos puestos de la administración madrileña, entre los que se contaban los dos de comisarios de comedias, teatros y representaciones.

En las reuniones de la Junta de Teatros, los dos comisarios, que no tenían «responsabilidad pública ni legal en las ocurrencias posibles»[426], sólo disponían de un voto común: «en todos tiempos lo tiene acreditado y lo acredita así la experiencia», asegura Armona[427]. Por ello, no es de extrañar que dichos «diputados» interpusiesen varios recursos ante el rey contra la autoridad del corregidor. Una resolución real de enero de 1754 les reconocía su derecho a voz y a voto individual, aunque parece que esta disposición no llegó a ponerse en práctica[428].

En el sentido contrario también se produjeron abusos. En efecto, la labor inicial de los comisarios de asesorar en la formación de las compañías teatrales acabó convirtiéndose en apropiación de las competencias del juez protector. En 1766, el juez Alonso Pérez Delgado recurría al secretario de Estado Manuel de Roda para que le permitiese formar compañías libremente «en uso de las facultades concedidas a los Jueces Protectores»[429].

En alguna ocasión, cuando las revisiones no coincidían, se originaba un conflicto de competencias.

425 ARMONA, *Memorias*, p. 167-171. Este *Catálogo de los Jueces Protectores* fue reproducido posteriormente por Santos DÍEZ GONZÁLEZ, el catedrático de teoría literaria de los Reales Estudios de San Isidro, en su traducción de las *Conversaciones con Laurisio Tragiense*, Madrid, 1798, p. 294 y s., y por COTARELO, *Controversias*, p. 735-739.

426 ARMONA, *Memorias*, p. 211.

427 *Ibidem.*

428 El corregidor Armona afirma en 1785: «de modo que, si los Corregidores (después de la unión de los juzgados) en uso de sus autoridades propias, las de Jueces Protectores y Superintendentes de Sisas, que hacen la unión triple, no se hubieran mantenido firmes sobre sus estribos, las consecuencias hubieran podido ser fatales». Véase ARMONA, *Memorias*, p. 211-212. La orden de 1754 fue publicada por COTARELO, *Controversias*, p. 648-649 y ARMONA, *Memorias*, p. 206-208. Las disposiciones de 1757 y 1758, ratificando la resolución de 1754, han sido editadas en COTARELO, *Controversias*, p. 649-650, 654-655 y ARMONA, *Memorias*, p. 208-210. Véase, además, los comentarios que dichos informes le merecen a ARMONA (*Memorias*, p. 210-212).

429 Reclamación recogida en el *Catálogo de los Jueces Protectores*, apartado 21. Cf. nota 425. Véanse COTARELO, *Controversias*, p. 737; ARMONA, *Memorias*, p. 170-171;

Ya se ha mencionado la importancia histórica del fondo de las sisas de la sexta parte, al que correspondía el ingreso del producto teatral y el pago tanto de las subvenciones a los hospitales como el de los gastos generados por el negocio teatral. En la práctica, el caudal de que disponía la Junta de Teatros procedía de las sisas municipales. De dicho depósito se pagaban, por ejemplo, las «raciones»[430], «plazas»[431] y ayudas de costa[432] de los actores, los honorarios de los compositores, dramaturgos y copistas. El fondo mencionado dependía del superintendente de sisas. Un bando real de 6 de febrero de 1758 recuerda que las facultades del superintendente de sisas son únicamente:

> nombrar administrador, cobradores de dinero y contador para la cuenta y razón del que diariamente se saca y cómo se reparte; hacer poner en la tesorería de ellas la parte que les quede y librar lo que les corresponde satisfacer[433].

En otras palabras, el superintendente de sisas dirigía la economía de los teatros municipales madrileños. Administraba el negocio teatral a través del administrador, a quien ayudaba el contador de los corrales de comedias. El contador era el oficial responsable de recaudar las entradas[434], satisfacer los gastos diarios —entre los que se hallaban la repartición diaria a las compañías y la parte que correspondía a algunos hospitales (pago por persona)—, y depositar el saldo en las arcas del Ayuntamiento. La Contaduría, asimismo, debía llevar la contabilidad general de la empresa teatral. Ninguno de estos importantes cargos administrativos, como tampoco el superintendente de sisas, era miembro de la Junta de Teatros. No era necesario, puesto que el corregidor y los dos comisarios

---

Ch.E. KANY, *Theatrical Jurisdiction of the* Juez Protector *in XVIIIth-Century Madrid*, en *Revue hispanique*, 81, 1933, p. 383 e IDEM, *Plan de reforma de los teatros de Madrid aprovado en 1799*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo (Ayuntamiento de Madrid)*, 6, 1929, p. 255. Alonso Pérez Delgado ejercía, como veremos, los tres cargos de corregidor de Madrid, superintendente de Sisas y juez protector.

430 Pagos adicionales que se otorgaban anualmente.

431 Pago diario que equivalía al precio de un número determinado de localidades (generalmente tres).

432 No sólo para costear algún viaje, sino también para sufragar otros gastos. Véase J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 17-18.

433 Véase ARMONA, *Memorias*, p. 210. También en COTARELO, *Controversias*, p. 654. Cf. nota 428.

434 Cuyos precios eran establecidos por la Junta de Teatros y el Ayuntamiento y eran aprobados por el Consejo (J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, [*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12], Madrid-London, Támesis, 1994, p. 28). Véanse, por ejemplo, los precios de 1774, reproducidos por E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 2. *María del Rosario Fernández. La Tirana. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 22-24 y en COTARELO, *Controversias*, p. 664-665.

de turno del Ayuntamiento madrileño supervisaban el buen funcionamiento económico de los teatros.

Existían otros empleados que dependían de la Junta y el Ayuntamiento. Es el caso de los cuatro alguaciles o «varas» que debían asistir a los corrales (dos en cada uno) o el escribano de comedias, encargado de redactar y autorizar los documentos notariales que atañían a los actores. Todos estos puestos se podían comprar y heredar. Por otra parte, uno de los dos escribanos del Ayuntamiento intervenía como secretario de la Junta de Teatros.

El reglamento general concerniente a la distribución de fondos destinados a los teatros de la Villa, aprobado por Carlos III el 11 de agosto de 1766, enumera los distintos cargos administrativos y oficiales menores que son retribuidos por las arcas municipales: contador (4.000 reales), administrador (4.400 reales), fiscal (1.100 reales), revisor (400 reales), censor (800 reales), secretario del corregidor (1.100 reales), escribano de la comisión de comedias (1.100 reales), alguacil o portero (440 reales), mancebo de la caja de la administración (400 reales), mancebos de los corrales «por el cuidado y aseo de los aposentos» (100 reales) y comisarios de comedias (4.400 reales)[435]. En su informe al Ayuntamiento de Madrid, con fecha de 24 de marzo de 1807, el secretario Angel González Barreiro declara que el referido reglamento «actualmente gobierna para la distribución de caudales de esta villa»[436].

En el funcionamiento de los teatros desempeñaba un importante papel la policía de los espectáculos. Conscientes del enorme tirón que ejercían las diversiones públicas en una buena parte de la población de la capital, los gobernantes se aseguraron el control del orden público en los coliseos, evitando con mano férrea cualquier disturbio popular. La policía de los teatros era competencia al mismo tiempo del juez protector y de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte[437]. Arriba se ha visto la responsabilidad que tenía el juez sobre la indumentaria y las buenas costumbres de los actores. Sin embargo, del

435 Publicado por COTARELO, *Controversias*, p. 660-661. No se trata del documento original, sino de un certificado de Angel González Barreiro, secretario del Ayuntamiento de Madrid, fechado en 1807. Además de las remuneraciones citadas, figuran las partidas de las ayudas de costa a las dos compañías de comedias (20.000 reales) y a los actores principales (24.000 reales), los «censos tomados para la construcción del coliseo de comedias que llaman del Príncipe» —es decir, los costes de la amortización del nuevo coliseo— (19.350 reales), las subvenciones destinadas al colegio de Niñas de la Paz (22.000 reales) y a los hospitales del Buen Suceso y Antón Martín (39.340 reales).

436 Véase COTARELO, *Controversias*, p. 660 y nota anterior.

437 La labor de la policía de espectáculos y el papel de los alcaldes han sido muy bien estudiados por L. DOMERGUE, *El alcalde de Casa y Corte en el coliseo. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen*, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, (*Centro di Studi sul Settecento Spagnolo*, 3), Abano Terme, Piovan Editore, 1988, p. 167-187. Las *Memorias* de ARMONA ofrecen, además, interesantes datos de primera mano.

mantenimiento del orden en la capital se encargaba la Sala de Alcaldes, que dependía del Consejo de Castilla.

Desde el siglo XVII se estableció que un alcalde debía asistir a cada uno de los corrales. Las órdenes se repitieron en 1714, 1715, 1746, 1765 y 1776, evidenciando que aquel mandato no se observaba escrupulosamente. El control de los alcaldes recaía directamente sobre el presidente de la Sala. El alcalde no sólo se ocupaba de la policía que vigilaba a los espectadores, sino que podía incluso anular una representación a última hora, si lo estimaba conveniente, aunque estuviese autorizada por la censura eclesiástica. En las *Precauciones para la representación de comedias* de 1753, se advierte:

> Que no se puedan representar en alguno de los coliseos comedias, entremeses, bailes, sainetes o tonadillas, sin que (después de obtenida la licencia del Juez Eclesiástico de esta Villa) se presenten por los autores de las compañías a la Sala de Alcaldes para que, mandadas reconocer de su orden y sin costa alguna de derechos, se puedan representar, lo que se ejecutará sin limitación aunque antes de ahora se hubiesen representado al público sin este requisito y estuviesen impresas con las licencias necesarias. Y si al tiempo de la ejecución, no obstante estar aprobadas, advirtiere el Alcalde alguno de aquellos reparos que no se ofrecen al leerlas y sí al verlas representar, recogerá después la comedia, entremés, baile, sainete o tonadilla en que se encuentre, prohibiendo su repetición[438].

Por lo tanto, un texto dramático que hubiese obtenido las licencias sucesivas debía recibir la aprobación definitiva de la Sala de Alcaldes, e incluso en este supuesto podía ser prohibido si durante la representación el alcalde estimaba que se estaba atentando contra la moral o las buenas costumbres[439].

Al igual que ocurría con el bando relativo a la presencia de los alcaldes en los coliseos, el decreto de 1753 tuvo que publicarse de nuevo el 12 de abril de 1763, puesto que «las precauciones con que debe arreglarse la representación de comedias en los teatros de Madrid [...] por descuido o tolerancia no se cumplían»[440]. En 1773, un auto insiste en que los actores presenten las obras a la Sala antes de la representación. La Sala de Alcaldes reglamentaba, además, aspectos tan diversos como el itinerario y el aparcamiento de los carruajes, los

438 *Novíssima Recopilación*, libro VII, título XXXIII, ley IX, apartado 18. Dichas *Precauciones*, aprobadas el 12 de noviembre de 1753 por el rey Fernando VI, fueron publicadas por COTARELO, *Controversias*, p. 646-648, a partir de versiones conservadas en la BNM, AVM y Calatayud. Uno de estos documentos, concretamente el de BNM, Ms. 14.015 («Legado Barbieri»), intitulado *Precauciones que se deben tomar para la Representación de Comedias, y debaxo de cuya puntual observancia se permite el que se executen* (1753), es el que cita COULON en *Sainete*. Las *Precauciones* están recogidas, además, en ARMONA, *Memorias*, p. 202-205. Cf. L. DOMERGUE, *op. cit.*, p. 168. La cita aquí reproducida está tomada de ARMONA, *Memorias*, p. 204 y presenta notables diferencias con el texto publicado por Cotarelo.

439 L. DOMERGUE, *op. cit.*, p. 169. En las páginas 177-182, Domergue ofrece varios ejemplos de esta censura civil. Los textos de la época se refieren a que el alcalde «recogió» la comedia o la pieza. Cf. COULON, *Sainete*, p. 47.

440 ARMONA, *Memorias*, p. 213. Cf. COTARELO, *Controversias*, p. 656 (1763).

horarios de las funciones, las medidas contra incendios, las repeticiones de tonadillas o bailes, la indumentaria, la compostura en la sala, la ubicación de las mujeres, los castigos por desobediencia, especialmente por alboroto, etc.[441]

Por la propia naturaleza de su principal función —vigilar al auditorio y a los actores durante la función teatral—, no era de extrañar que surgiesen tensiones jurisdiccionales con el juez protector[442]. La citada resolución de 1774, referente a la riña entre dos cómicos, recrimina al juez protector haber invadido la competencia de la Sala de Alcaldes, declarando que:

> y aunque por una de las cláusulas de dichas Reales cédulas se encarga al Protector que tenga particular cuidado de que los comediantes vivan honestamente y con recogimiento, castigándolos cuando dieren nota de escándalo en su modo de vivir, esto debe tener lugar económica y gubernativamente, pero sin facultad para castigarlos judicialmente por otros delitos, asuntos, causas y negocios particulares de los cómicos, pues esto corresponde a las justicias ordinarias, sobre lo que no tienen ni pueden gozar exención alguna[443].

Las atribuciones de los alcaldes seguirán originando varios contenciosos en las décadas siguientes.

Por último, dos decretos de 1747 dictados por el rey transformaron de manera sustancial el gobierno de los teatros madrileños. En efecto, según las reales órdenes de 26 y 29 de noviembre de 1747, los poderes del juez protector y del superintendente de sisas fueron traspasados al corregidor de Madrid, el marqués de Rafal[444]. El 5 de marzo de 1748, el Ayuntamiento de la capital acordaba el cumplimiento de:

> que sólo el corregidor con Madrid cuide de todo lo correspondiente a la policía y gobierno público, y de las fuentes, paseos, puentes, empedrados, limpieza y hermosura popular, comedias y demás [...]. Declarando igualmente que, en comisiones que en el anterior tiempo corrían al cuidado de diferentes Jueces Protectores y sus facultades y jurisdicciones, tenía S[u] M[ajestad] por

---

441 Véase el artículo mencionado de L. DOMERGUE, *op. cit.*, p. 169-177. En el período estudiado, estaba en vigor el bando de la Sala publicado el 31 de octubre de 1766, revalidado en 1771 y en 1784. Reproducido en COTARELO, *Controversias*, p. 657-660.

442 Sobre los litigios entre la Sala y el Juzgado de Protección o el Corregimiento, véanse los interesantes comentarios de ARMONA, en sus *Memorias* (p. 212-216).

443 COTARELO, *Controversias*, p. 663. Cf. nota 421. El fragmento en cuestión es omitido por ARMONA en sus *Memorias*.

444 ARMONA, *Memorias*, p. 189-190. Basándose en Armona, COTARELO publicó dichos decretos en *Controversias*, p. 643. En la orden expedida el 26 de noviembre, el rey Fernando VI declara «que la Sala [de Alcaldes de Casa y Corte] quede con las mismas [facultades] y la propia jurisdicción que siempre». Por otra parte, en 1746 el rey ya había ordenado que todas las facultades se refundiesen en el conde de Maceda —«a quien el Rey estimaba mucho», precisa ARMONA (*Memorias*, p. 189)—, gobernador político y militar de Madrid.

> conveniente conceder al expresado Señor Corregidor, en quién habían de quedar refundidas[445].

El marqués de Rafal —señala el corregidor Armona— «iba a ejercer tres judicaturas que hasta él nunca se habían reunido en otra alguna persona [...] esto es, la Judicatura Ordinaria del Corregimiento, la del Juzgado de Protección de los Teatros y Representantes de España y la de la Superintendencia General de Sisas de Madrid»[446]. La reunión de los tres poderes siguió vigente durante la segunda mitad del siglo XVIII[447]. Sin embargo, la reforzada autoridad del corregidor, junto a la imprecisión jurídica de las judicaturas, sólo podía originar recursos de agravio por parte de los comisarios de comedias y los alcaldes[448].

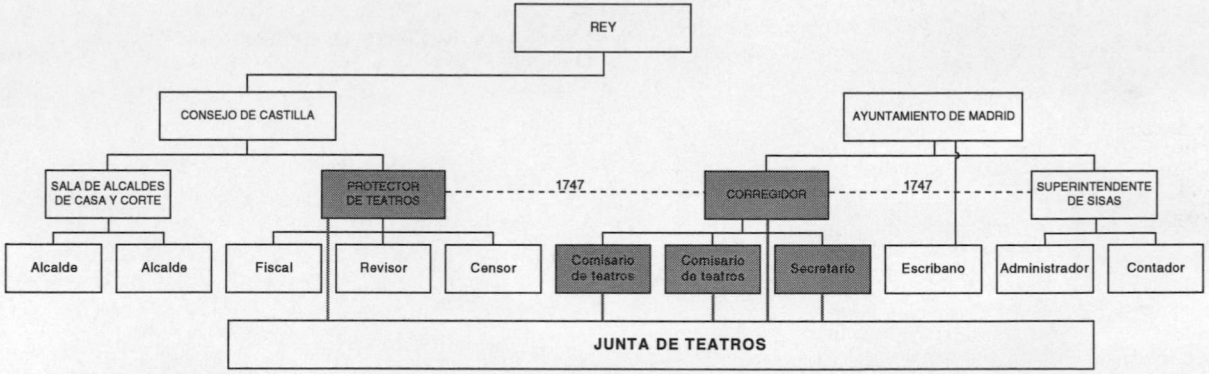
445 Véase ARMONA, *Memorias*, p. 191 y su reproducción en COTARELO, *Controversias*, p. 644-645. La Villa había sido informada el 1 de febrero de 1748, mediante otro decreto, editado en COTARELO, *Controversias*, p. 643-644 y ARMONA, *Memorias*, p. 190-191.

446 ARMONA, *Memorias*, p. 192.

447 En ese período, los corregidores de Madrid que ejercieron los tres poderes fueron: el marqués de Rafal (1747-1753), Francisco de Luján y Arce (1753-1765), Alonso Pérez Delgado (1765-1776), Juan Palanco (provisionalmente en 1774), Andrés Gómez y de la Vega (1776), José Antonio de Armona (1776-1792), Juan de Morales Guzmán y Tovar (DATA) (1792-1803). Véase Ch.E. KANY, *Theatrical Jurisdiction of the* Juez Protector *in XVIIIth-Century Madrid*, en *Revue hispanique*, 81, 1933, p. 382, nota 2 y también el *Catálogo de los Jueces Protectores* (cf. nota 425).

448 Cf. respectivamente p. 159 y nota 428, y p. 163 y nota 442. El enfrentamiento no se limitaba al terreno jurídico. El regidor Francisco García de Tahona, por ejemplo, se opuso en diferentes ocasiones al corregidor Armona, al censurar determinadas actitudes de los actores y el contenido de algunas tonadillas. Véase ARMONA, *Memorias*, p. 66. No obstante, el propio Armona enarboló la bandera de la autocrítica refiriéndose a la decisión de su predecesor el marqués de Rafal de aprobar la formación de las compañías cómicas en el Ayuntamiento, en lugar de la casa del juez protector como marcaban los usos antiguos: «nunca pensó que su condescendencia pudiera llegar a equivocar los actos, perjudicando su atribución las respectivas jurisdicciones». Véase ARMONA, *Memorias*, p. 193.

GRÁFICO 1. Esquema de la administración de los teatros municipales de Madrid (siglo XVIII); elaboración propia.



4. EL FUNCIONAMIENTO DE LAS COMPAÑÍAS TEATRALES

Los teatros comerciales de Madrid disponían de dos compañías estables, que alternaban el coliseo del Príncipe y el de la Cruz[449]. A diferencia del siglo anterior, las dos compañías madrileñas no actuaban en otras ciudades del reino, ni siquiera en verano[450].

---

449 La bibliografía existente sobre las compañías madrileñas y la organización de los actores en el siglo XVIII es escasa. La mayoría de los datos de este apartado ha tenido que ser tomada de J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 445-466 y de J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745.Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994. Muy diferente ha sido el interés que ha despertado el tema del actor en el teatro español del siglo XVII. Debido a la pervivencia más allá del Siglo de Oro de numerosas características de la profesión del actor, está más que justificado que se complementen estas líneas con estudios de la época áurea. Entre los trabajos más respetados sobre las compañías y el papel del actor en el teatro del siglo XVII, figuran: H.A. RENNERT, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Dover Publications, [1963]; N.D. SHERGOLD, *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967; J.M. DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978; y, sobre todo, J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.A. VEGA, Madrid, Castalia, 1993. J. OEHRLEIN ha publicado síntesis de este último libro: *El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social*, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. de J.M. DÍEZ BORQUE, (*Colección Támesis. Serie A. Monografías*, 139), London, Tamesis Books, 1989, p. 17-33 y *Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época*, en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. de Ch. STROSETZKI, (*Studia Hispanica*, dirigida por Ch. STROSETZKI, 7), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 246-262.

450 Véase J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 59. Por otra parte, seguían existiendo las tradicionales compañías «de la legua», esos grupos de actores que recorrían los pueblos ofreciendo representaciones de calidad artística muy desigual. Tanto las compañías «de la legua» como las «de conformes», que actuaban sólo en el ámbito de una provincia, fueron prohibidas por la *Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas* de 1801 (*El Memorial Literario, 1*, 1801, p. 175). Véase PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 300. Sobre los distintos tipos de compañías itinerantes en el siglo XVII, véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.A. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 65-67.

4.1. Formación

La formación y contratación de los actores caía bajo la jurisdicción de la Junta de Teatros[451]. Las compañías se formaban durante las semanas de la cuaresma, momento en el que se paralizaba la actividad teatral[452]. Antes de empezar la nueva temporada, la Junta examinaba las listas de cómicos del año teatral que acababa de terminar y confeccionaba las del siguiente, lógicamente tomando en consideración las propuestas de los directores.

Durante el proceso de formación de las compañías, la Junta no se limitaba a contratar a cómicos residentes en Madrid. Múltiples escritos de la época denuncian la obligación que pesaba sobre cualquier actor de acudir —si así lo acordaba la Junta— a los teatros de la capital, donde los emolumentos percibidos eran muy inferiores a los de otras ciudades españolas[453]. Si los cómicos se negaban a trasladarse a Madrid podían ser duramente sancionados, llegando incluso a inhabilitárseles de su oficio[454].

Sabemos, por lo demás, que existían presiones externas en la formación de las compañías. El juez protector Armona ha dejado constancia de un caso de injerencia ocurrido en 1778, en el que, ya formadas las compañías, el ministro Manuel de Roda intervino para que se apartase al actor Ildefonso Coque de la plaza de «primer galán». El Ayuntamiento de Madrid, reunido en sesión extraordinaria, rechazó cualquier cambio, pero el asunto llegó a oídos el propio monarca y Coque tuvo que marchar a Zaragoza[455].

---

451 Cf. p. 158. Sobre el proceso de formación de las compañías y las contrataciones en la primera mitad del siglo XVIII, remitimos al estudio de J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 14-19.

452 Véase *infra*, p. 188.

453 En la *Carta de un cómico retirado a los Diaristas sobre los teatros* (1788) puede leerse que un primer galán que «en Barcelona y Cádiz gana cada día cinco, seis y aun siete pesos, a la menor noticia que tienen de su habilidad le llama Madrid para sus Teatros, para cuarto o quinto galán, y gana por su media parte tres pesetas cada día, de suerte que de 105 reales baja a 12, sin que tenga otro recurso ni apelación a esta providencia, porque con esta condición entramos todos y se nos permite el ejercicio.» Reproducido en F. AGUILAR PIÑAL, *La polémica teatral de 1788*, en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 9, 1986, p. 15-16.

454 Este privilegio de la Corte fue impuesto por Felipe V. Véase J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 454. Cf. E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, 2. María del Rosario Fernández. La Tirana. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 13-14. Como señalan J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS (*Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, [*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12], Madrid-London, Támesis, 1994, p. 17), a veces las autoridades de las poblaciones intercedían con la Villa para que los actores no tuviesen que cumplir con la órden de la Junta.

455 Véase ARMONA, *Memorias*, p. 64 y 214-215. Al margen de las injerencias externas, recuérdese que, ya en el siglo XVII, la autoridad municipal de Madrid intervenía en la

Tras la aprobación de las listas por la Junta, los cómicos otorgaban poderes a los directores de la compañías para que les representasen. Con esos documentos, los directores firmaban el contrato para la nueva temporada, juntamente con los comisarios de comedias, en representación de la Junta y el Ayuntamiento[456].

Mediante el contrato quedaban regulados aspectos tales como el repertorio que se iba a montar, la distribución de papeles, la remuneración de los miembros, la asignación de ayudas y dietas, el reparto de los costes de las puestas en escena, la obligación de ensayar, las sanciones ante eventuales abandonos, etcétera[457]. En esta época, el acuerdo se extendía por un año, desde el primer día de Pascua hasta el siguiente martes de carnaval[458].

4.2. Estructura y especialización

La plantilla de las compañías municipales de Madrid normalmente comprendía de 25 a 30 personas[459]. En los años investigados (1768-1771), la dimensión de las compañías nunca superó los 30 miembros, incluyendo los puestos auxiliares de apuntador, músico y cobrador[460]. El límite inferior se situó

---

formación o reorganización de las compañías que eran contratadas para la festividad del Corpus (autos). Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.A. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 106-114.

456 En el relato mencionado de la intervención del ministro Roda en 1778, detalla que «Ya estaban en la Villa [el Ayuntamiento] las compañías cómicas. La plazuela pública y el patio de la casa estaban llenos de coches y de gentes, según lo que siempre se ve en estos casos» (ARMONA, *Memorias*, p. 215).

457 Los convenios entre las compañías y la Junta constituyen, pues, una fuente insustituible para conocer de primera mano el sistema productivo en los teatros comerciales madrileños. Sin embargo, por cuestiones de espacio, nos limitaremos aquí a esbozar solamente algunos de estos puntos sobre la base de fuentes secundarias. Por otra parte, será útil recordar que no tenemos conocimiento de la existencia de ningún estudio profundo sobre el funcionamiento de las compañías municipales en la segunda mitad del siglo XVIII. Ese vacío contrasta con el mejor tratamiento que ha recibido la constitución de las compañías en épocas anteriores. Son de citar, en ese sentido, las interesantes aportaciones de J.M. DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, p. 60 y s.; J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 72-77. Cf. nota 451.

458 En el siglo XVII se habían firmado convenios con una validez de dos años. Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 72. Existían también los contratos para representar durante la segunda temporada (septiembre hasta Carnestolendas) o incluso para los meses de verano. Véase J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 18-19.

459 Véase PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 301.

460 Véase apéndice 20. La compañía de María Hidalgo superaba cuantitativamente a la de Juan Ponce. En la temporada 1768-1769, contó con 28 miembros (incluyendo a la directora), tres más de los que tenía Ponce. El personal de Hidalgo en el año teatral 1769-

en los veinticinco componentes. Consiguientemente, la dotación era mayor que en el Siglo de Oro[461].

Las compañías estaban perfectamente organizadas. Existía un organigrama jerarquizado en el que cada actor ocupaba un puesto fijo según su especialidad dramática[462]. Al frente se situaba el «autor», una mezcla de director y empresario teatral[463]. Le seguían los actores especializados en los papeles principales y, a continuación, los que representaban los papeles secundarios. En el otro extremo de la escala se hallaba el personal auxiliar. Además, dentro de las distintas especialidades, los cómicos se diferenciaban en categorías: «primera dama», «segunda dama», «tercera dama», etc.

Siguiendo la tradición del siglo XVII, la disposición del personal en las listas se hacía según su sexo: las mujeres o «damas» en la parte superior y, a continuación, los hombres («galanes», «graciosos», etc.)[464]. Mientras que entre

---

1770 ascendía a 30 actores y auxiliares, contra un conjunto de 28 en la otra compañía. En 1770-1771, las listas muestran una diferencia de cinco miembros (30-25). Téngase en cuenta que en las compañías de la temporada 1769-1770 los sobresalientes masculinos son al mismo tiempo «galanes».

461 El máximo de las compañías «de título» (profesionales) del siglo XVII se sitúa en los 20 miembros, y apenas existen listas que tengan menos de 15 personas. Se desconoce la magnitud de las compañías del siglo XVI, aunque H.A. RENNERT (*op. cit.*, p. 25 y s.) calcula que, durante el período anterior a 1586, tuvieron 13 o 14 componentes, descontando al «autor». Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 70-72. Cf. TABLA 2.

462 La estructuración jerárquica dentro de las compañías españolas se consolida en la segunda mitad del siglo XVII. En la primera época de floración del teatro del Siglo de Oro, las menciones a las tareas de los actores son vagas, del tipo «representa», «canta», «baila», etc. A partir de 1650 aproximadamente, aparecen designaciones precisas que manifiestan el creciente grado de especialización actoral. Para conocer la estructura de las compañías teatrales en el siglo XVII y su progresiva especialización, véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 77-84.
En el siglo XVIII, la organización interna de las compañías apenas sufrirá modificaciones esenciales. Hay que lamentar que no exista todavía una investigación seria sobre el funcionamiento de las compañías madrileñas del dieciocho. Deben seguir siendo, pues, de referencia, los trabajos sintéticos de E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 21 y s.; *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 3. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta José Perales y Martínez, 1902, p. 21-22. Este último libro aporta, además, datos sobre las modificaciones organizadoras de fines del siglo XVIII y principios del XIX (especialmente p. 75 y s.).

463 Véase *infra*.

464 Véase TABLA 2. Realizada a partir del esquema ideal que proporciona J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 81, válido hacia «la fase final de la época de investigación [1602-1681]». La estructura-tipo de ca. 1770 procede de las listas contenidas en el apéndice 20. Por considerarlas secundarias, en la tabla comparativa se han omitido pequeñas variantes de las mencionadas listas, a saber: el supernumerario entre los «galanes» de 1768-1769 (el mismo para las dos compañías), los dos actores que

las actrices no había más designación que la de «dama», los actores recibían distintas denominaciones según su función dramática: los «galanes» desempeñaban los papeles estelares; los «graciosos» estaban especializados en los papeles cómicos (por ejemplo, el criado); los «barbas» representaban a personajes importantes como padres o reyes; el «vejete» encarnaba al viejo ridículo.

Asimismo, la gradación existente entre las distintas «damas» o «galanes» establecía de manera fija el reparto de papeles. Así, los papeles serios femeninos se solían otorgar a la «primera» y «segunda dama», al tiempo que a la «tercera dama» le correspondía hacer los personajes jocosos. Entre los primeros papeles masculinos, figuraba el de joven amante, que era interpretado por el «primer» o «segundo galán». El «tercer galán» dominaba la representación de los personajes negativos (traidor o tirano)[465]. El resto de actores y actrices —«cuarto galán», «cuarta dama», «partes de por medio»— se encargaban de los papeles inferiores[466]. Los sobresalientes suplían un hueco que se notase en la compañía o sustituían a sus compañeros en caso de necesidad[467].

---

compartían un mismo puesto (el de «segundo galán» y el de sobresaliente de la compañía de María Hidalgo de 1769-1770; el de «tercer galán» y el de sobresaliente de la compañía de Ponce de la misma temporada) y los actores jubilados. En cuanto al número de «partes iguales» —también denominadas «de por medio»—, cuya cifra no deja de oscilar en el período estudiado, se ha optado por la media.

465 E. COTARELO Y MORI, que conocía bien los archivos municipales, añade: «para ellos eran los porrazos y desgarrones de traje; así que siempre estaban pidiendo á [sic] la Junta de teatros ayudas de costa para reponer tales desperfectos (*Estudios sobre la historia del arte escénico en España,* 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 21).

466 La denominación «parte igual» o «de por medio» se refería probablemente a un puesto que requería flexibilidad para interpretar todo tipo de papeles. J. OEHRLEIN, gran especialista de las compañías áureas, confiesa que se trata de una «posición que no se puede definir muy exactamente» (*El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, [*Literatura y sociedad,* 54], traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 82). En la introducción a R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed. de J. DOWLING, (*Clásicos Castalia*, 124), 1, Madrid, Castalia, 1981, p. 53, Dowling afirma que «algunos años, en vez de categorizar a los galanes o a las damas de quinto a novena, se les designaba como "partes iguales"» [respetamos el entrecomillado original]. El mismo autor reproduce la explicación de Leandro de Moratín en *La comedia nueva o el café* (obra metateatral de 1792): «Se llaman "partes de por medio" los actores y actrices de segunda clase, que además de la asignación diaria participan, como los primeros, de las utilidades de la compañía; a diferencia de los que llaman "racionalistas", que son los últimos de ella y perciben un sueldo fijo sin opción alguna a los repartimientos» (en L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La comedia nueva,* ed. de J. DOWLING, Madrid, Castalia, 1970, p. 169). En los documentos que hemos consultado de la década de 1760, alternan la designaciones «iguales», «de por medio», con las que continúan la jerarquía anterior: «quinta dama», «sexta dama», «séptima dama», «octava dama»; «quinto galán», «sexto galán», «séptimo galán», «octavo galán».

467 En la bibliografía consultada, hemos constatado numerosas lagunas y algunas contradicciones referentes a este reparto ideal. La principal duda que asalta al musicólogo interesado en la zarzuela se refiere naturalmente a la ejecución de la música vocal escénica. En vista de lo expuesto, se colegirá que existía una notable especialización en el

En la práctica escénica, se asociaban los actores según la categorización mencionada. Por ejemplo, la «primera» y «segunda dama» constituían pareja con el «primer» y «segundo galán» respectivamente y la «tercera dama» se unía al «gracioso» o al «tercer galán»[468].

Como se ha señalado más arriba, pertenecían también a la plantilla de la compañía el apuntador (que también hacía de copista[469]), el cobrador (que cobraba el dinero de las entradas), el guardarropa (responsable del vestuario para las representaciones)[470] y el tramoyista (encargado de la maquinaria escénica), cuyo número solía oscilar según la temporada.

Entre el personal auxiliar de las dos compañías municipales, se hallaba igualmente el «músico», que tenía bajo su responsabilidad la música en escena. Si en el siglo XVII las compañías llegaron a contar con tres músicos (probablemente instrumentistas) —uno de ellos arpista[471]—, en el período

---

colectivo de actores. Un esquema tan estructurado está reñido con el trabajo generalista propio del siglo XVII, en el que casi todos los actores debían cantar y bailar —«representa y baila y canta», se lee a menudo en las listas— y los músicos tenían que poder actuar (véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, [*Literatura y sociedad*, 54], traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 77-79). Pues bien, ¿qué categorías estaban asociadas al canto en escena?, ¿se seguían criterios diferentes en el reparto de comedias con partes musicales («comedia en música») y en el de las zarzuelas?, ¿acaso algunos de los actores, por su formación específicamente musical, se reservaban únicamente para la ejecución de zarzuelas, tonadillas y sainetes musicales? En otro orden de cosas, seguimos preguntándonos cuál era la función exacta de los «cuartos» papeles o qué diferencia existía entre un sobresaliente y un supernumerario. Ya se ha apuntado en la nota 462 que, hasta que no se emprenda un estudio profundo de la organización de las compañías de la Villa, no podrá comprenderse en su justa medida el sistema productivo de las zarzuelas de Rodríguez de Hita.

468 J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 80.

469 En efecto, además de la función propia de apuntador, era el encargado de copiar separadamente cada uno de los papeles dramáticos a partir del manuscrito del «autor». Frecuentemente, se lee en los documentos del siglo anterior que tenía que «apuntar y hacer carteles». Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 133.

470 Sobre las funciones del guardarropa, resulta muy esclarecedor el *Reglamento sobre las obligaciones del autor y del guardarropa* (1777) publicado en ARMONA, *Memorias*, apéndice 10°, n° VI. En 1777, Armona rehabilitó a los guardarropas después de que «los autores de aquel tiempo [desde 1751], sin noticia del Protector general de teatros y representantes del Reino y Superintendente general de Sisas, arbitraron la plaza de guardarropa, despojando de ella a los mismos guardarropas para quienes estaban señaladas y uniéndolas a su autoría en el partido de hato» (*op. cit.*, p. 320).

471 Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 79-80. En su estudio de las listas de las compañías actoriales del período 1602-1681, Oehrlein ha contabilizado 111 miembros designados como «músico» o «arpista», de los cuales 22 (20%) ejercían asimismo como actores.

estudiado sólo existe un puesto por agrupación[472]. Todo parece apuntar que se le confiaban los ensayos de las partes musicales[473], y tenemos constancia de que, en algunos casos, componía para la escena[474]. En 1780, se suprimió esa plaza y se reemplazó por la de «compositor» titular, ocupándola autores como Blas de Laserna y Pablo [Pau] Esteve.

Es lícito preguntarse cuál era el vínculo entre los «músicos» y las dos orquestas que en esta época trabajaban en los teatros madrileños. En los documentos consultados del Archivo de Villa, concretamente en los referentes a la contratación, aparecen las plantillas orquestales —de 12 a 16 componentes— bajo el encabezamiento «lista de los músicos de la compañía de [...]» o bien «orquesta de la compañía de [...]» entre otros, lo que permite suponer que formaban parte de la compañía de actores y, por lo tanto, tenían alguna relación con el «músico» titular[475].

TABLA 2. Comparación de las estructuras de las compañías de la Villa (ca. 1680 / ca. 1770)

ca. 1680	ca. 1770
autor de comedias	autor
primera dama	primera dama
segunda dama	segunda dama
tercera dama	tercera dama
cuarta dama	cuarta dama
quinta dama (música,	sobresaliente

472 Cf. TABLA 2 y nota 464.

473 Véanse los comentarios a propósito de Francisco Méndez, el «músico» de la compañía de María Hidalgo. Cf. apéndice 24 y nota 831.

474 De los tres «músicos» que aparecen en las listas estudiadas de 1768-1771, dos compusieron obras para el teatro: Manuel Ferreira y, sobre todo, Antonio Guerrero, el célebre autor de comedias, tonadillas y sainetes (cf. J. SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, 1, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, p. 341-343; MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 406).

475 Por desgracia, no existe ningún estudio específico sobre el funcionamiento administrativo de las orquestas de los teatros madrileños de esta época. Poco, o casi nada, sabemos de su gestión, financiación, dirección artística, disposición, práctica músico-teatral y un largo etcétera. Mientras no se lleve a cabo esa investigación urgente, pueden consultarse los datos fragmentarios publicados por E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, 2. María del Rosario Fernández. La Tirana. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 20-21; J. SUBIRÀ, *La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII,* en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 4, 1927, p. 1-14; IDEM, *La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 7, 1930, p. 109-123; p. 389-404. Los datos del capítulo V sobre la composición de las orquestas que ejecutaron las zarzuelas de Rodríguez de Hita (p. 255, 269, 281, 290), no son más que una modesta aportación que deberá incrementarse en próximos estudios.

ca. 1680	ca. 1770
sobresaliente)	
	parte igual / quinta dama
	parte igual / sexta dama
	parte igual / séptima dama
	parte igual / octava dama
	(parte igual)
primer galán	primer galán
segundo galán	segundo galán
tercer galán	tercer galán
	sobresaliente
	cuarto galán
	parte igual / quinto galán
	parte igual / sexto galán
	parte igual / séptimo galán
	parte igual / octavo galán
	(parte igual)
primer gracioso	primer gracioso
segundo gracioso	segundo gracioso
primer barba	primer barba
segundo barba	segundo barba
vejete	vejete
primer músico	músico
segundo músico	
arpista	
apuntador	apuntador
guardarropa	
cobrador	cobrador

La estructuración jerárquica dentro de la compañía fue, desde su origen, un elemento estabilizador del teatro[476]. Aunque se ha denunciado su rigidez organizadora y su progresivo anquilosamiento[477], se observa aún en la segunda

476 J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 114 y s.

477 IDEM, *Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época*, en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y*

mitad del siglo XVIII una relativa movilidad interna. Si bien muchos de los actores permanecían asociados a un papel dramático fijo, eran frecuentes los cambios en el escalafón. Eran tradicionales los cambios de «galán» a «barba» y los ascensos y descensos en la jerarquía de las «damas», en ambos casos por motivos de edad[478]. Existen numerosos ejemplos de miembros que recorrieron varios niveles de la escala. Baste citar los ejemplos de María Ladvenant y de José Espejo, dos figuras emblemáticas del teatro madrileño del siglo XVIII[479].

La compañía estaba bajo las órdenes del director teatral, que continuaba desempeñando prácticamente las mismas funciones que en el Siglo de Oro[480]: no es de extrañar que se siguiese utilizando el vocablo «autor»[481]. Era el responsable

---

práctica, ed. de Ch. STROSETZKI, (*Studia Hispanica*, dirigida por Ch. STROSETZKI, 7), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 246-262.

478 J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 82-83.

479 María Ladvenant empieza en la primavera de 1759 en la compañía de José de Parra como «octava dama» (=«parte igual»); se convierte en «cuarta dama» en diciembre de ese año, y ya es sobresaliente antes de concluir la temporada; trabaja como «segunda dama» en 1760-1761 en la de José Martínez Gálvez; está documentada como «tercera dama» (graciosa) en 1761 en la de Juan Ángel Valledor y en 1762 con Águeda de la Calle; llega a ser «primera dama» y «autora» entre 1763 y 1765; tras un paréntesis en la que incluso estuvo encarcelada, es recuperada como «primera dama» por María Hidalgo en enero de 1766, puesto que mantuvo en la compañía de Nicolás de la Calle en 1766-1767; accede de nuevo a la «autoría» en la temporada 1767-1768, pero aquejada por una grave enfermedad debe abandonar las tablas. Cf. notas 835 y 840. José Espejo, por su parte, peregrinó sucesivamente por todos los eslabones del organigrama: «primer galán», «gracioso», «barba», «vejete» y supernumerario. Cf. p. 280. Véase COTARELO, *Cruz*, p. 504-505; 537-538, que contiene el resumen biográfico de otros actores con trayectorias similares.

480 La mayoría de estudios sobre el teatro del dieciocho que enumeran las competencias anejas a la «autoría», recurren a la obra de E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, 1. María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 63; véase, por ejemplo, PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 299. Desafortunadamente, no es de mucha ayuda el mencionado *Reglamento sobre las obligaciones del autor y del guardarropa* (1777) de Armona, que sólo se refiere a una de las responsabilidades —la relacionada con la decoración escénica— y a la asignación de un sueldo fijo para evitar abusos. Véase ARMONA, *Memorias*, apéndice 10°, n° VI y cf. nota 470. Debido precisamente a las similitudes entre el puesto de «autor» en el siglo XVII y el del siglo XVIII, será, en cambio, muy útil la bibliografía citada en la nota 449 y, en particular, J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 84-92.

481 La designación «autor de comedias» —o, simplemente «autor»— se presta a equívoco. En el teatro español del siglo XVII, el director de la compañía recibía esa apelación por la capacidad que se le exigía de adaptar una pieza dramática para una función determinada, aunque, en la práctica, muy pocos directores fueron al mismo tiempo escritores dramáticos. Para referirse al autor teatral en el sentido moderno, se empleaba la voz «ingenio» o «poeta». Siguiendo el ejemplo de numerosos estudios sobre teatro español, distinguiremos entre «autor» y autor. Sobre la confusión del término, véase J.

artístico, técnico, financiero y jurídico. En su persona reunía las obligaciones de empresario y director teatral. En efecto, el «autor» era el único representante de la compañía ante la autoridad, tanto municipal (Villa de Madrid, Junta de Teatros) como real (Consejo de Castilla), por lo que debía tratarse de un cargo de confianza. En ese sentido, debía acatar las disposiciones emanadas de los distintos órganos, obedecer a la censura o informar sobre la calidad y la conducta de los cómicos. Era, asimismo, el interlocutor con el dramaturgo, a quien encargaba y pagaba las piezas nuevas o adaptaciones y con quien firmaba los contratos de compra de las obras[482]. Ante los espectadores, por último, constituía la cabeza visible de la compañía, siendo un eslabón fundamental en la cadena poeta-compañía-público.

Como jefe de la compañía, al «autor» le competía: seleccionar a los nuevos actores; contratar a la totalidad de la plantilla; confeccionar el repertorio de la temporada[483]; sacar copia de las obras; determinar el reparto de papeles[484];

OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 5-6 y 84.

482 El dramaturgo vendía la pieza a la compañía cómica, que pasaba a ser su propietaria y aumentaba así su «caudal» o repertorio. Mireille Coulon ha estudiado las tarifas: una comedia sencilla podía costar 900 reales, una zarzuela 1.200 y una comedia de teatro 1.500 reales, aunque podían variar según los casos. Ramón de la Cruz percibía más ingresos de sus piezas teatrales que como funcionario, aunque fue un caso único en su época. Véase COULON, *Sainete*, p. 66-68. El pago al escritor se realizaba únicamente caso de estrenarse una nueva pieza, ya fuese comedia, zarzuela, entremés o sainete. De este modo, durante el siglo XVIII, el valor económico de la obra teatral contribuyó decisivamente a la progresiva profesionalización del escritor dramático, que además se beneficiaría, a partir de la segunda mitad de siglo, del auge creciente de las publicaciones periódicas. Véanse J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor*, en *Estudios de historia social*, 52-53, 1991, p. 29-39 y J. HERRERA NAVARRO, *Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII. (Hacia los derechos de autor)*, en *Revista de literatura*, 115, 1996, p. 48-49.

483 El tema de la elección del repertorio a representar es oscuro y, al mismo tiempo, ilustra una vez más la problemática con la que nos enfrentamos. Si bien parece claro que la composición del repertorio recaía sobre el director (véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, [*Literatura y sociedad*, 54], traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 85), Cotarelo —aun sin apoyar sus informaciones pero con un incontestable conocimiento archivístico— pretende que los actores principales participaban en ese proceso. Afirma el mencionado historiador: «como obligaciones, tenían los "primeros", "galán" y "dama", las de designar anticipadamente las obras que habían de hacerse y dirigir los ensayos; la "tercera dama", que era la "graciosa", con el primero de este carácter, elegían y ensayaban el entremés y sainete que se ponían en escena; la tonadilla era cosa de las demás mujeres, según el turno que llevaban o la petición del público». En E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 21 (los entrecomillados son nuestros) y citado, por ejemplo, por J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 450. Aunque esta cuestión es ajena al tema central que nos ocupa en este trabajo, y a la que por lo tanto tenemos que renunciar, es indudable que necesita una revisión urgente para poder explicar la política de programación dramático-musical de los teatros comerciales madrileños.

planificar y dirigir los ensayos —que tenían lugar en su casa, salvo el general—[485]; decidir sobre la escenificación de las piezas y la utilización de maquinaria escénica; proveer los objetos y muebles para la representación[486]; llevar la contabilidad de ingresos y gastos; recoger el dinero —que había recaudado el cobrador— y realizar los pagos al personal. En definitiva: debía unir dotes artísticas, comerciales y de mando. «Sin él, la compañía no era nada», afirma sin ambages Josef Oehrlein[487].

En la mayoría de los casos, le correspondía interpretar su parte como al resto de cómicos. No hay que olvidar que, en la elección del cargo de «autor», pesaba enormemente la posesión de una experiencia en las tablas, que debía ir unida, además, a una buena reputación ante los compañeros[488]; experiencia y consideración que resultaban fundamentales para que pudiese ejercer su autoridad ante los integrantes de la compañía. Al fin y al cabo, esa simbiosis entre «autor» y actores estaba en la base del triunfo o el fracaso de la compañía[489]. En la segunda mitad del XVIII, desempeñaron con notable éxito esta tarea María Hidalgo, Manuel Martínez, Juan Ponce y Eusebio Ribera[490].

---

484 Ya se ha visto que la estructuración jerárquica de las compañías regulaba —automatizaba en cierto modo— la distribución de los papeles. Menos fácil debía resultar, por contra, el reparto de los papeles menores. Y ahí entraba en juego la autoridad del «autor» y su capacidad de mediar y llegar a acuerdos con los actores. Que el reparto debiese satisfacer a los miembros de la compañía, ya venía estipulándose por contrato desde el siglo XVII (J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, [*Literatura y sociedad*, 54], traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 74), lo que no obsta para que se diesen conflictos (J.M. DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, p. 64 y s.).

485 Cf. nota 483.

486 «El autor deberá servir el teatro con todo lo que se necesite en él y ha de ser de su cuenta el alquiler de todas las alhajas y demás muebles y trastos que sirven en las comedias sencillas y de teatro». En ARMONA, *Memorias*, p. 321. El apéndice 10°, n° VI, contiene, además, la lista completa de los objetos, entre los que se incluyen, por cierto, los instrumentos musicales (campanas de todos tamaños, trompas, oboes, flautas, bajón, clarines, arpa y violón, «matapecados» [vejigas], zambombas, claves y salterios naturales, salterios de ciego, gaitas zamoranas, gaitas gallegas, chirimías, en este orden).

487 *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 91. Esta afirmación puede aplicarse al siglo XVIII.

488 Ignoramos si, en esta época, se otorgaba alguna importancia a la independencia económica del «autor», una de las condiciones exigidas en el Siglo de Oro, tal como ha demostrado Josef OEHRLEIN (*El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, [*Literatura y sociedad*, 54], traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 87, 195, 199-204).

489 J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 91.

490 Para las biografías de estos directores, véase COTARELO, *Cruz*. El esbozo biográfico de María Hidalgo y Juan Ponce, se halla, además, en la p. 246 de este trabajo.

4.3. Aspecto económico

La retribución salarial de los actores estaba perfectamente regulada y se aplicaba según la estructura jerárquica de la compañía[491]. Cuanto más alta fuese la posición del actor en el organigrama —pero también según su «valía»—, superior era la asignación percibida.

La mecánica remunerativa era un tanto compleja. Señalaremos únicamente que los cómicos cobraban por dos conceptos distintos: una paga por día (el llamado «partido»), durante todo el año, y una cantidad por representación («ración»)[492]. Esta última suma provenía de la distribución, al final de la temporada, del fondo común de la compañía (*«caxa»*), en el que se iba recogiendo parte de los ingresos de cada espectáculo. Se evitaban así los abandonos repentinos, puesto que el actor perdía su derecho a cobrar parte de la caja en caso de deserción.

Según Cotarelo, el salario diario más elevado en tiempos de María Ladvenant —correspondiente a la «primera dama» y al «primer galán»— ascendía a 30 reales, e iba reduciéndose a medida que descendía el rango del

491 El funcionamiento del sistema retribuitivo en los teatros madrileños de esta época sólo se conoce a grandes rasgos y permanece a la espera de un estudio sistemático. Las referencias al aspecto salarial que contienen la mayoría de trabajos consultados descansan sobre las informaciones de E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, 1. María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 21-22, sin que se hayan explotado posteriormente las fuentes documentales conservadas. Ni que decir tiene que dicha labor excedería los límites de este trabajo. Nos limitamos a exponer aquí algunas nociones generales, renunciando a esbozar siquiera cuestiones suplementarias como la posición social del actor, la evolución de los salarios, el empobrecimiento repentino de los cómicos, las deudas frecuentes que contraían los directores teatrales, etc. El tema económico de la profesión actorial en el siglo XVII ha recibido un mejor trato por parte de J.M. DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, p. 61 y s. y J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 192-207.

492 La afirmación de E. COTARELO Y MORI (*Estudios sobre la historia del arte escénico en España, 1. María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 21) sobre los tipos de salarios («el sueldo era de dos clases: "partido" y "ración". El primero lo percibían constantemente durante el año; la "ración" sólo los días de trabajo, y su importe, según la categoría y aplicación del actor»), parece haber sido el único punto de apoyo de la historiografía del siglo XX. Cf. nota anterior. Cabe la seria posibilidad, sin embargo, de que haya que revisar completamente las definiciones de Cotarelo. En efecto, en la bibliografía consultada sobre el sistema salarial de las compañías del Siglo de Oro, las nociones utilizadas de «ración» y «parte» son diametralmente opuestas a las de Cotarelo. Así, «ración» significa el sueldo percibido por día, mientras que «parte», como su nombre indica, equivale a la participación en la «caxa» al final de la temporada. Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 76. Sin ánimo de injerencia en asuntos que corresponden a otras disciplinas, respetaremos aquí los conceptos de Cotarelo, cuya labor —se ha insitido ya— sigue infundiendo respeto.

actor[493]. Igualmente proporcional a la categoría del actor era la «ración» o asignación por día de representación: la «primera dama» y el «primer galán» recibían cada uno 15 reales; el segundo importe más alto, 12 reales, lo ganaban la «segunda» y la «tercera dama», el «segundo galán», el «primer barba» y el «primer gracioso»; sorprendentemente al músico se le asignaban 10 reales y medio, por encima de la «cuarta dama», el «tercer galán», el «guardarropa» y los dos sobresalientes, que percibían 10 reales; las «partes de por medio» femeninas (o «quinta», «sexta», «séptima» y «octava dama»), el «cuarto galán», «segundo gracioso» y el «segundo barba» cobraban 9 reales; las «partes de por medio» masculinas y el «vejete» tenían derecho a 8 reales y medio, mientras que al apuntador se le repartían 8 reales; el importe más pequeño en la escala retributiva correspondía al cobrador, que debía conformarse con 6 reales por representación[494]. Como puede observarse, existía una gran diferencia retributiva entre los extremos de la plantilla: el nivel inferior de la jerarquía (cobrador) percibía menos de la mitad del salario que recibían las figuras protagonistas[495].

TABLA 3. Escala de asignaciones diarias («partidos») en las compañías municipales (hacia 1759-1767)

reales/día	categoría
30	primera dama
	primer galán
24	segunda dama

493 Véase TABLA 3. La tabla se ha realizado según los datos de E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España,* 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 21-22. Comparándola con la TABLA 4, parece lógico suponer que Cotarelo omitió por error al «segundo gracioso» y al «segundo barba» en la misma categoría de la «parte de por medio» de las «damas» (18 reales), y al «vejete» en el nivel de la «parte de por medio» de los «galanes» (17 reales). Tomando al pie de la letra su afirmación de que poseen «sueldos inferiores los demás empleados de la escena», resultaría que un «segundo gracioso» percibiría menos que el apuntador, extremo que resulta incoherente.

494 Véase la TABLA 4, confeccionada a partir de las listas de las compañías de María Hidalgo y Nicolás de la Calle correspondientes a la temporada 1767-1768. En AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 27 r° y 28 r° respectivamente. Véase apéndice 15. No pasará desapercibido que dichos elencos se encuentren entre los documentos de formación de las compañías de la primavera de 1768 (temporada 1768-1769). Cabe suponer que ello es debido a que las «raciones» se distribuían al final de la temporada, cuando se abría la caja común, como apunta el encabezado de la compañía de Nicolás de la Calle: «Raz[iones] a que [h]a de contribuir la Caxa este pres[ente] año de 1767». No se incluyen en la tabla los 5 reales que se entregaban por cada representación a la Cofradía de la Virgen de la Novena (cf. *infra*).

495 Las diferencias salariales en el interior de las compañías se encuentran en proporciones similares en las listas del siglo XVII. Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 193-195.

reales/día	categoría
	tercera dama
	primer barba
	primer gracioso
21	segundo galán
	músico
20	cuarta dama
	sobresaliente (damas)
	tercer galán
	sobresaliente (galanes)
18	parte de por medio (damas)
	cuarto galán
17	parte de por medio (galanes)
16	apuntador

TABLA 4. Escala de asignaciones por representación («raciones») en las compañías municipales (1767-1768)

reales/representación	categoría
15	primera dama
	primer galán
12	segunda dama
	tercera dama
	segundo galán
	primer barba
	primer gracioso
10 1/2	músico
10	cuarta dama
	sobresaliente (damas)
	tercer galán
	sobresaliente (galanes)
	hato y guardarropa
9	quinta dama
	sexta dama
	séptima dama

reales/representación	categoría
	octava dama
	cuarto galán[496]
	segundo gracioso
	segundo barba
8 1/2	quinto galán
	sexto galán
	séptimo galán
	octavo galán
	vejete
8	apuntador
6	cobrador

Por Corpus, Navidad y al final de la temporada teatral, los actores recibían pagas especiales, cuya importancia variaba en función de los beneficios aquel año[497].

Mireille Coulon calcula que, en esta época, un cómico ganaba *grosso modo* entre 7.000 y 15.000 reales anuales[498], unos ingresos considerables que le situaban muy por encima del mínimo vital[499]. Al director teatral, que percibía los

---

496 En el escalafón de las compañía de Nicolás de la Calle, al «cuarto galán» y sobresaliente José Ibarro se le asignan excepcionalmente 10 reales. Véase apéndice 15.

497 E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España,* 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 22. Cotarelo señala —refiriéndose a la época de María Ladvenant— que una «primera dama» raramente percibía más de 3.000 reales.

498 COULON, *Sainete*, p. 62. Coulon no adjunta los detalles de su cálculo. Únicamente, especifica que toma como base los 260 días laborables de la temporada 1764-1765. De todos modos, hemos constatado que se pueden obtener resultados similares con la fórmula siguiente: (asignación diaria x 300 días) + (asignación por representación x 260 representaciones) + pagas especiales. En este supuesto, una «primera dama» en un año teatral de la década de 1760 hubiese percibido 15.900 reales (9.000 + 3.900 + 3.000). Los 300 días de trabajo, se obtienen descontando 65 días en que no había representaciones (cuaresma y festividades) si se dan por válidas las estimaciones de J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 197. Los listados de representaciones en los teatros madrileños publicados por ANDIOC-COULON, *Cartelera*, confirman que la cifra de 260 días de representaciones por temporada es una media correcta para los años sesenta. Más difícil de calcular es el valor de las pagas suplementarias (cf. nota 497).

499 Hacia 1781, un peón de la construcción ganaba 4 reales de jornal diario. Contando que trabajaba 180 días al año, se obtiene un salario anual de 720 reales. En el mismo año, Leandro Fernández de Moratín, empleado como oficial de joyero, percibía 3.096 reales, según declara en su *Diario* (12 reales al día x 258 días laborables). Datos obtenidos a partir de COULON, *Sainete*, p. 62. El nivel de bienestar que se infiere de los cálculos de Coulon, contrasta sorprendentemente con la idea comúnmente aceptada de la situación de penuria económica de los actores. De hecho, se conservan pruebas documentales de la

dos sueldos (diario y por representación) en caso de ejercer de actor y que además obtenía ingresos adicionales propios de la «autoría», se le acabó asignando un sueldo fijo de 14.000 reales a partir de 1777 (*Reglamento sobre las obligaciones del autor y del guardarropa*)[500].

Sin embargo, el complejo sistema administrativo de los teatros de la Villa acarreaba que, en la práctica, las compañías municipales tuviesen constantemente dificultades financieras. Como muy bien ha subrayado la profesora Coulon, cuando la representación teatral arrojaba un saldo («líquido») positivo, una tercera parte del superávit correspondía al Ayuntamiento, mientras que las dos terceras partes restantes («sobras») pasaban a engrosar el caudal las compañías, añadiéndose a los «partidos» y a la «raciones» asignadas a los cómicos. Por contra, si la recaudación del espectáculo era mala y había pérdidas económicas, se suspendía el pago de determinados gastos, empezando por los salarios de los actores y los instrumentistas de la orquesta[501]. En ocasiones llegaban a recuperarse las cantidades pendientes en las representaciones siguientes, aunque no pocas veces las compañías terminaron contrayendo deudas[502].

---

mencionada estrechez económica, como la Real Orden de 4 de septiembre de 1760 que permitía aumentar el precio de las entradas, promulgada después de que las compañías municipales hubiesen entregado a Carlos III un memorial «exponiendo la suma miseria en que se hallan procedida de la dilatada vacante en que se hallaban y de la corta parte que perciben del producto de comedias por las cargas precisas que sufre el total ingreso así para obras pías, censos y demás interesados como por las limosnas y raciones diarias que dan a los cómicos inválidos y viudas de ellos». Véase COTARELO, *Controversias*, p. 656. No es nuestra intención aquí desenmarañar el tema de la situación económico-social del actor residente en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Al no existir un trabajo monográfico de este tipo, los historiadores del teatro (musical) se ven obligados a hacer conjeturas en torno a la hipotética influencia del nivel económico de los actores sobre el repertorio elegido en los escenarios, destinado a complacer al público. En ese sentido, los estudios de política monetaria, de los precios y de los salarios que han publicado distintos historiadores deberían ser un buen material de partida para trabajos futuros. Pueden destacarse: A. MATILLA TASCÓN, *El primer catastro de la Villa de Madrid*, en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 69, 1961, p. 463-530, que incluye la lista de salarios —jornal diario y promedio anual— de los distintos gremios madrileños en 1757 («Censo de profesiones, comercio, artes y oficios», p. 480-497); distintos artículos de J. CANGA ARGÜELLES, *Diccionario de Hacienda con aplicación a España*, Madrid, Imprenta de Marcelino Calero y Portocarrero, 1834, ed. facsímil de la 2ª ed., 2 vol., Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1968; E.J. HAMILTON, *Guerra y precios en España, 1651-1800*, (*Alianza Universidad. Historia*, 537), traducido del inglés por L. IGLESIAS, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

500 Véase ARMONA, *Memorias*, apéndice 10°, n° VI. Los 14.000 reales de vellón correspondían a 47 reales y 14 maravedises por los 295 días de representación. A cambio de este sueldo fijo, el «autor» renunciaba a ciertos derechos y beneficios menores —como el partido de hato— que pasaban a beneficio de la compañía. Cf. nota 480.

501 Véase COULON, *Sainete*, p. 63.

502 COULON (*Sainete*, p. 63) cita el ejemplo de la temporada 1782-1783: de las 211 representaciones ofrecidas por la compañía de Juan Ponce, 28 tuvieron déficit, trece de las cuales no pudieron ser recuperadas. En septiembre de 1782, el descubierto de la compañía ascendía a 12.510 reales, a pesar de que la asistencia al teatro no estaba siendo pésima.

Esta situación deficitaria tenía su origen, en parte, en la obligación de contribuir al mantenimiento de las instituciones benéficas, que aún pesaba sobre los teatros municipales[503]. El pago a los hospitales, en razón de un cuarto por persona, encabezaba la lista de los gastos diarios de cada representación[504]. No es de extrañar, por ello, que un político sensible e ilustrado como Jovellanos viese en ese procedimiento administrativo la verdadera causa de los males que aquejaban a nuestro teatro:

> ¿En qué consiste, pues, la pobreza de nuestros mejores teatros? ¿Quién no lo ve? En haberse hecho de ellos un objeto de contribución. ¿Qué relación hay entre los hospitales de Madrid, los frailes de S. Juan de Dios, los niños desamparados, la secretaría del corregimiento y los tres coliseos? Sin embargo, he aquí los partícipes de una buena porción de sus productos. [...] La consecuencia es que los actores sean mal pagados, la decoración ridícula y mal servida, el vestuario impropio e indecente, el alumbrado escaso, la música miserable y el baile pésimo o nada. De aquí que los poetas, los artistas, los compositores que trabajan para la escena sean ruinmente recompensados, y por lo mismo que solamente se vean en ella las heces del ingenio[505].

Por último, las suspensiones de las representaciones decretadas por las autoridades en ocasión de las defunciones de miembros de la familia real, o por epidemias, rogativas o por otras razones empeoraban la frágil situación contable de las compañías.

Uno de los aspectos más interesantes de la organización de las compañías se refiere al sistema de protección social del que se beneficiaban los actores. Ya en los contratos del siglo XVII, se regulaba una especie de seguro por enfermedad, mediante el cual el actor seguía percibiendo los dos tipos de sueldos («parte» y «ración») en caso de ponerse enfermo, del mismo modo que como si hubiese actuado regularmente[506]. Las provisiones de enfermos y de jubilados

---

503 Cf. apartado 3 de este capítulo y nota 418.

504 Véase la excelente explicación de Mireille COULON (*Sainete*, p. 22, nota 22) de cómo a partir de las cantidades retenidas para los hospitales se puede calcular el número de personas que entraban en la sala.

505 Esta célebre descripción proviene de la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, un informe sobre las diversiones españolas que la Real Academia de Historia encargó a Jovellanos y que, a su vez, era una encomienda del Consejo de Castilla. La *Memoria* fue remitida por Jovellanos a la Academia en diciembre de 1790. La obra permaneció inédita hasta 1812, año en que fue publicada en Madrid por Sancha. Dicha impresión constituye la base de la reciente y cuidada edición preparada por Guillermo CARNERO y que utilizaremos de aquí en adelante: G.M. de JOVELLANOS, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, ed. de G. CARNERO, (*Letras hispánicas*, 61), Madrid, Cátedra, 1997, p. 213 (párrafo citado).

506 «Item que si durante el dicho tiempo algún compañero de la dicha compañía cayere enfermo, se le ha de dar y dé la parte que le tocare conforme á esta escritura como si real y verdaderamente representara y trabaxara, ansi de parte como de ración, y si se quedare enfermo en algún lugar y fuere á la parte y lugar donde estuviere la dicha compañía, se le

prueban que las compañías respectivas se responsabilizaban de las prestaciones sociales de los actores necesitados. A este respecto hay que restar valor a las funciones de ayuda social que se han atribuido a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, en la que debían ingresar obligatoriamente todos los actores con sus cónyuges e hijos[507]. Como han demostrado las investigaciones de Josef Oehrlein —basadas en las constituciones fundacionales— la hermandad no asumía el auxilio de los cofrades necesitados y únicamente les otorgaba préstamos que, pasada la enfermedad, debían ser devueltos, ejerciesen o no la profesión[508]. Por contra, la Cofradía de la Novena, al igual que otras

---

haya de pagar lo que hubiere gastado en cabalgadura hasta llegar á donde estuviere la dicha compañía.» Extracto del contrato firmado por el «autor» Andrés de Claramonte el 19 de junio de 1614. En C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 144 y s. Citado, sin paginación, por J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 75, nota 45.

507 La Cofradía de Nuestra Señora de la Novena era, ante todo, una congregación con fines religiosos. Fundada hacia 1630, tenía su sede en la Iglesia de San Sebastián de Madrid (calle Atocha), en pleno barrio de los corrales de comedias y en el que vivía la mayoría de los actores. La asociación veneraba a la Virgen de la Novena y atendía determinados servicios del culto, especialmente en las celebraciones litúrgicas. Constituyó el vínculo entre la Iglesia y el gremio de los cómicos, siendo para ambos ventajosa: mediante la contribución a la difusión del culto mariano —uno de los objetivos de la Contrarreforma— la profesión de actor salía reforzada moralmente e impedía las frecuentes descalificaciones contra su deshonestidad; la Iglesia, por su parte, se aseguraba, en cierto modo, el control sobre el gremio.

La pertenencia a la Cofradía otorgaba al actor una importante garantía para el reconocimiento oficial de su profesionalidad. La prueba es que, desde sus orígenes, la hermandad sólo aceptaba compañías «de título», previa presentación del «Título de Su Majestad» por parte de los «autores». Pero por lo que respecta a los derechos y a las prestaciones, autores como J. SUBIRÀ (*El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1960), N.D. SHERGOLD (*A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967) y J.M DÍEZ BORQUE (*op. cit.*) han sobrevalorado el papel de la hermandad (cf. nota siguiente). Sobre la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, además de las obras citadas, véanse L.K. STEIN, *El* Manuscrito Novena: *sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro*, en *Revista de musicología*, 3, 1980, p. 197-234; P.F. GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Gremio de Representantes*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de F. ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 535-542 e IDEM, *Archivo de la Cofradía de la Novena*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de F. ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 543-568. A nuestro entender, es, una vez más, digno de elogio J. OEHRLEIN, cuyo apartado 4.3 de *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 241-276, echa luz sobre el tema de Cofradía, sobre la base de las *Advertencias* (esbozo fundacional) y las *Constituciones* que se han conservado en el archivo de la iglesia de San Sebastián.

508 Así consta en el título tercero de las *Constituciones* («de la hazienda y limosna de la Cofradía y su administración»), apartado 12. Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro*

congregaciones y asociaciones gremiales, se encargaba de organizar —y sufragar cuando fuera necesario— los funerales de los miembros que fallecían. En definitiva: la compañía teatral era una institución que proporcionaba ayuda social a sus miembros, en un oficio que se veía continuamente sacudido por los vaivenes de la moda y del público.

4.4. Ensayos

El trabajo del actor era abrumador, ya que necesitaba mantener al día un repertorio muy amplio[509]. El tantas veces citado *Diario de las Musas* (1791), señala:

> Se esmeran y afanan, digo, porque es cierto que ni el mayor cabador trabaja tanto como los primeros actores. No, no es vida de ociosos como han querido suponer unos, ni exercicio material, como han pretendido probar otros. La mañana tienen que ocuparla toda en los ensayos. La tarde en la representación; y la noche en el estudio.[510]

Una parte muy importante de la vida laboral del actor era el ensayo diario. Tradicionalmente, los ensayos se realizaban en casa del director teatral o en la de un actor[511], aunque tenemos constancia documental de que las zarzuelas de Rodríguez de Hita estrenadas en 1768 se prepararon en casa del corregidor[512]. Tenían lugar a puerta cerrada y sólo se permitía el acceso del dramaturgo y de personas de cierto rango[513]. A diferencia del Siglo de Oro, se ha consolidado en esta época la práctica del ensayo general en el mismo teatro[514].

---

español del Siglo de Oro, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 261, 263 y 274-275. Asimismo, Oehrlein desmonta otras ideas erróneas sobre la Cofradía, como la que considera que se trataba de un gremio con una estructura casi democrática (Shergold, Díez Borque), o la de que los miembros auxiliares de las compañías («guardarropas», mozos) tenían derecho a voto, podían aceptar cargos o participar en los actos oficiales.

509 Véase p. 191.

510 *Teatros*, en *Diario de las Musas*, 33, 1791, p. 156.

511 Véanse C. PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 146; H.A. RENNERT, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Dover Publications, [1963], p. 149; J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 131.

512 Véanse p. 248 (ensayos *Briseida*) y 267 (ensayos *Las Segadoras*).

513 «En los ensayes [sic] que hizieren en sus casas, no admitan gente alguna al verlos hazer», ya estipula una disposición de 1615. J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, *Teatros y comedias de Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 3), London, Tamesis Books, 1971, p. 45.

514 En el caso de las zarzuelas de Rodríguez de Hita y Ramón de la Cruz, se convocaron incluso dos o tres ensayos generales en el coliseo. Véanse p. 248, 267 y 281. Parece que en el siglo XVII no existió nada parecido a un ensayo general para las piezas representadas en los corrales madrileños. En cambio, la complejidad de los autos

Como ya se ha señalado, el reparto de cada uno de los papeles no entrañaba serias dificultades, puesto que la jerarquía de la compañía facilitaba la distribución dramática. Gracias a la autoridad que le confería el puesto, el director teatral mediaba en las adjudicaciones de papeles conflictivos.

Los escasísimos testimonios conservados dificultan la tarea de reconstituir el transcurso de un ensayo. Si consideramos fidedigna la descripción contenida en el *Discurso crítico* que recibe Armona en 1785, la escasez de ensayos y la poco edificante disposición de los actores durante los mismos no favorecía precisamente el aprendizaje de los papeles:

> [...] ¿qué juicio podrán formar del mérito de la obra, con oírla leer una vez sola, y ésta con tal precipitación, que apenas pueden informarse del bulto de ella? [...] ¿Qué diremos, en fin, si vemos que, mientras se lee esta obra que han de juzgar ellos mismos, están los más o todos distribuidos en corrillos leyendo el diario, haciendo una pintoresca descripción de sus mutuas aventuras o proyectando alguna expedición de pesca o caza? [...]
>
> ¿Qué tiempo estudian nuestros cómicos el papel más interesante? Dos, tres días. ¿Qué ensayos hacen? Uno en las piezas ya representadas, y dos o tres, cuando más, en las absolutamente nuevas. Notable es la disparidad, pero pregunto, ¿éste o estos ensayos se hacen sobre la escena? No, por cierto, sino en casa de los autores. [...] Veamos, pues, narrativamente una de sus acostumbradas pruebas. La primera de una comedia nueva que ellos llaman ensayar por papeles, se reduce a leerla precipitadamente el primer apunte, y cotejar sus papeles los pocos actores que asisten a ella. Los demás encargan el cotejo de los suyos a algún compañero, con el pretexto de que se hallan indispuestos, que tienen que acudir a otro asunto de importancia o que no es de entidad el papel que le ha tocado.
>
> Al segundo, y las más veces último ensayo, asisten algunos más individuos, pero nunca todos. El uno canta, el otro baila, el otro fuma, el otro lee, el otro duerme, el otro se hace llevar allí el desayuno sin el menor escrúpulo. Llama el apuntador al que le corresponde hablar, dice éste sus versos y vuelve a su distracción primera, imitándole sus compañeros. Con esta continuada greguería da fin esta ceremonia de ensayo, interrumpida repetidas veces por cualquier fútil accidente, y con tan sólidos preparativos presentan esta obra en el teatro.[515]

Aunque resulta evidente que el supuesto testigo estaba recargando las tintas, este pasaje descriptivo ofrece algunos elementos interesantes. En primer lugar, los actores empezaban leyendo la pieza dramática (el «ensayar por

---

sacramentales y las representaciones palaciegas, necesitadas de máquinas y carros en el primer caso y tramoyas y luces en el segundo, hacía imprescindible la organización de un ensayo general. Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro, (Literatura y sociedad,* 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 136-138.

515 ARMONA, *Memorias*, p. 295-297 (apéndice 7°: *Discurso crítico sobre el estado de nuestra escena cómica con algunas reflexiones sobre el medio más fácil de mejorarla*). Sobre las razones de esta incuria, puede consultarse J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad,* en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 452 y s.

papeles»). Es sabido que, notorias excepciones a parte, muchos de los cómicos no sabían ni leer ni escribir, sobre todo las mujeres[516]. Aprendían, pues, sus papeles de memoria porque se los recitaban en voz alta[517]. En segundo lugar, la duración de los ensayos era como máximo de tres días para las comedias de estreno y de un día si pertenecían al repertorio habitual. Es más que probable que el autor del *Discurso crítico* estuviese exagerando: se ha demostrado que en el período áureo el tiempo de ensayos estaba situado, por regla general, en las dos semanas[518]. En el caso de las zarzuelas que hemos estudiado —obras que, por su complejidad, exigían más preparación—, los documentos certifican que hubo al menos cinco ensayos, si bien no mencionan nada sobre los que pudieron haberse convocado en casa del «autor», para familiarizarse con las piezas[519].

Sería injusto retener únicamente esta imagen crítica del trabajo de los comediantes: la presencia de actores como Luis Moncín, Fermín del Rey —reconocidos poetas dramáticos—, o los internacionales Manuel García e Isidoro Máiquez en las tablas madrileñas de finales de siglo XVIII, demuestra que la profesión del actor español se había dignificado[520].

---

516 Véanse PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 302; J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 451. En la p. 459 de este artículo, se cita el testimonio de Juan Francisco PLANO (*Ensayo sobre la mejoría de nuestro teatro*, Segovia, Espinosa, 1798, p. 84): «he hallado compañía de Ciudad grande donde ni la Dama ni el Galán sabían leer». Por ello, los reformadores plantean la necesidad de crear escuelas de arte dramático. Véase el apartado 4 del capítulo VI de este trabajo, p. 307.

517 Esta práctica está también documentada en el siglo XVII. Véase el testimonio del padre Fomperosa y Quintana que aporta COTARELO, *Controversias*, p. 267 y que sirve también a J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 135.

518 Véanse N.D. SHERGOLD, *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 528; J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 135-136.

519 Tanto *Briseida* como *Las segadoras de Vallecas* tuvieron cinco ensayos, generales incluidos. Cf. notas 512 y 514. No es nuestra intención generalizar a partir de estos datos tan parciales. Nuevas investigaciones deberán aportar más información sobre esta vertiente de la producción.

520 No es posible reproducir aquí la abundante bibliografía sobre estos personajes. Remitimos a la formidable síntesis de PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 251 y s., 309 y s. Recordemos, únicamente, que existieron dos actores que sirvieron en Madrid con el nombre de Manuel García, y cuyas biografías suelen confundirse. El primero, sevillano, fue el famoso tenor que actuó en París, Italia y Nueva York, padre de la Malibran y la Viardot. El madrileño, Manuel García de Villanueva «el Malo», fue «primer galán» de las compañías madrileñas y escribió dos conocidas obras sobre el teatro.

5. LA FUNCIÓN TEATRAL

5.1. El año teatral

El año teatral que se seguía en los coliseos madrileños de la segunda mitad del siglo XVIII era esencialmente el mismo de los corrales de los siglos XVI y XVII[521]. Como marcaba la costumbre, la temporada teatral comenzaba el primer día de Pascua de Resurrección y terminaba al inicio de la cuaresma del año siguiente. Es decir, que se extendía desde finales de marzo o abril hasta febrero o principios de marzo siguiente. Durante la cuaresma, por motivos religiosos, las compañías tenían prohibido actuar. Como ya se ha visto, se aprovechaba el cese de las representaciones para reorganizar las compañías y preparar los nuevos contratos, además de ser un período propicio para la selección y el estudio de nuevas piezas. El Ayuntamiento programaba varios espectáculos parateatrales, principalmente actuaciones de títeres («máquina real») y acróbatas («volatines») en alguno de los teatros comerciales, para saciar así al público durante el paréntesis religioso[522].

---

521 Por ello, sobre el tema de la temporada teatral, serán de utilidad especialmente los estudios de N.D. SHERGOLD, *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 541 y s.; J.E. VAREY y Ch. DAVIS, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 16), London-Madrid, Tamesis Books-Támesis, 1992, p. 29 y s.; J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 123-131. Lamentamos no poder ofrecer en estas páginas información más precisa sobre la temporada teatral de la segunda mitad del siglo XVIII: la ausencia de bibliografía específica lo impide. Únicamente hemos hallado menciones muy generales en E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 20, base de numerosas referencias posteriores. Véanse *infra* las interesantes aportaciones de COULON (*Sainete*, p. 23) sobre la cartelera madrileña.

522 Desde los inicios de los corrales, titiriteros y acróbatas habían tenido el privilegio de actuar durante la cuaresma. Véase J.E. VAREY, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 117-121 y 127-149. La «máquina real» era un teatrito de títeres, en el que se representaban obras dramáticas con un montaje escénico en miniatura. Se conservan, por ejemplo, listas de gastos similares a los espectáculos normales, con partidas de carteles, ensayos, copias, sobresalientes, mutaciones, etc. Véanse J.E. VAREY, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 172-187 y J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 64-65. Para conocer mejor el tema las marionetas en el Madrid del XVIII, consúltense, además, los estudios del gran investigador J.E. VAREY, *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Ayuntamiento, 1959; IDEM, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 7), London, Tamesis Books, 1972; IDEM, *Cartelera de los*

La temporada anual de teatro se dividía en dos partes o «temporadas». La primera empezaba, como se ha dicho, el domingo de Resurrección[523]. Seguían unas nueve semanas de representaciones diarias hasta el jueves del Corpus Christi, en que se interrumpían las funciones. Durante la festividad del Corpus y hasta el domingo siguiente, las compañías de Madrid representaban los autos sacramentales en calles y plazas, fuera de los corrales[524]. Al final de la octava del Corpus se iniciaban las representaciones de los autos en los coliseos y, después, se volvían a montar comedias normales durante unos días[525]. Desde 1648, era habitual que únicamente se programasen autos durante un largo período, hasta finales de junio[526]. La primera parte del año teatral concluía en julio: con las

títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 8), Suffolk-Madrid, Támesis, 1995. Gustaban mucho también las actuaciones de acróbatas o volatineros —denominados «volatines» en la época—, quienes, al no existir la barrera del idioma, procedían muchas veces del extranjero. En la primera mitad de siglo, por ejemplo, junto a los españoles, hubo acróbatas flamencos (1733, 1734) y polacos (1741, 1744). Véase J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 64. Por otra parte, como se verá en la p. 302, se organizaron «conciertos espirituales» durante algunas interrupciones cuaresmales de la segunda mitad de siglo.

523 J.E. VAREY y Ch. DAVIS (*Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, [*Fuentes para la historia del teatro en España*, 16], London-Madrid, Tamesis Books-Támesis, 1992, p. 29-31) han demostrado que las compañías estaban solamente obligadas a abrir la temporada el segundo día de Pascua. Cuando decidieron comenzar el domingo —hecho que ocurrió en siete ocasiones entre 1706 y 1719— recibieron generalmente un pago adicional.

524 Era costumbre que la primera representación (día del Corpus) tuviese lugar en palacio, ante el soberano. Con posterioridad, se representaban los autos para el Consejo de Castilla, el Ayuntamiento y, finalmente, para el público (Plaza Mayor y Puerta de Guadalajara). La organización del teatro del Corpus dependía, desde su origen, del Ayuntamiento de Madrid, a través de una comisión del Corpus Christi, que escogía el repertorio (generalmente autos de Calderón de la Barca). Entre los estudios sobre las representaciones de los autos en el Siglo de Oro cabe destacar N.D. SHERGOLD y J.E. VAREY, *Nuevos documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo (Ayuntamiento de Madrid)*, 24, 1955, p. 203-311; IIDEM, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y documentos, (Estudios de literatura española)*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía v Arte, 1961; N.D. SHERGOLD, *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, capítulos XV y XVI; y en la serie *Fuentes para la historia del teatro en España*. Sobre las primeras décadas del XVIII, véase J.E. VAREY y Ch. DAVIS, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 16), London-Madrid, Tamesis Books-Támesis, 1992, p. 30-31.

525 Cada compañía representaba un auto sacramental en su teatro y era costumbre empezar el viernes al final de la octava. En el siglo XVII, los autos sacramentales se habían representado ocasionalmente en los corrales, incluso después de la prohibición de 1645-1646.

526 Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 125, que

elevadas temperaturas de la capital era normal que, durante el verano, los corrales permaneciesen cerrados, excepto los domingos y días festivos, que se destinaban a la representación de comedias «de teatro»[527]. En septiembre —o principios de octubre— se reanudaba la actividad diaria: era la segunda «temporada», que se desarrollaba hasta el martes de carnaval (carnestolendas) incluido.

Si bien, en sus líneas generales, el ritmo teatral de las compañías madrileñas apenas sufrió modificaciones, durante la época que nos ocupa se aprecian dos diferencias importantes. Desde la llegada de la dinastía borbónica, la representación de los autos sacramentales estaba en franca decadencia. El drama religioso había sobrevivido hasta el siglo XVIII a costa de añadidos profanos, del agrado del público popular. Esta definitiva desacralización acarreó ataques muy duros desde distintos sectores, incluidos los clérigos conservadores[528]. Los dirigentes ilustrados acabaron consiguiendo que los autos se prohibiesen definitivamente en 1765 (real orden de 9 de junio), con lo que se alteró completamente el tradicional ciclo de los escenarios municipales[529].

---

lo ilustra con J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, *Teatros y comedias de Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 4), London, Tamesis Books, 1974, p. 247. A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, sin embargo, hallamos numerosos meses de julio en los que diariamente se representaban autos. Las representaciones, que normalmente se limitaban a los primeros días del mes, llegaron a prolongarse hasta la tercera semana. Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*. Recordemos que la festividad del Corpus (el sexagésimo día después del domingo de Resurrección) es móvil.

527 El dato de las representaciones en días de fiesta proviene de E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 20, por lo que se refiere a la época de María Ladvenant (década 1760). En el siglo XVII y a principios del XVIII, había habido alguna compañía «de la legua», que actuaba en época estival. Por razones de tiempo, no nos ha sido posible verificarlo de manera sistemática en ANDIOC-COULON, *Cartelera*. Sobre las funciones «de teatro», véase p. 196.

528 Sobre el origen y desarrollo de la polémica relativa a los autos sacramentales, pueden consultarse, entre otros, los estudios de R. ESQUER TORRES, *Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765*, en *Segismundo*, 1, 1965, p. 187-226; M. HERNÁNDEZ, *La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La Ilustración frente al Barroco*, en *Revista de literatura*, 42, 1980, p. 185-220 y, sobre todo, ANDIOC, *Teatro*, p. 345-379 (capítulo VI).

529 La real cédula del 9 de junio está reproducida en COTARELO, *Controversias*, p. 657. En la orden se lee que «los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan». La opinión que le merecían los autos al ilustrado José Clavijo y Fajardo en 1763, año en que escribió los dos *Pensamientos* —los nº XLII y XLIII (tomo 4)— de *El Pensador* dedicados a la crítica de ese subgénero dramático, es reveladora: «Mi dictamen es: que los Autos deberían prohibirse por el Soberano, como perniciosos, y nocivos a la Religión Cristiana». J. CLAVIJO Y FAJARDO, *Antología de* El Pensador, ed. de S. de la NUEZ CABALLERO, (*Biblioteca básica canaria*, 10), Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989, p. 226 (los dos artículos se extienden desde

La segunda novedad se refiere a las representaciones durante los meses de verano. Desde los años sesenta del siglo XVIII, se permitieron funciones diarias —y no sólo los días festivos— por la noche, a beneficio exclusivo de las propias compañías[530]. La poca animación del período estival dio paso a una verdadera «temporada de verano» independiente[531].

A excepción de los días de descanso apuntados, los dos teatros municipales ofrecían simultáneamente funciones teatrales diarias. Como señala Mireille Coulon, el amante de las artes escénicas podía escoger entre dos espectáculos de 220 a 250 días al año, sin contar las representaciones suplementarias del estío[532]. En esta intensa actividad teatral, la duración media de los programas variaba entre dos y cuatro días. Pocas eran las piezas que se mantenían en cartel más de cinco días[533], lo que a su vez provocaba que los actores raramente conociesen en profundidad sus papeles[534]. Los repertorios de ambas compañías eran fijos y las

---

la p. 211 hasta la 232). Una orden de 17 de marzo de 1788 reiteró la prohibición de 1765. Los autos desaparecieron de los escenarios públicos españoles; a partir de esa fecha sólo se representaron contados ejemplos de drama bíblico, con apariencia de ópera, comedia histórica o tragedia. Véase E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *Teatro*, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de F. AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, p. 149.

530 Para estas funciones nocturnas compuso Antonio Rodríguez de Hita sus zarzuelas. Dicha novedad será expuesta con mayor profundidad en el capítulo V (véase p. 242).

531 De hecho, en el bando de la Sala de Alcaldes del 31 de octubre de 1766, publicado de nuevo en 1771 y 1784, se divide el año teatral en tres «temporadas». Véase el texto reproducido en la p. 193 (nota 541).

532 COULON, *Sainete*, p. 23.

533 Coulon, en su excelente estudio sobre Ramón de la Cruz, cuantifica las obras que duraron más de cinco días: «On en dénombre par exemple 8 sur 64 chez Ladvenant et 9 sur 79 chez Hidalgo en 1763-1764, 7 sur 60 chez Ponce et 5 sur 75 chez Hidalgo en 1770-1771, 11 sur 71 chez Martínez et 9 sur 73 chez Ribera en 1775-1776, 7 sur 57 pour Martínez et 7 sur 54 pour Ponce en 1780-81, 12 sur 75 pour Martínez et 12 sur 64 pour Ribera en 1787-1788, alors que les mêmes années, respectivement 45% et 59%, 68% et 82%, 45% et 37%, 42% et 37%, 42% et 39% des oeuvres mises au programme durent trois jours ou moins.» COULON, *Sainete*, p. 23.

534 El neoclásico Bernardo de Iriarte, tras haber escogido una serie de comedias barrocas para los teatros públicos de Madrid, afirma —en 1767— que su número será limitado «si se considera el estilo establecido en ellos [los dos teatros] de mudar de comedia casi diariamente, procediendo en gran parte de este método el defecto que se nota en nuestros actores de ignorar sus papeles y representar pendientes del apuntador». Preguntándose acto seguido: «¿No podrían los cómicos remediar con alivio propio este defecto repitiendo una misma comedia algunos días seguidos?». *Informe de Don Bernardo Iriarte al Conde Aranda sobre las comedias. San Ildefonso, 20 de agosto de 1767*, publicado por PALACIOS, *Carta*, p. 59.

Hay evidencias de que la interpretación de, al menos, algunos de los actores de los coliseos madrileños dejaba mucho que desear. Junto a la celeridad con la que cambiaba el repertorio, las causas hay que buscarlas en la mencionada falta de rigor en los ensayos (cf. p. 186) y a que pocos sabían leer (cf. nota 516). Durante el espectáculo era frecuente ver al apuntador dictando con la vela detrás del telón, o a los cómicos salir del paso inventándose una serie de versos. Véanse los apéndices 7° y 8° de ARMONA, *Memorias*. Como se ha indicado en la introducción de este capítulo, centrado en aspectos de producción, no disponemos de espacio para abordar suficientemente el tema de la

obras se iban reponiendo periódicamente, por lo que las novedades («comedias nuevas» o «zarzuelas nuevas») atraían a numeroso público. Las mejores recaudaciones se obtenían desde Navidades hasta carnaval. La curva de asistencia de público, especialmente el de la planta baja, ascendía bruscamente los domingos y festivos por el cese de la actividad laboral, pero también los lunes de todo el año, día de descanso para muchos trabajadores de la capital[535].

5.2. Desarrollo de la representación

A causa del permanente cambio de la programación teatral, tenía gran importancia el anuncio del espectáculo. En este sentido, los periódicos —que en esta época todavía no aparecían diariamente— no eran un medio suficientemente rápido y sólo se utilizaban para anunciar grandes espectáculos, como óperas o zarzuelas[536]. El modo utilizado desde finales del siglo XVI para informar a la ciudadanía era el cartel, que se fijaba en las fachadas de los coliseos y en los lugares más transitados de la capital: la Puerta del Sol, la Puerta de Guadalajara, las gradas de San Felipe, el Arenal de San Ginés, las Losas de Palacio, etc. Los carteles, sobre papel blanco, se escribían a mano más o menos artísticamente y contenían los datos básicos de la representación (tipo de comedia, autor, lugar, horario, compañía, etc.)[537]. Hasta el último cuarto de siglo no llegarían las hojas volantes. Además, cuando finalizaba la función, el «autor» anunciaba al auditorio el programa del día siguiente.

---

interpretación del actor, de la transposición escénica del texto teatral. Sobre los movimientos escénicos, la gesticulación y la declamación de los actores de esta época, así como las duras descalificaciones de las que fueron objeto por parte de los neoclásicos, cabe destacar PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 305-309; J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 445-466. Cf. también p. 308.

535 ANDIOC, *Teatro*, p. 8; COULON, *Sainete*, p. 24.

536 Aun así, los anuncios de teatro lírico en los periódicos eran escasísimos. Citaremos tan sólo un ejemplo. Uno de los periódicos madrileños con más difusión, la *Gazeta de Madrid*, tan sólo publicó dos anuncios de zarzuelas en toda la década de 1760: *El hijo de Ulises* (martes 11 de octubre de 1768, nº 41, p. 328) y *Las labradoras de Murcia* (martes 19 de septiembre de 1769, nº 38, p. 324). Véanse notas 352 y 590. Información comprobada en I. SUSTAETA LLOMBART, *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la* Gaceta de Madrid, *y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, 3, tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993, p. 143.

537 Sobre los carteles teatrales de anuncios, seguimos el resumen de PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 316-317. Para más información, pueden verse N. DÍAZ DE ESCOVAR, *Cómo se anunciaban las comedias*, en *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, Imp. Viuda de L. Tasso, 1914, p. 87-92; A. RODRIGO, *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, (*Los tres dados*), Madrid, Prensa Española, 1972. También J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 60, recogen esta práctica en la primera mitad del siglo XVIII.

La legislación teatral estipulaba el horario y la duración del espectáculo. Las *Precauciones para la representación de comedias*, fechadas en 1753, ordenaban que:

> se empiecen las Representaciones a las quatro en punto de la tarde, desde Pasqua de Resurrección hasta el día último de Septiembre; y a las dos y media desde primero de Octubre hasta Carnestolendas, sin que se pueda atrassar la hora señalada con ningún pretexto ni motivo, aunque para ello se interesse Persona de autoridad, cuidando los Autores por su parte de no hacer inútil esta providencia con entremeses y saynetes molestos y dilatados, proporcionando el festejo y ciñéndole al término de tres horas quando más, que es el suficiente a la diversión y a que se logre el fin de salir de día[538].

Así pues, el espectáculo comenzaba a las cuatro de la tarde en primavera y verano, y a las dos y media en otoño e invierno. La hora de comienzo de la representación seguía una costumbre que se remontaba a la época de los antiguos corrales. Al tratarse de patios no cubiertos, los horarios se establecieron en relación a la luz solar, pero también, como especifican las mencionadas *Precauciones*, «para evitar los desórdenes que facilita la oscuridad de la noche en concurso de ambos sexos»[539]. Los directores teatrales debían acatar estas disposiciones y cualquier quebrantamiento suponía enfrentarse con las autoridades policiales[540]. En el último tercio del siglo XVIII, los horarios se rigieron por la prescripción de la Sala de Alcaldes de 31 de octubre de 1766, publicada por el corregidor Pérez Delgado:

> Temporada 1.ª — Desde el Domingo de Pascua de Resurrección hasta últimos de Junio principian las representaciones en ambos coliseos a las cuatro en punto.
>
> Temporada 2.ª — Desde el día 1.º de Julio hasta 4 de Octubre se representa por las noches en el coliseo del Príncipe, alternando las compañías por semanas. Las horas son en el mes de Julio a las ocho. En el de Agosto a las siete y media. En el de Setiembre a las siete; y los domingos y demás

538 Cita tomada de COULON (*Sainete*, p. 35), basada a su vez en BNM, Ms. 14.015 («Legado Barbieri»): *Precauciones que se deben tomar para la Representación de Comedias, y debaxo de cuya puntual observancia se permite el que se executen*, (1753), artículo primero (Coulon no indica el folio). Recuérdese que el artículo también puede hallarse en COTARELO, *Controversias*, 1904, p. 646 y ARMONA, *Memorias*, p. 202. Cf. nota 438. La mayoría de trabajos de síntesis que se refieren a los horarios de la representación (por ejemplo PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 317), aunque sin especificar la fuente, se basan en la información proporcionada por las *Precauciones*. El mandato de 1753 fue renovado en 1763.

539 *Precauciones para la representación de comedias*, artículo 1° (cf. nota 438). Cita tomada de COULON, *Sainete*, p. 35. Naturalmente, las representaciones nocturnas instauradas en julio de 1768, a las que acabamos de referirnos, constituirán una excepción.

540 COULON, *Sainete*, p. 35, cita un informe de la policía (Sala de Alcaldes) de 8 abril de 1776 en el que se recoge un altercado entre el «autor» Manuel Martínez y el alguacil del teatro a causa de la falta de puntualidad. El empleado acudió a los camerinos instando a los actores para que diesen comienzo a la función.

festividades a las cuatro y media de la tarde, en cuyos días a la misma hora también representa la compañía que se halla desocupada en el coliseo de la Cruz.

Temporada 3.ª — Desde el día 4 de Octubre hasta el último día de Carnestolendas principian las representaciones en ambos coliseos a las cuatro en punto [...][541].

Como puede verse, el horario de inicio a las cuatro de la tarde se extendió a todo el año teatral, a excepción de los tres meses de verano.

Aunque el reglamento dispusiese que la función completa no debía sobrepasar las tres horas, en la realidad duraba hasta cuatro horas y media, e incluso alargándose hasta seis en algunos casos contados[542], lo que, naturalmente, provocaba la alarma de las autoridades.

La función teatral estaba compuesta por una sucesión de elementos dramáticos, fijada por la tradición[543]. En efecto, el programa no constaba únicamente de la obra principal, sino que incluía piezas menores ejecutadas al inicio, en los entreactos o al final de la sesión[544]. Su número, por tanto, variaba según los actos (jornadas) de la pieza principal. En suma, se trataba aportar variedad a la representación, para captar la atención del auditorio durante toda la duración del espectáculo.

Las representaciones comenzaban con una obra musical[545] que servía para captar la atención del auditorio, tras la que se recitaba una introducción, cuya función era presentar una nueva obra programada o bien informar sobre las modificaciones en el reparto. Mientras que las introducciones frecuentemente formaban parte integrante de las funciones de la segunda mitad del siglo XVIII,

---

541 Extraído de COTARELO, *Controversias*, p. 659, cuya fuente es el *Memorial Literario*.

542 PALACIOS (*TeatroBOR*, p. 317) señala que la doble sesión era posible gracias al alumbrado con velones de sebo o de cera.

543 El complejo tema de la estructura de la representación teatral madrileña en época de la Ilustración ha sido abordado por Mireille COULON, *Sainete*, p. 24-34. Síntesis como las de PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 317-318, se vertebran sobre los distintos tipos de funciones existentes en los teatros populares de la época —«simples» o «de entreaño», «de teatro» y las zarzuelas— diferenciadas por la duración, el número de intermedios, la escenografía y, en consecuencia, el precio de las entradas. En estas páginas, no podemos más que esbozar la esclarecedora exposición de la profesora francesa, centrada en el carácter polisémico de los términos usados en la época. El desarrollo de las representaciones teatrales del siglo XVII, que aquí nos abstendremos de profundizar, es tratado exhaustivamente por J.M. DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, p. 176 y s.

544 Las composiciones de teatro «menor» podían ser «de representado» (habladas) o con música.

545 Está documentada en la primera mitad del siglo XVIII la salida al tablado de las guitarras: véase J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD y Ch. DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994, p. 60 y documentos nº 6 y 11. Ignoramos si seguía la antigua costumbre del redoble antes de la introducción instrumental (cf. J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, [*Literatura y sociedad*, 54], traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 147).

las loas sólo se ofrecían en ocasiones excepcionales, como por ejemplo en las inauguraciones de temporada o en determinados festejos reales[546].

Gran parte del repertorio dramático comprendía tres actos. Por consiguiente, la mayoría de las veces se interpretaban dos intermedios: un entremés en el primer entreacto, y un sainete entre la segunda y la tercera jornada[547]. La tonadilla alternaba a veces con el entremés hasta que, a partir de 1780, lo desplazó definitivamente. En la documentación teatral, aparece a veces la voz «bayle» o «baile» para designar el intermedio del segundo entreacto. No obstante, como bien ha subrayado Coulon, el término «baile» se empleó por el de «sainete» hasta 1769, en que recuperó la acepción original de danza. Así pues, hasta esa fecha, las denominaciones «baile» y «sainete» se confunden[548].

Cuando la obra principal tenía más de tres actos, aumentaba el número de pequeñas piezas. Sin embargo, la presencia de estas obras menores no era siempre proporcional al número de intermedios. En el caso de las obras de menos de tres jornadas, como las zarzuelas —que contaban generalmente con dos actos[549]—, había más intermedios dramáticos o, al menos, aumentaba su importancia. Podía, por ejemplo, añadirse una contradanza al entremés del entreacto único y, para concluir el espectáculo, un sainete moderno, llamado entonces «fin de fiesta». Así, por ejemplo, el 6 de junio de 1766, la compañía de Nicolás de la Calle clausuró el estreno de *El peregrino en su patria* (ópera italiana adaptada), con el «fin de fiesta» *La pradera de San Isidro*, un sainete

---

546 Por ejemplo, las loas que escribió Ramón de la Cruz para las celebraciones de 1784, 1785 y 1789. Cf. p. 330. El papel de la loa era análogo al de la introducción.

547 En la segunda mitad del siglo XVIII, las denominaciones de intermedios eran polivalentes, puesto que podían referirse al género (loa, introducción, entremés antiguo, sainete moderno, tonadilla, etc.) o al lugar que ocupaba en el desarrollo del espectáculo (introducción, entremés, sainete y fin de fiesta). Por ejemplo, el entremés, como elemento del esquema de la función teatral, podía ser un entremés antiguo, un sainete moderno o incluso una introducción. Por otra parte, la palabra «sainete» en plural —«los sainetes»— podía referirse a todas las piezas declamadas intercaladas en una representación, a excepción de la loa, diferenciándose de los «intermedios de música» (piezas enteramente cantadas o danzadas, como la tonadilla o la contradanza). Un sainete, como forma teatral, podía ser utilizado como entremés o sainete de la estructura de la función, ya fuese ejecutado en el primer o segundo entreacto. No es raro que sobre un manuscrito la anotación «entremés» sea tachada y substituida por la de «sainete», cuando la pieza estrenada en el primer intermedio cambiaba de lugar en funciones posteriores. Sobre las vacilaciones observadas en el empleo de estos términos en los documentos administrativos y literarios de la época y las dificultades para establecer una clasificación de los intermedios, remitimos una vez más a COULON, *Sainete*, p. 28-34.
Por último, señalemos que la afirmación de PALACIOS (*TeatroBOR*, p. 318) según la cual entre la segunda y la tercera jornada el sainete alternaba con un entremés lírico, no se ve confirmada en COULON, *Sainete*.

548 Véase COULON, *Sainete*, p. 31. Coulon ofrece varios ejemplos en que un mismo sainete es denominado «sainete» en un documento y «baile» en otro. El empleo en documentos contables de la fórmula «baile de música» para referirse a los intermedios bailados, revela el deterioro semántico de la palabra «baile». No son pocos los trabajos que ignoran este hecho y afirman erróneamente que en el segundo intermedio alternaban sainete y baile.

549 Véase *infra*, p. 365.

panorámico y costumbrista de Ramón de la Cruz, que también fue el traductor de la pieza principal[550]. Diez años más tarde (1776), *El licenciado Farfulla*, zarzuela en un acto también de Ramón de la Cruz, se programó siempre acompañada de tres intermedios: una loa o una introducción, un entremés y un sainete[551]. Los «fines de fiesta» se hallaban también en las funciones llamadas «de teatro», o sea aquellas en que se daba al decorado una importancia excepcional, y en algunas «de entreaño»[552].

En pocas palabras, el transcurso de una función teatral de la segunda mitad del XVIII seguía el esquema siguiente: loa o introducción — acto I — entremés o tonadilla — acto II — sainete — acto III — «fin de fiesta» (sainete); mientras que el desarrollo de una función de zarzuela era: loa o introducción — acto I — entremés (+ contradanza) o tonadilla — acto II — «fin de fiesta» (sainete)[553].

5.3. Actitud del público

El teatro era la diversión madrileña por excelencia, por delante incluso de los toros, aun cuando la Iglesia lo condenaba moralmente. La representación teatral era una verdadera fiesta social, donde no sólo se iba a escuchar, sino a mirar el escenario y los aposentos. En palabras de Sala Valldaura: «el propio público era espectáculo de sí mismo»[554].

El público acudía al teatro atraído por la diversión y las puestas en escena espectaculares, como las utilizadas en autos sacramentales, comedias de santos, comedias de magia, comedias heroicas y mitológicas, zarzuelas y óperas. En ese sentido, Nicolás Fernández de Moratín censuraba que se intentase atraer público al coliseo «con iluminaciones inverosímiles y decoraciones de teatro y lo que llaman tramoyas»[555]. Además, al auditorio le interesaban los géneros menores. «Ya no se va al teatro por la Comedia sino por los Saynetes y Tonadillas», escribía en 1763 Francisco Mariano Nifo[556]. Aunque la pieza principal se repitiese varios días seguidos, «concurre su mayor número [de gentes] atraída (no obstante la barbarie de los dramas) de la novedad de los sainetes y tonadillas», denunciaba el ilustrado Bernardo de Iriarte[557]. Podía ocurrir también que la sala

---

550 Sobre la mencionada adaptación, véase *infra*, p. 228.

551 Citado por COULON, *Sainete*, p. 26. Cf. nota 1061.

552 El «fin de fiesta» podía componerse de una sucesión de números musicales y bailes. Véase PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 318.

553 Cf. al modelo de representación en el corral del Siglo de Oro que ofrece J. OEHRLEIN: loa — jornada I — entremés — jornada II — baile — jornada III — «fin de fiesta» (jácara, canciones, danzas, sainete o mojiganga) (*El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, [*Literatura y sociedad*, 54], traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 147).

554 R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por F. RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. LII.

555 N. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Desengaño al theatro español respuesta al romance liso, y llano, y defensa del Pensador*, s.l., 1762-1763, p. 9.

556 En *Diario Estrangero*, 24 de mayo, p. 123. Citado por COULON, *Sainete*, p. 69.

557 *Informe de Don Bernardo Iriarte al Conde Aranda sobre las comedias. San Ildefonso, 20*

estuviese casi vacía por no haber gustado un entremés. El gusto del público popular por los intermedios era tal que Iriarte escribía en 1767:

> [...] la mayor parte de los concurrentes no le toma completo aun en la mejor de nuestras comedias, pues sin esperar el éxito, o solución del drama, se retira del teatro apenas se concluye el sainete y tonadilla; de suerte que se puede considerar la representación de nuestras comedias como mero pretexto para los mismos sainetes y tonadillas[558].

Durante la representación, los espectadores participaban enormemente. Mediante gritos, palmas, golpes, silbidos, abucheos o insultos manifestaban públicamente su entusiasmo o desagrado por las interpretaciones escénicas, así como su predilección o antipatía por tal o cual actor[559]. Los individuos más osados, mezclados generalmente entre la masa del patio, arrojaban comida (mondas de naranja, avellanas, nueces, dátiles, etc.), cuyo consumo, al igual que el de algunas bebidas (vino, aloja, agua de anís), estaba permitido en la sala[560]. Por tradición, los asistentes pedían que se repitiese una tirada, aria, tonadilla o baile que hubiese gustado, a pesar de las insistentes prohibiciones promulgadas a lo largo del siglo XVIII[561]. Por su parte, los actores dialogaban con el público o

---

de agosto de 1767, publicado por PALACIOS, *Carta*, p. 60.

558 *Ibidem*. A partir de 1780, los neoclásicos consiguieron reformar la presencia de los intermedios, que consideraban un obstáculo para la comprensión de la pieza principal. En las representaciones «de entreaño» se tendió sobre todo a eliminar la loa y el fin de fiesta; en cuanto a las «de teatro», se suprimió por decreto el entremés antiguo del primer entreacto en favor de la tonadilla, mientras que tras el segundo acto se impuso el sainete. Véase PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 317-318 y R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por F. RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. LIII. Véase, además, la p. 313 y s.

559 Sobre este singular ambiente de las representaciones, existen numerosas descripciones de la época, no solamente de aficionados españoles, sino también de viajeros extranjeros. Baste aquí con remitir a las que ofrece PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 349-353 (Moratín, Jorge Campos, Jovellanos, el padre Francisco Moya, Samaniego). Las desmedidas manifestaciones de los espectadores, sobre todo de los mosqueteros y de las mujeres de la «cazuela», eran comunes ya en el siglo XVII. Véase J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 187-188. Ahora bien, no siempre las funciones eran tan accidentadas: en algunas piezas el público sabía guardar silencio y los buenos modales. Véase, además, el interesante testimonio de Jovellanos, según el cual el público que asistía a las funciones musicales del coliseo de los Caños del Peral se comportaba de manera ejemplar: «¡Qué diferencia entre los espectadores de los corrales de la *Cruz* y el *Príncipe* y los del coliseo de los *Caños,* aun cuando sean unos mismos!» Véase G.M. de JOVELLANOS, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, ed. de G. CARNERO, (*Letras hispánicas*, 61), Madrid, Cátedra, 1997, p. 211 [las cursivas son de Jovellanos], y citado también por PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 350.

560 PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 349.

561 Destacan las disposiciones del corregidor Armona. Véase ARMONA, *Memorias*, p. 117-129 (apéndices 7° y 8°). Las *Precauciones* de 1753 estipulan en su artículo 21°: «Que aunque pidan los mosqueteros u otra persona que se repitan los bailes o tonadillas, o que salga algún cómico o cómica a ejecutar ésta o semejantes habilidades, no lo permita el

declamaban mirando a una persona determinada y fomentaban indirectamente los alborotos si les convenía para su ascenso profesional: «público y actores —sintetiza Palacios— vivían en una continua complicidad»[562].

La reacción del público y su veredicto eran fundamentales en la programación teatral y musical de la época[563]. La obra se mantenía mientras siguiesen acudiendo numerosos espectadores. Si se observaba una disminución de la asistencia o una pieza no gustaba, el director de la compañía la retiraba inmediatamente del cartel. La ira popular se desataba a veces antes del fin de una obra llegando incluso a interrumpir la representación[564]. Como puede suponerse, el criterio del público no era siempre de orden estético.

El fervor de los aficionados por sus ídolos teatrales —no se olvide que la vida profesional y privada de los actores era seguida apasionadamente por el pueblo y la aristocracia—, ocasionaba riñas entre los asistentes, degenerando a veces en desórdenes públicos[565]. Las discusiones se prolongaban fuera de los teatros y a menudo se planeaba con antelación reventar una obra o forzar la substitución de un cómico[566].

Alcalde, por más instancias que haga la gente del patio, tomando para contenerlos la providencia que tuviera por conveniente». Cita tomada de ARMONA, *Memorias*, p. 204. Cf. nota 438.

562 PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 348-349.

563 Particularmente la actitud de la mosquetería del patio, que acongojaba a los autores teatrales y, por lo tanto, se erigía en verdadero «árbitro del éxito de las obras y de sus intérpretes», en palabras de E. COTARELO Y MORI (*Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta José Perales y Martínez, 1902, p. 377).

564 «no lo dejaron acabar», puede leerse en el manuscrito del intermedio de Ramón de la Cruz *El hospital de los tontos* (autógrafo), representado el 25 de diciembre de 1774 por la compañía de Eusebio Ribera. BHM, Tea. 1-166-26. Citado por COULON, *Sainete*, p. 75.

565 Bien conocida es la existencia de grupos organizados de aficionados en el Madrid de mediados del siglo XVIII: los famosos «chorizos», defensores de la compañía del teatro del Príncipe, y «polacos», seguidores de la compañía del de la Cruz, protegidos, respectivamente, por la duquesa de Alba y por la condesa-duquesa de Benavente). Una de las principales descripciones del fanatismo de dichos bandos y sus jefes es la de L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras dramáticas y líricas*, 1, Paris, A. Coniam, 1825, p. 314-317 (*Discurso preliminar*).

566 La existencia de este tipo de maniobras y la implicación de algunos actores era una evidencia para el corregidor Armona, que declara: «las bullas o gritas preparadas de antemano para los teatros cuando se abren en Pascua de Resurrección, se impulsan de muchos modos y por diversos motivos: por pasiones o partidos secretos; por facción afecta o desfecta a una u otra compañía y, finalmente, por impulso muy estudiado de las mismas partes cómicas, gratificando a los que llaman sus apasionados (que son gente de baja esfera), para que, metiéndose entre la multitud del patio, den la grita que conviene a cada una, sea para aplaudirla o sea para despreciar o abochornar a otras de las que pueden hacerla [sic] sombra o causar anulación a su crédito. Esto es tan antiguo como V[uestra] I[lustrísima] sabe; sucede en todo los teatros y aun en el de la Ópera». El informe de Armona es recogido por A. RODRIGO, *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, (*Los tres dados*), Madrid, Prensa Española, 1972, p. 68 y citado por PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 351-352.

De los altercados y desórdenes durante el espectáculo, dan fe numerosos testimonios de la época, así como los informes de la policía recogidos en los *Libros de gobierno* de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte[567]. En 1768, por ejemplo, el presidente del Consejo, el conde de Aranda, ordenó que se situasen dos centinelas en el patio «para contener las oleadas que oprimen a los de adelante, y hechar [sic] mano, si fuese menester, de quien produgese alguna voz importuna», así como dos más en la «cazuela», junto a un alguacil, «desde el principio al fin, para contener las Mugeres inconsideradas, que ocasionan disgustos»[568]. Los alborotos no cesaron en las décadas siguientes, puesto que todavía en 1790 Jovellanos se lamentaba de «la inquietud, la gritería, la confusión y el desorden que suele reinar en nuestros teatros»[569].

Pero ¿cuál era la causa de que se armase tanta algarabía en los teatros públicos madrileños? Sin ánimo de abordar un análisis causal completo que explique ese fenómeno, pueden señalarse dos razones principales, esgrimidas frecuentemente por los testigos de la época, a saber: la incomodidad del patio —donde recuérdese que el público popular seguía la función de pie— y el precio económico de las entradas del piso bajo. En cuanto al primer punto, el mismo Jovellanos se expresa en estos términos:

> No he visto jamás desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio. [...] la sola incomodidad de estar en pie por espacio de tres horas, lo más del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado y muchas veces llevado acá y acullá mal de su grado, basta y sobra para poner de mal humor al espectador más sosegado. Y en semejante situación, ¿quién podrá esperar de él moderación y paciencia?[570]

Por otra parte, era evidente que el precio asequible de las localidades de la planta baja —es decir las del patio, las gradas y la «cazuela»—, si bien permitía el acceso al teatro de espectadores de condición humilde, también favorecía la entrada de todo tipo de personajes de baja extracción social que, a menudo, perturbaban la función. Acudían, en palabras de Jovellanos, «entre algunas

---

567 COULON, *Sainete*, p. 45-46 ofrece varios ejemplos extraídos de los *Libros de gobierno* conservados en el AHN (*Consejos Suprimidos. Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte*). Recuérdese que la Sala era la encargada del orden público en los coliseos. De ella dependían los dos alcaldes que debían vigilar el desarrollo de la representaciones, secundados por dos alguaciles en cada teatro. Véase *supra*, p. 161.

568 *Libro de gobierno* de 1768, fol. 367. Citado por COULON, *Sainete*, p. 46.

569 En la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790/1812). Véase G.M. de JOVELLANOS, *op. cit.*, p. 211. Cf. nota 505.

570 Véase G.M. de JOVELLANOS, *op. cit.*, p. 212. Entre el público apiñado circulaba, incluso en los días de mayor afluencia, un vendedor de agua «con su garrafa, y penetraba por entre tanto número de personas, incomodando a mil, para que dos o tres se humedeciesen los labios». En *Correo de [los ciegos] de Madrid*, 24, 1786, (29 de diciembre), p. 96, citado por Ch.E. KANY, *Life and Manners in Madrid. 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932, p. 292 y COULON, *Sainete*, p. 42.

personas honradas y decentes, otras muchas oscuras y baldías, atraídas allí por la baratura del precio»[571].

Algunos miembros de la élite ilustrada, como el citado Jovellanos, que, como estamos viendo, no se abstuvieron de denunciar el clima de agitación en los coliseos, movidos por su afán de educar al pueblo a través del teatro, reclamaban reformas por parte de las autoridades. Proponían atajar el problema de raíz, actuando sobre las dos causas mencionadas. Si el patio era incómodo, «siéntense todos, y la confusión cesará», sentencia Jovellanos, que añade:

> Cada uno será conocido y tendrá a sus lados, frente y espalda cuatro testigos que lo observen y que sean interesados en que guarde silencio y circunspección[572].

Poner asientos para todos los espectadores justificaba la segunda reforma: el aumento del precio de las entradas. Con esta drástica medida los ilustrados pretendían no sólo alejar del teatro a los elementos peligrosos sino también a la masa popular que llenaba el patio, procediendo así a una depuración del público teatral:

> Esta carestía de la entrada alejará el pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; estén en hora buena abiertas a todo el mundo. Pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que trabaja) el de la Corte[573].

El vocerío de la mosquetería cesó efectivamente cuando el Ayuntamiento, en 1814, colocó bancos en el espacio del patio que no ocupaba la luneta[574]. Además, la situación mejoró en los años siguientes, al decidirse numerar las entradas y prohibir la venta de bebidas y comida en el interior del teatro[575].

Prueba de la especial preocupación de las autoridades por evitar a toda costa cualquier desorden público, son las frecuentes ordenanzas sobre el comportamiento fuera y dentro la sala, así como las continuas advertencias para

---

571 Véase G.M. de JOVELLANOS, *op. cit.*, p. 212.

572 *Ibidem.*

573 *Ibidem*, p. 214-215. Carnero apostilla que en esta idea de la inconveniencia de los espectáculos para el pueblo, Jovellanos se inspiró probablemente en la *Lettre à Monsieur D'Alembert sur les spectacles* de J.J. ROUSSEAU (ed. de M. FUCHS, Lille-Genève, Giard-Droz, 1948, p. 78, 86, 152-154 y 168).

574 E. COTARELO Y MORI, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 3. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta José Perales y Martínez, 1902, p. 377.

575 PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 353.

que se cumpliese dicha reglamentación[576]. Entre las medidas preventivas contenidas en las mencionadas *Precauciones para la representación de comedias* de 1753, se hallan las referidas al tráfico en las calles lindantes del teatro antes y después de la función:

> Que la tropa que va a auxiliar al Alcalde, repartida en las puertas de los coliseos, no permita que los coches se detengan después que se apeen sus dueños y los haga salir de la calle para ponerse en carrera en los sitios acostumbrados, guardando el mismo orden al salir de la comedia, y dejando el del Alcalde en la callejuela más próxima, como es estilo, para que le tenga pronto en cualquier urgencia que se le ofreciere del Real servicio[577];

e incluso las que aluden a los transeúntes que levantaban sospecha:

> Que antes de empezar la comedia ni después de concluida, no se permitan hombres parados y embozados, que suelen ponerse como de plantón en las esquinas y puertas inmediatas a los coliseos y especialmente en aquellas por donde salen las mujeres de la cazuela[578].

En los pasillos de los pisos, las normas obligaban a situar soldados para proteger a los ocupantes de los aposentos o palcos:

> Y a la salida de la comedia no se permita embozados en los tránsitos de los aposentos, repartiéndose en ellos ministros y soldados que lo embaracen, y los lances que de lo contrario se pueden originar[579].

Se velaba particularmente por que las mujeres de la «cazuela» guardasen la compostura, vedando el acceso de los varones a esa zona:

> Que ningún hombre entre en la cazuela con pretexto alguno ni hablen desde las gradas y patio con las mujeres que estuvieren en ella[580].

---

576 Nos es imposible ser exhaustivos en cuanto a los bandos publicados en la época, no ya sólo por tratarse de un tema ajeno a nuestro interés, sino por la dificultad heurística que ello supondría. En el transcurso de nuestras investigaciones, nos hemos topado con algunos documentos originales, como el *Vando de Prouidenz[ias] y señalamientos de prezios* mandado por el conde de Aranda el 23 de marzo de 1769 (AHN, *Consejos Suprimidos. Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte*, libro n° 1.357: *Libro de gobierno*, [del 3 de enero al 22 de diciembre de 1769], fol. 525-529 v°) o el bando de 26 de marzo de 1803 (AHN, *Consejos Suprimidos. Presidencia de Castilla*, leg. 11.296), este último con un contenido prácticamente idéntico al de la mayoría de ordenanzas del siglo anterior. A pesar de su interés, nos abstenemos de reproducirlos en el apéndice. En las siguientes líneas, únicamente ofrecemos una pequeña muestra citada en otras fuentes bibliográficas.

577 Artículo 2°. Proviene de ARMONA, *Memorias*, p. 202. Cf. nota 438. Las siguientes citas de las *Precauciones* han sido tomadas igualmente de las mencionadas *Memorias* (p. 202-205).

578 *Precauciones para la representación de comedias* (1753), artículo 3°.

579 *Ibidem*, artículo 7°.

Particularmente numerosas eran las disposiciones relativas a la indumentaria de los asistentes. En las *Precauciones* se ordenaba, por ejemplo:

> que no se deje entrar en los coliseos ni estar en ellos persona alguna embozada, con gorro, montera u otro disfraz que le oculte el rostro, pues todos deberán tenerlos descubiertos para ser conocidos y evitar los inconvenientes que ocasionan de lo contrario[581].

Otro bando del 19 de febrero de 1760, por ejemplo, determinaba que no entrase hombre alguno que no llevase «su propio traje, sombrero armado de tres picos, peluquín o pelo propio, redingott o capingott, pero de ningún modo con capa, gorro ni embozo»[582]. En cuanto a las mujeres, no se les permitía cubrirse el rostro con las mantillas[583].

Los gritos y las interpelaciones que proferían los asistentes del patio, tanto a otros espectadores como a los actores, estaban prohibidos en la normativa:

> Que no se grite a persona alguna, ni a aposento determinado, ni menos a ningún cómico, aunque se equivoque, pues además de faltar a la buena política y decencia del público, no es lícito agraviar a quien hace lo que puede y sabe por agradar a todos[584].

Los bandos advertían duros y exorbitantes castigos a los alborotadores, que solían hallarse entre los mosqueteros del patio. Los actores o asistentes que vulnerasen las ordenanzas eran condenados nada menos que a trabajos forzados en el Prado, con los malhechores de Madrid «con un grillete al pie por la primera vez y cuatro por la segunda», aunque «si los contraventores fuesen de otras circunstancias» se les imponía únicamente una multa[585].

---

580 *Ibidem*, artículo 7°.

581 *Ibidem*, artículo 4°.

582 Citado por L. DOMERGUE, *El alcalde de Casa y Corte en el coliseo. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen*, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, (*Centro di Studi sul Settecento Spagnolo*, 3), Abano Terme, Piovan Editore, 1988, p. 172. A lo largo de esta centuria, la Sala publica órdenes prohibiendo los embozados o las capas: en 1710, 1725, 1747, 1751, 1766 (por el motín de Esquilache), 1771, 1784, 1786 (para los Caños) y 1793.

583 «Que en los aposentos principales, segundos, terceros, ni alojeros [...] y que la gente que los ocupe esté con la decencia que corresponde, sin capa los hombres y sin que las mujeres se cubran los rostros con los mantos». Véase *Precauciones para la representación de comedias* (1753), artículo 8°, y también los bandos de 1760 y 1768 mencionados por L. DOMERGUE, *op. cit.*, p. 173.

584 Ordenanza de 1785 citada por A. RODRIGO, *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, (*Los tres dados*), Madrid, Prensa Española, 1972, p. 47.

585 Véase L. DOMERGUE, *op. cit.*, p. 170, 171 y 174. En el último caso, cabe leer personas de posición social superior. Asimismo, se establecían sanciones económicas para los actores que desobedecían las disposiciones civiles o eclesiásticas. Cf. COULON, *Sainete*, p. 49.

6. CONCLUSIÓN

Los coliseos comerciales de Madrid albergan la mayoría de los espectáculos de la capital en la segunda mitad del siglo XVIII, y más concretamente en los años sesenta y setenta. En 1765, cuando Rodríguez de Hita se establece en la capital, la Villa dispone de tres teatros modernos, el más antiguo —el de la Cruz— reedificado 28 años atrás. No se trata de organismos financiados directamente por la corona, como los coliseos palaciegos de los Reales Sitios, sino de teatros públicos con ánimo de lucro. En consecuencia, hay que considerar el consorcio de los teatros como una empresa teatral, es decir, como una unidad de producción que ofrece un producto (obra teatral o musical), atendiendo a una demanda (espectadores), obteniendo con ello un beneficio. El primer agente de este sistema productivo es el propietario del negocio: los hospitales de Madrid, los cuales, por razones económicas, acaban cediendo la administración a la Villa de Madrid. La explotación corre a cargo del Ayuntamiento, que delega en los «autores» o directores, uno para cada compañía teatral. En la práctica, obtenemos, pues, una institución pública, subvencionada en parte con cargo al presupuesto municipal y por otra parte dependiente de los ingresos de taquilla, y en la que la gestión y la programación de la temporada teatral corresponde a los representantes de las compañías, una especie de *impresari*. De la empresa teatral dependen los trabajadores: actores, cantantes, artesanos, sastres, contables y otros miembros del personal, que firman contratos temporales en unos casos (cómicos, instrumentistas, etc) o indefinidos en otros (personal administrativo). Muy significativo es el alto grado de participación de los actores en la empresa: se reparten los beneficios a final de la temporada y dejan de cobrar cuando hay déficit. La administración de los teatros está controlada por la Junta de Teatros, un órgano integrado por miembros del Ayuntamiento de Madrid (comisarios, secretario), bajo la autoridad del juez protector, cargo que, en la segunda mitad del siglo XVIII, regenta el corregidor de Madrid y superintendente de sisas. El tercer pilar de la empresa es, naturalmente, el cliente, es decir, el público. Su procedencia social es variada aunque la distribución del interior de la sala asegura la perfecta compartimentación por nivel económico. En este esquema empresarial, pervive la obligación de los teatros de la Cruz y del Príncipe de mantener a los hospitales y hospicios de Madrid. Este factor «anómalo» —la finalidad social de una empresa artística— es un residuo histórico del origen de los corrales de la capital.

Como se ha comentado en la introducción del capítulo, la síntesis aquí ofrecida no puede —ni pretende— aportar nuevos conocimientos. Nos basta con subrayar esta concepción de los coliseos municipales de Madrid como una verdadera empresa teatral, en la que no han puesto el suficiente énfasis, a nuestro entender, los estudios anteriores. En tanto que son instituciones públicas de gestión privada, su objetivo es la rentabilidad económica. Si una producción tiene éxito, es decir, si se obtienen beneficios, se mantiene en la cartelera. Por el contrario, si no acude el público suficiente y hay pérdidas, se retira

inmediatamente de las tablas. Es decir, la empresa teatral se rige por la ley de la oferta y la demanda. Esto implica, sin ir más lejos, que en la elección del repertorio se siguen criterios comerciales, y que las directices serán diametralmente distintas de las adoptada en un teatro cortesano o aristocrático.

La aproximación realizada en estas páginas ha servido, no obstante, para constatar que queda mucho por hacer en el terreno del sistema productivo de los teatros de la Villa de Madrid en el período de la Ilustración. Mal que les pese a los fustigadores de la historiografía decimonónica, será necesario que se prosiga la labor de acumulación de datos «positivos», de compilación de hechos «objetivos», para efectuar la selección y posterior interpretación. Sin esos datos, el historiador del teatro o el de la música carecen de base para comprender el fenómeno productivo en toda su extensión. Como se ha ido indicando en las notas al pie de la página, multitud de caminos se abren a la exploración. Con el fin de facilitar nuevas investigaciones, exponemos algunos de los temas que, a nuestro juicio, deberían ser desarrollados preferentemente:

- El tema de la dirección de los teatros municipales y en particular el de la toma de decisiones artísticas, merece una seria profundización. Es necesaria más investigación para conocer quién dirigía realmente el negocio, quién tenía el poder de decisión, quién fijaba la política teatral a corto, medio y largo plazo. Asimismo, debería esclarecerse si la gestión era o no delegada. Los trabajos consultados no hacen más que aportar confusión respecto al proceso de elaboración de la programación teatral y a la delimitación de las funciones del director y los actores principales de la compañía. Sería interesante demostrar si eran habituales las injerencias de las autoridades, —principalmente del juez protector— en las decisiones. En nuestra opinión, estos temas encierra una de las claves de la evolución del teatro madrileño del siglo XVIII y, en particular, de la renovación del género la zarzuela.
- Se impone una revisión del funcionamiento interno de las compañías. Los datos de los que disponemos, que proceden de las someras afirmaciones de Emilio Cotarelo, deben ser verificados y, por supuesto, ampliados. Particularmente interesante para el musicólogo es la cuestión de la especialización musical de los actores, que aún no ha sido abordada.
- Prosiguiendo el esfuerzo emprendido en la colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, debe procederse a la publicación de las fuentes documentales referentes a la segunda mitad del siglo XVIII. En la selección de datos administrativos será interesante tener en cuenta el planteamiento de los teatros comerciales en tanto que estructura empresarial. Así pues, se estudiarán todas las funciones que existen en la empresa teatral: la función principal de producción (técnica), la de compra (tramoyas, material escénico, etc.) y venta, la social (personal), la financiera y la actividad administrativa, estableciendo más detalladamente la articulación y la responsabilidad de los miembros del equipo gestor. Mediante la inspección de documentos contables, se definirá el circuito de capitales de la empresa; se confeccionará la relación de las pérdidas y ganancias y la de los ingresos y los gastos; se

obtendrá información concreta sobre las subvenciones, las retenciones para las instituciones benéficas, el reparto del beneficio, esclareciendo la verdadera implicación del director y los actores en la marcha de la empresa. Una investigación de este tipo debe arrojar de una vez por todas luz sobre el funcionamiento empresarial de los teatros y, en definitiva, sobre el particular sistema productivo madrileño. A nuestro entender, el historiador del teatro (o el de la música) debe apropiarse de los métodos utilizados por los especialistas en gestión y administración de empresas, o bien les cederá a éstos últimos el protagonismo. En caso contrario, se arriesga a caer una vez más en la trampa de la generalización y de la incorrecta interpretación de los fenómenos económicos.

Capítulo IV

Repertorio zarzuelístico en la década de 1760: intento de restablecer las representaciones en los teatros municipales

1. INTRODUCCIÓN: LA PROBLEMÁTICA

Cuando Rodríguez de Hita decide aventurarse en el campo de la zarzuela, ¿cuáles podían ser sus obras de referencia? ¿En qué modelos podía inspirarse? ¿A qué representaciones de óperas o zarzuelas pudo haber asistido en Madrid desde su llegada en 1765? ¿Se puede recomponer el repertorio zarzuelístico que le condicionó y comprender mejor, de ese modo, sus ambiciones y sus logros al abordar el género?

La historia de la zarzuela de la segunda mitad del siglo XVIII no cuenta sino con trabajos aislados. En muchas ocasiones se trata de estudios que no rebasan un ámbito territorial determinado[586]. La zarzuela durante los reinados de Carlos III y Carlos IV carece de bibliografía reciente en conformidad con los actuales planteamientos historiográficos. Los escasos trabajos de conjunto son todos deudores de los datos ofrecidos por Cotarelo hace cien años, en sus eruditos estudios dedicados a Ramón de la Cruz y a la zarzuela[587]. Pese al indiscutible valor de tales aportaciones, los errores y las confusiones que contienen, además de los prejuicios nacionalistas contra la ópera italiana,

586 Aunque ha llamado más la atención en tema de la ópera en las distintas ciudades españolas, cabe citar algunas publicaciones que aportan datos sobre representaciones de zarzuelas: M.A. VIRGILI BLANQUET, *La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII*, en *Revista de musicología*, 8, 1985, p. 119-123; M. GEMBERO USTÁRROZ, *La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII*, en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65° cumpleaños*, ed. de E. CASARES y C. VILLANUEVA, (*Aula aberta musica*, 1), 1, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 605-646. A.J. MORENO MENGÍBAR, *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación Pública Luis Cernuda-Editorial Alpuerto, 1995.

587 COTARELO, *Cruz*; *Zarzuela*. En cuanto a los estudios posteriores que se dediquen exclusivamente a la música teatral, se reducen a los de J. SUBIRÀ: *Historia de la música teatral en España*, (*Música*, 429), Barcelona, Labor, 1945; IDEM, *Variadas versiones de libretos operísticos*, (*Anejos de la Revista* Segismundo, 4), Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1973. En cuanto a las obras de carácter más general, remitimos a la introducción general.

reclaman la necesidad urgente de replantear toda la historia de la zarzuela en el período 1750-1800. En ambas publicaciones, prácticamente la única fuente son los libretos impresos, por lo que la cartelera teatral resultante dista mucho de ser exhaustiva. Esta situación de abandono contrasta ciertamente con el estudio de la zarzuela y la ópera de la primera mitad del siglo XVIII, que atrae a un número creciente de investigadores[588].

Precisamente por ser un sector olvidado por la investigación, es necesario situar nuevamente las obras escénicas de Rodríguez de Hita en su contexto zarzuelístico. En las siguientes páginas intentaremos reconstruir la cartelera teatral de la época mediante un trabajo de investigación de base. Nuestro objetivo será la búsqueda de elementos demostrables, para poder así formular conclusiones sólidamente asentadas. El capítulo se divide en dos partes. En la primera se ofrece el repertorio documentado en los dos teatros públicos madrileños (período 1760-1771), con una enumeración de los autores y de las obras programadas. La segunda sección examina el aspecto de la recepción de las obras por el público madrileño. La frecuencia de las representaciones y las recaudaciones de taquilla serán nuestros criterios para valorar el éxito de una zarzuela. Ya se ha comentado la importancia del veredicto popular en el mantenimiento de una pieza teatral. Evidentemente, el testimonio de críticos o viajeros hubiese podido aportar matices importantes, sin olvidar por ello el grado de subjetividad y la parcialidad que reinaba en los círculos artísticos y culturales. Ante el riesgo de desbordar el marco de este trabajo, posponemos esta labor para el futuro. Tanto en el caso de la cartelera de las zarzuelas como en el de las predilecciones del público, nuestro interés se ha ampliado al proceso evolutivo a lo largo de todo el decenio. Sólo así podremos percibir mejor la realidad compleja y viva de la programación teatral madrileña. Puesto que se da prioridad a los resultados inéditos obtenidos por la investigación, hemos renunciado a apoyar con bibliografía secundaria algunas de las informaciones. No cabe duda que ello merma la calidad del trabajo, pero no le resta interés científico.

El estudio se ciñe exclusivamente al repertorio representado en los teatros municipales de Madrid. Puesto que los resultados que buscábamos debían basarse en investigaciones propias, naturalmente apoyadas en estudios publicados, hemos tenido que renunciar al estudio de las representaciones en los coliseos de la Corte[589]. Tampoco incluimos las representaciones de zarzuelas en otros teatros madrileños[590]. La complejidad del tema nos ha obligado a limitarnos

588 Cf. la bibliografía citada en la introducción general.

589 Aunque no es descabellado suponer que Rodríguez de Hita pudo haber asistido a alguna representación escénica en los teatros cortesanos, tanto más cuanto que era el maestro de capilla de un convento dependiente de la Corona, ello hubiera supuesto revisar otro de los temas descuidados tradicionalmente por la historiografía: la ópera en el Teatro de los Reales Sitios en tiempos de Carlos III.

590 La *Gazeta de Madrid* del 11 de octubre de 1768, por ejemplo, anuncia la zarzuela «nueva» *El hijo de Ulises*, obra de Antonio González de León, sin indicar ni el autor musical ni el lugar de la representación. Será interesante en el futuro ampliar la investigación del repertorio a los teatros privados de Madrid.

geográficamente. Si hubiéramos querido abarcar todo el ámbito español, hubiera supuesto dar preferencia a la bibliografía secundaria. Por su parte, la delimitación cronológica a la década de los años sesenta del siglo XVIII obedece a la lógica: tras la muerte de Fernando VI, el 10 de agosto de 1759, la actividad de los teatros madrileños se reinicia el 6 de diciembre de 1759, por orden del nuevo rey, Carlos III; al otro extremo se ha fijado el límite de la temporada teatral 1770-1771, durante la cual Rodríguez de Hita estrenó su última zarzuela. Las óperas y las zarzuelas representadas en los teatros de Madrid entre 1765, año de su nombramiento en el monasterio de la Encarnación, y 1770, eran la referencia más cercana que poseía De Hita cuando aceptó el encargo de componer música escénica[591].

Entre los documentos de la contabilidad de los teatros de la Cruz y del Príncipe, conservados en el Archivo de Villa de Madrid, figuran las listas de gastos de cada espectáculo. Dichas listas son de un enorme interés, puesto que indican la fecha, la sala, la compañía y el título de la pieza representada, además de los ingresos y gastos desglosados[592]. Examinando una a una las hojas diarias de gastos es posible, en principio, reconstruir detalladamente el programa de los dos coliseos madrileños. El *Diario de Madrid* no empieza a publicar los anuncios de las representaciones teatrales de la capital hasta julio 1786, por lo que los documentos del Archivo de Villa son la única fuente de la que disponemos[593].

Una vez iniciada la paciente tarea de consulta, el investigador topa con numerosas dificultades: ausencia de títulos, denominaciones abreviadas o deformadas[594], documentación incompleta, lagunas cronológicas[595], etc.

El mayor escollo para el musicólogo radica en la dificultad para distinguir una comedia, una tragedia o una zarzuela únicamente a partir del título. Si bien

---

591 No es improbable que el compositor hubiera podido asistir, antes de llegar a Madrid, a representaciones de música teatral. Recuérdese que en Alcalá de Henares existía un corral de comedias. Entre la documentación conservada (compañías, prohibiciones, alquileres, etc., no hay referencias a zarzuelas u óperas representadas en el período complutense de Rodríguez de Hita (1732-1744). Véase M.Á. COSO MARÍN, M. HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO y J. SANZ BALLESTEROS, *El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 18), London, Tamesis Books, 1989. En Palencia, como en tantas ciudades españolas, recalaban compañías ambulantes de ópera, pero la ausencia de estudios al respecto nos obliga a permanecer en el campo de las suposiciones. Por último, cabe suponer que un compositor como Rodríguez de Hita, tan atento a las nuevas corrientes musicales, conocía por otros medios los avances en el campo de la ópera.

592 Cf. p. 241.

593 COULON, *Sainete*, p. 77.

594 Limitándonos a las zarzuelas de Rodríguez de Hita: *Las labradoras de Murcia*, por ejemplo, aparecen como *Las Murzianas*, *Las Ylanderas de Murcia* o simplemente *Las Ylanderas*; *Escipión en Cartagena* se transforma en *Escipion en Roma* o *Scipion en Cartago*.

595 La documentación relativa a las temporadas 1760-1761 (AVM, *Secretaría*, 1-365-2) y 1761-1762 (AVM, *Secretaría*, 1-371-2) es fragmentaria. Se conservan algunas listas de obras copiadas, el llamado «escrito», que reproducen ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 563-565.

es cierto que en algunos casos el título se acompaña del calificativo «zarzuela», «ópera» o «comedia», es mayoritaria la ausencia de denominación. El investigador se ve obligado, así, a cotejar el título con el texto. Afortunadamente, puede recurrir a la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, probablemente el fondo teatral y musical español más importante después de la Biblioteca Nacional, y donde se conservan la mayoría de obras representadas en los teatros dependientes del Ayuntamiento. No sólo manuscritos teatrales y obras impresas, sino partichelas y partituras musicales (tanto de sainetes, tonadillas, entremeses como de comedias, zarzuelas u óperas), se han conservado admirablemente en la biblioteca municipal. No obstante, la gran cantidad de obras representadas cada año —la media supera las setenta funciones en cada teatro— nos ha obligado, en este trabajo, a apoyarnos únicamente en la bibliografía secundaria.

Como decimos, la misma biblioteca madrileña conserva la música de las piezas representadas en los coliseos de la Villa: sainetes, tonadillas, bailes, entremeses, música para comedias, zarzuelas, óperas, etc. Ciertamente, una parte del repertorio ejecutado entre 1760-1771 se custodia aún en la Biblioteca Histórica, pero se han ido extraviando numerosas partituras en el particular periplo del fondo municipal a lo largo de tres siglos de existencia[596]. En consecuencia, los manuscritos musicales conservados pueden ayudarnos sólo parcialmente en la atribución del género de las piezas programadas en el período de nuestro interés.

Las hojas de gastos conservadas indican raramente los autores. La identificación del libretista y compositor no es tarea nada fácil. Cuando las obras dramáticas y las partituras se conservan en la biblioteca municipal madrileña no siempre están atribuidas. Es necesario, por lo tanto, llevar a cabo una ardua tarea de identificación, acudiendo a otros fondos, cotejando textos y partituras, haciendo uso de la bibliografía aparecida sobre el tema. Particularmente útiles para identificar algunos de los libretos de zarzuelas de nuestro período han sido la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de Francisco Aguilar Piñal[597], el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Jerónimo Herrera Navarro[598], el *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, dirigido por Nieves Iglesias Martínez[599] o el catálogo *El teatro lírico español* de Luis Iglesias de Souza[600]. Recientemente, ha llegado hasta nuestras manos la colección *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, editada por Francisco Lafarga[601]. Los catálogos de traducciones de piezas teatrales que incluye este último han sido una herramienta utilísima para las numerosas

596 Sobre la historia de este fondo, véase A. AGUERRI MARTÍNEZ y P. CASTRO, *El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, 1995, p. 433-450.

597 AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*.

598 HERRERA NAVARRO, *Catálogo*.

599 3 vol., Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

600 4 vol., A Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996.

601 Lleida, Universitat de Lleida, 1997.

adaptaciones de libretos al castellano. Naturalmente, se ha tenido que acudir a los antiguos pero aún valiosos trabajos de Cotarelo[602], cuyas pioneras afirmaciones siguen siendo la base para la historia del género zarzuelístico. Sin ánimo de ser exhaustivos en nuestra bibliografía teatral, dejamos para próximas investigaciones el espinoso campo de la libretística dieciochesca europea. Asimismo, no hemos podido satisfacer los numerosos interrogantes respecto a la autoría musical de algunas zarzuelas, en especial aquellas que contienen música italiana con texto adaptado al español. Las dudas que arrastra la historiografía musicológica desde el siglo XIX sólo se podrán resolver realizando un gran trabajo de comparación, al que hemos tenido que renunciar en esta ocasión, pues no se encuentra entre los objetivos de este trabajo.

Ilustraremos con algunos ejemplos la problemática existente en torno a la identificación de las zarzuelas.

En primer lugar, son numerosas las óperas italianas que fueron adaptadas a dramas hablados. Los títulos que aparecen en los documentos del Archivo de Villa no poseen calificativo alguno, por lo que es fácil incurrir en errores. Solamente acudiendo al texto traducido, puede llegarse a tener la certeza de que los melodramas fueron convertidos en comedias o tragedias declamadas. Baste con citar algunos ejemplos de obras de Pietro Metastasio representadas en los coliseos municipales: *Hipsípile*[603] (Cruz, 29 de octubre de 1764), adaptación por Francisco M. Nifo de *Issipile* (1732); el «drama trágico» *Ciro reconocido*[604] (Príncipe, 18 de octubre de 1765), traducción de *Ciro riconosciuto* (1736) por Alonso A. Cuadrado; *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor y Rey Pastor*[605] (Cruz, 25 de diciembre 1767), traducción de *Il re pastore* (1752) por Ramón de la Cruz; *Con la virtud y el valor tiene el trono duración o Semíramis conocida*[606] (Príncipe, 3 de junio de 1769) «Sacada de la Opera» *Semiramide riconosciuta* (1729).

La zarzuela *Los cazadores o En las selvas sabe amor tender sus redes mejor* (1764), traducción de *Gli uccellatori* (1759) de Polisseno Fegejo (Carlo Goldoni), ejemplifica la problemática de las atribuciones, a pesar de que se han conservado el texto adaptado y la música. Por una parte, en la Biblioteca Nacional se halla el libreto impreso destinado a la representación privada que tuvo lugar el 20 de enero de 1764 en casa del embajador de Nápoles, con motivo de la boda de la infanta María Luisa, la hija de Carlos III, con el archiduque de

602 COTARELO, *Cruz*; *Zarzuela*, y *Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, Viuda e Hijos de J. Ratés, 1930. Como es sabido, se trata del catálogo de su colección privada, que pasó a engrosar el Fondo Sedó, núcleo de la actual biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

603 Libreto impreso en BNM, T. 1053.

604 Ms. en BHM, Tea. 1-98-15.

605 Ms. autógrafo en BHM, Tea. 1-133-10. Libreto impreso en BNM, T. 14.825.

606 Ms. en BHM, Tea. 1-15-12.

Austria, Pedro Leopoldo[607]. El ejemplar manuscrito de la Biblioteca Histórica de Madrid corresponde, por otro lado, a las funciones del coliseo del Príncipe del mes de diciembre de 1764, como demuestran las diferentes aprobaciones de los días 5, 7, 10 y 24 de noviembre de ese año[608]. Todo indica que el texto traducido para las fiestas de enero es el mismo que el de las representaciones públicas de diciembre[609]. La traducción se ha atribuido a Ramón de la Cruz desde inicios del siglo XIX[610], pero no se ha podido demostrar fehacientemente.

En agosto de 1760 se había representado *Gli uccellatori* en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, sólo un año después del estreno veneciano[611]. Los

---

607 «*Los cazadores. Zarzuela en Fiestas, que se han de hacer en Casa del Excelentíssimo Señor Príncipe de la Católica, Embajador de S. M. el Rey de las Dos Sicilias, con motivo de los Desposorios de los Serenísssimos Señores Archiduque Pedro Leopoldo, y Doña María Luisa, Infanta de España.* En Madrid: M.DC.LXIV. Por Joachín Ibarra.» En BNM, T. 23134 y 7/78979. Evento estudiado en COTARELO, *Cruz*, p. 59 y 259-260 (con la mención de la fecha). Mencionan el libreto AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 691 (nº 5625), A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 376.

608 BHM, Tea. 1-189-5. Citado por COTARELO, *Cruz*, p. 260. Lo incluyen en sus catálogos: AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 661 (nº 5278) y A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 382 (nº E.78). Francisco Aguilar recoge además un manuscrito «sin autor» de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, 250-87 (5). Al tratarse de una zarzuela en dos actos, es más que probable que sea idéntico al ejemplar de la BHM, hecho que desgraciadamente no hemos podido comprobar.

609 De hecho, el texto manuscrito de la BHM menciona la fecha exacta de la representación en casa del embajador de Nápoles.

610 Por M. GARCIA DE VILLANUEVA, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Imprenta de Gabriel Sancha, 1802, p. 295. COTARELO (*Cruz*, p. 59) escribe que «Bajo la fe de García [de Villanueva Hugalde y] Parra hemos atribuido también á D. RAMÓN DE LA CRUZ la paternidad de la zarzuela [...]». SUBIRÀ (*Variadas versiones de libretos operísticos*, [*Anejos de la Revista* Segismundo, 4], Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1973, p. 39-40), BUSSEY (*French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, [*Studies in Musicology*, 53], Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 220), AGUILAR PIÑAL (*Bibliografía*, 2, p. 661) y L. IGLESIAS DE SOUZA (*El teatro lírico español*, 1, A Coruña, Deputación Provincial, 1991, p. 581, nº 4.504) dan por sentado que se trata de una traducción de Cruz.

611 COTARELO, *Ópera*, p. 233-234; R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 173. «*Gliuccellatori [Los Cazadores].* Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della molto Illustre Città di Barcellona, nell'anno 1760. [...] Barcellona, per Francesco Generas, Impressore.» La censura de la ópera bufa es del 6 de agosto de 1760.
La traducción de 1760 se reimprimió en 1767 para la representación que tuvo lugar en Palma de Mallorca: «*Los cazadores. Ópera bufa para representarse en el Teatro de la M[uy] Il[ustre] ciudad de Palma en el año 1767. La música es del Señor Floriano Guzmán. Se advierte, que el "dueto" es del Señor Jacobo Rust, romano maestro del presente Theatro.* // Barcelona, y Agosto 6 de 1760. Imprímase De Moreno.» En BNM, T. 22.282. Mantiene los tres actos y los personajes originales excepto el duque Armindo:

barceloneses preferían las versiones italianas interpretadas por cantantes italianos, por lo que el libreto ofrecía el texto original y la traducción al castellano. El traductor —cuyo nombre desconocemos— respetó naturalmente la división en tres actos y los personajes originales. El adaptador madrileño, por el contrario, redujo la obra a dos actos y suprimió los personajes nobles. Se ignora si el adaptador de 1764 se basó en el original italiano, o bien en la versión bilingüe barcelonesa, o incluso en el texto del intermedio en dos actos del mismo Goldoni[612].

Ninguno de los dos textos madrileños de 1764 hacen mención alguna del compositor de la zarzuela. La ópera representada en Barcelona cuatro años antes y en Palma de Mallorca en 1767 fue la del compositor checo Florian Leopold Gassmann, cuyo nombre fue españolizado[613]. Sin embargo, en las partichelas conservadas en el fondo musical de la Biblioteca Histórica —utilizadas en las funciones públicas madrileñas— puede leerse «autor de Nápoles»[614]. Es muy probable que la partitura sea de Niccolò Piccinni, tal como supone Bussey[615], aunque serán necesarias nuevas investigaciones para determinar definitivamente el autor de la versión madrileña.

No existen dudas respecto al texto de zarzuela *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar* (*Las pescadoras*), estrenada en el coliseo del Príncipe el 26 de octubre de 1765. Es una adaptación realizada por Ramón de la Cruz del drama jocoso *Le pescatrici* (1752) de Carlo Goldoni[616]. Pero, ¿cuál de las distintas

---

condesa Armelinda, marqués Ricardo, Roccolina, Ceco, Marianina, Pierotto y Toniolo. Citado por COTARELO, *Cruz*, p. 60; IDEM, *Ópera*, p. 283; L. IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, 1, A Coruña, Deputación Provincial, 1991, p. 581, nº 4.505; y A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 375.

612 A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 375.

613 Una nota en el interior del libreto barcelonés de 1760 indica: «La musica è del Signore Floriano Gazman.» R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 173. Véase, además, el título de la reimpresión mallorquina de 1767 (nota 611).

614 BHM, Mús. 56-2. Cotarelo no reparó en esa anotación: «En la B[iblioteca] M[unicipal] se conserva todavía la música de esta zarzuela; pero ignoro si será la de Floriano Guzmán». COTARELO, *Cruz*, p. 260. Tampoco J. SUBIRÀ, *Variadas versiones de libretos operísticos*, (*Anejos de la Revista* Segismundo, 4), Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1973, p. 40, quien afirma que «tal vez se trata de aquella escrita por Floriano Leoplod Gassmann».

615 W.M. BUSSEY, *op. cit.*, p. 225. Sin embargo, el musicólogo americano no argumenta su afirmación.

616 El nombre de De la Cruz figura claramente en la copia manuscrita de la BHM, Tea. 1-187-40. Citado por AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 670, nº 5003. La procedencia italiana es comentada por COTARELO, *Cruz*, p. 67 y 277-278, aunque no menciona a Goldoni. Véase además A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E.*

versiones musicales del libreto goldoniano fue la representada en Madrid? Las partichelas de la Biblioteca Histórica de Madrid (M. 49-1/49-3) aparecen, una vez más, sin el nombre del compositor.

Bussey afirma que se trata de la versión napolitana de Piccinni de 1765[617], ignorando que dicho compositor sólo posee un *intermezzo* titulado *La pescatrice*, estrenado en el teatro *Capranica* de Roma el 9 enero de 1766[618]. Esta última pieza fue adaptada a zarzuela años más tarde, con el nuevo título de *La isla de la pescadora*, estrenada en el Príncipe el 20 de noviembre de 1778[619]. La música, tradicionalmente atribuida a Pablo Esteve —ciertamente el adaptador del texto[620]— es en realidad de Piccinni, tal como hemos podido descubrir en el manuscrito musical[621].

Cabe la posibilidad de que la música de *Las pescadoras* fuera la del compositor Ferdinando Giuseppe Bertoni, cuya versión veneciana de 1752 se había representado ya en Barcelona en 1761[622] y en Logroño en 1764[623]. Sin embargo, en ambos casos, las compañías integradas por cantantes italianos interpretaron la obra en la lengua original: los libretos se refieren al drama jocoso *Las pescadoras* o *Las pescatrices*. Es significativo que cuando, en el verano de 1769, la compañía zaragozana de Carlos Vallés intenta implantar en Barcelona la práctica madrileña de las óperas convertidas en zarzuelas, presentando la «Zarzuela Joco-seria» *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar* —la

---

Traducciones de comedias italianas, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 395.

617 W. M. BUSSEY, *op. cit.*, p. 229. Bussey se basa, sin duda, en la errónea afirmación de Cotarelo: «Piccinni y Paisiello le pusieron después, en 1765 y 1766, nueva música [a *Las pescadoras*] con la que fué cantada en Nápoles y Venecia respectivamente». COTARELO, *Cruz*, p. 67.

618 Curiosamente hemos hallado un *intermezzo* de Piccinni con ese título (BHM, Mús. 311-2), aunque no hemos podido determinar la fecha de su estreno en los teatros de la Villa.

619 Véase COTARELO, *Cruz*, p. 68 y ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 347.

620 COTARELO reproduce unos «Gastos que se han hecho para la zarzuela de la *Isla de las Pescadoras*» donde figura «A D. Pablo Esteve por la poesia de la dicha [...]». El erudito supone que siendo compositor, el mismo Esteve habría adaptado la música (*Cruz*, p. 68).

621 BHM, Mús. 43-2. En la portada figura el nombre «Piccinni».

622 «*Le pescatrici.* Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della molto Illustre Città di Barcellona nell'anno 1761. [...] Barcellona, per Francesco Generas, Impressore.» Una nota interior especifica que «La Musica è del Signore Ferdinando Bertoni [sic], Maestro di cappella Bresciano.» En R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 176. Véase también COTARELO, *Cruz*, p. 67; IDEM, *Ópera*, p. 237. A. CALDERONE y V. PAGÁN, (*Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 395) sólo recogen el título en castellano (nº E.141).

623 Libreto impreso en BNM, T. 22357. Véase COTARELO, *Cruz*, p. 67; IDEM, *Ópera*, p. 287-288; A. CALDERONE y V. PAGÁN *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 395 (nº E.143).

adaptación de Cruz— tampoco se mencione el autor de la música[624]. Roger Alier ignora si se trata de la ópera de Bertoni que los barceloneses ya habían visto en 1761[625].

Finalmente, se ha sugerido que la zarzuela puede ser un *pasticcio* de Galuppi, Piccinni y Anfossi[626]. En la caja 351 del fondo musical de la Biblioteca Histórica hemos hallado precisamente dos cavatinas de Piccinni que formaban parte de *Las pescadoras*: «Aquí está el pescadorcito»[627] y «Buscando al dueño mío»[628]. En un documento hallado entre los «Gastos Originados para la Zarzuela de las Pescad[oras]» del 28 de noviembre de 1766 —el segundo año de representación—, se lee:

> A D[on] Ramon de la Cruz, por los dos Saynetes, y las adicciones que ha hecho en d[icha] Zarzuela, y la traducc[ión] de las cabatinas de Mariquita, y el Duo de las dos herm[anas]. Mil, y doscientos r[eales] [de] v[ellón][629].

Es muy probable que las cavatinas que tradujo Cruz en 1766 correspondan a las piezas sueltas conservadas en un legajo distinto de la Biblioteca Histórica. Un minucioso trabajo de comparación con distintas versiones de la ópera italiana terminará con las especulaciones entorno a la zarzuela de la caja 49.

Las confusiones que han generado algunas piezas dificultan la confección del repertorio zarzuelístico de los años sesenta. Se bosquejan a continuación tres casos, todos ellos de la temporada teatral de 1769-1770.

Según Emilio Cotarelo, la zarzuela en un acto *La mesonerilla*, con texto de Ramón de la Cruz y música de Antonio Palomino, «se estrenó en la primavera de 1769 con la comedia de Rojas, *Progne y Filomena*.»[630] La *Cartelera teatral*

---

624 «*Pescar sin caña, ni red es la gala del pescar. Zarzuela Joco-seria, para representarse en el teatro de la M[uy] I[lustre] Ciudad de Barcelona el año 1769. Por la compañía Cómica de Zaragoza, su autor Carlos Vallés, dedicada al Público.* // Barcelona: Por Francisco Generas, Bajada de la Cárcel.» En BNM T. 22298. Véase COTARELO, *Cruz*, p. 67; IDEM, *Ópera*, p. 245-246; A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 395 (nº E.142).

625 R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 249-250.

626 A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 395. No se cita fuente alguna.

627 BHM, Mús. 651-13.

628 BHM, Mús. 651-14

629 AVM, *Secretaría*, 1-432-1.

630 COTARELO, *Cruz*, p. 275-276 (nº catálogo 48). En la p. 123, Cotarelo, con su acentuada subjetividad afirma «*La mesonerilla* es una preciosidad, que hoy mismo agradaría sobremanera por la originalidad del asunto, la frescura y gracia de su poesía, llena de alusiones picantes y con no pocas airosas seguidillas. Sin embargo, permanece inédita.» También en COTARELO, *Zarzuela*, p. 143. El texto manuscrito se conserva en BHM,

madrileña de Andioc y Coulon demuestra que aquella obra no se estrenó hasta el 5 de agosto de 1776 en el teatro del Príncipe, en el marco de una fiesta teatral en la que la compañía de Eusebio Ribera representó la comedia *Buscar por necesidad el gusto en la variedad*, una introducción de Ramón de la Cruz y las dos zarzuelas en un acto *El tío y la tía* y *La mesonerilla*, ambas del mismo dramaturgo[631]. A su vez, las únicas representaciones de *Progne y Filomena* en 1769, no fueron en primavera sino en noviembre (días 22 y 23 en el Príncipe)[632].

Segundo caso: el 22 de mayo de 1769 la compañía de María Hidalgo estrena la pieza *La majestad en la aldea*, que se representa durante cinco días en el coliseo del Príncipe[633]. En la Biblioteca Histórica madrileña no se ha conservado ni el libreto ni música alguna, por lo que no es posible determinar si se trata de una zarzuela, de una comedia o de una comedia con números musicales. Sin embargo, dos hechos permiten suponer que se trata de una comedia: por una parte la baja recaudación obtenida[634] y, por otra, que desde el inicio de la temporada (marzo) hasta el mes de agosto, en que —como veremos— empezaron las funciones extraordinarias veraniegas, no se representó ni una sola zarzuela en el teatro del Príncipe. Ahora bien, Cotarelo, siguiendo la opinión de García de Villanueva, atribuye a Ramón de la Cruz la zarzuela *La majestad en la aldea*, afirmando que «según las cuentas del archivo municipal madrileño fue representada en el mes de Diciembre de 1767, en el teatro de la Cruz, por la compañía de María Hidalgo», si bien precisa que «no nos es conocida»[635]. El manifiesto error de Cotarelo en cuanto a la fecha del estreno no desautoriza en absoluto la suposición de García de Villanueva, tanto más cuanto que se ha hallado en los últimos años una «zarzuela nueva» intitulada *La majestad en la aldea y persecución tirana* en la Biblioteca Universitaria de Sevilla[636]. Aguilar Piñal y Herrera Navarro no dudan en considerar dicha obra como una zarzuela de Ramón de la Cruz; los profesores Andioc y Coulon la

---

Tea. 1-188-7 (véase LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*, p. 72 [nº 286]) y las partichelas musicales en BHM, Mús. 44-[1]. Libreto impreso posteriormente en R. de la CRUZ, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, ed. de E. COTARELO Y MORI, (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 23), 1, Madrid, Bailly-Baillière, 1915, p. 541 y s.

Basándose en Cotarelo, AGUILAR PIÑAL (*Bibliografía*, 2, p. 648, nº 5084) y HERRERA NAVARRO (*Catálogo*, p. 141) reproducen la fecha de 1769.

631 ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 333.

632 AVM, *Secretaría*, 1-350-1. En la p. 292 del listado de ANDIOC-COULON, *Cartelera*.

633 AVM, *Secretaría*, 1-349-2. También en ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 290.

634 El producto obtenido entre el 22 y el 26 de mayo es de 2.109, 2.318, 1.579, 1.996 y 737 reales, cantidades habituales en las representaciones de comedias.

635 COTARELO, *Cruz*, p. 77 y 274 (nº 45). La atribución la había realizado en 1802 M. GARCIA DE VILLANUEVA (*Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Imprenta de Gabriel Sancha, 1802, p. 295).

636 Sig. 250-87 (11). AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 647, nº 5078. Con toda seguridad, se puede afirmar que se trata del texto utilizado en las representaciones del teatro de San Eloy de Sevilla llevadas a cabo en 1771, 1772 y 1774. Véase nota 878.

identifican incluso con la pieza representada en mayo de 1769 en el Príncipe[637]. No obstante, dichos investigadores parecen olvidar que el manuscrito sevillano es anónimo y, además, tiene 3 actos(!), hecho habitual en las comedias, pero en absoluto en las zarzuelas del XVIII[638]. William M. Bussey, por su lado, no vacila en incluir *La majestad en la aldea* en el conjunto de *opere buffe* adaptadas a zarzuelas en esos años, sin exponer argumento o fuente alguna[639]. Por consiguiente, en el estado actual de las investigaciones, nada demuestra que *La majestad en la aldea* que vio el público madrileño en 1769 sea una zarzuela, como se pretende desde Cotarelo. Bien al contrario, la programación teatral de las semanas próximas a su estreno y los tres actos del único texto conservado, nos inducen a considerar que se trata de una comedia.

Mencionemos, para finalizar este apartado ilustrativo, el caso de *Engañar con buenas cartas y tutor enamorado*, obra estrenada por Juan Ponce el 20 de mayo de 1769. ¿Comedia declamada o comedia con arias? ¿Zarzuela u ópera cómica? Durante los festejos y funciones organizadas en Madrid a principios de 1764 para celebrar las ya citadas nupcias entre la hija de Carlos III y el futuro emperador de Austria, el embajador de Francia —el marqués de Ossun— hizo representar *El tutor enamorado*, traducción realizada por Ramón de la Cruz de *Le tuteur amoureux* (1764) de Pierre-René Lemonnier[640]. En la portada de la edición

---

637 AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 647; HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 141; ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 762 y nota 391.

638 No hemos podido desplazarnos a Sevilla para consultar el manuscrito. Pero soprendentemente es el propio AGUILAR PIÑAL (*Bibliografía*, 2, p. 647) el que indica «[s.a.], 3 actos mss.». Cf. además p. 365.

639 W. M. BUSSEY, *op. cit*, p. 108. No hemos encontrado ningún estudio teatral o musicológico que apunte esa posibilidad.

640 «*Los dioses reunidos, ó la fiesta de las Musas. Prologo; y tutor enamorado. Comedia en dos Actos, y en verso, con arias. Representada en Madrid el dia ... en casa del Excmo. Sr. Marques de Ossun, Cavallero de la Orden de Sancti Spiritus, y Embaxador Extraordinario de Francia cerca de S.M.C. con el motivo del casamiento de S.A.R. Doña Maria Luisa, Infanta segunda de España, con S.A.R. Don Pedro Leopoldo, Archiduque de Austria, &, &c, &c. Puesto en idioma castellano por Don Ramon de la Cruz. La música por Don Luis Misson, de la Real Capilla de S.M.C.* En Madrid, en la Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, calle del Carmen. Año MDCCLXIV.» Ejemplares en BIT, 59.818 y BNM, 20.421. El prólogo era igualmente de Lemonnier: *Les Dieux réunis ou la Fête des muses* (1764). Véase F. LAFARGA, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, 1. *Bibliografía de impresos*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, 244 (nº 632). Recogido posteriormente en AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 691 (nº 5626); *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Direccioón general del Libro y Bibliotecas, 1986-1991, p. 541 (nº 1754); HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 143; A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 290 (nº B.279). Los catálogos españoles mencionados no incluyen el ejemplar conservado en la Bibliothèque Nationale de Francia, Yg. 564 (véase *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs*, 85, Paris, Imprimerie Nationale, 1925,

de la época (bilingüe) se lee «Comedia en dos Actos, y en verso, con arias» de Luis Misón, pero en las hojas interiores figura el calificativo «opera cómica en dos actos». Cotarelo se refiere siempre a «zarzuela en dos actos», aunque la estructura musical que él mismo refiere es la propia de una comedia con música[641]. ¿Es la misma obra la que se representa cinco años más tarde en el teatro de la Cruz? A pesar de que prestigiosos historiadores del teatro como René Andioc y Mireille Coulon hayan identificado *Engañar con buenas cartas* con la adaptación de Lemonnier y música de Misón[642], lo cierto es que el texto manuscrito de 1769 corresponde a una comedia en tres actos[643]. Un estudio comparado de los textos dramáticos de 1764 y 1769 debería esclarecer esta cuestión. En todo caso está claro que la apelación «zarzuela» que ha venido sosteniéndose tradicionalmente es incorrecta[644].

2. REPERTORIO ZARZUELÍSTICO

Se ofrece a continuación un listado de las zarzuelas estrenadas en los dos coliseos municipales de Madrid entre 1760 y 1771, resultado de nuestras investigaciones en el Archivo de Villa[645]. A causa de las dificultades de

---

col. 556-557).

641 COTARELO, *Cruz*, p. 55, 57-58, 282-283; *Zarzuela*, p. 128-130. En ésta última, Cotarelo describe a partir del libreto el plan de la obra: 3 arietas, un recitativo y un coro en el primer acto; 4 arietas y 2 coros en el segundo. Los textos y versos cortos indican que los números musicales eran breves. Desconocemos el paradero de la partitura.

642 ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 869.

643 BHM, Tea. 1-109-3. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 635 (nº 4903). Por otra parte, ignoramos si el *El tutor enamorado* (manuscrito) conservado en la British Library de Londres, Add. 33.485 (fol. 355-441) corresponde a la traducción de Cruz o a la comedia en tres actos. El *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Library. Don Pascual de Gayangos*, 4, reimpresión de la 1ª ed. de 1875, London, British Museum Publications Limited, 1976, p. 308, no especifica ni el número de actos ni el nombre del traductor, por lo que será necesaria la consulta directa.

644 Desde Cotarelo, ha sido empleada por autores como J. SUBIRÀ, *Historia de la música teatral en España*, (*Música*, 429), Barcelona, Labor, 1945, p. 126; E. HUERTAS VÁZQUEZ, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés, 1989, p. 47; J. DOWLING, *Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas*, en *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I.L. McClelland*, ed. de A.L. MACKENZIE, (=*Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991), Liverpool, Liverpool University Press, 1991, p. 174, por citar sólo algunos ejemplos.

645 Los legajos consultados en el Archivo de Villa (sección *Secretaría*) para este apartado son los siguientes: 1-365-2 (1760); 1-371-2 (1761); 1-361-2 (1762); 1-362-2, 1-359-2 (1763); 1-363-2 (1764); 1-364-2, 1-365-1, 1-365-2 (1765); 1-366-1, 1-367-3 (1766); 1-366-1, 1-368-1 (1767); 1-347-2, 1-348-2, 1-368-1 (1768); 1-349-2, 1-350-2 (1769); 1-351-2, 1-352-2 (1770); 1-369-2 (1771). En los legajos 1-438-2 y 1-432-1 se hallan documentos de varios años. La lista de todas las representaciones (estrenos y reposiciones) se ha ubicado en el apéndice 16. La reciente publicación por René ANDIOC y Mireille COULON de *Cartelera*, ha quitado una parte del interés originario de nuestras investigaciones.

identificación mencionadas, se comprenderá que este repertorio no pretende ser definitivo: confiamos en que otros estudios parciales vayan despejando las incógnitas existentes. Sin embargo, ello no obsta para que se realice un primer balance evaluador.

TABLA 5. Zarzuelas y óperas «azarzueladas» estrenadas en los teatros públicos madrileños, 1760-1771

Título	Estreno	Día semana	Compañía/s	Compositor	Libretista	Nº repres.	Prod. estr.
Eurotas y Diana	31/5/1762	Lun.	Á. de la Calle	San Juan?	Cañizares	2	4949
Los cazadores	10/12/1764	Lun.	Hidalgo	Piccinni?	Goldoni / R. de la Cruz? (trad.)	30	3201
El paje mudo	5/2/1765	Mar.	Hidalgo	A. o E.R.? Duni	Anón.	15	4152
Pescar sin caña ni red...	26/10/1765	Sáb.	N. de la Calle	Galuppi / Piccinni / Anfossi?	Goldoni / R. de la Cruz (trad.)	17	4385
La buena muchacha	11/11/1765	Lun.	Hidalgo	Piccinni (+Esteve)	Goldoni / R. de la Cruz? (trad.)	5	5555
El filósofo natural	26/1/1766	Dom.	N. de la Calle	Galuppi (+García Pacheco)	Goldoni / R. de la Cruz (trad.)	17	4730
El peregrino en su patria	6/6/1766	Vier.	N. de la Calle	Traetta	Goldoni / R. de la Cruz (trad.)	9	5580
Los portentosos efectos	12/6/1766	Juev.	Hidalgo	G. Scarlatti (+Esteve)	Goldoni / R. de la Cruz (trad.)	17	4673
Los villanos en la Corte	26/6/1767	Vier.	Hidalgo	Rust	Goldoni / R. de la Cruz (trad)	10	2107
Las queseras y el amor pastoril	26/6/1767	Vier.	N. de la Calle / Ponce	Scolari	Goldoni / M. Canfrán (trad.)	6	3818
El tío y la tía	28/11/1767	Sáb.	Ponce	Rosales	R. de la Cruz	12	4859
El barón de Torrefuerte	5/2/1768	Vier.	Ponce	Piccinni	Autor italiano / R. de la Cruz (trad.)	6	4221
Briseida	11/7/1768	Lun.	Hidalgo / Ponce	Rodríguez de Hita	R. de la Cruz	12	8859
Las segadoras de Vallecas	3/9/1768	Sáb.	Hidalgo / Ponce	Rodríguez de Hita	R. de la Cruz	14	7092
Jasón	4/10/1768	Mar.	Hidalgo / Ponce	Brunetti	R. de la Cruz	13	8334
Los jardineros de Aranjuez	25/12/1768	Dom.	Hidalgo	Esteve	Esteve	14	8647
La esclava reconocida	13/8/1769	Dom.	Hidalgo / Ponce	Piccinni	Alcino Isaurense / R. de la Cruz? (trad.)	3	5354
Las labradoras	16/9/1769	Sáb.	Hidalgo /	Rodríguez de	R. de la Cruz	12	6935

Título	Estreno	Día semana	Compañía/s	Compositor	Libretista	Nº repres.	Prod. estr.
de Murcia			Ponce	Hita			
Escipión en Cartagena	15/7/1770	Dom.	Hidalgo / Ponce	Rodríguez de Hita	Cordero	3	5604
Cada cual a su negocio	4/8/1770	Sáb.	Hidalgo / Ponce	Palomino	J. de Cuéllar	6	5334
El buen marido	28/9/1770	Vier.	Hidalgo / Ponce	García Pacheco	R. de la Cruz	10	5715

2.1. Obras y autores

1. La mitad de las zarzuelas (10) representadas en los teatros comerciales de Madrid en la década de los sesenta son adaptaciones de *opere buffe* italianas[646]. *El paje mudo* es muy probablemente una ópera italiana adaptada, pero se ha preferido descartarla mientras no se identifique el autor del libreto.

2. El 80% de las piezas adaptadas para los teatros de la Villa son dramas jocosos de Carlo Goldoni. No se convierte en zarzuela ni un solo melodrama de Metastasio. Las únicas adaptaciones son en forma de comedias, tragedias o dramas hablados[647].

3. El dramaturgo Ramón de la Cruz es el traductor o adaptador de, al menos, el 60% de las óperas. Si se suman, además, las dos piezas que le atribuyeron sus contemporáneos (*La buena muchacha*[648] y *La esclava*

646 Las conclusiones de este epígrafe han sido extraídas de la TABLA 5. Asimismo, a partir de esta tabla se han elaborado la TABLA 6 y el GRÁFICO 2 y el GRÁFICO 3.

647 Se volverá sobre este punto más adelante.

648 *Letra de la música contenida en la Zarzuela, Intitulada en Idioma Italiano La buona figliola, y en Castellano La buena muchacha: la qual se representa por la Compañía de María Hidalgo en el Coliseo de la Cruz. Compuesta por el insigne Nicolás Piccinì, a excepción de la que se nota con unas *** que lo es por D. Pablo Esteve y Grimau, etc. Quien la dedica al Excelentísimo Señor Duque de Ossuna, etc., etc., etc.* Con Licencia. Año de 1765. (Ejemplar en BNM, T. 22.325). *La buena muchacha* es una adaptación de *La Cecchina, o sia La buona figliuola* de Goldoni (Parma, 1756, música de Egidio R. Duni), basada a su vez en *Pamela or, Virtue Rewarded* (Londres, 1740) de Samuel Richardson. El libreto de Goldoni fue puesto en música nuevamente en 1760 por Piccinni, para el *Teatro delle Dame* de Roma. Según Napoli Signorelli, la versión madrileña de 1765 fue traducida por Ramón de la Cruz. Cotarelo pone en tela de juicio esa afirmación y se inclina por el nombre de Antonio Bazo, autor de la versión castellana, que ofreció la «Compañía Cómico-Española» de José Vallés en Barcelona y Valladolid, en los años 1770 y 1772 respectivamente. La primera representación en España de la versión original de *La buona figliuola* tuvo lugar en Barcelona en 1761. Al año siguiente, Juan Pedro Maruján ya había traducido el drama jocoso para los teatros de Cádiz y Sevilla, donde también se representó en italiano. Será preciso comparar el libreto impreso de 1765 con las versiones bilingües de Cádiz, Sevilla, San Ildefonso (1767), de Aranjuez y Valencia (ambas en 1769), la traducción de Bazo y los manuscritos conservados en BHM, Tea 1-188-2 bis y BIT, 67.571. En nuestro caso, daremos por válido el juicio de Napoli Signorelli, mientras no se demuestre lo contrario. Véanse COTARELO, *Cruz*, p. 69-72, quien cita a Signorelli; IDEM, *Ópera*, p. 198, 201; A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida,

reconocida[649]) y *Los cazadores*[650], el porcentaje se eleva a un 90%. La única excepción la constituiría *La cascina* de Goldoni traducida por Manuel Canfrán con el título *Las queseras y el amor pastoril.*

4. Las zarzuelas originales son de dramaturgos como José de Cañizares, Agustín P. Cordero, Jerónimo de Cuéllar y Pablo Esteve, con una obra respectivamente. Ramón de la Cruz es el principal creador de zarzuelas, con seis libretos originales: *El tío y la tía, Briseida, Las segadoras de Vallecas, Jasón o La conquista del Vellocino*[651], *Las labradoras de Murcia* y *El buen marido.*

5. Así pues, Ramón de la Cruz se erige como el principal impulsor del género, habiendo adaptado (45%) o creado (30%) el 75% de los libretos de las zarzuelas representadas por las compañías de Madrid en los años sesenta[652].

TABLA 6. Distribución del repertorio estrenado entre 1760-1771

Compositor	Obras	Libretista	Obras
Piccinni	4	Cruz, adaptaciones	9
Otros italianos	8	Cruz, originales	6
Rodríguez de Hita	4	Otros originales	4

1997, p. 367 (nº E.10 y 11); 371-372 (nº E.29-E.33).

649 Todo parece indicar que se trata de la adaptación de *La schiava riconosciuta* de Niccolò Piccinni, con texto de «Alcino Isaurense entre los pastores de la Arcadia», anagrama de autor desconocido según C. SARTORI, *I libretti italiani dalle origini al 1800, Catalogo analitico con 16 indici*, 1, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990, p. 229. Debe desestimarse que se trate de una composición de Scolari, como sugiere COTARELO (*Cruz*, p. 125): el nombre de «Piccinni» aparece claramente en la portada del manuscrito musical madrileño (BHM, Mús. 41-1). El mismo COTARELO en su *Ópera* recoge las representaciones italianas de *La schiava riconosciuta* en Valencia (1768) y Barcelona (1769) (p. 272 y 247), siempre en la versión de Piccinni.

El manuscrito de la traducción realizada para los teatros madrileños, que lleva el título de *La linda esclava*, es anónimo (BHM, Tea. 1-188-14). Cotarelo considera, sin embargo, que es una obra de Cruz, tomando como base el testimonio de un crítico de la época: «Ya se vió el año pasado en la *Esclava reconocida*, que duró sólo dos días por no concurrir el público; y con todo eso tan lejos estuvo el autor de ser mudo, que charló infinito en *Las labradoras de Murcia.*» En A. MALO Y VARGAS (seudónimo), *Examen tardío pero cierto, de algunas piezas de theatro, en especial de la zarzuela intitulada «El buen marido» y nota que hay al fin de ella. Por D. Antonio Malo y Bargas.* Madrid. En la Oficina de la viuda de Manuel Fernández. Año de 1771, p. 18. Citado por COTARELO, *Cruz*, p. 124. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 647 (nº 5074) incluye la pieza en su catálogo de Ramón de la Cruz.

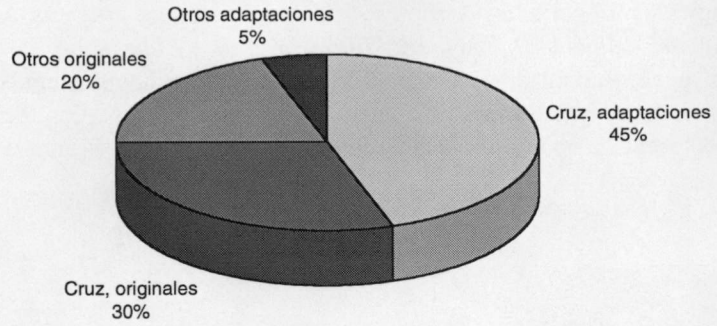
650 Véase nota 610.

651 Ejemplar impreso en BNM, T. 22.408. La atribución del texto a Ramón de la Cruz no es unánime. COTARELO, *Cruz*, p. 122; COULON, *Sainete*, p. 86, por ejemplo, consideran el libreto anónimo. Entre los estudios que atribuyen el libreto a Cruz: J. SUBIRÀ, *Lo histórico y lo estético en la zarzuela*, en *Revista de ideas estéticas*, 27, 1969, p. 114; W.M. BUSSEY, *op. cit*, 1982, p. 227; *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección general del Libro y Bibliotecas, 1986-1991, p. 533 (nº 1713bis).

652 Véase GRÁFICO 2.

Compositor	Obras	Libretista	Obras
Otros españoles	5	Otros adaptaciones	1

GRÁFICO 2. Distribución del repertorio por libretista (1760-1771).



6. Del total de zarzuelas estrenadas durante el período estudiado, el 81% son de tipo cómico (ópera *buffa* adaptada o zarzuela burlesca), contra el 19% de temática seria: *Eurotas y Diana*, *Briseida*, *Jasón* y *Escipión en Cartagena*.

7. Entre los músicos italianos destaca el compositor de Bari Niccolò Piccinni, cuyas obras *La buona figliuola, Il barone di Torreforte, La schiava riconosciuta* y muy probablemente *Gli uccellatori*[653], fueron representadas en Madrid bajo la apariencia de zarzuelas (casi un 20% del total de compositores)[654]. Se adaptan óperas de compositores relacionados sobre todo con Nápoles: uno de los hermanos Duni[655], Tommasso Traetta y Giuseppe Scarlatti. La escuela veneciana está representada por *Il filosofo di campagna* (*El filósofo natural*) de Baldassare Galuppi. Finalmente, encontramos en la cartelera zarzuelística madrileña de esos años a compositores italianos que estuvieron más o menos relacionados con la Península Ibérica: el romano Giacomo Rust (*La contadina in*

653 Véase p. 213.

654 Véase GRÁFICO 3.

655 «Musica de la / Zarzuela / Del Page Mudo: / Del Sig[nore] Dunni» aparece en la cubierta de BHM, Mús. 55-2, por lo que podría ser obra de Egidio Romualdo o a su hermano, Antonio Duni. Antonio desarrolla su actividad en Madrid hacia 1725 y se tiene certeza que es el compositor de la zarzuela *Locuras hay que dan juicio y celos que son verdad*, estrenada en el teatro de la Cruz el 23 de febrero de 1726, sobre un texto de Zamora y no de Cañizares como afirman Martín Moreno o HERRERA NAVARRO (*Catálogo*). Véanse COTARELO, *Zarzuela*, p. 86; MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 396.
Por otra parte, parece más probable que *El paje mudo* pertenezca a Egidio Romualdo Duni, en plena actividad parisina en la década de los sesenta. Aunque los títulos de sus óperas y *opéras-comique* no se asemejen a la zarzuela madrileña de 1765, será necesaria una investigación profunda para determinar una posible adaptación. Véase el apéndice de K.M. SMITH, *Egidio Duni and the Developement of the* Opéra-comique *from 1753-1770*, tesis doctoral de la Cornell University, Ithaca, 1980, p. 331-333. Por su parte, W.M. BUSSEY (*op. cit.*, p. 228) no pone en duda que sea de la pluma de Egidio Romualdo.

corte) que, al parecer, murió en Barcelona[656] y el veneciano Giuseppe Scolari (*La cascina*), que figura como compositor de la compañía italiana de Barcelona entre 1750 y 1753[657]. Mención aparte merece el romano Gaetano Brunetti, violinista de la Real Capilla durante treinta años, maestro de música del rey Carlos IV y compositor de numerosa música de cámara[658]. Al igual que Jaime Facco, Antonio Duni, Pedro Inachi y, sobre todo, Francesco Corradini, en el segundo y tercer decenio del XVIII, o Luigi Boccherini en los años ochenta, este italiano «madrileñizado» cultivó también la zarzuela, componiendo especialmente para los teatros de la capital *Jasón o La conquista del Vellocino* (1768), de tipo heroico. Si a las diez óperas adaptadas les añadimos las zarzuelas de Duni y Brunetti, el porcentaje de compositores italianos se eleva al 57% del total del repertorio zarzuelístico estrenado entre 1760-1771[659].

En el proceso de conversión de una ópera a una zarzuela —lo que algún autor ha llamado la «azarzuelización»— se traducía el texto italiano al castellano, se eliminaba uno de los actos y se suprimían los recitativos cantados. Algunas veces se modificaban incluso los nombres de personajes o el lugar de la acción[660]. Podía ocurrir que se encargase a algún compositor local la adición de algún número o la modificación de la partitura original. En el período estudiado, el catalán Pablo [Pau] Esteve y Fabián García Pacheco realizan pequeñas

---

656 Citado por R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 196.

657 Véase R. ALIER, *El compositor italià Giuseppe Scolari a Barcelona*, en *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 1, 1979, p. 95-102; *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 95-124; Scolari era el marido de la *prima donna* de la compañía, la boloñesa Barbara Narici. El *dramma giocoso La cascina* se representó, al parecer con éxito, en la capital catalana en 1761, con algunas arias de Francesco Brusa.

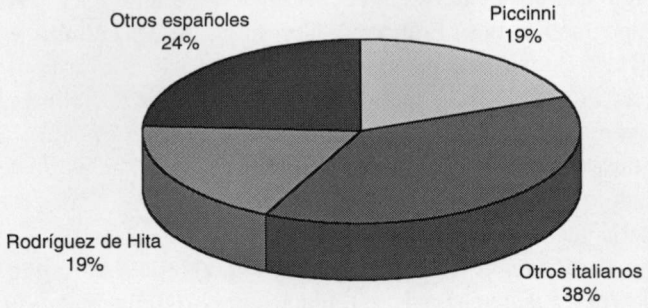
658 En el Palacio Real de Madrid se conservan de Brunetti 50 sonatas para violín y bajo, 15 «adagios glosados» para cuerda, 18 tríos, 63 quintetos, seis sextetos y 32 sinfonías, además de cuatro obras religiosas y tres arias de ópera. También escribió la comedia de música *García del Castañal* (1762) para los coliseos municipales. Sobre su biografía y obra véanse N. HERGUETA, *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos en orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*, Madrid, 1898 (manuscrito conservado en la biblioteca de Loyola); J. SUBIRÀ, *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, [Sucesores de Rivadeneyra], 1927; IDEM, *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, (*Monografías*, 4), Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950; MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 250-252; *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*, ed. de J. PERIS LACASA, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, p. 79-113 (nº 223-414 del catálogo). Martín Moreno advierte sobre la posibilidad de que una parte de la considerable producción camerística conservada pertenezca en parte a los dos hermanos de Gaetano, Francesco y Giovanni Gualberto.

659 Véase GRÁFICO 3.

660 Como hemos comentado, el estudio comparado de los originales italianos y la versión española está aún por hacer.

adiciones —generalmente de un aria[661]— a tres zarzuelas, es decir casi un tercio del total de óperas italianas adaptadas.

GRÁFICO 3. Distribución del repertorio por compositor (1760-1771).



8. En la cartelera de los años sesenta, las obras programadas de compositores españoles no logran sobrepasar a las de los italianos: nueve contra doce, es decir, el 43%[662]. Con una única zarzuela hallamos compositores de música teatral —principalmente tonadillas— como Antonio Rosales (con la «zarzuela burlesca en un acto» *El tío y la tía*[663]), Pablo Esteve (*Los jardineros de*

661 ¿En qué lugar de la zarzuela se insertaban? ¿Modificaban la acción dramática original? ¿Introducían elementos del folclore? ¿Adoptaban las formas musicales de la ópera *buffa*, o preferían estructuras propias? Un interesante trabajo musicológico podrá dar respuesta a estas y otras preguntas.

662 Véanse TABLA 6 y GRÁFICO 3.

663 Tanto en el manuscrito musical (BHM, Mús. 55-1) como en el texto manuscrito (BHM, Tea. 1-195-9) e impreso (ejemplares en BIT, vitrina A - estante 2; BNM, T. 15.341[7], T. 15.187, T. 22.280) aparece el calificativo «zarzuela». Véanse los catálogos de COTARELO, *Cruz*, p. 282 (nº 64) y comentarios de la p. 118; W.M. BUSSEY, *op. cit*, p. 230; AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 634 (nº 4890) [manuscrito], 685 (nº 5560) [impreso]; *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986-1991, p. 540 (nº 1752-1753); HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 143; LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales,* p. 96 (nº 412). CRUZ incluyó *El tío y la tía* en su *Coleccion*, 5, p. 183-228 (BNM, T. 3.697, T. 9.079). Ninguno de los índices mencionados incluye el impreso de BIT (colección teatral de Artur Sedó), que perteneció a la biblioteca privada de Emilio Cotarelo, como demuestra la referencia en (E. COTARELO Y MORI), *Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, Viuda e Hijos de J. Ratés, 1930, p. 36.

La pieza se representó a finales de noviembre y a principios de diciembre de 1767 como entremés de la tragedia de Metastasio *Ecio triunfante en Roma* (*de Atila*, se lee en las hojas del AVM), en traducción de Ramón de la Cruz. Precisamente a causa de su brevedad, *El tío y la tía* fue relegada por la historiografía, hasta que el musicólogo norteamericano William M. BUSSEY (*op. cit.*, p. 87-98) se encargó de revalorizar la obra, recordando que es «the first *zarzuela burlesca* to be premiered in Madrid» (p. 98). Al contar con un solo acto —afirmaba Bussey— *El tío y la tía* constituye un precedente de las zarzuelas del siglo XIX, por lo que «it is one of de most important *zarzuelas* from

Aranjuez) y Antonio Palomino (*Cada cual a su negocio*), a los que hay que añadir el maestro de capilla del convento de la Victoria, Fabián García Pacheco (*En casa de nadie no se meta nadie* o *El buen marido*). Ignoramos si la música de la zarzuela de Cañizares *Amando bien no se ofenderá un desdén o Eurotas y Diana* es la de José de San Juan, que tanto éxito obtuvo en Madrid, Barcelona y Valencia en los años veinte[664].

9. El compositor español con más zarzuelas estrenadas en toda la década es precisamente Antonio Rodríguez de Hita, con cuatro títulos. Su producción zarzuelística representa un quinto del repertorio total, proporción sólo igualada por Piccinni[665].

---

the second half of the eighteenth century» (p. 98). El gran logro de Ramón de la Cruz en *El tío y la tía* consistió en presentar un asunto cómico, al estilo de las óperas *buffe* italianas. El argumento es burgués y neoclásico (véase J. DOWLING, *Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas*, en *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I.L. McClelland,* ed. de A.L. MACKENZIE, [=*Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991], Liverpool, Liverpool University Press, 1991, p. 174). Esta innovación supone el nacimiento de la «zarzuela burlesca» —denominación que aparece ya en la portada impresa de la pieza—, un subgénero que acabaría por imponerse en la escena madrileña de los años setenta y que sería un precedente del «género chico» decimonónico.

664 No hemos podido localizar la partitura de esta zarzuela. Sobre estas representaciones véanse ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 105 (estreno madrileño en 1721); A. ZABALA, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Diputación Provincial, 1960, p. 33 y 40 (17 representaciones del 9 al 25 de febrero de 1727) y R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 62 (21 representaciones de diciembre de 1729).

José de San Juan fue maestro de capilla del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en la primera mitad del siglo, al menos desde 1715 hasta 1745. Además de su producción religiosa, San Juan escribió —según COTARELO (*Zarzuela*, p. 83)— varias obras para la escena: la zarzuela *Telémaco y Calipso*, la folla *La enigma cómica*, la música para la comedia *El prodigio de la Sagra* (las tres de 1723) y *La pitonisa Cibeles* (1724). Véanse J. SUBIRÀ, *La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, en *Anuario musical*, 12, 1957, p. 147-166; MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 72-73 y 371. Martín Moreno da equivocadamente la fecha del 12 de septiembre de 1729 para el estreno barcelonés de *Eurotas*.

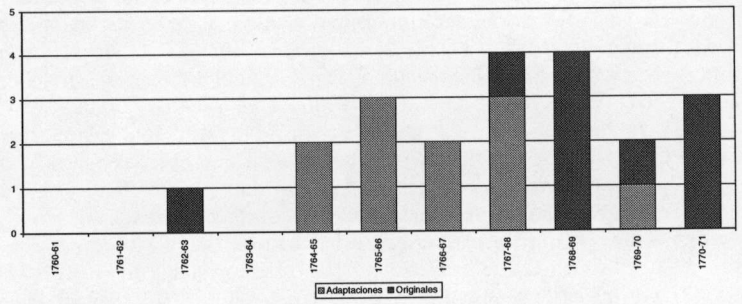
Rodríguez de Hita, en el *Diapasón instructivo*, dirige grandes elogios a San Juan, al que pone como ejemplo de compositor preocupado por el contenido de los textos: «El Señor San Juan, decia esto mismo, y añadia: Basta poner un passo para conocer que harà dos, y no estar machacando con ellos. Persuadìos à que la mayor habilidad del Compositor es mover el animo del que oye [...]». A. RODRIGUEZ DE HITA, *op. cit.*, p. 13.

665 Véanse TABLA 6 y GRÁFICO 3.

2.2. Evolución

10. El GRÁFICO 4 refleja la evolución en el número de zarzuelas estrenadas[666]. La total ausencia de estrenos y representaciones de zarzuelas en las temporadas 1760-1761 y 1761-1762 tiene más que ver con el vacío documental del Archivo de Villa que con una posible base histórica[667]. En todo caso, no pudo ser demasiado elevado el número de zarzuelas estrenadas a principios de la década, a juzgar por la tendencia de las dos temporadas siguientes, de las que sí se posee suficiente información administrativa: sólo la zarzuela *Eurotas y Diana* (quizá reposición) en el año teatral 1762-1763 y ninguna en la temporada 1763-1764. A partir de diciembre de 1764, con el estreno y arrollador éxito de *Los cazadores*, se inicia una etapa de esplendor del género, que culmina —en cuanto a estrenos— en las temporadas 1767-1768 y 1768-1769: de dos o tres títulos nuevos de media hasta el final del decenio, se asciende a cuatro en las dos temporadas mencionadas.

GRÁFICO 4. Zarzuelas estrenadas por temporadas (1760-1771).



11. A excepción de la zarzuela de Cañizares de 1762 y *El tío y la tía* de 1767 —un entremés cómico representado entre los actos de una tragedia, al igual que los *intermezzi* que precedieron a la *opera buffa*— todas las zarzuelas estrenadas hasta julio de 1768 son óperas italianas «españolizadas»[668]. *Briseida* de Rodríguez de Hita marca precisamente el inicio de una serie de zarzuelas originales, que producirán autores locales a finales de los sesenta y durante toda la década de los setenta[669]. El drástico cambio de tendencia de la temporada 1768-1769 difícilmente puede ser casual. Todo indica que hubo una clara voluntad de apoyar a las producciones autóctonas.

12. Se observa una recuperación de los argumentos sacados de la antigüedad (zarzuelas heroicas) en los últimos años de la década[670]. En ningún

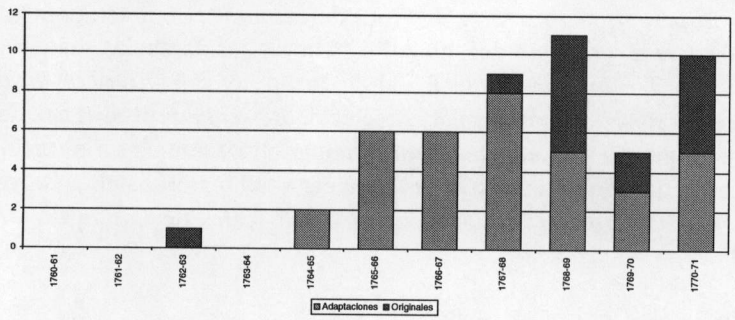
666 Realizado a partir de la TABLA 5.
667 Véase nota 595.
668 Véanse TABLA 5 y GRÁFICO 4.
669 Véase p. 326.
670 Véase TABLA 5.

caso se trata de adaptaciones, sino de obras originales de Rodríguez de Hita y del italiano —afincado en España— Brunetti.

13. La proporción de zarzuelas programadas por las dos compañías municipales es, en general, muy baja respecto al total de piezas teatrales[671]. Por esa época, cada una de las compañías suele ofrecer entre 60 y 80 espectáculos teatrales en una temporada[672]. Así, por ejemplo, en 1764-1765 hallamos dos zarzuelas entre las 151 piezas programadas entre las dos compañías[673]; en 1765-1766, Nicolás de la Calle y María Hidalgo ofrecen cada uno tres zarzuelas en un total de 78 y 74 piezas teatrales respectivamente, una relación similar a la del año siguiente (3/72 Calle y 3/74 Hidalgo)[674]. Incluso en el período de más actividad zarzuelística, la temporada 1768-69, de las 141 piezas programadas entre las dos compañías, únicamente once son zarzuelas.

14. El número de zarzuelas programadas aumenta notablemente a medida que avanzan los años[675]. Desde el casi desértico panorama de inicios de la década —ya comentado—, se pasa a seis zarzuelas en 1765-1766 y 1766-1767, nueve en 1767-1768, once en 1768-1769 y diez en 1770-1771. Más adelante veremos cómo el considerable descenso de 1769-1770 (sólo cinco zarzuelas) está relacionado con el descenso general de afluencia.

GRÁFICO 5. Zarzuelas programadas por temporadas (1760-1771).



15. La apuesta clara por las zarzuelas originales, acaecida en la programación de 1768-1769 y 1770-1771, no significa que los autores de las compañías retiren las óperas adaptadas de la cartelera. En el GRÁFICO 5 puede

671 El apéndice 16 (TABLA 48) contiene la relación cronológica de los espectáculos de zarzuela programados, es decir, estrenos más reposiciones. Lógicamente, si un mismo título se representa en diferentes momentos de la misma temporada (a una distancia razonable), o por distintas compañías, se cuantifican como espectáculos distintos.

672 Cada espectáculo o programa podía darse durante varios días (funciones). Para evitar confusiones, se evitará la utilización de la palabra «función», empleada por Coulon como sinónimo de espectáculo o programa (serie) y no como representación diaria.

673 Véase COULON, *Sainete*, p. 81 y ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 257-262.

674 Véase COULON, *Sainete*, p. 82-83 y ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 263-275.

675 Véanse apéndice 16 (TABLA 48) y GRÁFICO 5.

apreciarse cómo, en esas dos temporadas, zarzuelas originales y adaptaciones coexisten equilibradamente. En agosto de 1769 se estrena incluso una nueva ópera de Piccinni reconvertida: *La esclava reconocida.*

3. LAS PREDILECCIONES DEL PÚBLICO

Podemos medir el éxito de una zarzuela por la cantidad de representaciones y los ingresos de taquilla. En el apéndice 16 (TABLA 48) se recoge el número total de días que se mantenía en cartel cada una de las zarzuelas programadas en las temporadas teatrales de los años sesenta[676]. En cuanto al producto diario, únicamente se considerará el de los estrenos (TABLA 5)[677].

Interesa apreciar la fortuna de las distintas obras programadas y conocer, así, el gusto y las preferencias del público de los teatros de Madrid. Hay que hacer una vez más hincapié en el hecho de que las reacciones del público no siempre tenían que ver con las cualidades estéticas de la pieza.

1. La recaudación media en el estreno de una zarzuela gira en torno a los 5.400 reales[678], una cifra superior a la del resto de espectáculos teatrales. En el período en que dominan óperas adaptadas (hasta principios de 1768), sólo dos piezas superan los 5.000 reales de recaudación: *La buena muchacha* (1766) de Piccinni y *El peregrino en su patria* (1766) de Traetta[679]. En la temporada 1768-1769, se dispara el producto del día del estreno de las zarzuelas «nuevas»: los 7.092 reales de *Las segadoras*, los 8.334 de *Jasón*, los 8.647 de *Los jardineros de Aranjuez*, pero sobre todo los 8.859 reales de *Briseida* de Rodríguez de Hita, una cantidad que no será superada por ninguna otra zarzuela en el resto de la década. En las dos temporadas siguientes, la cantidad ingresada en un estreno no bajará de los 5.300 reales, destacando los 6.935 reales de *Las labradoras de Murcia* (1769).

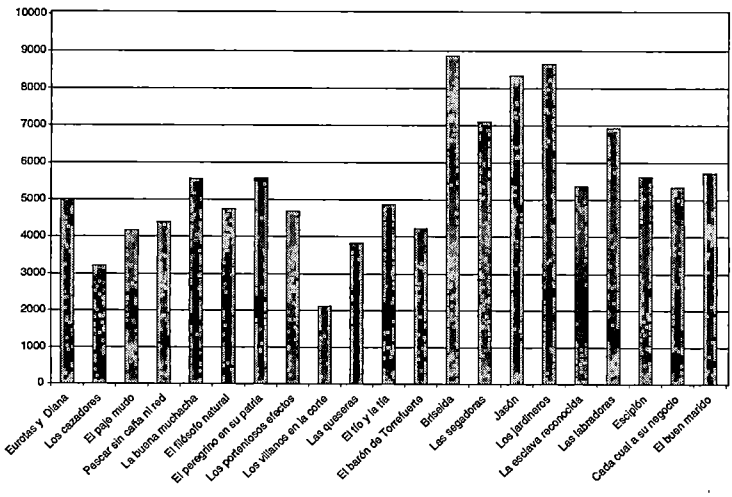
676 Téngase en cuenta que las representaciones no eran siempre ininterrumpidas. Cuando unos pocos días separan la representación de una misma zarzuela, se ha englobado en la misma serie.

677 Las relaciones de ingresos de todas las representaciones de la década habrían complicado mucho más la evaluación. En el futuro, no obstante, deberá abordarse el estudio de esos datos, que, sin duda, enriquecerán el conocimiento del gusto del público madrileño.

678 Véanse TABLA 5 y GRÁFICO 6.

679 *El peregrino en su patria* es, que sepamos, la única ópera adaptada por Ramón de la Cruz que cuenta con una edición moderna: G. CORONA MARZOL, *Ramón de la Cruz,* El peregrino en su patria *(Zarzuela en dos actos)*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27, 1989, p. 513-550.

GRÁFICO 6. Producto de los estrenos de las zarzuelas en los teatros de la Villa (1760-1771) (en reales).



2. La duración de una zarzuela en los días siguientes al estreno, muestra de manera más transparente el éxito obtenido por una producción[680]. La duración media es muy elevada: 11,09 funciones[681]. Durante el período estudiado, destaca sin duda el arrollador éxito de *Los cazadores* de Piccinni/Ramón de la Cruz (traductor). La obra se representó en el teatro del Príncipe desde el 10 de diciembre de 1764 hasta el 13 de enero de 1765 casi ininterrumpidamente[682]. Las 30 representaciones de la ópera «azarzuelada» se explican por la novedad del espectáculo tras el paréntesis de los últimos años. Después de *Los cazadores*, las obras que más atrajeron al público madrileño fueron óperas *buffe* adaptadas: *El paje mudo* de Duni (15 representaciones con el estreno incluido), *Pescar sin caña ni red (pasticcio?)* (17), *El filósofo natural* de Galuppi(17) y *Los portentosos efectos de la naturaleza* de Scarlatti (17), estrenadas todas ellas entre los primeros de 1765 y mediados de 1766. En un tercer lugar se sitúan algunas zarzuelas originales, que logran mantenerse durante 12-14 días en cartel: *El tío y la tía* (12), *Briseida* (12), *Las segadoras de Vallecas* (14), *Jasón* (13), *Los jardineros de Aranjuez* (14) y *Las labradoras de Murcia* (12).

Las zarzuelas que fueron peor acogidas por el público no sobrepasaron las seis funciones seguidas: *Eurotas y Diana* (2), *La esclava reconocida* (3), *Escipión en Cartagena* (3), *Las queseras y el amor pastoril* (6), *El barón de Torrefuerte* (6) y *Cada cual a su negocio* (6). El director de la compañía se veía obligado entonces a retirar la obra de la programación, puesto que las ganancias

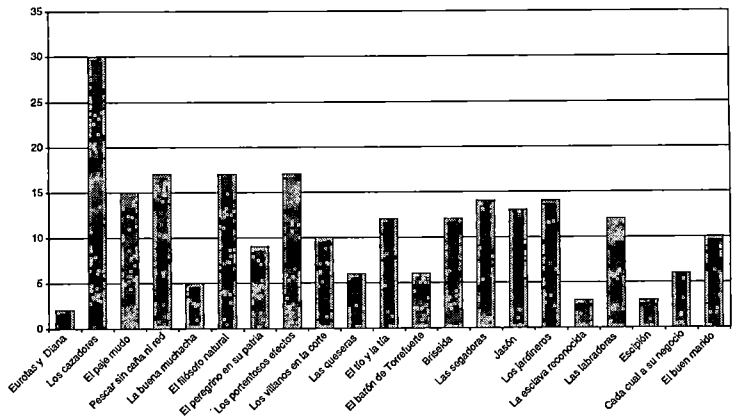
680 Véanse TABLA 5 y GRÁFICO 7. Tanto el GRÁFICO 6 como el GRÁFICO 7 se han confeccionado a partir de los datos de la TABLA 5.

681 Véase *supra*, p. 191.

682 Además del descanso de los días 22 a 24 de diciembre, sólo se intercaló *El sol del mariano cielo y luz de Madrid en Roma* de Bruno Solo de Zaldívar durante los días 25 y 26.

—como veremos— eran en provecho de los propios actores[683]. La gran excepción la constituye *La buena muchacha* que, a pesar de sólo haber durado cinco días en noviembre de 1765, se repone en 4 ocasiones, con un total de 33 representaciones.

GRÁFICO 7. Primeras representaciones de las zarzuelas en los teatros de la Villa (1760-1771).



3. La tabla clasificatoria del GRÁFICO 8 muestra las zarzuelas de los años sesenta ordenadas por el total de días representados[684]. Los cuatro primeros puestos los ocupan óperas italianas convertidas en zarzuelas: *Las pescadoras* con 69 representaciones, *Los cazadores* con 58 y, a una distancia considerable, *El filósofo natural* con 45 y *Los portentosos efectos de la madre naturaleza* con 41. *Las segadoras de Vallecas* es la zarzuela original más popular de la década, aunque sus 35 días de representación (quinto lugar) apenas superan los de la adaptación de *Cecchina o sia La buona figliuola* de Piccinni/Goldoni (33), una

683 Como puede verse en el apéndice 16 (TABLA 48), las zarzuelas mencionadas no se reponen.

684 El total de días representados recogido en el GRÁFICO 8 proviene de la suma de las distintas series de representaciones de una obra (estrenos más reposiciones). El detalle de las representaciones, con el lugar y la fecha del primer día, así como la compañía, se halla en el apéndice 16. Los resultados obtenidos deben ser interpretados con circunspección: se ha sumado el total de representaciones *durante* los años sesenta. Por consiguiente, las obras estrenadas a mediados de la década contarán forzosamente con más representaciones que las zarzuelas estrenadas en los últimos años, que a menudo se prolongan después de 1770. En próximos estudios será necesario, pues, tener en cuenta el total de representaciones, hasta que la obra fue retirada definitivamente de los teatros comerciales madrileños. Por cuestiones de limitación, se ha efectuado ese cálculo sólo para las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (véase GRÁFICO 17, en el apéndice 30).

de las obras con mayor éxito en la Europa del momento[685] y también en España[686]. Los espectadores mostraron su aprecio por *Los villanos en la corte* de Rust, *El paje mudo* de Duni, *Briseida* y *Las labradoras de Murcia* de Hita, que fueron representadas alrededor de 20 veces en los coliseos madrileños.

El resto de zarzuelas de la clasificación no volverán a ser programadas tras la primera serie de representaciones[687], incluso habiendo tenido una aceptación moderadamente buena, como es el caso de *Los jardineros de Aranjuez, Jasón* y *El tío y la tía*[688]. Es difícil determinar si el fracaso de algunas zarzuelas es debido a la temática, a la calidad literaria o musical, o a otros factores extrateatrales. No hay que aventurarse a achacar el fiasco a la inexperiencia en el campo zarzuelístico de compositores locales, como Fabián García Pacheco o, incluso, Antonio Palomino, quien hasta el momento se había limitado al género de la tonadilla escénica[689]. Dramas jocosos con fama en el extranjero como *Buovo d'Antona* (*El peregrino en su patria*) de Traetta, *Il barone di Torreforte* (*El barón de Torrefuerte*) o *La schiava riconosciuta* (*La esclava reconocida*) de Piccinni tampoco reaparecerán en los programas tras la fría acogida del público.

685 R. STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, traducido del alemán, revisado y ampliado por L. CAVARI y L. BIANCONI, Venezia, Marsilio, 1991, p. 274.

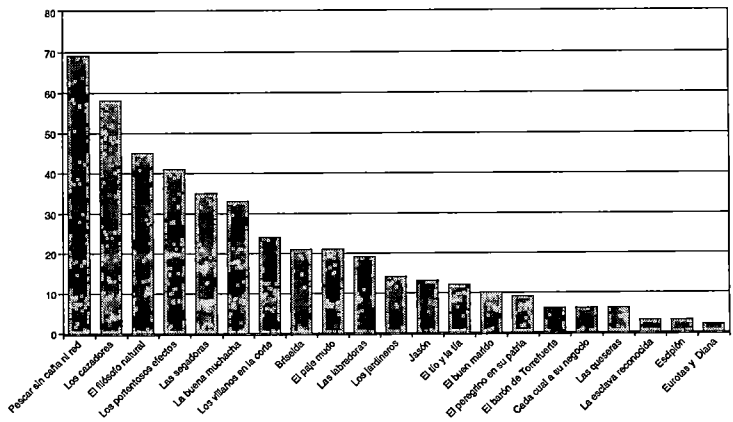
686 Véase nota 648. Además de las representaciones ya comentadas de Cádiz (1762), Sevilla (1762?), Madrid (1765, versión adaptada), Real Coliseo de La Granja (1767), Barcelona (1770, versión adaptada) y Valladolid (1772, versión adaptada), hay que añadir las de Barcelona de 1761 —tan solo un año después del estreno absoluto en Roma (!)— y una tercera aparición en el mismo Teatre de la Santa Creu durante la temporada 1770-71. Cotarelo cita un impreso de una representación de *La buena muchacha* en el teatro del duque de Gandía de Valencia, en el carnaval de 1769, aunque no ha sido hallado. Véanse COTARELO, *Cruz*, p. 71; R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 175 y 264; A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 371.

687 Compárese el GRÁFICO 8 con el número de representaciones de la TABLA 5.

688 Véase el punto precedente.

689 Cf. J. SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, 3 vol., Madrid, Tipografía de archivos, 1928-1930.

GRÁFICO 8. Clasificación de las zarzuelas por total de representaciones (1760-1771).



4. Es importante señalar que entre las diez piezas más representadas[690], únicamente tres son zarzuelas originales, todas compuestas por Rodríguez de Hita. El maestro de capilla de La Encarnación es el único compositor español capaz de rivalizar en la escena con dos de los grandes cultivadores de la ópera cómica del momento: Niccolò Piccinni y Baldassare Galuppi. A finales de los años sesenta, De Hita es el compositor español (o residente en España) más apreciado por el público de la capital, por delante de Pablo Esteve (*Los jardineros de Aranjuez* se interpreta en 14 ocasiones), Gaetano Brunetti (*Jasón* en 13), Antonio Rosales (*El tío y la tía* en 12) o Fabián García Pacheco (*El buen marido* en 10).

5. En cuanto a los textos dramáticos, es sorprendente el éxito de los libretos jocosos de Goldoni traducidos al castellano: de las seis piezas representadas más de 30 veces en los coliseos públicos, cinco son del autor veneciano[691]. Por otra parte, se confirma el dominio absoluto del dramaturgo Ramón de la Cruz en las tablas madrileñas. No sólo los clamorosos éxitos de la década llevan la firma de Ramón de la Cruz: las citadas seis obras que encabezan la clasificación son traducciones (a veces atribuidas) u originales (*Las segadoras*) del sainetero. Las 15 primeras zarzuelas de la clasificación poseen libretos de Ramón de la Cruz exceptuando el anónimo *Paje mudo* y *Los jardineros de Aranjuez* de Esteve, hecho explicable, en parte, por el porcentaje elevadísimo que ocupan sus (re)creaciones en el total de zarzuelas estrenadas[692].

Curiosamente, los últimos puestos de la lista (seis o menos días en cartel) corresponden a las piezas de Cañizares (*Eurotas y Diana*), Canfrán (adaptador de *Las queseras*), Cordero (*Escipión en Cartagena*) y Cuéllar (*Cada cual a su*

690 Véase igualmente GRÁFICO 8.

691 Véase GRÁFICO 8.

692 Véase, en este capítulo, el apartado 2, puntos 3-5.

negocio), hallándose únicamente dos libretos adaptados por Cruz (*El barón de Torrefuerte* y *La esclava reconocida*, esta última atribuida).

6. La curva del total de representaciones de zarzuelas por temporada (GRÁFICO 9[693]) aporta matices a los datos obtenidos a partir del número de zarzuelas estrenadas (GRÁFICO 4) y el total de títulos programados (GRÁFICO 5) comentado más arriba.

De la nula o casi nula actividad hasta la temporada 1763-1764, los teatros madrileños pasan a ofrecer zarzuelas durante 45 días en 1764-1765, con tan solo dos títulos: *Los cazadores* y *El paje mudo*. Al año siguiente, la actividad zarzuelística se incrementa hasta rebasar las 70 representaciones (aumento del 60% respecto al año anterior), con tres estrenos y tres reposiciones. Durante la temporada 1766-1767, el número de funciones desciende a 63 (-12%), cifra que se mantiene en 1767-1768. Esa estabilización del total de días es engañosa: se duplica el número de estrenos (de dos se pasa a cuatro) y aumentan en un 50% los títulos programados (de seis a nueve), lo que indica que los autores intentan compensar la pérdida de público. En efecto, las zarzuelas estrenadas en la temporada 1767-1768 no gustan tanto como las de años anteriores: los diez días en cartel de *Los villanos en la corte* y, sobre todo, los seis días de *Las queseras* y *El barón de Torrefuerte* quedan a la zaga de las 17 primeras representaciones de *Las pescadoras*, *El filósofo natural* (ambas de 1765-1766) o *Los portentosos efectos de la naturaleza* de la temporada anterior[694].

La situación da un viraje en 1768-1769. Las 114 representaciones de zarzuelas demuestran que el público madrileño se volcó en favor tanto de las novedosas piezas originales como de las reposiciones, principalmente *La buena muchacha* (11 días) y *Pescar sin caña ni red* (12 días). Con igual número de estrenos que el año anterior (cuatro), se incrementa en un 81% el número de representaciones.

La febril actividad de la temporada está relacionada con las innovaciones que se efectuaron para mejorar las condiciones materiales de las compañías: durante el verano, las dos *troupes* se unen para representar zarzuelas a beneficio propio, es decir, libres de los gravámenes del municipio y de otras instituciones benéficas que pesaban sobre los espectáculos teatrales[695].

---

693 Los datos del número de representaciones (estrenos y reposiciones) por temporadas se obtienen a partir del apéndice 16 (TABLA 48). En la TABLA 7, junto a los totales, se distinguen las zarzuelas originales de las adaptaciones. Mientras que el GRÁFICO 9 insiste en el total de representaciones por año teatral, en el GRÁFICO 10 se comparan óperas adaptadas y zarzuelas autóctonas. Nótese que en el apéndice 16 no se han agrupado las representaciones por temporadas, sino por años naturales. Las fechas de inicio y fin de las temporadas teatrales de la década de 1760 pueden consultarse en ANDIOC-COULON, *Cartelera*.

694 Véanse TABLA 5 y GRÁFICO 7.

695 Esta medida se acompañó del aumento del precio de las entradas. A consecuencia de estas modificaciones, el beneficio anual de la compañía de María Hidalgo pasó de 38.630 reales en 1767-1768 a 191.492 reales en 1768-1769, mientras que Juan Ponce vio como su excedente ascendía de 78.634 reales en 1767-1768 a 107.488 reales. Véase COULON,

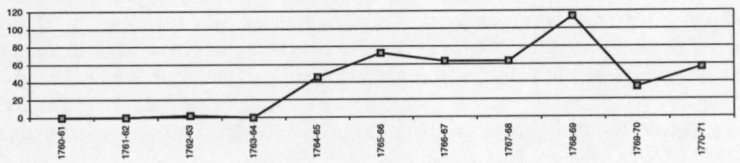
Tras los máximos históricos, al año siguiente (1769-1770) cae en picado el número de días en que se ofrecen zarzuelas: de 114 a 34, es decir, un 70% menos. Sin embargo, el evento de la temporada es el estreno de *Las labradoras de Murcia*, representada 12 veces, un éxito que contrasta con *La esclava reconocida*, estrenada unas semanas antes y representada solamente tres días. La baja afluencia del público también es perceptible en el resto de espectáculos teatrales, particularmente en mayo y en enero[696].

En la temporada 1770-1771 aumenta la curva de frecuentación en un 67%. El número de representaciones recupera —con 57 representaciones— los niveles de las temporadas 1766-1767 y 1767-1768. Los «autores» programan el doble de títulos que el año anterior (de cinco a diez), pero la media de representaciones sigue siendo baja (seis). La pieza de más éxito, *El buen marido* de Fabián García —estrenada en septiembre— alcanza a duras penas diez funciones.

TABLA 7. Total de representaciones por temporadas (1760-1771)

Temporada	Adaptaciones	Originales	Total
1760-1761	0	0	0
1761-1762	0	0	0
1762-1763	0	2	2
1763-1764	0	0	0
1764-1765	45	0	45
1765-1766	72	0	72
1766-1767	63	0	63
1767-1768	51	12	63
1768-1769	43	71	114
1769-1770	15	19	34
1770-1771	26	31	57

GRÁFICO 9. Total de representaciones de zarzuelas por temporadas (1760-1771).



Sainete, p. 86. Las reformas de 1768 se abordan en la p. 242 y s.

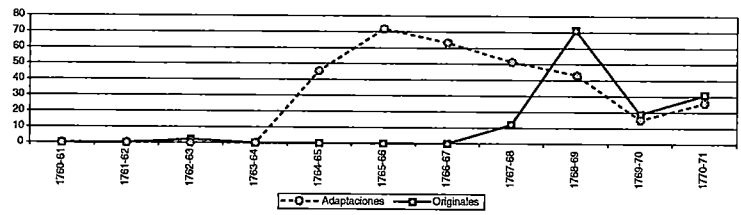
696 *Ibidem*, p. 87.

7. El GRÁFICO 10 permite apreciar uno de los aspectos más interesantes de la evolución en el gusto del público madrileño durante la década de 1760-1770. Se muestra concretamente la variación en el total de zarzuelas originales y óperas adaptadas que se representaron en cada una de las temporadas teatrales[697].

Podemos observar claramente el fulgurante ascenso de las adaptaciones de óperas *buffe* en los años 1764-1765 y 1765-1766 y el progresivo declive en las cuatro temporadas siguientes. No menos arrollador es el éxito de las producciones originales en la temporada 1768-1769, precedido únicamente por la tentativa del entremés *El tío y la tía* en otoño del año anterior. Curiosamente, los máximos que lograron las obras adaptadas y las piezas originales son muy similares (72 y 71 funciones anuales), hallándose a distancia de tres temporadas, lo que indica una rápido cambio en las inclinaciones del auditorio.

En el año de la eclosión de la zarzuela autóctona, la *opera buffa* españolizada sigue atrayendo a no pocos aficionados, como testimonia el elevado número de representaciones, 43, solamente ocho menos que en 1767-1768 (51). Durante las dos temporadas siguientes se confirma la inversión de la tendencia, aunque el margen existente entre zarzuelas originales y obras extranjeras es realmente escaso (cuatro días en 1769-1770 y cinco en 1770-1771).

GRÁFICO 10. Zarzuelas originales y adaptadas: representaciones por temporadas (1760-1771).



4. CONCLUSIÓN

El examen de la cartelera teatral de la década de 1760, centrada únicamente en el género de la zarzuela, además de ofrecer datos sobre el repertorio programado y su evolución, esclarece un importantísimo aspecto de la producción teatral: la acogida del público (recepción). El análisis de los datos recogidos sobre las zarzuelas montadas en los teatros comerciales de Madrid aportan interesantes conclusiones. Puesto que en las páginas anteriores los

697 La TABLA 7 y el GRÁFICO 10 se han realizado combinando la TABLA 48 del apéndice 16 (número de representaciones) y la TABLA 5 (autores).

resultados ya han sido expuestos de forma sintética, nos limitaremos a resaltar los más relevantes.

El dato más significativo es que la mitad de las zarzuelas representadas son en realidad adaptaciones de *opere buffe* italianas, principalmente de Carlo Goldoni (80%). En segundo lugar, que Ramón de la Cruz es el principal impulsor del género en los años sesenta del siglo XVIII, puesto que adapta al menos el 60% de las óperas (pudiéndose elevar esta cifra al 90%) y es el autor del 60% de los libretos originales, sumando pues el 60%-75% del total de piezas representadas por las compañías madrileñas. En cuanto a los compositores, las estadísticas demuestran una mayoritaria presencia de italianos (57%), autores de las óperas originales, a los que hay que añadir los que cultivaron el género en España (Duni y Brunetti). Los datos evidencian, además, que Antonio Rodríguez de Hita es el compositor que más obras estrenó en los teatros comerciales de Madrid de 1760 a 1771 (cuatro obras), al mismo nivel de producción, nada menos, que de Niccolò Piccinni.

El mensaje teatral es recibido y descodificado por el público, que con su actitud influye y trasforma la producción de los espectáculos. La recepción de las zarzuelas en los años 1760-1771 es medible a través de los ingresos de taquilla documentados y la frecuencia de las representaciones. Según los resultados de nuestro estudio, la ópera *buffa* italiana —aunque adaptada a zarzuela— goza de la preferencia del público de los teatros de Madrid. Las óperas adaptadas *Los cazadores* de Piccinni, *El paje mudo* de Duni, *Pescar sin caña ni red (pasticcio?)*, *El filósofo natural* de Galuppi y *Los portentosos efectos de la naturaleza* de Scarlatti, logran mantenerse en cartel más días que las zarzuelas originales. Entre las diez piezas más representadas durante la década, únicamente tres son zarzuelas autóctonas, y todas compuestas por Rodríguez de Hita. El maestro de capilla de La Encarnación resulta ser el compositor español (o residente en España) más apreciado por el público de la capital, por delante de Esteve, Brunetti, Rosales o García Pacheco. A finales de los años sesenta, sus zarzuelas originales son las únicas capaces de rivalizar con las óperas adaptadas de Piccinni, y Galuppi: la recaudación del estreno de *Briseida* (8.859 reales), por ejemplo, no es superada por ninguna otra ópera o zarzuela de la década. Sin embargo, el número de representaciones que siguen al estreno pone en evidencia la predilección del público madrileño por las adaptaciones de piezas de Goldoni: las 12 funciones de *Briseida*, *Las segadoras* y *Las labradoras* quedan por detrás, por ejemplo, de las 17 de *Pescar sin caña ni red* (1765) o *El filósofo natural* (1766) o las 30 de *Los cazadores* (1764). Sin olvidar, por ello, que los asistentes acuden por la espectacularidad de los montajes y el renombre del autor dramático: sólo así se explica que los mayores éxitos de la década sean traducciones o textos originales del libretista Ramón de la Cruz.

Si bien muchas de las informaciones de base de este capítulo proceden de catálogos y estudios publicados, la investigación ha arrojado nuevos resultados. El esfuerzo por reunir los datos en forma de tablas y gráficos nos proporciona una mejor comprensión del fenómeno de la zarzuela madrileña en el decenio de

1760. Se ha intentado, de este modo, poner remedio a la visión fragmentaria de Cotarelo —centrado principalmente en la obra de Ramón de la Cruz— y a la dispersión de los datos repartidos entre los distintos catálogos, que tan afortunadamente poseemos. Aún así, el repertorio ofrecido está concebido como un primer examen exploratorio.

Tenemos que reconocer que muchos de los datos han resultado inesperados. La visión que legó a la posteridad la historiografía romántica española —Emilio Cotarelo, tan cercano a los planteamientos de Marcelino Menéndez y Pelayo—, pendiente de presentar las zarzuelas originales de Ramón de la Cruz como expresión de la «esencia nacional» y del alma del pueblo, queda desprovista de solidez científica. Para Cotarelo, las adaptaciones de óperas italianas de Ramón de la Cruz eran sólo «obras de ocasión y compromiso», compuestas «por exigencias de los directores de las compañías»[698], a la espera de zarzuelas con «mejores asuntos, mejor escritas y con música más adecuada y nacional»[699]. Sin embargo, el planteamiento del musicógrafo se ve desautorizado por los datos administrativos del Archivo de Villa, que demuestran que las óperas *buffe* italianas cautivaban a los espectadores madrileños de los años sesenta. Las compañías buscaban sin duda la rentabilidad económica de los montajes zarzuelísticos. Programaron durante toda la década óperas adaptadas, preferentemente con textos de Goldoni, pero atendiendo a la demanda del público de la capital. Cotarelo no quiso entender la realidad cultural de los teatros operísticos de toda Europa, que durante el siglo XVIII siguieron fascinados por las producciones italianas. Decir que los españoles se mantuvieron fieles a la tradición barroca y prefirieron el teatro musical costumbrista, además de ser simplista, no encaja con los resultados estadísticos.

Por último, hay que insistir en que los resultados ofrecidos confieren excepcional importancia a las figuras de Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita, en el contexto de los teatros comerciales: el dramaturgo, por detentar gran parte de la actividad zarzuelística en los años sesenta del siglo XVIII, y De Hita, por contar con las creaciones autóctonas de mayor éxito, en un ambiente inclinado hacia lo italiano.

En próximas páginas, habrá que interpretar algunos de los datos ofrecidos. Por ejemplo, la posible relación entre el cambio en la programación a favor de las zarzuelas originales y la nueva dirección artística (a manos de Juan Ponce, como veremos) o el sintomático aumento de zarzuelas programadas a partir de 1767-1768, que coincide con la llegada del conde de Aranda al Gobierno. No obstante, algunas de las hipótesis necesitarán nuevos trabajos para ser reforzadas o debilitadas.

Como se ha comentado en la introducción del capítulo, en futuras publicaciones esperamos poder completar y desarrollar con bibliografía secundaria algunas de las informaciones aquí esbozadas. Como muestra,

698 COTARELO, *Zarzuela*, p. 120.
699 *Ibidem*, p. 136.

podemos citar el trasfondo político del repertorio zarzuelístico madrileño. En efecto, la adaptación de óperas procedentes principalmente del ámbito napolitano puede relacionarse con los vínculos entre la corona española y el reino de Nápoles, gobernado por Fernando, el hermano de Carlos III[700].

Este hecho histórico nos conduce a otro de los temas que, según nuestra opinión, debería ser indagado en próximos trabajos: la relación, en el campo de la ópera, entre la España de Carlos III y el ducado de Parma, perteneciente a los Borbones españoles desde 1748. ¿Explicaría esa conexión la presencia en nuestras carteleras del compositor Traetta o la rápida difusión en España, a partir de 1750, de la obra de Goldoni, protegido de Felipe de Borbón? No conocemos ningún estudio que haya tratado esta posible vinculación musical o la circulación de repertorio y de cantantes. El dinamismo teatral de la Parma gobernada por el reformista Guillaume du Tillot —impulsor de la reforma operística llevada a cabo por Tomasso Traetta y Carlo Innocenzo Frugoni y además de las representaciones de *opere buffe* de Paisiello y Goldoni—, quizás tuvo sus ramificaciones en la Península Ibérica. Una investigación a partir de fuentes documentales podría resultar del mayor interés.

El apartado dedicado a la problemática de la autoría de textos y partituras, espera llamar la atención sobre la necesidad de proseguir las investigaciones en el terreno de la libretística. Como se ha comentado en varias ocasiones, las dificultades que persisten sólo podrán resolverse mediante un estudio comparado de los textos originales italianos y la versión española. No descartamos que algunas de las obras que se siguen considerando como zarzuelas sean en realidad óperas italianas. Por ejemplo, ¿cómo saber si el texto de la zarzuela *Jasón o La conquista del Vellocino* de Ramón de la Cruz no es en realidad una adaptación de *La conquista del vello d'oro* de alguno de los autores italianos[701]?

Dejando de lado si la responsabilidad de dicha labor incumbe al campo de la filología o de la musicología, es evidente que no puede seguir ignorándose el tema de las adaptaciones de óperas serias y *buffe* italianas a zarzuelas en la segunda mitad del siglo XVIII. Al no existir ningún estudio específico, únicamente poseemos nociones muy generales del procedimiento utilizado: traducción, reducción a dos actos, supresión del recitativo, adición de números musicales, modificación de la trama, etc. Magro conocimiento, se convendrá, para un tema de tanta importancia como la difusión del estilo operístico italiano en España y su repercusión en los géneros autóctonos. Es de esperar que reciba la atención merecida en los próximos años.

---

700 Podríamos haber remitido a los clásicos estudios de B. CROCE, *Storia del regno di Napoli*, (*Benedetto Croce. Scritti di storia letteraria e politica*, 19), Bari, Laterza & Figli, 1931; H. ACTON, *The Bourbons of Naples (1734-1825)*, London, Methuen and Co, 1956 o a la prestiogiosa *Storia di Napoli*, 11 vol., [Napoli], Società editrice Storia di Napoli, 1967-1978, sin olvidar mencionar la monografía *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, ed. de L. BIANCONI y R. BOSSA, (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 9), Firenze, Olschki, 1983.

701 Véase, por ejemplo, F. STIEGER, *Opernlexikon. Opera Catalogue. Lexique des Opéras. Dizionario operistico*, 1, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 266.

Capítulo V

Producción y recepción de las zarzuelas de Rodríguez de Hita

1. INTRODUCCIÓN

El montaje de un espectáculo músico-teatral exige el trabajo conjunto de una serie de profesionales de la escena, desde el director hasta los sastres. De ahí que, en el estudio de una obra destinada a la escena, sea imposible eludir el aspecto de la «producción», en el sentido de «realización escénica»[702]. Poner en escena una ópera o una zarzuela requiere la actividad coordinada de autores (libretista y compositor), actores, tramoyistas, artesanos (pintores, sastres, peluqueros, etc.), personal de la sala, etc. Desde los ya citados trabajos sobre la ópera italiana de Lorenzo Bianconi y Thomas Walker o los de Reinhard Strohm, publicados veinte años atrás y asumidos progresivamente por los historiadores del teatro y de la música, se impone la reconstrucción de la práctica productiva y la identificación de los operadores. Recuérdese que la nueva historiografía parte de la premisa de que el espectáculo operístico es un fenómeno integral que necesita un enfoque interdisciplinar.

Si en el capítulo anterior se han esbozado los principales elementos del sistema productivo de los teatros comerciales de Madrid, habrá que desgranar, a continuación, cómo se llevó a cabo, concretamente, la producción de las zarzuelas compuestas por Antonio Rodríguez de Hita. Al igual que en el periodismo escrito, en el caso de las representaciones de las zarzuelas de Rodríguez de Hita, es necesario plantearse los interrogantes tradicionales «qué», «quién», «cuándo», «dónde» y «cómo»[703]. Es bien sabido que el músico de esta época que escribe para la escena —como el que lo hace para el servicio litúrgico de una iglesia—, compone para un efectivo instrumental y vocal concretos, para un espacio y una función determinadas, para un público específico. El autor

---

702 El verbo «producir», que en castellano significa propiamente «hacer», «fabricar», «realizar», se usa en el sentido inglés de *to produce*, es decir, «poner en escena», «representar», «realizar». Pese a ser anglicismo, y constatar su creciente abuso en español, lo seguiremos empleando aquí debido a su difusión en los trabajos sobre teatro. Véase, por ejemplo, P. PAVIS, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, (*Paidós Comunicación*, 10), traducido del francés por F. del TORO, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, (1983), p. 379 («producción teatral»).

703 A la cuestión del «por qué» se llevaron a las tablas dichas obras, sólo podremos intentar responder al final de este trabajo.

—tanto del texto como de la música— concibe la obra en función de los elementos humanos y materiales disponibles; los recursos a su alcance determinan en gran medida las características de la obra. No será en absoluto irrelevante, por lo tanto, prestar atención al montaje de los espectáculos. Asimismo, y al margen de la importancia musicológica, el estudio de las circunstancias precisas en las que se desarrollaron las representaciones pueden ser provechosas para el ejecutante moderno —músico, actor o escenógrafo— preocupado por recuperar el espíritu original de las obras. El auge de la práctica interpretativa con instrumentos originales, por ejemplo, nos obliga a proporcionar información detallada sobre la composición de la orquesta.

Hace ahora más de un siglo, el erudito madrileño Emilio Cotarelo, en el capítulo VI de *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*[704], ofreció una breve compilación de datos acerca de los estrenos de las zarzuelas *Briseida*, *Las segadoras de Vallecas* y *Las labradoras de Murcia*[705]. Sus fuentes fueron los libretos impresos y algunos documentos administrativos del archivo municipal madrileño. Cotarelo se interesó principalmente por lo relacionado con el elenco de actores y los resultados económicos de las representaciones, particularmente por el reparto de los beneficios. Si bien se inscriben en la corriente positivista de finales del siglo XIX, las aportaciones de Cotarelo y Mori referentes a las zarzuelas de Ramón de la Cruz han sido muy útiles para los trabajos de conjunto posteriores. Puesto que su relación de «hechos positivos» ha constituido durante décadas la única base para numerosos trabajos, sería injusto, a nuestro entender, despreciar ahora la labor pionera de Cotarelo, tal como han hecho algunos historiadores del teatro y de la música, en un arrebato de entusiasmo por la «nueva» historia. El hecho de que sólo Bussey haya aportado nueva investigación sobre las circunstancias de representación de la zarzuela *Las labradoras de Murcia*, es bastante elocuente[706].

El interés de Cotarelo por las tres zarzuelas mencionadas derivaba lógicamente de su pertenencia a la pluma del dramaturgo Ramón de la Cruz. Como ya vimos en la introducción general, el hecho de que la historia de la ópera y de la zarzuela españolas hayan sido realizadas tradicionalmente por los historiadores del teatro ha tenido como principal consecuencia la relegación de los temas que interesan a la musicología. En los estudios existentes se ignoran aspectos tales como qué intérpretes musicales participaron, en qué circuitos se movían, cuántos ensayos se realizaron, cuál fue la dotación escénica, qué arias prefirió el público y un largo etcétera.

Estas lagunas son precisamente las que pretende cubrir el presente capítulo. Se trata de aproximarnos a la producción artesanal de los espectáculos

704 *Cruz*, p. 113-131.

705 Como se ha comentado en la introducción general, COTARELO retomó los datos de *Cruz* en la obra de 1934 *Zarzuela* (capítulo IV, p. 119-150).

706 W.M. BUSSEY, *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, (*Studies in Musicology*, 53), Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 98-100.

zarzuelísticos de Rodríguez de Hita, rescatando información habitualmente desechada por la historiografía dramática.

A consecuencia de la amplitud de cualquier fenómeno productivo, sería imposible pretender abarcar convenientemente, y en todo su ámbito, el estudio del montaje de estas zarzuelas. En cuanto al aspecto de la recepción, conocible a través de fuentes como los escritos de aficionados y literatos que asistieron a las representaciones, descripciones de viajeros extranjeros, informes de las autoridades, etc., será tratado en el capítulo VII. No se incluye en el capítulo la perspectiva de la producción de las pequeñas obras para la escena (arias, sainetes, música para comedias, etc.) del compositor de La Encarnación: sólo sus zarzuelas completas serán objeto de estudio. También se ha renunciado, por ejemplo, a profundizar el aspecto de las tarifas que se aplicaron para las distintas funciones de zarzuelas. Las siguientes páginas se articulan principalmente en torno a cuatro ejes: el reparto vocal, la composición de la orquesta, las noticias sobre el material escénico y los datos sobre los ensayos y las representaciones en el teatro del Príncipe de Madrid[707]. Dichas limitaciones no vienen impuesta por la falta de documentación sino, antes al contrario, por el caudal de datos de primera mano existentes.

En efecto, la mayoría de informaciones de este capítulo proceden de la consulta directa de los fondos archivísticos. La mencionada ausencia de trabajos musicológicos nos ha obligado a hacer tabla rasa de los pocos datos disponibles, por otra parte necesitados de revisión. Así, como en cualquier investigación histórica, ha habido que determinar los archivos potencialmente interesantes, realizar posteriormente la búsqueda de fuentes, explotarlas y, finalmente, recoger y organizar las informaciones útiles. Con el fin de que cualquier estudioso pueda hacer progresar —o incluso verificar— nuestra tarea, citaremos brevemente los establecimientos consultados.

En primer lugar, destaca por su relevancia el archivo municipal de Madrid —llamado Archivo de Villa (AVM)—, que contiene uno de los mejores fondos documentales sobre teatro de la Península Ibérica. Conserva todo tipo de documentación relativa a la administración de los teatros de la ciudad desde el siglo XV hasta hoy. El corpus documental es extensísimo y comprende ingresos, gastos, pérdidas, beneficios, formación de las compañías, listas de las orquestas, honorarios, contratos, etc., lo que permite al historiador reconstruir la actividad teatral madrileña con gran precisión. Está dividido en tres secciones: el Archivo de Secretaría, el Archivo de Corregimiento y el Archivo de Contaduría[708].

---

707 En cuanto a las funciones que hubo fuera de la capital, nos limitamos a dejar constancia de su conocimiento. Como se insitirá en la conclusión del capítulo, el tema de la difusión del repertorio escénico de Rodríguez de Hita en la Península Ibérica es uno de los temas que habrán de ser tratados urgentemente en los próximos años.

708 Véase M. del C. CAYETANO MARTÍN, *El Archivo de Villa y el teatro*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de F. ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 263-270.

Igualmente se halla abundante documentación sobre los coliseos madrileños en los llamados «papeles de Barbieri», una colección de la Biblioteca Nacional recogida por el compositor y musicógrafo del siglo XIX Francisco Asenjo Barbieri. Otros centros como el Archivo Histórico Nacional, el Archivo Histórico de Protocolos, el Instituto «Valencia de don Juan» —todos ellos en Madrid— o el Archivo Teatral de Almagro poseen documentación relacionada con los teatros públicos madrileños.

Por ende, sobrepasaría los límites de este trabajo reproducir aquí la inmensa cantidad de información administrativa existente sobre las representaciones de las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita. Se ha optado por ofrecer tan sólo una selección de documentos que hemos considerado particularmente importantes para restituir la producción de las zarzuelas estudiadas. De acuerdo con los objetivos mencionados, hemos prestado mayor atención a cinco tipos documentales: las formaciones de las compañías, las listas de integrantes de las orquestas, los gastos generales y diarios de las zarzuelas[709], los productos diarios de las representaciones —reflejadas aquí en forma de listado— y los balances económicos al finalizar las respectivas temporadas.

Queremos señalar, por último, que en algunos casos se ha recurrido a fuentes secundarias —por ejemplo, en el tema de la legislación teatral o los apuntes biográficos de los actores— para mejorar la claridad de la composición.

2. *BRISEIDA*

> «En la temporada de Verano q[ue] anteriorm[ente] no se representaba en los teatros, sino los dias de fiesta; hè permitido este Año, que en algunos dias de trabajo, y los que quissiesen los Comicos, se ejecuten Zarzuelas en Musica, y se empiecen à las Ocho y quarto en punto»[710].

El propio presidente del Consejo de Castilla, Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda, se dirigía a la Sala de Alcaldes de Madrid el 9 de julio de 1768 con estos términos. Pero, ¿cuál era el verdadero alcance de esta resolución gubernamental?

---

709 En el Archivo de Secretaría, entre las hojas de productos diarios, se hallan los «gastos de por una vez», es decir los gastos de objetos, utensilios, atrezzo, etc. que se va a utilizar a lo largo de todas las representaciones. Por otro lado, existen también las hojas de gastos puntuales de cada representación (yeso o limpieza del tablado, apuntadores, alquiler de objetos, utensilios para el sainete o la contradanza del día, etc.) que figuran simplemente como «gastos de la zarzuela (u opera)» con la fecha correspondiente.

710 AHN, *Consejos Suprimidos. Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte*, libro nº 1.356*: Libro de gobierno*, (del 9 de enero al 30 de diciembre de 1768), fol. 367. Véase apéndice 17. Emilio COTARELO (*Controversias*, p. 663) reconoció no haber hallado esta orden, aunque conocía su contenido por la «multitud de referencias en los papeles del Archivo municipal de Madrid».

En primer lugar, la resolución del Consejo autorizaba las representaciones de zarzuelas durante todos los días laborables de la temporada de verano. Recuérdese que las funciones diarias de autos sacramentales ocuparon, durante la primera mitad del siglo XVIII, una parte importante de la cartelera del mes de julio[711]. Durante el resto del estío, únicamente se representaba los domingos y días festivos, en los que las compañías ofrecían funciones «de teatro». Por consiguiente, la prohibición de los autos en junio de 1765[712] supuso una notable disminución de la actividad teatral veraniega y, por ende, de los beneficios de las compañías municipales. En 1766 ya se intentó remediar esta situación con la instauración de «funciones de gracia»: se concedía a las compañías el favor de poder representar dos días de entre semana durante la temporada de verano y, como veremos a continuación, se les otorgaba ventajosas exenciones tributarias[713]. Con la medida aprobada en julio de 1768, la concesión se ampliaba a todos los días laborables[714]. Se restituían así las representaciones diarias, pero esta vez no se limitaban al mes de julio, como en los tiempos de los autos, sino que se podían ofrecer durante toda la época estival.

Se ha insistido en que la mencionada disposición del conde de Aranda también introducía la importante novedad del horario. No es del todo cierto: como se ha visto anteriormente, la resolución de la Sala de Alcaldes de 1766 ya estipulaba que las funciones del mes de julio del coliseo del Príncipe debían comenzar a las ocho de la tarde[715]. La diferencia del cuarto de hora en la disposición de Aranda, tiene que ser interpretada como una advertencia más para que se respetase la puntualidad. La hora de comienzo de la representación en agosto y septiembre constituía, por el contrario, una innovación respecto al pasado[716].

Sin embargo, la medida que iba a tener mayor efecto en la cartelera teatral de la época, tal como se ha visto en el capítulo anterior, fue la de dispensar a las compañías teatrales de los gravámenes que pesaban sobre su economía[717]. Las compañías podrían repartirse libremente el beneficio resultante, sin tener que

711 Cf. nota 526.

712 Véase *supra*, p. 190 y particularmente la nota 529.

713 En el *Libro de aprovechamientos de la representación de comedias producidos en los dos teatros de la Cruz y Príncipe desde el día 3 de abril Pascua de Resurrección de 1763 en adelante* (AVM, *Secretaría*, 1-397-1), el contador escribió: «Con motivo del fallecimiento de la Reina Madre [Isabel de Farnesio], se suspendieron las comedias hasta la temporada de invierno, 7 de septiembre, pues aunque se continuaron desde el día 4 de dicho [julio de 1766] fue por las que hicieron a beneficio de las mismas según la gracia concedida de dos días en la semana en la temporada de verano y las del nuevo hospital que se establece para los cómicos». Citado por ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 568.

714 Sólo ANDIOC-COULON (*Cartelera*, p. 19) apuntan adecuadamente estas dos etapas en la autorización de las «funciones de gracia». El resto de estudios, basándose sin duda en COTARELO (*Cruz*, p. 113), sobrevaloran la disposición dada por el conde de Aranda en 1768, omitiendo la medida de 1766.

715 Véase el apartado 5.2 del capítulo III.

716 Cf. p. 193.

717 Véase p. 233.

sustraer las diferentes cargas con la que estaban obligadas a contribuir a las arcas municipales y al sostenimiento de las instituciones benéficas. De ahí que en los documentos de 1768 se hallen referencias a las funciones «extraordinarias» o «de gracia», a las representaciones que «se les ha permitido graciossam[ente] a las dos Compa[añías] [...] â beneficio de ellas»[718] u otros términos semejantes. Dicha concesión se instauró a partir de 1766, juntamente con la posibilidad de representar los días de entre semana[719]. Por lo tanto, no es correcto afirmar, como hace Cotarelo, que esta importante medida teatral hubiese sido dispuesta por el conde de Aranda en julio de 1768[720].

Aunque no se trataba de una práctica desconocida en los teatros de la Villa, la unión de las dos compañías es otro de los hechos característicos de esta temporada de verano extraordinaria[721]. Contribuiría, sin duda, al carácter singular de dichas funciones la decisión de las dos compañías de la Villa de aunar esfuerzos y actuar conjuntamente en las obras de teatro musical.

Importa destacar, por último, que el repertorio de las funciones veraniegas de 1768 había de nutrirse de zarzuelas y no de otro tipo de obras dramáticas, como las comedias «de teatro», por ejemplo. Recuérdese que el propio presidente del Consejo de Castilla da expresamente su permiso para que «se ejecuten Zarzuelas en Musica», poniendo de manifiesto la existencia de una voluntad clara de programación. La cuestión crucial estriba en dilucidar si el conde de Aranda se guiaba únicamente por las peticiones de los directores de las compañías o si, por el contrario, les estaba marcando una política de programación musical que impulsase el género de la zarzuela[722]. Sea lo que fuere, la inclusión de zarzuelas en la cartelera veraniega acarreó el consiguiente aumento del precio de las localidades[723]: las tarifas de entrada fueron superiores a las aplicadas normalmente a las funciones «de teatro»[724].

---

718 Véase apéndice 24.

719 ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 19.

720 Cf. COTARELO, *Cruz*, p. 113. Obsérvese que la orden de Aranda a la Sala de Alcaldes no contiene ninguna mención a las prerrogativas fiscales de las compañías. Ello confirma que ya se habían otorgado anteriormente.

721 Las dos compañías municipales de Madrid, dirigidas por José de Parra y Petronila Jibaja, se habían unido para la inauguración del Coliseo del Príncipe el 5 de junio de 1745 en la que se programó la zarzuela *Cautelas contra cautelas* de José de Nebra. Cf. p. 30. Además de la temporada 1745-1746, la actuación conjunta de los cómicos de la Villa —la llamada «compañía extraordinaria»— está documentada en 1748-1749. Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 223.

722 Puesto que ésta última es una de las hipótesis principales de nuestro trabajo, volveremos a retomar la cuestión más adelante.

723 Cf. nota 992.

724 *Ibidem*, p. 569. René Andioc y Mireille Coulon dan solamente los precios de dos de las zarzuelas de la temporada de invierno siguiente: *Jasón* (octubre) y *Las pescadoras* (noviembre). En ambos casos los aposentos principales, segundos y terceros costaron respectivamente 70, 45 y 27 reales (contra los 60, 38 y 22 reales habituales). Los estudiosos franceses achacan esta subida excepcional «a la actuación extraordinaria de los bailarines de las contradanzas» (*ibidem*). Emilio COTARELO, en *Cruz*, p. 113, reproduce un *Aumento que podrá darse a los precios actuales en el coliseo del Principe. Año de*

Tras exponer los datos más relevantes de la disposición gubernamental de 1768, cabe preguntarse por las causas que llevaron al conde de Aranda a conceder a las compañías los privilegios enumerados. Se ha repetido tradicionalmente que se trataba de una medida destinada a compensar las mermas causadas por la prohibición de los autos sacramentales de 1765[725]. Es un argumento lógico: al otorgárseles dispensas tributarias y al permitírseles cobrar las entradas altas, las compañías no sólo hacían frente a un incremento de los gastos propio de un montaje operístico (decoraciones, tramoyas, adornos, ensayos, pago al «ingenio», etc.) sino que además podían lucrarse[726]. Una vez más hay que resaltar la noción de empresa teatral, en la que se persigue la rentabilidad y el beneficio de las producciones. Ahora bien, ello no explica la razón del permiso para poder representar diariamente durante todo el período veraniego, es decir, más de lo que se otorgaba en la época de los autos (algunos días del mes de julio). Y lo que es más importante, si bien los altibajos económicos de las compañías municipales pudieron pesar, y mucho, en la medida arandina, ¿qué hay del motivo por el que se decide estrenar o reponer zarzuelas? La posible existencia de causas más profundas —a saber, la política de espectáculos impulsada por la autoridad y la reacción a los motines de 1766— obliga a un examen más detallado en el capítulo siguiente[727].

Con todo, no pasará desapercibido el efecto que tuvo la disposición dictada por el conde de Aranda. Como ya hemos visto en las páginas dedicadas a la cartelera madrileña de la década, en la temporada 1768-1769 tiene lugar el brusco cambio hacia la programación de zarzuelas autóctonas, aunque la hipótesis de la relación directa entre este fenómeno y aquella medida es difícil de demostrar. Por el momento nos contentaremos en retener el hecho fundamental: la totalidad de las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita fueron compuestas para las funciones «de gracia».

1768, pero que no hemos cotejado con el original (AVM, *Secretaría*, 1-438-2). Como se ha comentado en la introducción al capítulo, no nos detendremos en el estudio de los precios de entrada para las zarzuelas de Rodríguez de Hita.

725 COTARELO afirma lacónicamente que «suprimidos los *autos* en 9 de Junio de 1765, vino á ser aún mayor el lapso de tiempo en que los cómicos apenas tenían ocupación» (*Cruz*, p. 113) [respetamos las itálicas]. Obsérvese que las palabras de Cotarelo —destacar el estar ocioso, en lugar de hablar de la disminución de los beneficios de las compañías— son reflejo de la corriente historiográfica que le tocó vivir: compilación de hechos y ausencia de interpretación.

726 Véanse en ese sentido los interesantes comentarios de ANDIOC-COULON (*Cartelera*, p. 18-19) sobre los continuos esfuerzos de las autoridades en la segunda mitad del siglo XVIII para frenar la inflación de las localidades, debido al abuso de las compañías de la denominación «de teatro», que conllevaba precios más altos que las comedias sencillas («diarias» o «regulares»). Por otra parte, sería necesario un estudio detallado de la contabilidad de las compañías entre 1765 y 1768 para corroborar la supuesta caída de los beneficios económicos.

727 Véase el capítulo VI.

Las funciones diarias del verano de 1768 fueron aseguradas por las dos compañías madrileñas de la temporada anual 1768-1769, constituidas, como era costumbre, durante la cuaresma. Ese año, la Junta de Teatros aprobó las propuestas de Juan Ponce y María Hidalgo, cuyas formaciones debían turnarse en el teatro del Príncipe y en el de la Cruz[728]. Las representaciones extraordinarias —en las que colaboraban las dos compañías unidas—, no obstante, se destinaron al coliseo del Príncipe, que, como se ha visto, se hallaba en mejor estado.

Según se ha examinado en el capítulo anterior, los «autores» eran los representantes artísticos y financieros de las compañías, los verdaderos directores del negocio teatral[729]. De sus cualidades personales y de su gestión, de sus conocimientos y de su experiencia en las tablas, dependía la marcha de la empresa. No cabe duda de su gran responsabilidad en el caso de las recién instauradas temporadas «de gracia», pues la obtención de beneficios económicos directos para los propios actores estaba condicionada a su capacidad gestora y a su iniciativa personal. Cabe suponer, también en el caso de las funciones nocturnas, que los directores eligieron o encargaron las obras representadas; seleccionaron a los actores-cantantes y les asignaron los papeles; dirigieron los ensayos e idearon y dispusieron la escenografía de las obras, etc. Una vez estrenada la obra, ejercerían las funciones contable y administrativa, controlando los resultados y asegurando la continuidad de la producción. En consecuencia, resultará útil conocer la biografía de los «autores» Hidalgo y Ponce, tanto más cuanto que la totalidad de las zarzuelas compuestas por Rodríguez de Hita fueron estrenadas bajo su dirección conjunta.

No destacó como actriz María Hidalgo[730]. Activa en las compañías municipales desde 1726, interpretó distintos papeles hasta 1765, sin pasar de la categoría de «cuarta dama». Fue, en cambio, una de las directoras más reconocidas con las que contaron los teatros de la Villa: estuvo ininterrumpidamente al frente de una compañía durante el tercer cuarto de siglo XVIII, hasta que, en 1771, se creó, como tendremos oportunidad de ver, la «compañía única». Su biógrafo Emilio Cotarelo refiere que «tenía muy poca instrucción»[731]. La labor eficiente realizada en la dirección se debió, al parecer, al buen sentido de su administrador y colaborador Claudio del Campo[732], sin

728 Concretamente, correspondió a Juan Ponce el teatro del Príncipe en la primera temporada (abril-agosto) y el teatro de la Cruz en la segunda (septiembre-febrero). El recorrido de María Hidalgo fue el inverso. Véase el detalle de las representaciones en ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 283-289.

729 Sobre el cargo de director o «autor», véase *supra*, p. 175.

730 El apéndice VIII («Actores que representaron las obras de D. Ramón de la Cruz») de COTARELO, *Cruz*, sigue siendo la principal fuente para conocer la biografía de los actores de la segunda mitad del siglo XVIII. La vida de María Hidalgo se encuentra en las p. 526-527. Cf. nota 759.

731 *Ibidem*, p. 526.

732 «hombre muy inteligente y respetado de los cómicos», declara COTARELO (*ibidem*) respecto a Del Campo, añadiendo que desempeñó el cargo de administrador durante 18 años. Diferentes documentos incluidos en los apéndices de este trabajo llevan su firma.

descartar la experiencia que le pudo haber transmitido su marido Manuel Guerrero, destacado «primer galán» y «autor» de la primera mitad de siglo. En la época de las temporadas extraordinarias promovidas por el conde de Aranda, la «autora» María Hidalgo era, pues, una venerable anciana que gozaba del respeto de los compañeros de profesión[733].

Igualmente merecedor de la consideración de los actores era el director Juan Ponce y prueba de ello es que ejerció durante años el cargo de tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena[734]. Ponce, al contrario que Hidalgo, estaba en el apogeo de su carrera a finales de los años sesenta: pertenecía a la misma generación que Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita, que rondaban la cuarentena[735]. El 20 de mayo de 1767 había sido designado «autor» de una de las compañías, tras el fallecimiento de Nicolás de la Calle, que a su vez había asumido la regencia a la muerte de María Ladvenant. En ese cargo iba a permanecer hasta febrero de 1771. La reestructuración de las compañías le obligó a trasladarse a Cádiz. Asumió la dirección de nuevo durante las temporadas 1779-1780, 1780-1781 y 1782-1783, renunciando por motivos familiares y aduciendo que había servido a la Villa durante casi treinta años. En efecto, Ponce había ingresado en las compañías municipales de Madrid en 1754, interpretando «partes iguales». Se desplazó, como era habitual, por varios eslabones de la escala interna: en 1756 está documentado como «tercer galán» de la compañía de José de Parra; trabajó en 1757 como «segundo barba»[736]; desde 1758 hasta febrero de 1760 representó de «cuarto galán» siempre bajo la dirección de Parra[737]; ascendió a «tercer galán» en la temporada 1760-1761, desempeñando el papel hasta 1769. En 1769 y 1770 fue sucesivamente sobresaliente de su propia compañía, «barba» en 1771, sobresaliente de nuevo en 1773 —tras el paréntesis gaditano— y supernumerario en 1774 y 1775. Antes de jubilarse en 1778, figuró como «segundo barba» de la compañía de Ribera (1776-1777).

Ponce fue un «autor» en el sentido original del término, puesto que escribió piezas para la escena[738]. La *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* refiere que se estrenaron sainetes de su pluma (sin título) en enero de 1763 y diciembre

733 Aunque no se conoce la fecha exacta de su nacimiento, Cotarelo señala que Hidalgo murió «casi centenaria» en 1797. Por tanto, en los veranos de 1768 y 1769 la «autora» tendría alrededor de setenta años.

734 Las informaciones sobre Ponce provienen del estudio de COTARELO, *Cruz*, p. 440 y s. (listas de las compañías), y p. 570-571. Véanse, además, la introducción a R. de la CRUZ, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, ed. de E. COTARELO Y MORI, (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 23), 1, Madrid, Bailly-Baillière, 1915, p. III; N. DÍAZ DE ESCOVAR y F. de P. LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, 1, Barcelona, Muntaner y Simón, 1924, p. 370-371.

735 COTARELO (*Cruz*, p. 570) únicamente refiere la fecha de defunción de Juan Ponce: el 10 de mayo de 1791. Sin embargo, a partir del resto de datos biográficos, cabe deducir que dicho personaje nació alrededor de 1725-1730.

736 Aunque «con partido de "tercer galán"». *Ibidem*, p. 440 [el entrecomillado es nuestro].

737 «Con partido de tercero y obligación de hacer sobresalientes». *Ibidem*, p. 441.

738 Cf. nota 481.

de 1766; en mayo de 1763 pasó por la censura su sainete *Las gitanas* y el año de su jubilación (1778), se le encargó una comedia titulada *La ambición de la corona*[739].

La obra encargada de inaugurar la excepcional temporada del verano de 1768 fue, precisamente, *Briseida*, pieza de Antonio Rodríguez de Hita sobre un texto de Ramón de la Cruz[740].

Las hojas de gastos de la zarzuela nos permiten determinar con absoluta precisión la cantidad de ensayos que tuvieron lugar, aspecto interesante para el musicólogo interesado en la práctica interpretativa. Según se desprende de los gastos «de por una vez» de *Briseida*[741], se realizaron primeramente tres ensayos en casa del corregidor (sólo sabemos que uno fue el 6 de julio), dos de los cuales fueron con los solistas vocales[742]. Hubo dos ensayos generales ya en el coliseo los días 8 y 10 de julio[743], este último seguramente por la mañana, puesto que por la noche tenía lugar el preestreno.

En efecto, la noche anterior al estreno oficial, *Briseida* fue representada en el propio palacio madrileño del conde de Aranda, a modo de ensayo general[744]. Es el propio Ramón de la Cruz el que, en el prólogo a su *Teatro, ó coleccion de*

---

739 Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 250, 265, 351, 577, 621, 729. ANDIOC-COULON, además, le atribuyen la comedia *Hipermenestra y Linceo, y traición más bien vengada, o la mágica Erictrea* (o *Los dos amantes más finos*) (*ibidem*, p. 739 y 905 [nota 331]). El sainete *Las gitanas*, cuyo manuscrito se conserva en BIT, es la única obra que incluye el *Catálogo* de HERRERA NAVARRO (p. 361). Por otra parte, no hay mención alguna de la producción dramática de Juan Ponce en AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*.

740 Acerca de la vida y la producción literaria de Ramón de la Cruz, véase el apartado 1 del capítulo VII.

741 «Gastos de Por una vez de la Opera Seria Julio .11. de [17]68.» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 22.

742 En la lista de gastos figuran las velas de sebo, el alquiler del clave y el transportista, el transporte de los atriles «a tres ensaios en casa de d[icho] señor», los coches «p[ara] llevar las s[eñoras]» e incluso el soldado encargado de la seguridad. Véase apéndice 22.

743 Como se deduce de las referencias a las «belas de zera» y al «alumbrado en dos ensaios Generales». Además de las velas de la orquesta y el aceite para la iluminación, se especifican los gastos de desplazamiento de los cantantes («a los silleros de ambas compañias por llebar las s[eñoras] a los dos ensaios»), los de seguridad («a la tropa que asistio al coliseo de los dos dias») o los del alquiler de los caballos y el borrico. El documento demuestra que los dos ensayos generales tuvieron lugar en el Príncipe, y no hay que incluir la ejecución ante Aranda, como podría inferirse de las palabras de Ramón de la Cruz en el prólogo mencionado («como por ensayo general»). Véase apéndice 22.

744 La casa que el conde de Aranda poseía en Madrid, estaba situada en la calle de Fuencarral, frente al Real Hospicio (hoy Museo Municipal de Madrid). En la escritura de la venta de la casa en 1815, podemos leer: «[...] Agustín Pedro & Duque de Híjar, Marqués de Orani Conde de Aranda & [...] dueños ambos [...] de una Casa en esta Corte C[alle] alta de Fuencarral numeros primero y segundo de la manz[ana] trescientas cinqüenta, frente a la R[eal] Casa Hospicio, perteneciente al Estado y Condado de Aranda [...]» en AHN, *Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda*, leg. 5.524[2]. La casa fue derribada a mediados del siglo XIX. Sobre el mismo solar se levantó el Tribunal de Cuentas, obra del arquitecto Francisco Jareño. Véase Mª I. GEA ORTIGAS, *El Madrid desaparecido*, Madrid, Ediciones La librería, 1992, p. 208.

los saynetes, nos relata el acontecimiento. En una réplica a Napoli Signorelli —que aseguraba que *Briseida* tuvo una mala acogida[745]—, afirma Cruz:

> En quanto al primero de que fue mal recibida, pudieran contradecirlo muchas personas de las mas instruidas, y mas elevadas clases del Reyno, y Embaxadores de las Cortes Extrangeras, que la vieron executar, y la recibieron con el mayor gusto y aplauso en casa del Excmo. Sr. Conde de Aranda, (Presidente entonces del Consejo de S. M. y Capitán General de Castilla la Nueva) donde se representó como por ensayo general la noche del 10 de Julio de 1768[746].

Es de por sí bastante significativo que Abarca de Bolea , la máxima autoridad política en la España del momento después del rey, y que precisamente acababa de otorgar la serie de privilegios a las compañías de Madrid, ofreciese ahora su casa para representar la primera de las zarzuelas de la temporada «extraordinaria». ¿Acaso intervino en el encargo de la pieza? ¿Abonaría este hecho la suposición de que el conde de Aranda estuvo implicado directamente en el impulso del género de la zarzuela? Lamentablemente, en nuestras investigaciones no hemos podido hallar documentos que acrediten fehacientemente la intervención directa[747]. Motivo de más, sin embargo, para abordar la figura del noble aragonés en otro lugar del trabajo[748].

---

745 Cf. *infra*, p. 350.

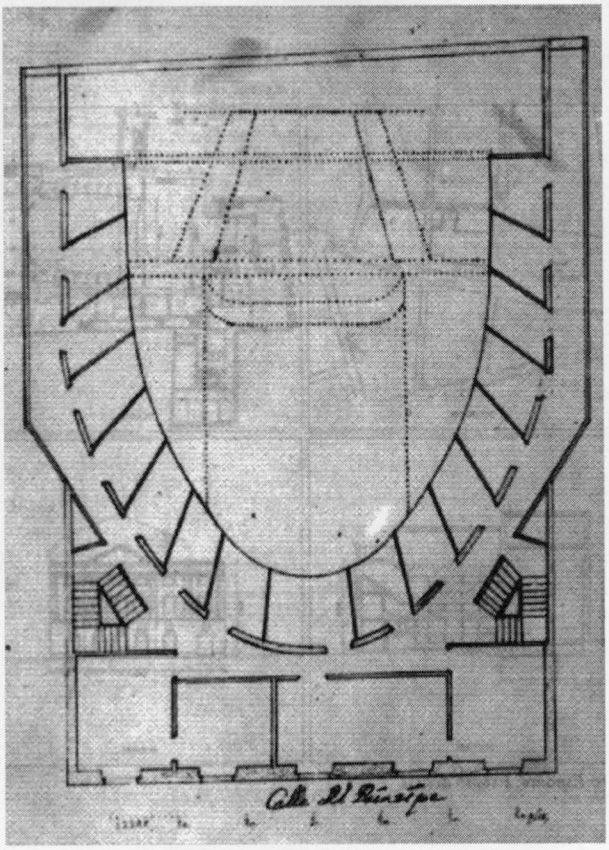
746 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXIV-LXV. Las páginas LXIII-LXX de dicho prólogo se reproducen en el apéndice 18.

747 En el AHN, *Estado*, se conserva parte de la correspondencia del conde de Aranda. Hemos consultado los legajos 2.826, 2.845, 2.855, 2.858, 3.000 («Papeles del conde de Aranda»), sin resultado alguno.

748 Como se ha dicho, se estudian los logros culturales del conde de Aranda en el capítulo VI.

ILUSTRACIÓN 15. Planta del coliseo del Príncipe hacia mediados del siglo XVIII (AVM, *Secretaría*, 3-134-9).

Reproducido en Á.L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 70.



Al día siguiente de la representación privada, el 11 de julio de 1768, *Briseida* se estrenó en el teatro del Príncipe. El corregidor de Madrid había mandado colocar *ex profeso* farolas en las calles del Príncipe y del Prado para evitar perturbaciones antes y después de la función[749]. Disponemos de algunos detalles del espectáculo gracias a los comentarios que escribió —dieciocho años más tarde— Ramón de la Cruz en el prólogo ya mencionado. El libretista hace referencia a la «enorme confusion de gentes»[750] que asistió a la noche del estreno, produciendo «la nunca vista entrada de 8859 reales vellon»[751], como veremos más abajo. La gran afluencia de público, unido al calor sofocante propio de la canícula madrileña, «alteraron alguna vez el silencio tan necesario para

749 «Quenta de los gastos ocasionados en la Yluminaz[ión] [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 22: 29 de septiembre de 1768.

750 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXV.

751 *Ibidem*, p. LXVI.

entender una Pieza que se estrena»[752]. Durante la noche del estreno se ejecutaron, además, *Don Quijote*, un sainete nuevo también de De la Cruz, y un baile final[753].

El reparto de *Briseida* en las representaciones de julio de 1768 era el siguiente[754]:

Briseida	María Mayor Ordóñez
Crisia	Teresa de Segura
Agamenón	Gertrudis Cortinas
Aquiles	María de Guzmán
Patroclo	Vicenta Cortinas
Taltibio	Casimira Blanco
Calcas	Ambrosio de Fuentes

Los siete cantantes mencionados pertenecían a las dos compañías municipales de Madrid. Cabe suponer que la selección se realizaba sobre la base del talento musical del cómico y de la adecuación al carácter del papel. Las formaciones de ambas compañías para la temporada de 1768-1769 permiten situar a cada uno de los solistas mencionados en el organigrama interno de cada compañía[755].

Lo primero que llama la atención es la desigualdad en la procedencia de los cantantes-actores elegidos: cinco pertenecían a la compañía de María Hidalgo y tan sólo dos (Casimira Blanco y Vicenta Cortinas) a la de Juan Ponce. Ello reforzaría la hipótesis de que se elegía a los cómicos por sus cualidades artísticas, más que por un determinado cupo. De los siete solistas que estrenaron *Briseida*, cuatro eran «partes iguales» en sus respectivas plantillas: Gertrudis Cortinas y María Mayor Ordóñez en la compañía de Hidalgo; Casimira Blanco y Vicenta Cortinas en la de Ponce. Por su parte, María de Guzmán y Teresa de Segura eran respectivamente la «segunda» y la «cuarta dama» de la compañía de María Hidalgo. A esta última pertenecía el mencionado Fuentes, que era «parte de por medio».

752 *Ibidem.*

753 CRUZ, *BriseidaLib*, p. [V]. Véase el apartado 2.2.2 del capítulo II, donde figura además el título completo tal como aparece en el impreso. Se desconoce este sainete inspirado en las aventuras de don Quijote. Véase COULON, *Sainete*, p. 290. El libreto impreso refiere que el «Bayle final es inventado, y dirigido por el Señor Nicolàs Ambrosini». Las hojas de la contabilidad de la zarzuela recogen los gastos tanto del sainete como del baile o contradanza. Véase apéndice 22 (11 de julio de 1768).

754 Se sigue el orden del libreto impreso en 1768. CRUZ, *BriseidaLib*, p. [VI]. Cf. apartado 2.2.2 del capítulo II.

755 Los documentos referentes a las compañías de la temporada 1768-1769 se encuentran en AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768). Bajo esa signatura se encuentran documentos dirigidos a la Junta de Formación de Teatros, que pueden ser de gran utilidad al investigador para conocer el funcionamiento de los coliseos madrileños. En el apéndice 20 se reproducen únicamente las listas de cómicos. Existe una copia posterior de dichas listas en BNM, Ms. 14.074, doc. 97 («Legado Barbieri»).

Llamará la atención que los papeles masculinos, a excepción de Calcas (Ambrosio de Fuentes), fueran interpretados por actrices: seis de los siete cantantes eran mujeres. La peculiaridad de la participación de actrices profesionales en las funciones teatrales en España, y especialmente en los corrales de Madrid, se remonta al Siglo de Oro[756]. En las representaciones de zarzuelas, la presencia casi exclusiva de mujeres constituye uno de los rasgos diferenciales del género hispánico desde el siglo XVII[757]. La tradición española entronca, no obstante, con la práctica de la ópera seria italiana, en la que también

---

756 El fenómeno de la presencia de la mujer en el teatro español desde finales del siglo XVI y durante el XVII, ha sido bien sintetizado por J. OEHRLEIN, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por M.Á. VEGA, Madrid, Castalia, 1993, p. 221-231. Se trata de un hecho peculiar y, en cierta medida, paradójico, dado el contexto ideológico de la España del Siglo de Oro y la importancia de la temática religiosa en su teatro. Recuérdese que también a las compañías italianas de la *Commedia dell'arte* se les permitió la aparición de actrices, pero que en Inglaterra hasta 1660 estuvo prohibida la aparición de mujeres en la escena, y en Alemania hasta las primeras décadas del XVIII. La explicación al caso español hay que buscarla en la consideración social priviligiada del actor. J.M. DÍEZ BORQUE ha reclamado asimismo la importancia del «factor erótico como elemento de atracción al espectáculo» (*Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 207). La aparición de la mujer con atuendo y ademanes masculinos —el fenómeno de la «mujer varonil» o «mujer vestida de hombre»—, debía ser altamente estimulante para el público barroco. A este propósito, cabe citar las investigaciones de C. BRAVO-VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, (*Temas*, dirigida por L. GARCÍA LORENZO, 8), Madrid, SGEL, 1955 y M. MCKENDRICK, *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the* mujer varonil, London-New York, Cambridge University Press, 1974. En la bibliografía teatral consultada, no hemos hallado referencia alguna a la reciente tesis doctoral de M.B. DANIELS, *Re-Visioning Gender on the Seventeenth-Century Spanish Stage: A Study of Actresses and* Autoras, (University of Kentucky, Lexington, 1998). Pese a que no hemos podido consultarla, será de utilidad, ciertamente, para el estudio de las actrices y las cantantes en el teatro español del siglo XVIII, asunto del que desgraciadamente no podemos ocuparnos aquí.

757 En efecto, en la zarzuela del siglo XVII, los papeles masculinos y femeninos son interpretados siempre por mujeres. En la primera mitad del XVIII, mientras el público de los teatros madrileños prefiere las voces de mujeres, los castrados gozan del favor de la Corte. No puede ser nuestra intención profundizar aquí este interesante aspecto, máxime cuando no existe todavía un trabajo específico centrado en la segunda mitad de la centuria. Remitimos a los comentarios de D.C. BUCK, *Aesthetics, Politics, and Opera in the Vernacular: Madrid, 1737*, en *The Opera Quarterly*, 10, 1994, p. 83-86.
La aversión a los castratos en las salas de teatro parece que estuvo muy arraigada en la España de la época. Puede ser que se tratase de una reacción lógica a la prohibición vigente de emplear voces femeninas en la música eclesiástica. Por otra parte, esta situación contrasta con la fama que tuvieron los cantores falsetistas y castrados hispánicos en los principales centros religiosos de Italia (Nápoles, Ferrara, Mantua y, sobre todo, la capilla pontificia) desde el siglo XV hasta las primeras décadas del XVII. Véase J.M. GREGORI, *Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición hispánica y las partes de* cantus *y* altus *en el tránsito del Renacimiento al Barroco*, en *Actas del XV congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. "Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones". Madrid, 3-10 abril de 1992*, ed. de I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y A. de VICENTE, (=*Revista de musicología*, 16, 1993), 5, Madrid, Sociedad Española de Musicología, [1997], p. 2770-2781.

predominan las voces agudas, si bien en aquélla se recurre a sopranos y altos femeninas en lugar de castrados (soprano o mezzo) y contratenores[758].

Las exiguas noticias que conocemos de los cómicos provienen de las plumas de Emilio Cotarelo y José Subirà[759].

La cantante más célebre en los coliseos madrileños era, sin duda alguna, María Mayor Ordóñez, llamada «La Mayorita». Hija de Juan de los Reyes Ordóñez, natural de Úbeda, y de María de la Encarnación Rodríguez, de Andújar,

---

758 Podría ser larguísima la lista bibliográfica para apoyar esta afirmación. Sin ánimo de ser exhaustivos, sobre el tema general de las voces en la Europa de los siglos XVII y XVIII remitimos al trabajo de E.T. HARRIS, *Voices*, en *Performance Practice*, 2. *Music after 1600*, ed. de H. MAYER BROWN y S. SADIE, (*The New Grove Handbooks in Music*), Houndmills-London, The Macmillan Press, 1989, p. 110-114, y sobre los castrados en particular al trabajo clásico de A. HERIOT, *The Castrati in Opera*, London, Secker and Warburg, 1956. Recuérdese que es una característica general de la etapa barroca la preferencia por los timbres vocales agudos (castrato, *haute-contre* en Francia, contratenor en Inglaterra, falsetista en España e Italia o tiple niño). El tenor es substituido por el castrato en Italia desde mediados del siglo XVII y su voz no cobrará importancia hasta las últimas décadas del XVIII. Finalmente, y aunque sea dicho de paso, cabe recordar que la inversión de los papeles entre distintos sexos es común en el XVIII: Haendel escribió papeles masculinos de para mujeres (por ejemplo, Goffredo en la ópera *Rinaldo* o Salomon en el oratorio del mismo nombre).

759 En los siguientes párrafos, así como en el resto de apartados de este capítulo dedicados al reparto vocal, nos limitaremos a ofrecer información sobre los actores que participaron en el estreno de la zarzuela. Como se ha comentado en la introducción del capítulo, la documentación administrativa es abundante y hubiera sido necesario prolongar aún más nuestra investigación archivística para establecer el elenco de cada una de las representaciones posteriores, que en el caso de *Las segadoras*, por ejemplo, fueron muy numerosas. Sólo cabe deplorar nuestras lagunas en espera de tratar de enmendarlas en trabajos futuros.

No ha sido todavía superado como trabajo de recopilación el apéndice VIII «Actores que representaron las obras de D. Ramón de la Cruz» de COTARELO, *Cruz*, p. 472-608, que, con más de un siglo de vida, evidentemente contiene errores. Algunos de los datos aparecen ya en sus *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 22-24 y 41-43. Véase, además, la introducción a R. de la CRUZ, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, ed. de E. COTARELO Y MORI, (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 23), 1, Madrid, Bailly-Baillière, 1915. De J. SUBIRÀ, véanse *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 529-532 e IDEM, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1960, p. 123-128 y 147-157. Recuérdese (cf. nota 507) que los actores pertenecían a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, situada en la parroquia de San Sebastián de Madrid. El archivo de la congregación permite seguir durante más de tres siglos no sólo la vida de los cómicos y su organización gremial, sino también la actividad músico-teatral de la capital española. Desgraciadamente, en el único capítulo dedicado a los actores del siglo XVIII (*op. cit.*, capítulo XIII), Subirà utiliza fuentes secundarias, principalmente los estudios citados de Cotarelo. Aunque superado, debe mencionarse también N. DÍAZ DE ESCOVAR y F. de P. LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, 1, Barcelona, Muntaner y Simón, 1924, p. 360 y s.

y hermana del famoso tenor José Ordóñez («El Mayorito»)[760], llegó a Madrid en 1768, procedente de Cádiz. Desarrollaría una intensa actividad en los teatros de la capital —como «graciosa de música», sobresalienta y supernumeraria— hasta 1781, año en que se retiró por enfermedad[761]. Casada con el «autor» Juan Ponce, entre 1772 y 1773 trabajó con él en Cádiz. Su voz fue elogiada por muchos de sus contemporáneos, que la consideraban la mejor soprano de su tiempo[762]. Rodríguez de Hita debía de ser del mismo parecer, puesto que en *Briseida* escribió nada menos que cuatro arias para María Mayor (Briseida). Podrá constatarse, además, que «La Mayorita» es la única cantante que participó en las cuatro grandes obras escénicas del maestro de , interpretando siempre el principal personaje femenino.

El segundo papel de la zarzuela, el de Aquiles, correspondió a María de Guzmán, hija de Gaspar de Guzmán, «galán» y «barba» de las compañías de la villa durante cuarenta años. Trabajaba en la compañía de Hidalgo desde 1758, donde empezó de «octava dama» ascendiendo a graciosa en 1764 y, finalmente, a «segunda dama». Sin un físico favorecido, era admirada por sus cualidades dramáticas, recibiendo el apelativo de «Guzmana la Buena»[763].

Tanto Gertrudis Cortinas (Agamenón) como su hermana Vicenta (Patroclo) aparecen en las formaciones de compañías por vez primera en la temporada 1768-1769. Eso significa que en el estreno de *Briseida* en julio de 1768, el público madrileño se encontraba ante tres cantantes poco conocidas —si añadimos a María Mayor—, puesto que apenas hacía tres meses que pisaban los escenarios de la villa[764]. Gertrudis y Vicenta trabajaban en distintas compañías.

Cruz relata que la única nota negativa del estreno del 11 de julio fue que el público hizo befa de Vicenta Cortinas (Patroclo) cuando desafinaba en el aria «Si embrazo tu escudo» (nº 14):

760 Véase nota 886.

761 La actriz moriría el 2 de septiembre de 1784. La fecha de defunción se conoce gracias a los documentos referentes al montepío de la congregación de Nuestra Señora de la Novena (*Libro para el Goze del Monte Pio que empieza este año de 1780*), recogidos parcialmente por J. SUBIRÀ (*El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1960, p. 127-128).

762 COTARELO, *Cruz*, p. 561 y 570. Véase el poema laudatorio de Juan de Alcedrón citado por Cotarelo.

763 *Ibidem*, p. 525.

764 La temporada se inició el 3 de abril de 1768 y finalizó el 7 de febrero de 1769. En un documento firmado el 22 de marzo de 1768, perteneciente a AVM (*Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, [1768]), se lee: «formaz[ión] de las Compañias de Representantes, para esta V[illa] y desde el Domingo de la Prox[ima] Pasqua de Resureccion, hasta el Martes de Carnestolendas del a[ño] q[ue] viene de 1769».

> y el haberse burlado el auditorio del desentono y mal modo de cantarse una de las mejores Arias por la Cómica que representó el papel de Patroclo, no pudo deslucir el todo de la Briseyda[765].

Su poco talento musical no obstó para que ascendiese en 1769 a «tercera dama» de la compañía de Juan Ponce[766].

Teresa de Segura (Crisia) también fue una soprano famosa, al parecer con una voz muy dulce y fina, además de ser una mujer bella[767]. Originaria de Zaragoza, llegó con su familia a Madrid en 1761 desde Málaga. Como se ha mencionado más arriba, era «graciosa de música» o «cuarta dama». Estuvo casada precisamente con Ambrosio de Fuentes. Murió prematuramente en 1771[768].

Habitual en las zarzuelas de los años sesenta y setenta, Casimira Blanco (Taltibio) debía de ser una buena cantante. Apodada «La Portuguesa», aparece desde 1757 en la compañía de José de Parra, donde fue «décima», «séptima», «sexta» y «quinta dama». Era cuñada de Sebastiana Pereira, «primera dama» de los teatros durante más de veinte años[769]. Entre 1768 y 1770 figura como «parte igual» en las distintas compañías. En 1773 se jubila, todavía joven[770].

De Ambrosio de Fuentes (Calcas) se sabe que llegó a Madrid en 1762, como «parte de por medio» de la compañía de María Hidalgo. Era hermano de Simón de Fuentes, «galán» de la compañía de Juan Ponce y esposo de Teresa de Segura. Según Cotarelo «cantaba muy bien y representaba con esmero»[771].

Interesa analizar a continuación cuál era la configuración de la orquesta que ejecutó *Briseida* en 1768. La primera fuente de la que disponemos es, evidentemente, el material orquestal conservado. El manuscrito musical de la Biblioteca Histórica de Madrid proporciona la distribución orquestal para la que compuso Rodríguez de Hita su primera zarzuela: violín primero y segundo, viola, contrabajo, violón, flauta primera y segunda, oboe primero y segundo, fagot, trompa primera y segunda, y clarín primero y segundo[772].

---

765 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXVI. Véase apéndice 18.

766 COTARELO, *Cruz*, p. 502. Había además una tercera hermana, María Josefa, la más joven y que pasa a formar parte de la compañía de Martínez en 1772.

767 *Ibidem*, p. 598. Cotarelo cita una vez más el poema de Juan de Alcedrón .

768 Su testamento está fechado el 25 de enero de 1771. Instituye heredero a su padre, por no tener hijos. *Ibidem.*

769 Efectivamente, Pereira estaba casada con Antonio Blanco, el hermano de Casimira. Gallega de origen, figuró de «primera dama» en una de las compañías de la villa entre 1754 y 1776. De 1776 a 1779, habiendo disminuido sus facultades, quedó como sobresalienta en la compañía de Manuel Martínez. Véase COTARELO, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 23 e IDEM, *Cruz*, p. 568-569.

770 COTARELO, *Cruz*, p. 483. Cotarelo sugiere que fue por haber perdido la voz.

771 *Ibidem*, p. 512.

772 Véase capítulo II, apartado 2.1.

La primera dificultad que se plantea se refiere a los instrumentos de cuerda acompañantes en el bajo: ¿tocaba realmente un violón (*violone*) junto al contrabajo tal como queda especificado en la portada de la partichela?[773] En principio, de la distinción realizada por el copista se infiere que se utilizaron conjuntamente el contrabajo de la familia del violín y el violón, es decir el contrabajo de la vihuela de arco (*viola da gamba*). Sin embargo, debido a la confusión que rodea al término violón, éste podría referirse aquí a un violonchelo, tal como ocurre en fuentes italianas de la primera mitad del siglo XVIII[774]. Es evidente que esta cuestión, por su interés musical y musicológico,

---

773 Véase nota 310. La mención de los dos instrumentos en la partichela tiene un significado particular, puesto que, en algunas zonas de Italia o Austria, el nombre *violone* prevaleció para designar al contrabajo hasta finales del siglo XVIII. Es ocioso recordar las principales características del contrabajo de viola: seis cuerdas afinadas en cuartas y terceras, diapasón ancho con trastes, hombros que forman ángulo agudo con el cuello y fondo plano (estas dos últimas formas perviven en el contrabajo actual). En cuanto al contrabajo de los constructores españoles del XVIII, poseían tres cuerdas afinadas en la^{1}-re^{2}-sol^{2}, al igual que los modelos italianos del XVII y principios del XVIII (la cuarta cuerda no aparece hasta las primeras décadas del siglo XX). Sobre la evolución del *violone* y el contrabajo, la problemática de la terminología y de la afinación de las cuerdas, pueden consultarse T. BORGIR y A. PLANYAVSKY, art. *Violone,* en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1984, p. 814-815; R. SLATFORD, art. *Double bass,* en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. de S. SADIE, 1, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1984, p. 590-594. El tema del contrabajo y los contrabajistas en España han sido estudiados por X. CRISANTO GÁNDARA: *Algunas cuestiones relativas a la historia del contrabajo,* en *Quodlibet*, 5, 1996, p. 19-25; art. *Contrabajo,* en *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 3, ed. de E. CASARES RODICIO, (Madrid), Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 918-919.

774 En efecto, el término *violone* se asoció en Italia al bajo del violín desde, al menos, el segundo cuarto del siglo XVII. Todavía en las primeras décadas del siglo XVIII, por ejemplo en las obras de Corelli, persiste el empleo de la voz *violone* por violonchelo. Sobre esta confusión, véase la bibliografía citada por T. BORGIR y A. PLANYAVSKY, art. *Violone,* en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1984, p. 814; T. BORGIR, S. BONTA y A. PLANYAVSKY, art. *Violone*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de S. SADIE, 26, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 765-766. BONASTRE, en sus comentarios sobre la instrumentación empleada por Rodríguez de Hita, afirma que el «violón siempre es empleado como violoncelo, jamás como contrabajo de viola» (*HitaMarch*, p. 118). Cristina BORDAS, refiriéndose al violonchelo más antiguo conservado en España (1709), de Gabriel de Murcia, afirma: «possibily we are dealing here with a "violón", as the bass instrument of the violin family was called in Spain» (*Musical Instruments: Tradition and Innovation,* en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de M. BOYD y J.J. CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 188). Véase también C. BORDAS, *Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid,* en *Revista de musicología*, 7, 1984, p. 314-316.
Es significativa la ausencia de referencias a los violonchelos, tanto en el manuscrito musical como en la documentación administrativa. Resulta difícil concebir que las orquestas teatrales madrileñas de este período no contasen con violonchelos. En algunas plantillas orquestales de otros teatros de ópera españoles, se observa idéntica omisión

merece un estudio a parte en el futuro[775]. Hay que llamar la atención, en segundo lugar, sobre la utilización del fagot en el conjunto orquestal del coliseo del

---

(véase los datos —fragmentarios forzosamente— apuntados en la nota 806). Igualmente son raros los conjuntos instrumentales de las catedrales hispánicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los que figura un violonchelo. Véanse, por ejemplo, M.A. VIRGILI BLANQUET, *Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII*, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 3, 1987, p. 95-105; el apéndice de J.V. GONZÁLEZ VALLE, *Liturgical Music with Orchestra, 1750-1800*, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de M. BOYD y J.J. CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 70-71; y los distintos catálogos sobre la música en las catedrales españolas, que, por su creciente número, nos abstenemos de citar. En la descripción de la orquesta que hace Tomás de IRIARTE en el tantas veces citado poema *La Música* (Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779, p. 81 [V]), se lee:

> La viola, que hace veces de contralto, [...]
> Mediando en la distancia que se cuenta
> Del violin al violon, los aproxîma.
> Este de aquel es el perfecto baxo,
> Y media entre la viola y contrabaxo. [...]

Nuestra hipótesis es que nos hallamos ante una confusión terminológica. La denominación violón debería ser interpretada como violonchelo (no tenemos constancia de que contrabajo pudiese tener también ese significado). Hasta que una investigación no aclare totalmente este enigma (véase nota siguiente) y, si bien el sentido común nos inclina a favorecer la hipótesis de la presencia en el foso del violonchelo, respetaremos de aquí en adelante el término original de violón.

775 Aunque hubiera excedido el marco de este trabajo, sería interesante acudir a las descripciones que los principales tratados españoles del siglo XVIII hacen de este y otros instrumentos (clarín, «violetta», trompa, etc.), detallando aspectos como la afinación, extensión, claves utilizadas, transporte o práctica musical. Entre los tratados que abordan cuestiones organológicas sobresalen los de José de TORRES (*Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con solo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702, ed. facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1983), Pablo NASSARRE (*Escuela Música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1724, ed. facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980), Francisco [Francesc] VALLS (*Mapa armónico práctico*, 1742) y Pedro [Pere] RABASSA (*Guía para los principiantes que dessean perfeycionarse en la compossición de la música*, ed. facsímil de F. BONASTRE, A. MARTÍN MORENO y J. CLIMENT, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990). Una primera comparación del importante tratado de Rabassa (¿1720-1738?) con otras obras de la época ha sido publicada por R. ISUSI FAGOAGA, *Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su* Guía para principiantes [sic], en *Revista de musicología*, 20, 1997, p. 401-416. La obra teórica y musical del compositor catalán está siendo objeto de una tesis doctoral de la misma investigadora: *Pedro Rabassa y los estilos musicales en España durante el siglo XVIII*, Universidad de Granada (en curso de realización). Los estudios sobre instrumentos musicales en la España dieciochesca parecen abrir nuevos caminos. Destaquemos los interesantes comentarios del profesor Francesc BONASTRE —que precisamente halló el importante tratado de Rabassa en el Archivo del Patriarca de Valencia—, en el prólogo de B. BERTRAN, *Simfonia en mi bemoll major, 1798*, (*Secció de música*, 40), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991; y el ya mencionado estudio de C. BORDAS, *Musical Instruments: Tradition and Innovation*, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*,

Príncipe. En las capillas musicales de iglesias y catedrales españolas sigue utilizándose el bajón —o mejor, el bajo de la familia de los bajones— hasta el siglo XIX[776]. La tercera observación concierne al término clarín. En la España de la segunda mitad del siglo XVIII, clarín designa a varios modelos de trompeta natural, además del músico que lo tocaba[777]. En consecuencia, la palabra clarín que aparece en el documento musical de *Briseida*, no hace sólo referencia a la técnica del clarín o *clarino*[778]. Puede afirmarse, por lo tanto, que nos hallamos ante una orquesta típica del Clasicismo temprano, con cuerdas, más pares de flautas, oboes, trompas, trompetas y un fagot[779].

Los tres ejemplares de la misma partichela del violín primero y los dos ejemplares del violín segundo ponen en evidencia que los violinistas, divididos en dos secciones, constituían el núcleo más numeroso de ejecutantes. Rodríguez de Hita empleó la viola moderna, conocida en España en las últimas décadas del XVIII como «violetta»[780]. Este instrumento, al igual que cada uno de los de viento, cuentan con una partichela. La partitura de *Briseida* revela, además, la presencia simultánea de flautas y oboes, además de clarines y trompas, en varios números de la zarzuela[781]. Hubo que disponer, pues, de distintos ejecutantes para esos instrumentos de madera y metal. Las partichelas de diciembre de 1768

---

ed. de M. BOYD y J.J. CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 175-191.

776 Durante el siglo XVIII, bajón y fagot conviven en algunas plantillas instrumentales, como la de la Real Capilla, en cuyo seno coexisten, a partir de 1754, tres bajones con dos fagots. *Ibidem*, p. 181 y 183.

777 Los instrumentos clarín o clarón aparecen en España hacia 1400. El término proviene probablemente del francés (*claron*, *clairin*, *clarin*, etc.), que a su vez se deriva del latín medieval *clario* y *claro*.

778 De ejecutar notas en el registro agudo de la trompeta (a partir del 8° armónico). En los siglos XVI, XVII y XVIII, el término español clarín también correspondía, como en Francia, al instrumento y a la región aguda mencionada. Los clarines autóctonos de esa época dominaban la producción de notas fuera de la serie armónica. Por consiguiente, la parte de la trompeta tiple recibe en España la denominación clarín (y no trompeta), al igual que ocurre en los Países Bajos, zona alemana, Escandinavia y Polonia. Sobre el clarín en España, véase B. KENYON DE PASCUAL, art. *Clarín I. España*, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 3, ed. de E. CASARES RODICIO, (Madrid), Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 731 y el trabajo citado B. KENYON DE PASCUAL, Clarines *and* Trompetas: *Some Further Observations*, en *Historic Brass Society Journal*, 7, 1995, p. 100-106, que no hemos podido consultar. Asimismo véase el artículo de R. DAHLQVIST —autor de una tesis doctoral sobre el tema en la Universidad de Göteborg— y E. H. TARR, art. *Clarino*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 5, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 910-912.

779 Véase J. SPITZER y N. ZASLAW, art. *Orchestra*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 18, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 533-535.

780 Véase J.V. GONZÁLEZ VALLE, *Liturgical Music with Orchestra, 1750-1800*, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de M. BOYD y J.J. CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 64.

781 Véase el campo 6 de los distintos números de *Briseida*, en el análisis descriptivo (capítulo VIII).

parecen demostrar, sin embargo, que en la segunda serie de representaciones, el mismo personal alternó el oboe y la flauta[782]. Recuérdese que la práctica del intercambio entre estos dos instrumentos es corriente en las orquestas teatrales europeas hasta finales de siglo XVIII[783]. Contrabajo, violón y fagot ejecutaron la línea del bajo. La indicación «*basso*» en las dos partichelas pertenecientes al grupo del bajo (contrabajo/violón y fagot) podría sugerir que fueron compartidas con los instrumentos de teclado. Como veremos más abajo, los teatros municipales de Madrid tenían contratados en plantilla a dos clavecinistas y es lícito suponer que ambos participaron en la orquesta. Gran cantidad de orquestas operísticas del siglo XVIII contaban con dos clavicémbalos que se situaban generalmente a los lados del foso orquestal, rodeados del grupo del bajo continuo (violonchelos, contrabajos, violones y fagots)[784]. Era práctica habitual que algunos ejecutantes de los instrumentos graves leyesen en la parte del clave. La cuestión está en saber si pudo haber sido a la inversa. La parte de las voces incluye siempre la línea del bajo, por lo que también podría haber sido utilizada por un clavecinista o el compositor[785], pese a que está sin cifrar[786].

Sobre la disposición exacta de la orquesta en el teatro del Príncipe, no se han hallado testimonios gráficos ni documentales. Consta que entre las mejoras materiales que el conde de Aranda introdujo en los coliseos públicos a partir de 1767, figura el cambio de ubicación de la orquesta, que, de entre cortinas, pasó a ocupar la parte delantera de la escena[787].

Hasta aquí los datos acerca de la orquesta que se desprenden del documento musical. Sobre otras cuestiones como el número y la identidad de los ejecutantes,

---

782 Véase el capítulo II, apartado 2.1 (observaciones).

783 También era frecuente que trompa y trompeta fueran tocadas por el mismo instrumentista. Habrá que esperar a la orquesta del Clasicismo pleno (a partir de 1780 y para la que compusieron Haydn, Mozart y Beethoven), para que los instrumentos intercambiables (flauta-oboe) u opcionales (trompetas, timbales) sean indispensables. Véanse J. SPITZER y N. ZASLAW, art. *Orchestra. 18th Century,* en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 723; IIDEM, art. *Orchestra,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de S. SADIE, 18, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 535.

784 Véase J. SPITZER y N. ZASLAW, art. *Orchestra. 18th Century,* en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 727.

785 Es conveniente recordar que, excepto en Francia, las orquestas de ópera estaban dirigidas desde el primer clave por el *maestro* o el propio compositor. *Ibidem*, p. 727-728. No hemos hallado ninguna prueba documental que sostenga la participación de Rodríguez de Hita en las representaciones de *Briseida.*

786 El hecho de que ninguna de las partes del bajo en *Briseida* esté cifrada no implica obligatoriamente que no se utilizasen instrumentos de teclado. Idéntico fenómeno ocurre en la música instrumental ejecutada en las capillas religiosas de la época. Véanse, en ese sentido, las interesantes aportaciones sobre la práctica en Cataluña realizadas por J.M. VILAR I TORRENS, *The Symphony in Catalonia, c. 1760-1808,* en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de M. BOYD y J.J. CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 169.

787 Véase el apartado 3 del capítulo VI.

la colaboración de músicos externos a los teatros, por citar algunos ejemplos, cuando no carecemos de información, poseemos únicamente datos parciales.

De entre los temas que se acaban de mencionar, se examinarán brevemente los referentes a la dotación orquestal y al nombre de los instrumentistas. Además de abordar un aspecto tradicionalmente olvidado —recuérdense nuestras reivindicaciones en la introducción a este capítulo—, las siguientes líneas ilustran bien las dificultades con las que se enfrenta el investigador.

Ante todo, hay que subrayar que no hemos hallado ningún documento que mencione explícitamente a los integrantes de la orquesta que estrenó la zarzuela *Briseida* en julio de 1768. Únicamente existe constancia documental de la composición de las orquestas de las dos compañías teatrales madrileñas de la temporada en curso y de la lista de los músicos que representaron *Briseida* el 11 de diciembre de 1768, día en que la zarzuela se repuso tras el éxito del verano.

A priori, cabría pensar que las orquestas de las dos compañías madrileñas se unieron para la apertura de la temporada veraniega, tal como lo hicieron los cómicos. El propio Ramón de la Cruz se refiere a los enormes gastos ocasionados por la zarzuela, entre otros por la «extraordinaria doble orquesta»[788]. Nada impide considerar fidedigno el testimonio del libretista: otras noticias del prólogo de 1786 han podido ser confirmadas por otras fuentes. Si se da crédito a la afirmación de De la Cruz y, teniendo en cuenta que en la temporada 1768-1769 las plantillas orquestales de cada una de las compañías estaban formadas por once músicos más un supernumerario[789], habría resultado un conjunto musical de 24 instrumentistas, al que podría haberse sumado el empleado supernumerario de contrabajo. Cruzando los datos de ambas listas, se obtiene una formación orquestal integrada por 10 violines[790], 2 o 3 contrabajos[791], 1 violón[792], 2 oboes[793], 1 fagot[794], 2 trompas, 2 trompetas[795] y 2 claves[796], junto a los cuales tuvieron que participar forzosamente 2 violas[797] y 2 flautas[798]. Por consiguiente, en el supuesto

788 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXV. Véase apéndice 18.

789 AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 10 r° y 11 r°. Véase apéndice 21.

790 Juan Marcolini, José Palomino, Mariano Palomino, Francisco Javier Cruz, Francisco Manchado, Manuel Carreras, Pedro Guerra, Vicente Juan, Antonio Palomino y Antonio Enríquez.

791 Andrés Julián, José Bobadilla y quizá el supernumerario de las dos compañías Manuel Canales.

792 Francisco Sierra.

793 En principio, Antonio Ocampo y Francisco Gónima, aunque, partiendo de la posterior «Lista de los Musicos de la Comp[añía] de Juan Ponze en 11 de Diciembre de 1768 para la Vrisedia [sic]» (AVM, *Secretaría*, 1-438-2; apéndice 21), podría suponerse que los oboístas de la primera zarzuela de Rodríguez de Hita fueron Gónima y José Irriberi.

794 Vicente Julián.

795 Las partes de trompa y trompeta se repartieron entre Manuel Enríquez, Pedro [?], Cayetano [?] y Nicola [?].

796 Antonio Martínez y Eusebio Moya.

797 En la plantilla de la orquesta de Juan Ponce que ejecutó *Briseida* en diciembre de 1768 aparecen como violas los nombres de Ramón Montejano e «Ysidro el Supern[umerario]»,

de fusión, la orquesta del teatro del Príncipe que representó *Briseida* en verano de 1768 hubo de estar compuesta por 26 o 27 ejecutantes. Hay que insistir, no obstante, en que no se ha hallado ninguna prueba fehaciente de la mencionada unión entre la documentación administrativa consultada.

El segundo testimonio conservado es la composición de la orquesta para las representaciones de *Briseida* en el invierno siguiente: «Lista de los Musicos de la Comp[añía] de Juan Ponze en 11 de Diciembre de 1768 para la Vrisedia [sic]»[799]. Si bien la puesta en escena fue llevada a cabo nuevamente por las dos compañías de actores[800], el elenco de dieciséis instrumentistas corresponde únicamente a la orquesta de Juan Ponce. En consecuencia, caben dos posibilidades: o bien los teatros municipales unieron de nuevo sus efectivos orquestales, sin que haya quedado constancia de los pagos realizados a los músicos de María Hidalgo, o bien la ejecución fue confiada a una de las orquestas. Aun sin poseer pruebas categóricas, el material instrumental apunta hacia la segunda hipótesis[801].

Poseemos una tercera fuente que, aunque aparentemente de menor valor, aporta datos complementarios a la cuestión de la dotación orquestal en el estreno de *Briseida*: las velas dispuestas para los músicos. En efecto, en la lista de gastos del día del estreno conservada en el Archivo de Secretaría, figura que las «belas de los musicos son .27. byjías»[802], cifra que coincide sorprendentemente con la hipotética composición de la orquesta ampliada[803]. Los gastos «de por una vez» del mismo legajo nos proporcionan incluso información sobre la cantidad de velas que se gastaron durante los dos ensayos generales: «belas de Zera del Dia .8. y dia .10. p[ara] los musicos son .37. bujias»[804]. Por su naturaleza, estos datos deben ser interpretados con suma precaución. Sólo una investigación minuciosa

---

es decir Isidro Ferreira. Véase la «Lista de los Musicos de la Comp[añía] de Juan Ponze en 11 de Diciembre de 1768 para la Vrisedia [sic]» (AVM, *Secretaría*, 1-438-2) en el apéndice 21. Se puede presumir que esos dos músicos también participaron en la primera serie de representaciones.

798 Considerando lo afirmado en la nota 793, existe la posibilidad de que la flauta primera fuera ejecutada por Antonio Ocampo. En cuanto al otro flautista, puede conjeturarse que se trató de Lorenzo, el segundo oboe que ingresó en la plantilla orquestal de María Hidalgo en la temporada 1769-1770. Véase la «Listta de la Ôrquesta de Maria Hidalgo, Para este año de 1769» (AVM, *Secretaría*, 1-350-2) en el apéndice 21.

799 AVM, *Secretaría*, 1-438-2. Véase apéndice 21.

800 Véase apéndice 19 (TABLA 49).

801 Debido a la mencionada alternancia de oboe y flauta en las partichelas copiadas para la ocasión. Se objetará, y con razón, que no ocurrió lo mismo con trompas y trompetas.

802 «Gastos de la Opera Seria Julio .11 de [17]68.» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 22.

803 Se puede argüir que el dato referente a las velas es totalmente irrelevante. De hecho, lo lógico es que el número de velas correspondiese al número de atriles —17 ateniéndonos a las partichelas conservadas, y uno más si suponemos que había un segundo clavecín— y no al número de ejecutantes. Desgraciadamente, no se han hallado documentos iconográficos de las representaciones dramático-musicales del teatro del Príncipe.

804 AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 22. Por lo tanto, en cada ensayo se gastaron 18 o 19 velas. Nótese la coincidencia con el número estimado de atriles comentada en la nota anterior.

en el archivo municipal madrileño, en la que se confronten las relaciones de gastos y las composiciones orquestales en otras producciones escénicas de esos años, permitirá establecer conclusiones correctas[805].

Sobre la base de los documentos citados, podemos concluir que la formación orquestal que estrenó *Briseida* contó como mínimo con 16 instrumentistas —la plantilla documentada del 11 de diciembre—, elevándose este número a 26 o 27 músicos, si se da como probable que se juntasen los efectivos orquestales de las dos compañías. Incluso en este último supuesto, nos hallaríamos ante un conjunto musical de reducidas dimensiones, en comparación con las orquestas de los principales teatros operísticos europeos[806].

Entre los músicos instrumentistas figuran renombrados compositores de tonadillas como Juan Marcolini, José Palomino —violinista a partir de 1770 de la

805 Este interesante trabajo, tan útil para la praxis interpretativa, excede los límites del presente estudio.

806 Durante el tercer cuarto del siglo XVIII, las orquestas de ópera comprendían generalmente de 40 a 60 músicos: 40 en la Corte de Berlín (1754, 1772), 45 (1771) o 49 (1756) en la ópera de Dresde, 49 en el teatro *San Carlo* de Nápoles (1759) o 57 en el teatro de Milán para representar el *Lucio Silla* (1772) de Mozart. La orquesta de *l'Opéra* de París pasó de 46 miembros en 1758 a 61 en 1774 (*Orphée* de Gluck), mientras que la de Turín creció de 42 a 62 instrumentistas hacia la misma época. Datos extraídos del excelente artículo-resumen *Orchestra. 18th Century,* en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 726-727, de J. SPITZER y N. ZASLAW, donde procuran una tabla comparativa de las plantillas orquestales de los teatros de ópera más importantes de Europa. Será de gran utilidad la síntesis que los mismos autores (J. SPITZER y N. ZASLAW) ofrecen sobre la evolución de la orquesta «clásica» (1740-1815) y sobre la particularidad del caso francés —con la diferenciación entre el *petit* y el *grand choeur*—, en el artículo *Orchestra,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 18, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 533-538. Además, nos ha resultado esclarecedora la consulta del trabajo de N. ZASLAW, *Mozart's European Orchestras*, en *Musicology Australia*, 17, 1994, p. 13-18.

La orquesta cortesana del coliseo de El Buen Retiro que inventarió Farinelli en su famoso manuscrito (1747-1758) tenía unas proporciones similares a las de los grandes teatros transpirenaicos: 43 ejecutantes. Estaba compuesta por 16 violines, 4 violas, 4 contrabajos, 4 violones, 5 oboes, 2 fagots, 2 trompas, 2 clarines, 2 timbales y 2 clavicémbalos. Véase C. BROSCHI (FARINELLI), *Fiestas Reales*, ed. facsímil, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura-Patrimonio Nacional, 1991, p. 113-123. La desaparición de los papeles administrativos referentes a la compañía de los Reales Sitios, creada por el conde de Aranda en 1766, dificulta el trazar un parangón entre la orquesta de la Corte española y la de los teatros públicos madrileños a finales de la década de los sesenta. Cf. COTARELO, *Ópera*, p. 193-197. Tampoco es fácil establecer paralelismos con el resto de teatros españoles debido a la dispersión de los datos y a la ausencia de un estudio específico sobre el tema. El apéndice documental del trabajo de R. ALIER, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 522), proporciona, por ejemplo, la plantilla instrumental del teatro barcelonés de la *Santa Creu* en 1752: 12 violines, 1 «violetta» [=viola], 2 contrabajos, 1 viola [=violón?], 2 oboes, 2 trompas y 1 clarín.

Real Capilla[807]— y Antonio Palomino, el autor de la zarzuela *La mesonerilla* (1776)[808]. Otros dos miembros habían formado parte de la orquesta del coliseo de El Buen Retiro en tiempos de Farinelli: Francisco Sierra (violón) y Manuel Enríquez, que figuraba entonces como timbal[809]. Digno de mención aparte es Manuel Canales, el célebre compositor de cuartetos de cuerda que estuvo al servicio del duodécimo duque de Alba[810]. Un joven Canales de 21 años figura en 1768 como «supernumerario de contrabajo y fagot» en las orquestas del Príncipe y de la Cruz. Además de estos casos documentados, es más que probable que la lista de intérpretes adscritos a otras orquestas o capillas vaya ampliándose en el futuro. Habrá que esperar que el fenómeno de la movilidad de músicos y, por tanto, de la difusión y recepción del repertorio entre las instituciones musicales madrileñas de la segunda mitad del siglo XVIII, reciba la atención que merece por parte de los investigadores[811].

---

807 Según N. HERGUETA, *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos en orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*, (Madrid, 1898), (manuscrito conservado en la biblioteca de Loyola), José Palomino, ocupó dicho cargo entre 1770 y 1773. Citado sin paginación por MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 235.

808 También con texto de Ramón de la Cruz. Cf. p. 215.

809 Véase *Fiestas Reales*, ed. facsímil, Madrid, Turner, 1991, p. 118 y 122 respectivamente. Citado también por MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 358. Farinelli menciona en su manuscrito a un tal Andrés Julián, oboe, uno de los «musicos que tocan en el tablado del R[eal] Teatro en los dias de funcion, los quales son, individuos de las R[eales] Guardias Españolas, y Walonas» (*Fiestas Reales*, ed. facsímil, Madrid, Turner, 1991, p. 182), sin que podamos aseverar que se trate del contrabajista de la orquesta de Hidalgo.

810 Manuel Braulio Canales se formó en la catedral de Toledo —bajo el magisterio de capilla de Jaime [Jaume] Casellas—, donde sabemos destacó como instrumentista de violonchelo, contrabajo y viola de amor. Se trasladó a Madrid en fecha desconocida. Logró trabajar al servicio del XII duque de Alba, don Fernando de Silva Álvarez de Toledo, hasta la muerte de éste en 1776. A fines de julio de 1779, regresa a Toledo, donde ingresa como ministril en la capilla de música de la catedral. En el ínterin entre la muerte de Juan [Joan] Rosell y el nombramiento de Francisco [Francesc] Juncà (de marzo a diciembre de 1780), se hace cargo del magisterio de capilla de la catedral. Compuso varias series de colecciones de cuartetos (sólo se conservan tres), influidos por la música de Haydn y Boccherini. Véanse J. SUBIRÀ, *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, [Sucesores de Rivadeneyra], 1927, p.104, 331-334; MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 273-275; J. GARBAYO, art. *Canales, Manuel*, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2, ed. de E. CASARES RODICIO, (Madrid), Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 1006-1007.

811 El tema de la circulación de autores y textos musicales en la España de la Edad Moderna ha despertado en los últimos años un gran interés entre algunos musicólogos como Paul Laird y Juan José Carreras. Véase especialmente la excelente monografía *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI-XVIII)*, ed. de J.J. CARRERAS LÓPEZ y J.M. LEZA CRUZ, (=*Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12, 1996-1997), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997, y la bibliografía allí citada. Entre los pocos investigadores que han abordado el ámbito madrileño, figura José Máximo Leza. Sobre la vinculación de los compositores activos en la primera mitad del siglo XVIII en los teatros madrileños a instituciones del entorno cortesano, Leza presentó la comunicación *Entre la Capilla y el Teatro. Maestros en el Madrid de la primera mitad*

No se han hallado testimonios gráficos de los decorados y del vestuario utilizado en *Briseida*, como en ninguna de las otras zarzuelas de Hita. Únicamente podemos reconstruir el desarrollo escénico a partir de las mutaciones indicadas en el libreto[812]. Las relaciones de gastos aportan, además, algunas informaciones complementarias sobre utensilios y vestimenta, no desposeídas de interés[813]. Se tiene constancia, por ejemplo, de un peto y morrión (con tres plumas) de armadura «plateado y corleado», destinado, sin duda, al guerrero Aquiles; los taburetes y una «magnifica silla» que se utilizaría en el consejo de generales con Agamenón; el peñasco sobre el que se sentaría Aquiles en su retiro bucólico; doce venablos o lanzas; una bandeja grande de plata y un escudo, o las «ocho cadenas de oja de lata» que llevarían las siete esclavas y Briseida. Particularmente interesantes para el estudioso de la escenografía son las referencias a la «caxa p[ara] el terremoto» —ignoramos en qué momento de la acción se utilizaba—, los 12 figurantes y los dos mozos extras contratados, los cuatro caballos y el borrico que, sin duda, salían en la comitiva de la escena VI del acto II y, sobre todo, un «mozo q[ue] haze el oso», no sabemos si para divertir o integrado en el séquito mencionado.

Tenemos noticia de los sastres que confeccionaron los vestidos de los actores para *Briseida*: Manuel Gutiérrez —«que corriò con todos los tafetanes»— y Antonio Espinosa, a los que se pagaron 10.352 y 4.820 reales respectivamente[814]. Juan Esquirol hizo las chinelas o zapatillas para los cómicos. Un tal Ginés de Uguiar cortó y pintó «los tres vasttidores de selba» utilizados para la zarzuela[815].

---

del siglo XVIII en el seminario *La catedral como institución musical*, organizado por la Universidad de Zaragoza, la Fundación Cultural Santa Teresa de Ávila y el Royal Holloway (University of London) y celebrado en Ávila del 10 al 12 de mayo de 1996 (sin publicar).

812 Como hemos señalado en la introducción, no es nuestro objetivo aquí profundizar sobre la dramaturgia de la zarzuela. Apuntemos brevemente los diferentes cambios de decoración de *Briseida*, especificados en el libreto: acto I, escena I: «Teatro de Bosque con el Acampamento del Exercito Griego, y de un lado del Foro Marina poblada de Naves, y del otro Vista de los lejanos Muros de Troya» (CRUZ, *BriseidaLib*, p. 1); escena II: «Vista de otra parte del Acampamento con la Tienda de AQUILES al Foro» (*ibidem*, p. 10); acto II, escena I: «Acampamento con vista de Marina, y Muros» (*ibidem*, p. 29); escena III: «Fresca, y deliciosa Campaña Pastoril, adornada de frondosas Alamedas, y rusticas Fuentes.» (*ibidem*, p. 42).

813 Todos los datos mencionados a continuación provienen de los «Gastos de Por una vez» y «Gastos de la Opera Seria [...]» ya citados. Véase apéndice 22.

814 «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2, incluido en el apéndice 24. En el mismo archivo son numerosas —en general— las cuentas y relaciones detalladas de sastres, decoradores, carpinteros, artesanos, etc., que constituyen un tesoro documental para los historiadores de la escenografía.

815 *Ibidem*.

Particularmente valioso es el testimonio del propio libretista, quien hace referencia al «magnífico bestuario» utilizado para la zarzuela[816].

La recaudación de la noche del estreno que figura en los asientos contables del Archivo de Villa (8.859 reales de vellón[817]), concuerda plenamente con el testimonio de Ramón de la Cruz[818].

La zarzuela se mantuvo en la cartelera del Príncipe hasta el 3 de agosto, alternando con comedias como *Los áspides de Cleopatra* o *La prudencia en la niñez*. Se conservan las notas de recaudación y los gastos diarios, lo que nos permite conocer las fluctuaciones de público y el beneficio obtenido por las compañías[819]. Tras 12 representaciones, y a pesar de que los gastos fueron elevados (39.285 reales) a causa de la esplendidez de la representación, el beneficio para los actores fue de 20.181 reales[820]. Ramón de la Cruz esgrime precisamente el éxito económico en su réplica a Napoli Signorelli:

> [...] y no puedo ofrecer testimonio mas auténtico de lo que pareció al público, que haberse repetido desde la noche siguiente del 11, hasta la del 3 de Agosto, dexando de sobras á los Cómicos, despues de los salarios, raciones y obras pias de ambas Compañias, y los gastos de magnífico bestuario, decoraciones, comparsas, extraordinaria doble orquesta y los que llaman *de por una vez*, 20118 reales vellon, segun consta por la circunstanciada razon que guardo, y ha tenido la bondad de sacar de los Libros de su cargo el Sr. Contador actual de la comision, á que me remito.[821]

El beneficio de *Briseida* se sumó al de las otras zarzuelas de la temporada extraordinaria de 1768 y se repartió —tras restar los gastos pendientes— en el mes de octubre de aquel año[822].

En el mes de diciembre siguiente, movidas por el éxito obtenido en verano, las dos compañías volvieron a programar *Briseida* en el coliseo del Príncipe, aunque, naturalmente, ya no gozasen de exenciones[823]. La obra duró nueve días en escena (del 11 al 19 de diciembre)[824], un período correcto para la temporada

816 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXV. Véase apéndice 18.

817 La lista de gastos e ingresos del 11 de julio de 1768, se encuentra en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Cifra recogida también en la «Quenta del Caudal que diariam[ente] â quedado en poder del Administrador [...]» (BNM, Ms. 14.016[1], doc. 68 [«Legado Barbieri»]). Véanse apéndices 19 y 23.

818 Véase *supra*, p. 250.

819 Todo en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 19 (TABLA 49).

820 «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2.

821 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXV.

822 Véanse los comentarios de la p. 272 y s.

823 En las hojas diarias figura el pago a las instituciones (hospicio, hospital, colegio, etc.). AVM, *Secretaría*, 1-348-2.

824 Las asientos diarios se hallan en AVM, *Secretaría*, 1-348-2. Véase apéndice 19 (TABLA 49).

de invierno[825]. Además de las noticias sobre la orquesta, se ha conservado abundante documentación contable[826]. Entre los «gastos de por una vez» del día 11, figura el pago de 200 reales «al S[eñor] maestro de la Encarnaz[ión] p[or] las dos Arias Nuebas»[827]. Se trata con toda seguridad de las dos arias «En plácida mañana» y «De tus divinas armas», conservadas separadamente en la misma caja de *Briseida* (BHM, sig. 53-1)[828].

3. *LAS SEGADORAS DE VALLECAS*

Apenas dos meses después del estreno de su primera colaboración teatral, Ramón de la Cruz y Rodríguez de Hita presentan otra zarzuela, *Las segadoras de Vallecas*, llevada a la escena por las dos compañías de la Villa la noche del 3 de septiembre de 1768 en el coliseo del Príncipe[829]. En el entreacto se estrenó el sainete *Los hombres con juicio* —con texto de Ramón de la Cruz y música de José Castel— y una contradanza[830].

---

825 Refiriéndonos exclusivamente a las zarzuelas representadas en ese mismo otoño-invierno, tenemos que *Los portentosos efectos de la naturaleza* se mantuvo siete días en cartel (21-27 de octubre); *Las pescadoras*, 12 días (10-30 de noviembre); *Los jardineros de Aranjuez*, 14 días (25-31 de diciembre; 1-7 de enero); *Las segadoras*, nueve días (15-23 de enero de 1769). Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 286-287. Cf. apéndice 16.

826 El legajo 1-438-2 del AVM, *Secretaría*, contiene numerosas hojas referentes a la segunda representación de *Briseida*. He aquí algunas de las más relevantes: «Dinero q[ue] se âpunta p[ara] los g[astos] de la Zarz[uela] Yntitulada la Brisseida q[ue] empezò la Comp[añía] de Ponze en el Coliss[eo] del P[ríncipe] en 11 de Diz[iembre] de 1768.», «Cuenta del Theatro q[ue] se ha [h]echo para la Briseyda», «Gastos de la Opera la Briseida Diziembre 11 de [17]68», «Memoria de los Terreros entregados à Manuel Guttierrez M[aestro] Sasttre p[ara] los Bayles de la Zarzuela inttitulada la Brisayda [sic]» (30 de noviembre de 1768), «Memoria de los Terreros entregados à Antonio Espinosa M[aestro] Sastre para los Bestidos de las Contradanzas de la Zarzuela intitulada la Brisayda [sic]» (5 de diciembre de 1768), «Quenta de los Gastos de contradanza que se [h]an gastado en la segunda bez que se [h]a repetido la zarzuela de la Brisayda [sic] que se enpezo el dia onze de diciembre de este año de 1768», además de la mencionada «Lista de los Musicos de la Comp[añía] de Juan Ponze en 11 de Diciembre de 1768 para la Vrisedia [sic]», copiada en el apéndice 21.

827 La nota, firmada por Juan Ponce, pertenece al legajo 1-438-2 del Archivo de Secretaría. En otro legajo (1-348-2), junto a la hoja de ingresos y gastos del día 12, hemos encontrado una «Quenta de la copia de dos Arias para la Briseida. Dieziocho Pliegos y medio a peseta cada un pliego son ___ 74 [reales]».

828 Véase el capítulo II, p. 107.

829 Hojas de ingresos y gastos en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. A. HOWEL, art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de S. SADIE, 16, London-Washington-Hong Kong, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 94, indica erróneamente el 13 de septiembre de 1768 como fecha del estreno. El error es subsanado en J. SAGE, art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 1370.

830 Como indican las hojas de gastos de aquel día. AVM, *Secretaría*, 1-349-2: «Gastos de la Opera las Zegadoras Sep[tiembre] 3 de [17]68». La «Musica del Sainete / Los hombres con juicio: / En la Zarzuela de las Segadoras [...] del Sr. Castel» se conserva en BHM,

También en esta ocasión se tiene conocimiento de los ensayos organizados antes de la representación. Como en *Briseida*, se realizaron dos ensayos —tal vez tres— en casa del corregidor, puesto que constan los gastos por los coches de los cantantes y por el transporte de los atriles[831]. Esta vez fueron tres los ensayos generales en el teatro del Príncipe, los días 30 de agosto, 2 y —quizá— 3 de septiembre[832].

La distribución fue la siguiente[833]:

Mari-Pelaya	Francisca Ladvenant
Tío Domingo	Antonio de Prado
Cecilia	María Mayor Ordóñez
Tomasa	Teresa de Segura
Santiago	Diego Coronado
Perico	Gabriel López
Don Manuel	Ambrosio de Fuentes
Lorenza	Casimira Blanco

En la nueva producción zarzuelística de septiembre de 1768, al lado de los actores que ya habían participado en *Briseida*, aparecen cuatro nuevos cantantes, para los que Rodríguez de Hita compone por primera vez. Se trata de Francisca Ladvenant, Gabriel López, Antonio de Prado y Diego Coronado, los dos

---

Mús. 71-37. Este intermedio no debió de suscitar demasiado entusiasmo entre el público, puesto que ya no se representó más. Véase COULON, *Sainete*, p. 289.

831 «Gastos de Por Una Vez de la opera las Zegador[as] Sept[iembre] 3. de [17]68», en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 22. Reproducido por COTARELO, *Cruz*, p. 119-120, aunque con una signatura errónea (1-348-2). La constancia de los dos desplazamientos de los solistas no impide que hubiese habido un tercer ensayo instrumental, como en *Briseida*. Véase nota 743. Sabemos con certeza que Antonio Morotti y Francisco Méndez enseñaron la música a los cantantes. Véase el apartado «Gasttos de las Segadoras» del «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 24. Sobre Antonio Morotti [Moroti], maestro de música del Colegio de niños cantorcicos, véase J.M. LEZA CRUZ, *La zarzuela* Viento es la dicha de amor. *Producciones en los teatros públicos madrileños en el siglo XVIII*, en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del congreso internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, ed. de M.A. VIRGILI BLANQUET, G. VEGA GARCÍA-LUENGOS, C. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 396, nota 16.

832 En el documento leemos «a los tres soldados y el sarjento q[ue] an asistido a tres ensaios al Coliseo del Principe p[ara] d[icha] opera», aunque más atrás sólo se especifiquen las velas gastadas los días 30 de agosto y 2 de septiembre. Era usual, sin embargo, que algunos gastos se trasladasen a asientos de días posteriores, como podría haber sido el caso para las velas de la orquesta del último ensayo.

833 Se sigue el orden del libreto impreso en 1768 (p. 4). Cf. apartado 3.2.2 del capítulo II.

primeros de la compañía de Ponce y los dos últimos de la de Hidalgo[834]. Con ello la proporción de actores de ambas compañías era muy similar a la de *Briseida*: cinco de Hidalgo contra tres de Ponce. Conviene señalar que, a diferencia de las zarzuelas serias, el sexo de los cantantes corresponde al de los personajes.

La valenciana Francisca Ladvenant (Mari-Pelaya) era la hermana de la célebre María Ladvenant, la famosa actriz y directora de una de las compañías de la villa de 1763 a 1765[835], quien la introdujo en los coliseos madrileños en 1763. A la muerte de María, en 1767, fue ascendida al puesto de «tercera dama» («graciosa») de la compañía de Nicolás de la Calle, y que Juan Ponce retomó, en mayo de ese año. En 1768, cuando representó el papel de Mari-Pelaya en *Las segadoras*, con tan sólo 18 años, Francisca conservaba el mismo puesto. La fusión de las dos compañías ordenada por Aranda en la temporada 1771-1772, la apartó de los escenarios, a los que ya no volvería, puesto que murió en abril de 1772, a la edad de 22 años. Testimonios de la época relatan que era una excelente «graciosa» y cantante[836].

Antonio de Prado fue muy conocido por sus papeles de viejo («vejete») durante los años ochenta y noventa del siglo XVIII, pero ya en *Las segadoras* interpreta el papel del viejo capataz, el tío Domingo. Es otro de los actores que inician su andadura madrileña en 1768, como «parte de por medio» en el grupo de Hidalgo. Estaba casado con la actriz Juana Garro, de la misma compañía[837].

El carácter jocoso de la zarzuela *Las segadoras* hacía obligada la presencia de los graciosos. El que representó a Santiago, Diego Coronado, era el «segundo gracioso» de la compañía de María Hidalgo. Madrileño, nacido en 1730, Coronado trabajó durante más de 30 años para los coliseos municipales: en 1755 empezó como «parte por medio», para pasar a «segundo gracioso» en 1757 y ser ascendido a «primero» en 1769, siempre en la compañía dirigida por María Hidalgo. En 1772 vuelve a ocupar el puesto de «segundo gracioso», donde permanecerá hasta su muerte en 1789. Estrenó numerosos sainetes de Ramón de

834 Más abajo se ofrece el esbozo biográfico de estos cuatro cómicos. Sobre los otros cuatro que ya fueron seleccionados para *Briseida*, es decir, María Mayor, Teresa de Segura, Casimira Blanco y Ambrosio de Fuentes, véase p. 253 y s.

835 Sobre la turbada vida de María Ladvenant véase COTARELO, *Cruz*, p. 537-538 y sobre todo IDEM, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896.

836 Sobre esta cantante véanse COTARELO, *Cruz*, p. 535-536 e IDEM, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 41-43. Según Cotarelo, la Dorisa elogiada repetidamente por Nicolás F. de Moratín en sus versos, corresponde precisamente a Francisca Ladvenant. Sin aportar tampoco elementos probatorios, SUBIRÀ repite la misma aseveración (*El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1960, p. 149).

837 COTARELO, *Cruz*, p. 572.

la Cruz, quien, como vemos, pensó en Coronado para su primera zarzuela burlesca. Cotarelo menciona que «cantaba bien»[838].

Sin duda alguna, el mejor reclamo que podía utilizarse para el estreno de *Las segadoras* era la presencia de Gabriel López (Perico), el celebérrimo «Chinita». López aparece en las listas de las compañías en 1762, haciendo de «parte por medio» en la compañía de Águeda de la Calle. Desde 1764 figura ininterrumpidamente como «primer gracioso» en una de las compañías hasta 1781. El año del estreno de *Briseida* y *Las segadoras*, por ejemplo, tenía el cargo mencionado en la compañía de Juan Ponce[839]. Estaba casado con Ana Pereira, la hermana de Sebastiana, participando con esta última y Nicolás de la Calle en una conjuración contra la «autora» María Ladvenant por la que fue encarcelado[840]. Fue el «gracioso» más célebre de la segunda mitad del siglo. El cotejo de testimonios y documentos de la época, permiten afirmar a Emilio Cotarelo que «Era de pequeña estatura, y hasta dicen que no tenía buena voz y que no cantaba bien; pero su gracia suplía todo [sic] clase de faltas ó sobras»[841].

La problemática relacionada con la formación orquestal que ejecutó *Las segadoras de Vallecas* es sensiblemente diferente respecto a la de *Briseida*. Para empezar, la pérdida de la partitura nos impide conocer el efectivo instrumental para el que compuso Rodríguez de Hita.

En el caso de *Las segadoras* se han conservado dos documentos, que, en cierto modo, vienen a contrarrestar la desaparición del manuscrito musical. El primero de ellos («Ôrquestta de la Comp[añía] de Maria Hidalgo, en la Zarzuela Las Segadoras de Vallecas, 15. de Enero de 1769.»[842]) guarda un gran paralelismo con el listado del 11 de diciembre de 1768 relativo a *Briseida*, puesto que se trata de la orquesta de una sola de las compañías —en este caso la de María Hidalgo— para las representaciones del invierno posterior al estreno, en enero de 1769. Tampoco figuran en él flautas ni clarines, pero esta vez no se tiene la certeza de que tocaran junto a oboes y trompas respectivamente[843].

El segundo documento reviste una importancia excepcional. Se trata de una «lista de músicos» correspondiente al 16 de octubre de 1771, fecha en que se

838 *Ibidem*, p. 498.

839 Véase apéndice 20, temporada 1768-1769.

840 En efecto, en 1763 María Ladvenant es nombrada directora y «primera dama» de la compañía que llevaba su nombre, desplazando así a Sebastiana Pereira, que ejercía de «primera dama» desde hacía nueve años. Esta última, De la Calle y López enviaron al rey un memorial quejándose del nombramiento efectuado por la Junta de Teatros, lo que les acabó costando el encarcelamiento. Véanse COTARELO, *Cruz*, p. 541 y 568; COTARELO, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, 1. María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 57-58.

841 COTARELO, *Cruz*, p. 541.

842 AVM, *Secretaría*, 1-349-2. Véase apéndice 21.

843 Dada la semejanza, nos remitimos a los comentarios del listado del 11 de diciembre de 1768.

representó de nuevo *Las segadoras*[844]. La particularidad es que, como ya se ha visto, durante la temporada 1771-1772 hubo una compañía única dirigida por Manuel Martínez. Se procedió a una selección de los cómicos y, por lo visto, también de los músicos de la orquesta. Eso significa que en la distribución instrumental del 16 de octubre de 1771 figuran todos los miembros, puesto que queda descartada la hipotética colaboración de una segunda compañía. La disposición es la siguiente: 5 violines, 2 violas, 2 contrabajos, 2 oboes, 2 trompas, violón y clavecín. Entre los 15 integrantes hay músicos que habían trabajado en las dos orquestas municipales en anteriores temporadas[845]. El mencionado documento demostraría que en la ejecución de *Las segadoras* los instrumentistas de oboes y trompas alternaron con flautas y trompetas respectivamente. Sin embargo, sería arriesgado extrapolar a la «temporada extraordinaria» del verano de 1768 la presencia en el coliseo del Príncipe de una plantilla reducida, como en octubre de 1771. No hay que olvidar que se trataba de una formación de la temporada ordinaria de invierno y, además, en un año de reestructuraciones teatrales. Ahora bien, ante la insistencia de los documentos del 11 de diciembre de 1768 (*Briseida*), del 15 de enero de 1769 y del 16 de octubre de 1771 (*Las segadoras*), con listas de 16 y 15 instrumentistas, merece la pena preguntarse si no será necesaria una nueva lectura en próximas investigaciones.

Para finalizar, mencionemos, a título meramente informativo, la cantidad de velas «para los músicos» que figura en los gastos de la zarzuela. La noche del estreno en el coliseo del Príncipe se gastaron 21 bujías[846], mientras que entre los dos ensayos generales de los días 30 de agosto y 2 de septiembre se utilizaron 29 velas[847], es decir 14 o 15 por sesión.

En el libreto, Ramón de la Cruz indica bastante minuciosamente el lugar preciso de la acción (ambiente campesino en la época de la siega) y las mutaciones escénicas[848]. Los documentos administrativos siguen siendo el único

844 «Lista de los Musicos en la Zarzuela de las Segadoras en 16 de octubre de 1771. Colis[eo] del Prin[cipe]» En AVM, *Secretaría*, 1-369-2.

845 El primer violín es Manuel Carreras, que lo era ya de la orquesta de Ponce y sorprende que Juan Marcolini haya sido descendido a viola segundo.

846 «Gastos de la Opera las Zegadoras Sep[tiembre] de [17]68.», en AVM, *Secretaría*, 1-349-2. Reproducido por COTARELO, *Cruz*, p. 119, aunque sin signatura. Por su escaso interés, no se ha incluido en el apéndice.

847 «Gastos de Por Una Vez de la opera las Zegador[as] Sept[iembre] 3. de [17]68» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 22.

848 Reproducimos las distintas referencias al decorado de *Las segadoras*, tal como figuran en el libreto impreso. Acto I, escena I: «El Theatro representa una dilatada, y amena Campiña con una haza de Trigo en sazon, que estàn segando el Tio Domingo con otros Segadores, y detràs, recogiendo los manojos, y formando los haces, que despues conducen à un Carro con dos Mulas, que estarà à la izquierda [...]» (CRUZ, *SegadorasLib*, p. 5); escena VI: «Bosque» (*ibidem*, p. 32); escena XII: «Vista de una Hera con montones de Granos, Trillos, &c. algunas Mulas paciendo. Los Segadores, y Segadoras repartidas à las sombras de Arboles, y Carros [...]» (*ibidem*, p. 54); acto II, escena I: «Plaza del lugar» (*ibidem*, p. 61); escena VIII: «Gavinete con luces» (*ibidem*, p. 90); escena última: «Plaza, y noche. Pelaya seguida de los ocho Segadores del Coro,

vestigio de los decorados y objetos empleados durante las representaciones[849]. A la primera escena, que representa un campo de trigo maduro en el que se ha iniciado la siega, estaban destinadas sin duda las «14. ozes de oja de lata y sus mangos de madera», la «cinta de a cuarto p[ara] atar las ozes», el haz grande de paja de bálago y el ramo de flores, supuestamente el que hace Cecilia al inicio de la obra[850]. En la escena XII, los campesinos comen y beben los alimentos que los mozos han traído en la escena V «en cestas sobre la cabeza»[851]. Para ambas escenas serían pues las «cuatro cestas de arroba tres y otra Regular»[852], el «lienzo y tela blanca p[ara] tapar las cuatro cestas», «un pellexo de bino» y las «tres casuelas grandes p[ara] la opera y una dozena de cuchar[as]». Los siete morrales debían de corresponder a las pequeñas mochilas que llevan algunos segadores al iniciarse el acto II. También se incluye el alquiler de un canapé, el mismo en el que se tumba Mari-Pelaya en el gabinete de don Manuel (acto II, escena VIII), para el que son los «tres Jarros y una Jarra y seis tasas»[853]. No faltan entre los gastos los siete garrotes, la soga y «las ocho mechas» para la escena final, en que los segadores quieren prender fuego a la casa de don Manuel. Gracias a la hoja de gastos sabemos que las famosas gaitas con las que se cierra la zarzuela eran exactamente seis «a 25 r[eales] cada una». Entre los gastos «de por una vez» se hallan también «seis Dozenas de amapolas», «un baston de moda», una gasa y hebillas negras o «un fungueiro grande». A pesar de no haberse conservado material alguno, la documentación administrativa del Archivo de Villa y las indicaciones del libreto permiten recomponer con bastante precisión la escena de aquel 3 de septiembre de 1768.

Como en el caso de *Briseida*, son conocidos algunos de los nombres que colaboraron en la producción de *Las segadoras*: Jerónimo Avecilla, «Maesttro tramoyistta»; José Domínguez, «Zelador del nuebo alumbrado»; Antonio Espinosa, «Maestro Sastre», que confeccionó los tres vestidos de segadores (tío

---

todos con Mechas encendidas en las manos temerosos» (*ibidem*, p. 109). Sobre el interés de los neoclásicos por los decorados que representen el mundo rural, véase nota 989.

849 «Gastos de Por Una Vez de la opera las Zegador[as], Sept[iembre] 3. de [17]68» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 22. Los datos que siguen proceden en su totalidad de este documento.

850 El libreto especifica que, antes de cantarse «Hermoso planeta» (Coro nº 1), Perico mira a Cecilia «que se divierte en formar un ramo de flores silvestres, que vá recogiendo». De hecho, en el coro mencionado, Cecilia canta la siguiente estrofa: «Frescas florecillas, / Adornad mi pecho, / Libre, y satisfecho / De simplicidad». En CRUZ, *SegadorasLib*, p. 6 y 7.

851 «Pelaya, luego Lorenza con los mozos, que traen la comida en cestas sobre la cabeza, y vino, &c.» *Ibidem*, p. 24.

852 En los gastos de la representación del día 3 («Gastos de la Opera las Zegadoras Sep[tiembre] 3 de [17]68.», en AVM, *Secretaría*, 1-349-2), se incluyen «Fruta, vino y roscas para las cestas de las segadoras».

853 Mari-Pelaya exclama «Qué estupendos / Cristales! Quántos jarritos / Y figuritas!». Véase CRUZ, *SegadorasLib*, p. 90.

Domingo, Santiago, Perico) o el también sastre Manuel Gutiérrez, que se encargó de vestir a las segadoras (Mari-Pelaya, Cecilia y Tomasa)[854].

La recaudación total de las 14 funciones de *Las segadoras* (hasta el 1 de octubre), fue de 68.168 reales[855], un verdadero récord en la época[856].

En el mes de octubre de 1768, la administración teatral realiza el balance económico de la primera temporada extraordinaria, instaurada por el conde de Aranda. Se ha conservado en el Archivo de Secretaría la cuenta de resultados de las representaciones de las zarzuelas *Briseida, El filósofo aldeano, Los cazadores, Las segadoras de Vallecas* y *Jasón* o *La conquista del Vellocino,* representadas entre el 11 de julio y el 16 de octubre en el coliseo del Príncipe[857]. La serie de documentos contiene información muy detallada sobre el total de ingresos de taquilla («producto»), total de gastos diarios, total de beneficios diarios («sobrante líquido»), gastos particulares (sastrería, decorados, copias, pago al libretista, etc.), cargas de los hospitales y otros establecimientos benéficos[858], etc. El 19 de octubre el propio corregidor de Madrid, Alonso Pérez Delgado, dispone que el beneficio total —51.045 reales de vellón— se reparta entre los actores y miembros del teatro, previo abono de las sisas y contribuciones mencionadas[859].

---

854 «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2 (apéndice 24). Cf. p. 264.

855 Teniendo en cuenta que los gastos diarios se elevaron a 35.889 reales, quedó un beneficio de 32.279 reales. Véanse BNM, Ms. 14.016[1], doc. 68 («Legado Barbieri»): «Quenta del Caudal [...]» y AVM, *Secretaría*, 1-347-2: «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]». Véanse los apéndices 23 y 24.

856 Como puede comprobarse en el apéndice 29.

857 AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 24. El documento está compuesto por diversos apartados que llevan fechas distintas: «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]» (2 de octubre); «Estado de las Zarz[uelas] y Fiestas de Mus[ica] que ân representado las dos Comp[añías] [...]» (17 de octubre) y «Distribuccion de los 51.045 R[eales] [de] V[ellón] del producto liquido [...]» 19 de octubre). Existe un resumen del «Ajustamentto [sic] [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-438-2 («Productos y sobras de las Zarz[uelas] de 1768»). La «Quenta de los gastos particulares que se van satisfaciendo a los sujetos que lo han devido haver, ôcassionados por la repress[entación] de la Zarz[uela] Heroyca La Brisseida q[ue] por las noches ejecutan las dos Comp[añías] en el Coliss[eo] del P[ríncipe] desde el dia 11 de Julio de 1768 en âdelante» en BNM, Ms. 14.016[1], doc. 69 («Legado Barbieri»), es muy parecida al «Ajustamentto [sic] [...]» —sólo contiene los gastos de *Briseida* y *Las segadoras*— y procede de la administración teatral madrileña. Asimismo, COTARELO publicó ya la totalidad del «Ajustamentto [sic] [...]» del 2 de octubre en *Cruz*, p. 120-122, dando una signatura errónea (1-348). La zarzuela *Jasón* se representó fuera de la temporada extraordinaria de verano (4-16 de octubre), pero finalmente el corregidor de Madrid «ha permitido graciossam[ente] a las dos Comp[añías] de M[aria] Ydalgo y J[uan] Ponze â beneficio de ellas».

858 Las funciones nocturnas extraordinarias estaban exentas de las cargas a centros beneficiarios. Sin embargo, el documento detalla las sisas y tributos del Real Hospicio y otros hospitales «desde el dia 7 de Septiembre que regularm[ente] empieza la temporada de Ybierno [sic]». Véase apéndice 24 y nota siguiente.

859 Véase apéndice 24: «Distribuccion de los 51.045 R[eales] [de] V[ellón] del producto

Entre los gastos particulares del balance mencionado, figura la cantidad que se pagó a Ramón de la Cruz por el libreto de *Las segadoras*: 1.500 reales, a los

liquido [...]». Según este documento, el beneficio resultante se distribuyó como sigue: 19.700 reales entre los cómicos (acompaña la lista), 5.326 a las sisas y hospitales por la zarzuela *Jasón*, 1.450 entre el personal del teatro y «a los Autores de ambas Compañias 24.569 r[eales] de v[ellon] resto de todo el producto liq[uido] de las citadas Zarz[uelas], p[ara] que los repartan seg[un] costumbre entre los sujetos q[ue] conthiene la citada relacion y demas Yndividuos de ambas Compañias». Por consiguiente, según esta orden los actores habrían recibido dos cantidades diferentes del superhábit del verano de 1768, aunque sólo una lista de actores acompañe el documento. No hemos encontrado la repartición de los dos «autores» teatrales que menciona Pérez Delgado, aunque Emilio COTARELO reproduce una «Distribución de los 24.000 reales que sobraron de la representación de las zarzuelas de verano de 1768» en *Cruz*, p. 122 (véase apéndice 25). La lista de cantidades asignadas a los actores es idéntica a la lista aprobada por Pérez Delgado, excepto que en aquélla se incluye a Antonio Rubio —que no es más que el vehedor del teatro que figura en la lista de «Distribuccion de los 51.045 R[eales] [de] V[ellón] del producto liquido [...]»—, los 2.000 reales de Juan Ponce y 2.000 reales para otros empleados sin especificar. Las grandes similitudes entre la lista ofrecida por Cotarelo y la «Distribuccion de los 51.045 R[eales] [de] V[ellón] del producto liquido [...]» y el hecho de que la cantidad correspondiente a los cómicos (19.700 reales) sea tan parecida al sobrante entregado supuestamente a Ponce y a Hidalgo (24.569 reales) crean una notable e insalvable confusión. Por otra parte, nos ha sido imposible hallar la fuente de Cotarelo, a pesar de que se han conservado dos listas idénticas a la «Distribuccion de los 51.045 R[eales] [de] V[ellón] del producto liquido [...]», ambas fechadas el 19 de octubre: una copia exacta en el AVM, *Secretaría*, 1-347-2, y una «Distribuz[ión] de los 51.045 r[eales] de v[ellón] del producto liq[uido] de las Zarz[uelas] extrahord[inarias]» en BNM, Ms. 14.016[1], doc. 71 («Legado Barbieri»).

Además COTARELO afirma (*Cruz*, p. 122, nota s.n.) que de los 51.045 reales de líquido sobrante, sólo quedaron a las compañías 30.048 reales, puesto que hubo que pagar la parte correspondiente a los establecimientos benéficos, es decir 20.996 reales. Con ese beneficio reducido, Cotarelo no tiene problemas en aceptar como única la repartición de los 24.000 reales, que él mismo reproduce a continuación. Sin embargo, la afirmación de Cotarelo se contradice con la fuente del Archivo de Secretaría que reproducimos en el apéndice 24, concretamente en el apartado «Estado de las Zarz[uelas] y Fiestas de Mus[ica] que ân representado las dos Comp[añías] [...]» del 17 de octubre de 1768. Allí, el contable Carlos Amigo, tras exponer la relación de cargas y tributos a los hospitales por las zarzuelas *Las segadoras* y *Jasón* —que asciende a 20.996 reales— afirma «que si se hubiera de exsijir â el Propio de Sissas, y consignatarios las cantidades q[ue] quedan declaradas en esta relaccion, solo resultarian 30.048 r[eales] y 4 m[aravedíes] de v[ellón] como lejitimo haber de las Compañias». El contable, pues, utiliza el condicional, sugiriendo que debe ser el corregidor quien decida sobre las retenciones definitivas. Dos días después, el 19 de octubre, el corregidor firma la mencionada «Distribuccion de los 51.045 R[eales] de V[ellón] [...]» lo que significa que finalmente había agraciado a las compañías, aplicando las sisas y contribuciones solamente a las representaciones de octubre de *Jasón*.

Así pues, mientras no se demuestre lo contrario, podemos afirmar que los actores y cantantes que participaron en las zarzuelas del verano de 1768 recibieron dos cantidades procedentes del beneficio obtenido, muy probablemente de idéntico valor (por ejemplo María Mayor recibió 4.000 + 4.000 reales). En este estado de la investigación, tan sólo el primer pago es demostrable, gracias a la lista «Distribuccion de los 51.045 R[eales] [de] V[ellón] del producto liquido [...]» del AVM, *Secretaría*, 1-347-2 y, sobre todo, a los recibos conservados en el mismo legajo (véase apéndice 26). No podemos ocultar, sin embargo, nuestra extrañeza ante la total ausencia de rastros del supuesto segundo pago.

que se añadieron 300 por el sainete[860]. Además, el corregidor ordena que se compre chocolate molido por un valor de 300 reales «para regalar a D[on] Ramon de la cruz en attencion a lo bien que à parecido estta funcion, y la utilidad que a dado»[861].

Antonio Rodríguez de Hita, al parecer, no quiso ser remunerado por la composición de sus dos zarzuelas de aquel verano, por lo que se entregan:

> Al Autthor Juan Ponze de orden del Señor Correxidor tres mill reales de v[ellón] para imberttirlos en un regalo al compositor de la Musica de la Briseida, y estta D[on] Anttonio Rodriguez de Ytta de que diò razon [del] pormenor de su gastto, y queda inclusa en las demas quenttas[862].

Entre los «papeles de Barbieri» se conserva incluso la nota detallada del regalo[863].

Como puede observarse en la tabla de las funciones[864], *Las segadoras de Vallecas* se representó durante seis temporadas (1768-1769; 1769-1770; 1770-1771; 1771-1772; 1772-1773; 1773-1774), constituyendo así la zarzuela de más éxito del compositor de la Encarnación[865]. La popularidad de *Las segadoras* fue inmensa durante el primer año: tras las ya mencionadas 14 ejecuciones de septiembre (y el 1° de octubre), la obra se representó nueve veces en enero de 1769 y siete en agosto-septiembre del mismo año, en el marco de la temporada veraniega.

Tras el vacío de 1770, se retoma la pieza en enero y octubre de 1771, despertando todavía un relativo interés por parte del público de la capital. En verano de 1772, las compañías dirigidas por Manuel Martínez y Eusebio Ribera

---

860 «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2. Véase apéndice 24. Esa misma cantidad es la que cobró «por la Composicion de la Lettra de la Opera» *Briseida*, tal y como se lee en el mismo documento. Obsérvese que los honorarios del libretista no fueron a cuenta de beneficios, sino que están incluidos en la partida de «gastos particulares». COTARELO ya ofreció este dato (*Cruz*, p. 115) que él extrajo de los «papeles de Barbieri», es decir de BNM, Ms. 14.016[1], doc. 69 («Legado Barbieri»).

861 «Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-347-2.

862 *Ibidem*. El documento está firmado por Carlos Amigo a 2 de octubre de 1768. Asimismo en BNM, Ms. 14.016[1], doc. 69, fol. 2 r° puede leerse: «En 7 de d[icho] [octubre de 1768] se despachò Papeleta de 3.0[00] R[eales de vellón] p[ara] q[ue] los Perciviesse el Autor J[uan] Ponze de o[rden] del S[eñor] Correjidor p[ara] Ymbertirlos en el agassajo q[ue] se le â de hacer al compossitor D[on] Ant[onio] Rodrig[uez] de Yta, de q[ue] daria razon del p[or]menor de su costo.»

863 Éste consistía en una cajita de oro, chocolate, tabaco, seis pañuelos, seis pares de medias y dos bandejas. BNM, Ms. 14.016[1], doc. 70 («Legado Barbieri»). Véase apéndice 27. El documento ya fue recogido por COTARELO, *Cruz*, p. 116, aunque olvida las seis libras de tabaco... Aunque sea anecdótico, ¡esto nos indica que el padre Rodríguez de Hita fumaba!

864 Véase apéndice 19 (TABLA 49).

865 Véase la tabla comparativa del apéndice 30.

incluyen *Las segadoras* en su programación, junto a zarzuelas como *Las labradoras de Murcia*, *Los villanos en la corte*, *El filósofo aldeano* o *Las foncarraleras*[866]. La obra volvió a representarse en junio de 1773, aunque no es posible precisar ni las fechas ni los ingresos obtenidos[867].

No es éste el lugar para ocuparse de la recepción literaria de *Las segadoras*. Sin embargo, por su importancia, sí debemos mencionar la existencia de un testimonio directo de las representaciones de la zarzuela. Se trata de las opiniones de Giuseppe Baretti, uno de los críticos italianos más importantes de la época[868]. Baretti viajó por toda Europa en la década de 1760 y recogió sus experiencias en *A Journey from London to Genoa*, publicado en la capital inglesa a mediados de julio de 1770[869].

Baretti estuvo en Madrid desde el 24 de diciembre de 1768 hasta el 19 de febrero de 1769, período en el que tuvo oportunidad de asistir a las representaciones de *Las segadoras* en el teatro del Príncipe. Pese a que el escritor italiano no especifica la fecha de la función o de las funciones que presenció, tuvo que ser forzosamente entre el 15 y el 23 de enero de 1769[870].

En su *A Journey from London to Genoa*, Baretti se muestra favorable a las zarzuelas cómicas, afirmando que son más «entretenidas» que las óperas *bufe* italianas:

> The Spaniards have a kind of musical dramas, which they call *Zarzuelas burlescas*. With these dramas I was not only pleased, but thought them much better entertainments [sic] than our Italian comic operas. The music of an *Opera Buffa* is perhaps more *learned* (as Frenchmen term it) than that of a *Zarzuela burlesca*; and so far the advantage may be on our side, for aught I know[871]

---

866 Las asientos y los gastos de las tres representaciones de 1772 están en AVM, *Secretaría*, 1-353-2 y 1-354-2. Véase también ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 310-311.

867 AVM, *Secretaría*, 1-373-1. No es posible reconstituir las representaciones de la temporada 1773-1774 porque no se han conservado los asientos. En la «Memoria del escrito de el mes de Junio que se ha causado por la Comp[añía] de Manuel M[artínez] [...]» del mismo legajo, es decir, en una lista de las copias efectuadas para la compañía, figuran *Las segadoras*. Recogido también por ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 571.

868 Sobre la vida de Baretti, véase nota 1164.

869 G. BARETTI, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, London, T. Davies L. Davis, 1770, reproducción anastática de la 2ª ed., (*Travellers Classics*), New York, Praeger, 1970. Se ha afirmado erróneamente que esta edición no es original, sino una traducción al inglés. En realidad, la versión italiana es muy posterior (1830-1831). Véase A. FARINELLI, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, (*Reale Accademia d'Italia. Studi e Documenti*, 11), 2, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942, p. 297-298.

870 Cf. las fechas de su estancia en Madrid y la lista de las representaciones de *Las segadoras* (apéndice 19, TABLA 49).

871 G. BARETTI, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, London, T. Davies L. Davis, 1770, reproducción anastática de la 2ª ed.,

reconociendo que

> This at least was the case in one, intitled [sic] *Las Segadoras (the Cornreapers)* exhibited at Madrid in 1768, by *Don Ramón de la Cruz*, and set to musick [sic] by *Don Antonio Rodriguez de Hira* [sic][872].

En su defensa, Baretti se apoya más en la calidad del texto dramático que en la composición musical, que no le parece tan «erudita» (*learned*) como la de los dramas jocosos[873]. El valor principal de esta crítica reside en que es la única que hemos hallado que incluya una reflexión sobre la música escénica de Rodríguez de Hita.

La publicación de Baretti cuenta, además, con elogiosos comentarios acerca de la interpretación de *Las segadoras*, al menos durante las funciones de enero de 1769. El viajero se refiere a la naturalidad, corrección y adecuación de los intérpretes «desconocida para gran parte de los [actores] nuestros», es decir, los italianos:

> the rusticity of the Spanish peasants was naturally painted throughout; and only the *Cavallero de Madrid* with his affected *Criada* seemed to depart from truth; nor did the actors think only of their shakes and cadences, as is generally the case with ours; but expressed the words according to their meaning, and with a propiety [sic] unknown to the greatest part of ours, who too often mistake grimace for expression, buffoonery for liveliness, and downright meretricious impudence for gracefulness and animation[874].

Su actitud crítica hacia el teatro moderno y, en particular, hacia los cantantes de ópera, le lleva a declarar que los actores de Madrid «no pensaban únicamente en sus trinos y cadencias» como ocurría en Italia. La crítica literaria

---

(*Travellers Classics*), New York, Praeger, 1970, p. 373-374. Traducción: «Los españoles tienen un tipo de drama musical que llaman *zarzuelas burlescas*. Estos dramas no solamente me complacieron, sino que también me parecieron mucho más entretenidos que nuestras óperas bufas. La música de una *Opera Buffa* es quizás más erudita (tal como suelen decir los franceses) que la de una *zarzuela burlesca*; y hasta aquí podríamos tener la ventaja, por lo que yo sé».

872 *Ibidem*, p. 374. Traducción: «Este, al menos fue el caso de una que lleva por título *Las Segadoras* puesta en escena en Madrid en 1768 por *Don Ramón de la Cruz*, con música de *Don Antonio Rodriguez de Hira* [sic]».

873 Sobre la opinión que le mereció a Baretti el libreto de *Las segadoras*, véase p. 351.

874 G. BARETTI, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, London, T. Davies L. Davis, 1770, reproducción anastática de la 2ª ed., (*Travellers Classics*), New York, Praeger, 1970, p. 374. Traducción: «se representó de forma natural la rusticidad de los payeses españoles durante toda la obra, y solamente el *Cavallero de Madrid* con su afectada *Criada* parecían apartarse de la verdad; los actores no pensaban únicamente en sus trinos y cadencias, como generalmente es el caso con los nuestros; sino que expresaban las palabras según su significado y con una corrección desconocida para gran parte de los nuestros, los cuales demasiado a menudo confunden una mueca por una expresión, payasadas por vivacidad, y una completa y ampulosa impudicia por gracia y animación».

de Baretti, de tendencia conservadora, debe enmarcarse en la disputa en torno a la ópera italiana y a las comedias de Goldoni[875]. Aunque breves, las reflexiones de Baretti sobre la manera en que se representaron *Las segadoras* son de inestimable valor. Se constatará que la actitud favorable de este viajero extranjero contrasta con los ataques de los ilustrados españoles a la técnica de interpretación de los cómicos de los coliseos madrileños[876].

La prueba de que *Las segadoras de Vallecas* constituyeron un rotundo éxito en la época, es que se representaron en Sevilla en 1772. La obra —la única de Rodríguez de Hita que se ejecutó en la capital andaluza— se mantuvo cuatro días en el cartel del teatro de San Eloy, dirigido por el empresario teatral José Chacón[877]. Durante la década de 1770, la programación de otras zarzuelas de Ramón de la Cruz en el mismo teatro confirma la rápida difusión tanto de sus zarzuelas burlescas, como de sus dramas jocosos adaptados. El mismo año de 1772, por ejemplo, los escenarios sevillanos produjeron otras dos obras firmadas por De la Cruz: *Los cazadores* y *En casa de nadie no se meta nadie o El buen marido*[878]. La coincidencia de estos montajes con la administración del reformista

875 Cf. p. 351.

876 Cf. nota 534.

877 Sobre las representaciones de zarzuelas y óperas en la capital hispalense, véanse F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII, (Textos y estudios del siglo XVIII*, 4), Oviedo, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, especialmente p. 135-147 y p. 270-295 (apéndice VII); A.J. MORENO MENGÍBAR, *Los orígenes de la ópera en Sevilla: la actuación de Olavide (1767-1779)*, en *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 221, 1989, p. 17-31 e IDEM, *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación Pública Luis Cernuda-Editorial Alpuerto, 1995. El montaje de *Las segadoras* en Sevilla nos invita a preguntarnos si no será posible, en el futuro, encontrar la preciada partitura de la zarzuela en esta ciudad.

878 A juzgar por la programación teatral sevillana de la década de los setenta, la fama del libretista Ramón de la Cruz se extendió rápidamente por la Península. Además de *Las segadoras* y *En casa de nadie no se meta nadie* del año 1772, fueron programadas sus zarzuelas originales *Las foncarraleras* (1774, 4 funciones), *El licenciado Farfulla* (1776, 1777, 6 representaciones en total), *La mesonerilla* (y no *La mesonerita* como reproducen los estudios abajo citados) (1777, 3 funciones) y *El tío y la tía* (1778, con sólo 1 representación). Se conoce con bastante exactitud el repertorio montado en Sevilla durante ese período, gracias a los estudios mencionados en la nota anterior. La fuente de los investigadores del teatro es la *Lista o Memoria de las Comedias y Operas y otras funciones ejecutadas en el Teatro de la calle de San Eloy de esta Ciudad de Sevilla desde que se estrenó el 25 de diciembre de 1767 hasta que se concluyó en 29 de junio de 1778. Con otras noticias en aquel tiempo por D. José González de León y Esquivel, y copiadas por D. Félix González de León y Larraruri* (Sevilla, Biblioteca Colombina, 73-3-8). Este documento sólo ofrece los títulos de las obras y las fechas de las representaciones, sin especificar los nombres del dramaturgo y del compositor, por lo que los investigadores deben recurrir a la bibliografía secundaria para identificar a los autores. Por esta razón, Aguilar Piñal incluye en el haber de Ramón de la Cruz las zarzuelas —en realidad adaptaciones de óperas italianas— *La majestad en la aldea* (1771, 1772 y 1774), *La isla de amor* (1775), *Las labradoras astutas* (1776), además de *Los cazadores*, pese a que sólo están atribuidas a él. Moreno Mengíbar hace lo propio con *La majestad en la aldea* y *Los cazadores*. De más difícil justificación, es la mención, de Aguilar Piñal de *El viejo*

Pablo de Olavide[879], plantea la interesante cuestión de si el nuevo género cómico fijado por De la Cruz, al contrario de lo afirmado hasta ahora, no fue, al igual que el drama jocoso italiano, una manifestación típicamente burguesa que recibía el apoyo del poder ilustrado[880].

4. *LAS LABRADORAS DE MURCIA*

Los espléndidos resultados de *Las segadoras* espolean a De la Cruz y a Rodríguez de Hita a continuar por el camino experimental de la zarzuela costumbrista. En efecto, el 16 de septiembre de 1769, en el marco de la segunda temporada extraordinaria de verano, en la que las compañías teatrales siguieron disfrutando de las mismas prerrogativas del año anterior, se estrena en el teatro del Príncipe su nueva producción *Las labradoras de Murcia.*

En la temporada de 1769-1770[881], los «autores» son nuevamente María Hidalgo y Juan Ponce, cuyas compañías actúan siguiendo la tradicional alternancia en los teatros del Príncipe y de la Cruz[882].

Los solistas vocales que participaron en la representación de *Las labradoras* en septiembre y octubre de 1769 son los siguientes[883]:

---

burlado y *El gozo en el pozo* como «zarzuelas», cuando en realidad de trata de sainetes de Ramón de la Cruz. Véase, a este respecto, el catálogo LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*, p. 51 [nº 178, 179] y 98 [422]. Sobre la producción zarzuelística de De la Cruz y la problemática de las atribuciones, cf., en este trabajo, los capítulos IV y VII (apartado 1, especialmente la nota 1053).

879 Cf. nota 994.

880 La cuestión queda, por el momento, en el aire. Desde COTARELO (*Cruz, Zarzuela*), la historiografía del teatro lírico español ha insistido en el carácter populista de las zarzuelas cómicas de Ramón de la Cruz y en los ataques que éstas recibieron de los críticos ilustrados, por considerarlas contrarias al gusto neoclásico. Entonces ¿por qué se programaron tan asiduamente las zarzuelas y adaptaciones de De la Cruz en los coliseos de Sevilla, precisamente durante la etapa de Olavide? ¿Sucumbió simplemente la élite ilustrada sevillana al éxito comercial imparable, a la tendencia del mercado? ¿O, por el contrario, promovió el género cómico como ocurría en otras ciudades europeas? Se insistirá sobre estas cuestiones en los capítulos dedicados a la reforma y crítica (VI y VII).

881 En la «Formazi[ón] de Comp[añías] año de 1769» se lee: «[...] paso a manos de V[uestra Merced] las listas de las dos Comp[añías] formadas en la Junta celebrada en 19 de Febrero de este pres[ente] año para la diversion del Publico desde el dia de Pascua de el hasta el Martes de Carnestolendas de benidero de 1770.» En AVM, *Secretaría*, 1-349-2. Concretamente la temporada se inició el 26 de marzo de 1769 y finalizó el 27 de febrero del año siguiente. Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 290-296.

882 En la primera parte de la temporada anual, la compañía de María Hidalgo actuó en el coliseo del Príncipe, mientras que Juan Ponce dirigía en el de la Cruz; en la segunda temporada (octubre-febrero), las respectivas compañías cambiaron de teatro. *Ibidem.* Cf. nota 728.

883 Se sigue el orden del libreto impreso en 1769. CRUZ, *LabradorasLib*, p. 3. Cf. apartado 4.2.2 del capítulo II.

Don Vicente	José Espejo
Doña Teresa	María Mayor Ordóñez
Don Narciso	María de la Chica («la Granadina»)
Doña Nicolasa	Joaquina Moro
Don Leandro	Ambrosio de Fuentes
Olaya	Teresa de Segura
Florentina	Casimira Blanco («la Portuguesa»)
Pencho	Gabriel López («Chinita»)
Antolín	Diego Coronado

Los solistas de *Las labradoras* procedían en proporciones similares de ambas compañías[884]. Pertenecían a la compañía de María Hidalgo: María de la Chica («tercera dama»), Teresa de Segura («cuarta dama»), Casimira Blanco («partes iguales en cantado y trabajo»), Ambrosio de Fuentes («partes de por medio») y Diego Coronado («primer gracioso»). Por otro lado, Joaquina Moro («cuarta dama»), María Mayor Ordóñez («partes iguales»), Gabriel López («primer gracioso») y José Espejo («primer barba») formaban parte del grupo dirigido por Juan Ponce. Como en *Las segadoras*, la presencia de los dos «primeros graciosos» de ambas compañías aseguraba ya el éxito de la producción.

Interesa destacar tres cambios sustanciales en el reparto de *Las labradoras*, respecto a la zarzuela jocosa del año anterior. En primer lugar, la ausencia de Francisca Ladvenant, la excelente cantante que había interpretado a Mari-Pelaya en *Las segadoras*. En la plantilla de Juan Ponce no figura en la temporada 1769-1770 como «tercera dama» de la compañía y, en su lugar, aparece Vicenta Cortinas «por haora». Ladvenant reaparece en las listas de 1770-1771 en la que será su última temporada en el teatro. Es muy probable que el descontento de la actriz tras la temporada de verano de 1768 tenga relación con su ausencia en 1769[885].

La segunda novedad respecto a *Las segadoras* es la sustitución de Antonio de Prado (tío Domingo) por José Espejo (don Vicente) para realizar el papel de capataz de la finca. En último lugar, la presencia de María de la Chica en el papel masculino de don Narciso, el caballero enamorado de la protagonista principal.

884 Las listas de las compañías aprobadas por la Junta de Formación se han conservado en BNM, Ms. 14.074, doc. 98 («Legado Barbieri»), que reproducimos en el apéndice 20. También existen listados en AVM, *Secretaría*, 1-349-2: «Formazi[ón] de Comp[añías] año de 1769». Cf. COTARELO, *Cruz*, p. 449-450.

885 Recordemos que una nota de la «Distribuccion de los 51.045 R[eales] [...]» del AVM, *Secretaría*, 1-347-2 indica: «Los 2.0[00] r[eales] [de] v[ellón] que se havian señalado a la Labenana: no los quisso tomar y se mandò repartir entre las p[artes] de cantado.» Véase apéndice 24. Según Cotarelo, Francisca Ladvenant estuvo «disgustada de que se la equiparase [económicamente] á Casimira Blanco y á la Guzmana». COTARELO, *Cruz*, p. 122.

Procedimiento corriente en la ópera y la zarzuela seria, desconocemos las causas que determinaron esa elección en el género cómico[886].

Ramón de la Cruz explota nuevamente la idea de las dos parejas de campesinos (Olaya-Florentina, Pencho-Antolín), interpretadas nuevamente por los dos «graciosos» López y Coronado y, en la parte femenina, Teresa de Segura y Casimira Blanco (Lorenza en *Las segadoras*).

Mencionemos algunos datos de los tres cantantes que intervinieron por primera vez en una zarzuela de Hita: los ya citados José Espejo y María de la Chica y Joaquina Moro (la alocada doña Nicolasa)[887].

Durante su larga carrera en el teatro madrileño, José (García) Espejo[888] hizo todo tipo de papeles, desde «primer galán» hasta «vejete», pasando por «primer barba», parte que le correspondía en la compañía de Juan Ponce en 1769[889]. Natural de Extremadura, inicia su carrera artística en Madrid en 1748. Ramón de la Cruz escribió para él muchos sainetes «á causa del acierto con que caracterizaba todo personaje viejo y palabrero.»[890] El actor que representó a don Vicente era «obeso, redondo de cara y de poca estatura» según Cotarelo.

María de la Chica fue «graciosa» o «tercera dama» en los teatros comerciales madrileños, desde 1763 hasta su jubilación en 1782[891]. Su carrera en la capital empezó en 1755, como «quinta dama», bajo la dirección de Juan Parra. A pesar de que destacaba en los papeles de criada, petimetra o aldeana, en *Las labradoras* le correspondió un papel masculino de carácter intermedio (Don Narciso). Ramón de la Cruz escribió muchos sainetes pensando en sus cualidades artísticas, en particular su gracia en imitar a cualquiera. Sus contemporáneos la llamaban «La Granadina», por sus orígenes.

---

886 Libretista y compositor disponían, por ejemplo, de José Ordóñez («El Mayorito»), que había llegado a Madrid en 1768 y figura como«parte de por medio» en la compañía de Hidalgo en 1769. Ordónez, que era el hermano de María, fue considerado el mejor tenor de su tiempo. Participó en muchas zarzuelas de Ramón de la Cruz durante la década de 1770. Trabajó, además, en Cádiz y Barcelona, ciudad esta última en la que seguía en 1792. Según un informe de 1781, Ordóñez «canta primorosamente, representa bien y es aplicado, pero su dialecto no es para Madrid». Cotarelo (*Cruz*, p. 560) narra que un nieto de igual nombre dirigió la Banda de Alabarderos en el siglo XIX y fue maestro de música de Francisco Asenjo Barbieri.

887 Para el resto de los actores, véase el apartado sobre el reparto vocal de *Briseida* (María Mayor Ordóñez, Ambrosio de Fuentes, Teresa de Segura, Casimira Blanco) y *Las segadoras* (Gabriel López, Diego Coronado).

888 La fecha de defunción del actor (6 de julio de 1797) consta en el *Libro para el Goce del Monte Pio que empieza este año de 1780*. Citado por J. SUBIRÀ, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1960, p. 128. Cf. nota 761.

889 COTARELO, *Cruz*, p. 504-505.

890 *Ibidem*, p. 505. El historiógrafo atribuye esa opinión a García Parra, sin acompañar ninguna referencia concreta. La fuente de Cotarelo es sin duda M. GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Imprenta de Gabriel Sancha, 1802. Lamentablemente, no hemos podido consultar esta obra, por lo que no podemos ofrecer aquí paginación alguna.

891 COTARELO, *Cruz*, p. 522.

Joaquina Moro, en realidad Rodríguez Munárriz, destacaba por sus papeles de viejas, tías y madres[892], como doña Nicolasa. Natural de Málaga, era hija de Antonio Moro, actor de las compañías madrileñas desde 1753. Desde los años cincuenta hasta 1780 actuó en Madrid, principalmente como «cuarta dama». Era esposa del director y actor Eusebio Ribera.

La base instrumental para *Las labradoras de Murcia* es la misma que en *Briseida*. Sin embargo, y a diferencia de ésta, en los números de *Las labradoras* alternan flautas y oboes por un lado, y clarines y trompas por otro, lo que, en principio, significaría que un único músico tocaba ambos instrumentos. Tampoco en esta ocasión se dispone de la lista de la orquesta del día del estreno.

En su estudio sobre Ramón de la Cruz, Cotarelo reproduce la composición de la orquesta que había inaugurado la temporada veraniega el día 13 de agosto anterior, con la ejecución de la zarzuela *La esclava reconocida*[893]. Es el primer testimonio de una orquesta de la temporada de verano, integrada por miembros de las dos compañías municipales. Esta «lista de los músicos de las dos compañías» revela que el conjunto que tocaba en el Príncipe —al menos para *La esclava*— era una selección de las dos orquestas, con un efectivo relativamente reducido: 6 violines, 2 violas, 2 contrabajos, 2 claves, violón, fagot, además de oboes, trompas y clarines emparejados. Los músicos de la compañía de Ponce dominan en la orquesta, especialmente en los violines (Manuel Carreras —primer violín—, Antonio Enríquez, Vicente Juan y Antonio Palomino). En los pares de violas, contrabajos, oboes y cémbalos figura un músico de cada orquesta, a excepción de los dos trompas y los dos clarines, que proceden ambos de la misma compañía.

Es muy posible que la plantilla de la orquesta en *La esclava reconocida* fuera muy similar a la de *Las labradoras de Murcia*, pero no existe ninguna justificación documental. Menos plausible aún nos parece una hipotética extrapolación al efectivo instrumental que estrenó *Briseida*, dada la excepcionalidad de la ocasión.

La lista de gastos «de por una vez» de la zarzuela no aporta datos sobre la cantidad total de ensayos, el calendario, o los músicos que asistieron a ellos (a través de las velas). Al parecer habría habido tres ensayos generales en el teatro del Príncipe[894].

---

892 *Ibidem*, p. 557.

893 *Ibidem*, p. 124. Véase apéndice 21.

894 Tan sólo consta el importe «de tres ensayos del borico» en la «Lista de por una Bez de la Zarzuela de las Ylanderas de Murcia 16 de Sep[tiembre] de [17]69» (AVM, *Secretaría*, 1-349-2). Reproducido por COTARELO, *Cruz*, p. 125-126. Por lógica, los animales sólo se llevaban a los ensayos generales en el propio teatro. Cf. «Gastos de Por una vez de la Opera Seria Julio .11. de [17]68». La mencionada «Lista de por una Bez [...]» recoge, por otra parte, las sesiones dedicadas a ensayar con los diferentes solistas vocales. Antonio Morotti («Morote» en el documento) se encargó de «enseñar la música» a María Mayor Ordóñez, mientras que un tal don Juan supervisó a Coronado, De Segura y De Fuentes.

Por el contrario, la misma lista contiene una detallada relación de los objetos utilizados en la escena[895], complementando así las indicaciones escenográficas del libretista[896].

La presencia de instrumentos populares acompañando la jota murciana de la última escena del primer acto está plenamente documentada. El libreto impreso de 1769 indica en su página 62:

> Salen por un lado Don Vicente con Guitarrin, y todos los Mozos, y por el otro la Viuda, y las Labradoras con Tejas, y Tamborilillos.

El propio texto del dúo que sigue (don Vicente y doña Nicolasa) pone de manifiesto que no se trata de meros elementos decorativos:

> Los tamborilicos,
> y los guitarricos
> tocad con ardor.[897]

Acudiendo a la hoja de gastos conservada en el Archivo de Secretaría, se puede precisar, incluso, el número exacto de instrumentos que se utilizaron la noche del estreno en el teatro del Príncipe: «Quatro tanborililos con sus Palillos», que costaron 16 reales, y «Diez Gitarillos q[ue] sirven en la Zarzuela y en el baile» que fueron alquilados por 30 reales[898].

Véase apéndice 22.

895 Se hallan «Cinco cestos de lavor de minbre blanco y negro», cinco sillas de paja, seis cenachos de esparto, una navaja, dos haces —uno de esparto y otro de boj—, una sábana de esparto, cinco gorras, etc. Entre los gastos de la zarzuela se encuentran los correspondientes a los dos bailes de la primera función, resultando difícil en algunos casos distinguir a cuál de ellos pertenecen.

Por otra parte, entre los «Gastos de la Zarzuela las Ylanderas de Murcia 16 de Sep[tiembre] de 69», es decir, los gastos puntuales de la primera representación, se cuentan «tres escaleras de pié», una «Naranxa china», pan, cebolla, una «caxa de guerra», un manojo de llaves y «resina p[ara] las llamas»[?]. En AVM, *Secretaría*, 1-349-2. No va en anexo. Por el contrario, hemos copiado los gastos diarios de *Las labradoras* del día 2 de octubre, para que pueda comprobarse la concreción de los administradores cualquier día de representación. Véase apéndice 22.

896 He aquí los distintos planos escénicos que idea Ramón de la Cruz en el libreto de *Las labradoras*: acto I, escena I: «El Theatro representa un hermoso Plantél de Moreras (con vista de la Ciudad de Murcia á lo lejos) de que estan quitando la hoja algunos Mozos sobre sus bancos, y al pie tendida una *Sabana* de Esparto [...]» (CRUZ, *LabradorasLib*, p. 5); escena VII: «Huerto con Arboles de Limones, y Tiestos de Naranjos» (*ibidem*, p. 29); escena 14: «Pieza de los Zarzos con la mayor propiedad: algunos gusanos que empiezan a subir en las Boxas [...]» (*ibidem*, p. 59); acto II, escena I: «Patio, ó el Huerto de Naranjos» (*ibidem*, p. 66); escena última: «El Theatro representa la Scena del *Desembojo*: los Mozos en Escaleras alcanzando de los Zarzos los *Frayles*, ó *Escobones* con los *Capillos*; y las Mozas separandolos en los Canastillos, que tendran al lado [...]» (*ibidem*, p. 121).

897 *Ibidem*, p. 62.

898 Véase apéndice 22.

Cotarelo apunta que en la noche del estreno se ofrecieron dos bailes pantomímicos, intitulados *Los molenderos* y *Baile de la lotería*, sin dar ningún otro detalle[899]. De hecho, durante las funciones nocturnas veraniegas del teatro del Príncipe se habían sustituido los sainetes por los ballets, ejecutados por los bailarines de la compañía teatral del Palacio de Aranjuez[900]. A pesar del riesgo que conllevaba esta nueva fórmula —la compañía del Real Sitio se había creado, recordémoslo, para impulsar el teatro neoclásico[901]—, el público madrileño acogió la iniciativa con moderación[902].

Habiéndose interpretado de manera exclusiva hasta el fin de la temporada —el 5 de octubre—, puede afirmarse que *Las labradoras de Murcia* fueron el gran éxito músico-teatral del verano de 1769[903]. No se dispone de tanta documentación sobre el balance final de la temporada extraordinaria como sucede con el año 1768[904]. En todo caso, hay que subrayar que el beneficio total que se repartieron los cómicos fue inferior al del año anterior: 36.872 reales[905].

El número de representaciones posteriores de la zarzuela fue notablemente menor respecto al de las arrolladoras *Las segadoras de Vallecas*. Tras la entusiasta acogida de septiembre y octubre de 1769 por parte del público madrileño, las reposiciones se concentraron en los veranos de 1770, 1772 y 1779.

Como se verá más adelante, el inicio de las funciones veraniegas de 1770 fue desastroso. La última producción teatral de Rodríguez de Hita —la zarzuela *Escipión*— no logró aguantar más de tres días en el coliseo del Príncipe. En cinco días, las compañías de Juan Ponce y María Hidalgo se apresuraron a

899 COTARELO, *Cruz*, p. 125. R. Andioc y M. Coulon (ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 291) se limitan a indicar que hubo «dos bailes» el día 16 de septiembre. El listado confeccionado por los dos filólogos franceses no incluye los bailes. Lamentablemente, la catalogación y estudio de este género musical, en concreto las piezas representadas en los teatros públicos madrileños, está aún por hacer.

900 «Desde el día 1° de julio se unieron las dos comp[añías] p[ara] representar en el Coliseo del P[ríncipe] de orden del Gov[ierno] con 16 bailarines q[ue] cedió el Impresario de las óperas del R[eal] sitio de Aranjuez». AVM, *Secretaría*, 1-395-2: *Libro donde se sientan diariamente los valores de comedias de los dos Coliseos de la Representación en la Cruz y Príncipe desde 19 de Abril, Pascua de Resurrección de 1767 en adelante.*

901 Cf. *infra*, p. 308.

902 Véase COULON, *Sainete*, p. 299.

903 Véase apéndice 30.

904 Existe una relación de productos, gastos y líquidos de las comedias y zarzuelas y el documento «Producto de las Comedias extrahordinarias q[ue] representaron las dos Compañias en el Coliss[eo] del P[ríncipe] con 16 Bailarines, en la Canicula de este año de 1769 [...]», ambos en AVM, *Secretaría*, 1-349-2. Según Cotarelo el beneficio de las zarzuelas se elevó a 71.212 reales, aunque ignora «qué gastos habrán tenido que descontar [los cómicos] y cuánto se habrán repartido.» COTARELO, *Cruz*, p. 127.

905 La distribución entre los cómicos se halla en BNM, Ms. 14.016[1], doc. 85 («Legado Barbieri»). Véase apéndice 28. Aunque el beneficio total sea menor, nótese que la cantidad asignada a cada actor o empleado suele ser igual o superior a la de 1768.

montar nuevamente *Las labradoras de Murcia*, que se representarían desde el 23 de julio hasta el 2 de agosto de aquel año. Es cierto que los ingresos no llegarán a superar ni mucho menos a los del verano anterior, pero es harto sintomático que se decidiese recurrir a la zarzuela mencionada y no a otra obra.

En 1772, durante las funciones veraniegas a beneficio de los cómicos[906], vuelve a representarse *Las labradoras* en cinco ocasiones[907]. Por vez primera, los «autores» Hidalgo y Ponce no intervienen en el montaje extraordinario de una zarzuela de De Hita y De la Cruz, puesto que en la temporada 1772-1773 las compañías de los teatros de la villa estaban dirigidas por Eusebio Ribera y Manuel Martínez[908]. Como se ha visto, Juan Ponce y su mujer María Mayor Ordóñez marchan en 1772 a Cádiz, donde han sido contratados él de sobresaliente de «barbas» y ella de «primera dama» de música, y donde permanecerán hasta 1773[909]. Ignoramos quién sustituyó a «la Mayorita» en el papel de doña Teresa. Es de suponer que el resto de los papeles fueron interpretados por los mismos cómicos que en 1769, puesto que la mayoría de ellos seguía actuando para los coliseos de la villa, ya sea bajo las órdenes de Eusebio Ribera (Joaquina Moro, Casimira Blanco y José Espejo) o de Manuel Martínez (María de la Chica, Ambrosio de Fuentes y los dos graciosos Gabriel López y Diego Coronado)[910]. Teresa de Segura (Olaya) había fallecido prematuramente a principios de 1771[911], por lo que, en principio, el papel de Olaya tendría que haber correspondido a la nueva «cuarta dama» o «graciosa de música» de la compañía de Martínez, es decir, Mariana Raboso[912].

---

906 En uno de los papeles de la caja 1-353-2 del AVM, *Secretaría*, figura: «Año de 1772. Temporada de Verano: de las funcion[es] concediddas [sic] á ben[eficio] de los comicos en 60. d[ías] utiles de represent[ación] en el teatro del Principe d[esde] 11 de Julio hasta 2. de Oct[ubre] de 1772.»

907 Concretamente los días 14, 17 y 24 de julio, 14 de agosto y 22 de septiembre. Véase apéndice 19 (TABLA 49). Se conserva una «Cuenta de los ensayos de la conpañi/a [sic] del señor Eusebio dia 12 [de julio] por la noche para la zarcuela [sic] Las labradoras de murcia [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-354-2.

908 Nos referimos a una zarzuela representada con los efectivos de las dos compañías municipales. Cabe citar las dos excepciones de *Las segadoras*, que fueron montadas en 1771 por Hidalgo (enero) y la compañía única de Manuel Martínez (octubre). Véase apéndice 19 (TABLA 49).

909 COTARELO, *Cruz*, p. 561 y 570. Cotarelo menciona que se ha conservado el contrato para Cádiz, fechado el 30 de septiembre de 1772. Cf. la nota biográfica de Ponce en la p. 247.

910 Para las listas de compañías de la temporada 1772-1773 acúdase a COTARELO, *Cruz*, p. 451.

911 *Ibidem*, p. 598.

912 Hay que descartar a la «cuarta dama» de la compañía de Ribera, Joaquina Moro, a quien hubiera correspondido el papel de doña Nicolasa. La ausencia de noticias acerca del reparto de *Las labradoras* en 1772, invita a la circunspección. Permítasenos plantear estas conjeturas, si bien ya se ha comentado que no es nuestro objetivo desenmarañar la identidad de los cantantes-actores que participaron en las distintas reposiciones de las zarzuelas de Rodríguez de Hita (cf. comentario de la nota 759).

Las labradoras volvió a la escena madrileña diez años después del estreno, en agosto de 1779[913], un hecho bastante excepcional, dado el carácter perecedero de la mayoría de producciones de ópera y zarzuela de la época, muy sujetas a la moda pasajera. Curiosamente, en 1779 Juan Ponce retomaba la dirección de una compañía municipal por primera vez desde su marcha a Cádiz en 1772[914]. Entre los documentos encontrados en el Archivo de Secretaría[915], destaca la referencia a las copias que se realizaron para Polonia Rochel, María Mayor y Mariana Raboso[916].

Señalemos, finalmente, que no deben confundirse *Las labradoras de Murcia*, mencionadas en los documentos del Archivo de Villa también como *Las hilanderas de Murcia* o *Las murcianas*[917], con *El valor de las mujeres y triunfo de las murcianas* —o simplemente *Las murcianas*—, la comedia de Alonso A. Cuadrado, representada en el coliseo de la Cruz en diciembre de 1779[918].

---

913 Los días 13, 14 y 15. AVM, *Secretaría*, 1-374-2 y 1-375-2. Véase apéndice 19 (TABLA 49). W.M. BUSSEY, *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, (*Studies in Musicology*, 53), Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 100, también cita este dato.

914 Regresado a Madrid para la temporada 1773-1774, Ponce fue sobresaliente de la compañía de Martínez, donde permaneció hasta 1776. Posteriormente continuó actuando como «segundo barba» de la compañía de Ribera (1776-1777). Finalmente, volverá a ser «autor» de una compañía a partir de 1779-1780. Cf. p. 247. El tema de la posible implicación personal de Ponce en el florecimiento zarzuelístico de la década de los sesenta y setenta del XVIII, junto a Ramón de la Cruz y el propio Aranda, deberá recibir una adecuada atención en los próximos años.

915 «Lysta de ensaios para La comedia, Las Labradoras de murcia. Dia 12. por la mañana. [...] dia 13 [...]» y unos «Gastos de la Zarzuela de las Ylander[as] de Murcia Ag[osto] 13. de [17]79» en AVM, *Secretaría*, 1-375-2.

916 «Pliegos

Dos Arias de la Pol[onia]	10 y medio
Una de la Mayora	06 y quartilla
la parte q[ue] se saco p[ara] la Raboso	02 y medio
Ymporta	19 y quartilla

Ponze»
Nota adjunta al «Asiento del Coliseo del Principe en 15 de Ag[osto] de 1779», AVM, *Secretaría*, 1-374-2.

917 AVM, *Secretaría*, 1-374-2, correspondiente al año 1779. De hecho, en los documentos administrativos desde el estreno de 1769 alternan las denominaciones «Las Murzianas» o «Las Ylanderas».

918 «Comedia Nueba / El valor de las Mugeres / y / triunfo de las Murcianas / de las Lunas Africanas. / Acto 1° / Por D[on] Alonso Antonio Cuadrado Fernandez de Anduaga. / Año de 1779» (BHM, Tea. 1-10-13). En el apunte de la «Jornada Tercera» hay las aprobaciones de la censura. Los censores firman sus conformidades los días 25, 26, 27, 28 de octubre; 7 de noviembre; 20, 23, 24, 25 de diciembre de 1779. La fecha y firma final —«Madrid 25. de Diciembre de 1779. Apruevase y Representese. [Fdo.] Armona»— demuestra que estas *Murcianas* no tienen nada que ver con las de Cruz. Posteriormente a nuestra investigación archivística, ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 357, han recogido naturalmente el estreno de *El valor de las murcianas* [sic]. En la página 759 del volumen segundo del citado estudio, se cita simplemente *Las hilanderas de Murcia* acompañado por un «(será *Las labradoras de Murcia*)», extremo que confirman nuestras investigaciones.

5. *ESCIPIÓN EN CARTAGENA*

Por tercer año consecutivo, Antonio Rodríguez de Hita recibe el encargo de componer una zarzuela para las funciones veraniegas instauradas por el presidente conde de Aranda a beneficio de los actores[919]. La decisión de las autoridades teatrales es lógica: en tan sólo dos años, Hita se ha convertido en el compositor español más apreciado en los teatros municipales, con los enormes éxitos obtenidos con *Briseida*, *Las segadoras* y *Las labradoras*[920].

No obstante, el compositor de Valverde, y por motivos que ignoramos, decide virar en redondo, cultivando nuevamente el género de la zarzuela heroica —más exactamente histórica, puesto que la acción se basa en el episodio de la conquista de Carthago Nova por Escipión el Africano— y asociándose, además, a un escritor prácticamente desconocido en las tablas madrileñas: Agustín Pablo Cordero.

La escasez de noticias impide conocer a fondo a este personaje, un propietario y labrador de Madrid[921]. Agustín P. Cordero era miembro de la Sociedad Económica Matritense, para la que elaboró varios informes sobre agricultura[922]. Sólo se le conocen tres piezas dramáticas, todas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: además de la zarzuela *Escipión*, el sainete *Don Roque*[923] y la comedia en tres actos *Hernán Cortés triunfante en*

---

919 En el *Libro de valores de comedias* correspondiente a 1770 (AVM, *Secretaría*, 1-352-2) se lee: «Desde 14 de julio de 1770 se les permitió [a los cómicos] por el Gobierno representar en las dos compañías alternativamente los días de trabajo y sirviese su aprovechamiento para ellas sin concurrir a las Obras Pías a ejemplo de otros años a excepción de los días de fiesta». Citado por ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 570. De hecho las funciones a beneficio de las dos compañías no empiezan el día del estreno, el 15 de julio, sino a partir del día 16, «1° que empezaron las zarzuelas de gracia por las noches». *Ibidem*, p. 297. La «Razon de las Comedias, y Zarzuelas representadas por las dos Compañias en toda la temporada de Verano [...]» (AVM, *Secretaría*, 1-352-2) confirma este punto, puesto que se detalla el «Producto de los 24 dias de Zarzuelas desde 16 del citado mes de Julio hasta 6 de Octubre [...]». Véase apéndice 19 (TABLA 49).

920 Véase capítulo IV, apartado 3.

921 J. SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, 5, Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 189, citado por HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 130 (y que no da la paginación en la edición de Gredos).

922 Dichas memorias, fechadas entre 1775 y 1780, están recogidas en AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 553. Se trata de un método de siembra de trigo (manuscrito e impreso), un informe sobre el proyecto de agricultura de Nicolás Verdejo y Párraga, y un informe sobre las plantaciones de olivos y moreras. Todos los documentos se conservan en la Sociedad Económica. Probablemente, Cordero era un propietario ilustrado, que no tenía por qué estar dedicado necesariamente al cultivo de la tierra. La redacción de los informes sobre temas agronómicos, nos indica que estaba interesado en la reforma agraria, uno de los principales objetivos de la Ilustración española. Pero ¿qué o quién le indujo a escribir una zarzuela seria para los teatros de la Villa? ¿Por qué le eligió como libretista Rodríguez de Hita, cuando la colaboración con el afamado Ramón de la Cruz había dado tan buenos resultados?

923 «Saynete Nuebo / El D[on] Roque / Para las compañias de Comicos de / Madrid = año de

Tláscala[924]. La producción de Cordero es muy limitada en el tiempo, puesto que sus obras están fechadas entre 1768 y 1770[925].

La zarzuela *Escipión en Cartagena* se estrenó en el coliseo del Príncipe el día 15 de julio de 1770[926], con la participación de las dos compañías de la villa, dirigidas por Juan Ponce y María Hidalgo[927]. Como en 1768, la pieza de Rodríguez de Hita fue la encargada de inaugurar la temporada extraordinaria de verano.

En el intermedio del estreno, se interpretó el citado sainete *Don Roque*, del mismo autor que la zarzuela[928]. En la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, que han publicado los profesores Andioc y Coulon, figura que el sainete ejecutado el 15 de julio no fue *Don Roque*, sino *Antón el albañil o El casero burlado*, de Ramón de la Cruz[929]. A nuestro entender, se trata de un error, como demuestran las anotaciones del manuscrito de *Don Roque* y su correspondiente fecha de autorización[930].

Escipión no tuvo una buena acogida: solamente se mantuvo en cartel dos días más, el 16 y 17 de julio de 1770[931]. En el Archivo de Secretaría faltan los ingresos diarios de las comedias y zarzuelas representadas en verano de aquel año[932]. Afortunadamente, René Andioc y Mireille Coulon han hallado los

---

1770 / Su Autor D[on] Agustín Cordero», en BHM, Tea. 1-101-2. Hay varios apuntes. Las fechas añadidas en la portada indican que el sainete fue representado posteriormente: 1775, 1777, 1778, 1782, 1784 y 1790. Los sucesivos consentimientos de la censura están fechados los días 21, 23, 24 y 26 de junio de 1770.

924 BHM, Tea. 1-101-1. Censura de 1768.

925 Las tres obras mencionadas, que hemos podido cotejar en la BHM, se citan también en el *Catálogo* de HERRERA NAVARRO, p. 130.

926 AVM, *Secretaría*, 1-352-2.

927 La formación completa de ambas compañías se encuentra en AVM, *Secretaría*, 1-352-2. Entre los papeles de Barbieri se encuentra una copia posterior de las listas (BNM, Ms. 14.074, doc. 99), que hemos reproducido en el apéndice 20.

928 En uno de los ejemplares del sainete (BHM, Tea. 1-101-2), leemos: «El d[on] Roque / Intermedio para la Zarzuela Heroyca / El Scipion». Véase *supra*, nota 923.

929 ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 297 y 653.

930 Véanse notas 923 y 928. Curiosamente, en la mencionada cartelera de Andioc y Coulon aparece que el sainete *Don Roque* se representó en 1775 (25/IV), 1777 (29/IV; 26/XI), 1778 (23/X), 1782 (7/X), 1784 (22/XI). Esas fechas coinciden prácticamente con las indicadas en la portada del manuscrito de *Don Roque*, conservado en la BHM, Tea. 1-101-2. Ahora bien, en el título del sainete aparece un «Madrid = año de 1770» que no deja lugar a dudas. Por lo tanto, podemos concluir que los dos estudiosos franceses no han cotejado las fechas provenientes de la Secretaría del Ayuntamiento con el texto dramático conservado en la Biblioteca Histórica Municipal.

931 AVM, *Secretaría*, 1-352-2. Véase apéndice 19 (TABLA 49).

932 En dicho archivo sólo se ha conservado el balance económico de la temporada de verano de 1770, fechado a 9 de octubre de ese año: «Razon de las Comedias, y Zarzuelas representadas por las dos Compañias en toda la temporada de Verano [...]» en AVM, *Secretaría*, 1-352-2. Véase apéndice 29. En el legajo 1-352-2 tampoco se ha hallado ninguna hoja de gastos de *Escipión*, ya sean diarios o «de por una vez». Ello nos impide conocer algún dato sobre los ensayos planificados o los utensilios adquiridos para la representación.

productos mencionados en un libro de cuentas conservado en el Museo del Teatro de Almagro[933].

Al tercer día, al acercarse la recaudación a los 2.000 reales, los cómicos decidieron retirar inmediatamente la obra, siguiendo la costumbre teatral de la época[934]. Las dos compañías repusieron a partir del día 23 de julio *Las labradoras de Murcia*, zarzuela que seguía entusiasmando al público madrileño y que se prolongó hasta el 2 de agosto[935].

El reparto de *Escipión en Cartagena* fue el siguiente[936]:

Publio Escipión	Josefa Figueras
Alucio	María de Guzmán
Magón	Joaquina Moro
Indíbilis	José Espejo
Digicio	Juana Blanco
Emisara	María Mayor Ordóñez
Rubrina	Nicolasa Palomera

El reparto de la segunda zarzuela heroica de Rodríguez de Hita poco tiene que ver con el de *Briseida*, estrenada en el mismo coliseo del Príncipe justo dos años antes. De las actrices que abrieron las funciones nocturnas de 1768, solamente repetían María Mayor Ordóñez y María de Guzmán, siendo esta última descartada para las producciones cómicas, debido a su carácter dramático. En 1770, las hermanas Cortinas (Vicenta y Gertrudis) ya no tenían parte alguna en las compañías municipales. Ni Casimira Blanco ni Ambrosio de Fuentes, que seguían en la compañía de Hidalgo y además con una buena reputación como cantantes, fueron llamados para estrenar *Escipión*. Teresa de Segura era la única cantante que, junto con María Mayor, había participado en las tres producciones de De la Cruz y Rodríguez de Hita. Gozando pues del favor del compositor y, sobre todo, del público, es difícil explicar su ausencia en la segunda zarzuela seria de Hita. Inició la temporada de 1770 en la compañía de Hidalgo (15 de abril) y sabemos que estaba gravemente enferma a finales de enero de 1771. Desconocemos, por ahora, lo que ocurrió entre esas dos fechas.

La distribución vocal de *Escipión* denota la buena opinión que mereció al compositor la actuación de Joaquina Moro y de José Espejo en *Las labradoras de Murcia*. Sin embargo, en el reparto vocal de *Escipión* destaca la presencia de tres actores que no habían participado anteriormente en las zarzuelas de

933 *Libro de ingresos y gastos de la Compañía de María Ladvenant, desde 3 de abril de 1763 a 1771*, (MTA, leg. 11 c. 30). Citado en ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 297 y 570. Dicho libro también recoge las cuentas de Nicolás de la Calle y Juan Ponce, que se hicieron cargo de la compañía de Ladvenant.

934 Cf. capítulo III, p. 198.

935 Véase apéndice 19 (TABLA 49). Relación en ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 298.

936 Se sigue el orden de los apuntes de la zarzuela (BHM, Tea. 1-187-44).

Rodríguez de Hita. Se trata de Josefa Figueras, Juana Blanco y Nicolasa Palomera, cuyos apuntes biográficos reseñamos más abajo.

Fruto del azar o no, debemos constatar la pertenencia de seis cantantes a la compañía de Juan Ponce, mientras que sólo uno (María de Guzmán) procede de Hidalgo.

Josefa Figueras venía —como tantos otros cómicos— de Cádiz[937], uno de los principales centros teatrales de la península[938]. Aparece por primera vez como «sobresalienta de representado» en la compañía de Juan Ponce, precisamente en las listas de 1770-1771[939]. Una vez más, el «autor» Ponce y Rodríguez de Hita apuestan por una artista completamente desconocida. En *Escipión en Cartagena*, la primera zarzuela representada en la temporada[940], tuvo Figueras su debut zarzuelístico —al menos en Madrid—, al haber suscrito su contrato en abril de 1770. Probablemente Ponce no intuía aún la fulgurante carrera de Josefa Figueras en la escena madrileña: sobresaliente en la compañía única de 1771 ascendió a «primera dama» al año siguiente, puesto donde permaneció intermitentemente durante un largo período (1772-1779; 1780-1781; 1783-1787). Actriz

937 COTARELO, *Cruz*, p. 511-512.

938 En efecto, la actividad teatral tuvo una enorme importancia en Cádiz, incluso por delante de Barcelona, Sevilla o La Coruña. La ciudad disfrutaba de una economía boyante por el comercio con América. El traspaso del monopolio del comercio con América de Sevilla al puerto de Cádiz (para evitar los naufragios en Sanlúcar), en 1717, incrementó el florecimiento de la ciudad. En el último cuarto del siglo XVIII, Cádiz era el principal puerto de España: el 85% de los productos extranjeros exportados a las Indias salían de su puerto (véase G. ANES, *El Antiguo Régimen: los Borbones*, (*Historia de España Alfaguara*, dirigida por M. ARTOLA, 4), Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1975, p. 249-250). La expansión de este comercio creó las bases para el desarrollo de una burguesía nacional y una clase media urbana que, junto a la gran cantidad de extranjeros, gustaban de los espectáculos. La ciudad disponía de varios locales teatrales: el antiguo corral, un teatro comercial de ópera —dirigido sucesivamente por los bailarines Luigi Ronzi y Charles-Auguste Favier— e incluso, a partir de 1768, un teatro para la colonia francesa. Tenían buena fama sus representaciones y, sobre todo, su escuela dramática, de ahí que Cádiz fuese una buena plataforma para saltar a la escena madrileña. Sobre la actividad teatral gaditana, puede ser una buena introducción el excelente trabajo dedicado a González del Castillo, uno de los principales dramaturgos con que contó la ciudad: J.M. SALA VALLDAURA, *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*, (Cádiz), Fundación Municipal de Cultura, Cátedra «Adolfo de Castro», 1996. Sobre el coliseo francés, véase D. OZANAM, *Le Théâtre français de Cádiz au XVIIIème siècle, 1769-1779*, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 1974, p. 203-232. La ópera de Cádiz ha comenzado a ser estudiada en los últimos años. En ese sentido, los trabajos de X.M. CARREIRA ANTELO son de consulta imprescindible: *Anotaciones sobre la ópera en Cádiz en el siglo XVIII*, en *A tempo*, 18-19, 1984, p. 12-15; IDEM, *Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas*, en *Revista de musicología*, 10, 1987, p. 581-621. El artículo de C.M. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Espectáculos, ópera y hospitales en España*, en *Revista de musicología*, 12, 1989, p. 567-589, centrado en los casos de La Coruña y Cádiz, permite comprobar una vez más las relaciones entre las instituciones benéficas y el teatro.

939 Véase apéndice 20.

940 ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 297.

intransigente con sus compañeros, Figueras se retiró provisionalmente del teatro (1781-1783), recibiendo inmediatamente una asignación de la condesa-duquesa de Benavente. Físicamente, destacaba por su «corpulencia y alta estatura»[941] hecho que quizá determinó la elección del papel de Publio Escipión.

La presencia de Juana Blanco (Digicio) en las compañías madrileñas es fugaz: sólo permaneció durante las temporadas 1770-1771 y 1771-1772 para hacer «partes iguales»[942]. Se ignora si era hermana de Casimira Blanco.

Al igual que las dos actrices anteriores, Nicolasa Palomera entró en la compañía de Juan Ponce en 1770 (parte de por medio). Tan sólo tres meses después de estrenarse en la escena madrileña, logra el papel de Rubrina —la compañera de la protagonista principal, Emisara— en la primera zarzuela «extraordinaria», nada menos que con dos arias y dos *ensembles*, es decir, con sólo un aria menos que María Mayor Ordóñez y las mismas que Joaquina Moro. A partir de entonces va escalando puestos («sexta dama», «quinta dama», «cuarta dama» a partir de 1773) hasta llegar a «graciosa» en 1782. Ejecutaba las partes de cantado. Cotarelo detalla el borrascoso capítulo de las peticiones de jubilación prematura, que no le fue concedida hasta 1792[943].

Obsérvese que también en *Briseida*, Rodríguez de Hita había elegido a tres actrices-cantantes nuevas en los teatros municipales (María Mayor y las dos hermanas Cortinas). El hecho de que casi la mitad de las solistas de *Escipión* no fueran artistas consagrados puede obedecer a diversos factores, desde el propio criterio del compositor —que podría no estar demasiado satisfecho con las interpretaciones anteriores— hasta los problemas internos de las compañías, pasando por los honorarios de los solistas[944].

No se ha conservado tampoco ninguna referencia explícita de los instrumentistas que ejecutaron la zarzuela heroica en el coliseo del Príncipe. La disposición instrumental era prácticamente la misma que en las anteriores zarzuelas de Rodríguez de Hita, como atestiguan las partichelas conservadas en la Biblioteca Histórica. La alternancia de los instrumentos de viento en los números de *Escipión*, procedimiento parejo al de *Las labradoras*, podría significar que un mismo instrumentista ejecutaba dos partes. Los dos ejemplares de «bajo» no especifican el instrumento, aunque las formaciones orquestales examinadas anteriormente permiten suponer que correspondían a contrabajos (o contrabajo y violón) y fagot.

---

941 COTARELO, *Cruz*, p. 511.

942 *Ibidem*, p. 483.

943 *Ibidem*, p. 563-564.

944 Como se ha visto en el capítulo III, las relaciones entre las autoridades teatrales, «autores», cómicos, dramaturgos y compositores no han sido objeto del análisis que merecen por parte de los historiadores y es de esperar que en los próximos años se inicien estudios esclarecedores.

Los aspectos escenográficos y el vestuario de *Escipión* son los peor conocidos de las zarzuelas de Rodríguez de Hita. Tan sólo disponemos de las menguadas anotaciones de Cordero sobre las mutaciones escénicas[945].

El poco tiempo que *Escipión* duró en cartel indica que la zarzuela fue un fiasco. Tras tres producciones de gran éxito, Rodríguez de Hita no volvería a escribir una zarzuela para los coliseos de Madrid, dedicándose exclusivamente, a partir de 1770, a la composición para la capilla musical del monasterio de la Encarnación. Únicamente compondría dos arias para la zarzuela *Loco vano y valiente* (1771) y el sainete *La república de las mujeres* (1772).

6. CONCLUSIÓN

El estudio histórico de la producción teatral de las cuatro zarzuelas de Rodríguez de Hita llevado a cabo en este capítulo desciende a aspectos concretos del montaje de los espectáculos. De la multitud de elementos que componen el acontecimiento teatral, se reconstruyen los del tiempo y lugar de las representaciones, la participación (reparto de actores, composición de la orquesta), los ensayos, la escenificación —cuando los exiguos datos conservados permiten apuntar los medios escénicos empleados— y la recepción de las zarzuelas del compositor madrileño. Queda confirmada la excepcionalidad de dichas producciones, sobre la que ya había insistido la historiografía: *Briseida, Las segadoras, Las labradoras de Murcia y Escipión* se crean para las temporadas «extraordinarias» promovidas por el conde de Aranda desde el verano de 1768 en los coliseos de Madrid. La excepcionalidad de dichas funciones estivales viene determinada por las ventajas económicas que se otorgan a las compañías de actores, que quedan eximidas de las sisas municipales. La rentabilidad parece asegurada: se permite a las compañías programar funciones «de zarzuelas», hacerlo diariamente y, además, se les faculta a aumentar el precio de las localidades. De ahí que los espectáculos se realicen con la participación conjunta de las dos compañías municipales, incluyendo las respectivas orquestas. Entre el cuerpo de actores, solamente la cantante andaluza María Mayor Ordóñez, «La Mayorita» participa en las cuatro grandes obras escénicas de Rodríguez de Hita, siempre en el primer papel femenino. En 1768, Ordóñez es una recién llegada a Madrid, aunque su gran talento —sin descartar también su matrimonio con el «autor» Juan Ponce— la catapultan rápidamente a la fama.

945 Acto I: «El teatro de templo con estatua de Jupiter, à un lado reses amontonadas como degolladas, à otro, Magon y Cartagineses con espadas ceñidas [...]»; «Magnifico jardin del templo con una pira grande al foro.»; acto II: «Jardin con la pira ardiendo»; «El templo con la estatua de Jupiter, a un lado un cadalso enlutado». Véase «Zarzuela Nueva / Heroyca / El Scipion / Su Autor / D[on] Agustín Cordero» en BHM, Tea. 1-187-44. En los apuntes teatrales no hay división por escenas. Las páginas no están numeradas.

Pese a los medios invertidos, la formación instrumental resultante no supera la treintena de músicos, una proporción reducida en comparación con las primeras orquestas de ópera de Europa. Del análisis de los datos administrativos, se desprende que *Las segadoras de Vallecas* es la zarzuela de más éxito del maestro de La Encarnación (en cartel durante seis temporadas, desde 1768-1769 hasta 1773-1774), si bien sólo *Las labradoras de Murcia* logra la reposición diez años después del estreno (verano 1769), coincidiendo con el fugaz regreso de Ponce a la dirección teatral.

Resulta difícil establecer tajantemente quién encargó las nuevas zarzuelas que se iban a estrenar en las funciones veraniegas del teatro del Príncipe. Como se ha visto, los directores de las compañías, en tanto que empresarios, ejercían la función de programación artística. Ellos debían encomendar a los dramaturgos las obras originales o las adaptaciones, encargándose posteriormente de adquirir las piezas y pagar por su composición. Sin embargo, seguimos ignorando la posible implicación en la programación de algunos de los primeros actores. Más importante aún es saber si pudo haber consignas de las autoridades teatrales, es decir, la Junta de Teatros o el Consejo de Castilla, sin descartar la posible implicación personal del presidente del Consejo. Recuérdese que los «autores» tenían que ser cargos de confianza, y cualquier sugerencia superior se convertía en una orden. Con todo, tras los datos estadísticos recogidos en el capítulo anterior, parece admisible la posibilidad de que fuera Juan Ponce el responsable directo del impulso de la zarzuela de finales de los años sesenta, junto a Ramón de la Cruz.

En el estado actual de las investigaciones, seguimos sin poder explicar el motivo por el que Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita no reanudaron su colaboración, tanto más cuanto que juntos habían cosechado éxitos sin precedentes[946]. Como se verá, durante la década de los setenta y ochenta el dramaturgo continuaría su labor zarzuelística acudiendo a otros compositores como Fabián García Pacheco, Ventura Galván, Antonio Rosales, Antonio Ponzo o Luigi Boccherini. Pero con todos ellos no haría más que proseguir el camino marcado con Rodríguez de Hita: el del nuevo género de la zarzuela burlesca.

946 No se ha encontrado por ahora ningún documento que arroje luz sobre un cambio de rumbo difícil de explicar. En uno de los únicos testimonios directos que poseemos, el prólogo a su *Coleccion*, el libretista se refiere a su antiguo colaborador como «el propio célebre y consumado Maestro de Capilla» (CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXIX). Véase apéndice 18. Renunciamos por ahora a entrar en el resbaladizo terreno de las hipótesis.

TERCERA PARTE

REFORMA TEATRAL Y CRÍTICA

Capítulo VI

La reforma teatral: la labor del conde de Aranda

Según Emilio Cotarelo, los diversos escritos críticos que aparecieron contra Ramón de la Cruz entre 1768 y 1771 no eran más que fruto de las envidias y las pugnas literarias de la época. Sin embargo, tal como han apuntado estudiosos como Emilio Palacios, William M. Bussey y, más recientemente, Mireille Coulon —en el campo del sainete— y Jerónimo Herrera, tras la polémica literaria se halla una campaña impulsada por sectores cercanos a Carlos III, con el objetivo de reformar las costumbres y las artes escénicas. En los dos capítulos siguinetes, examinaremos la polémica relacionada con la reforma del teatro y su marco político e ideológico, con el fin de conocer el contexto en el que vieron la luz las zarzuelas de Rodríguez de Hita.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, los autores teatrales españoles continuaban inspirándose en las viejas comedias del Siglo de Oro. Dramaturgos como Antonio de Zamora o José de Cañizares seguían los modelos tradicionales, tanto en el estilo como en la estructura o la temática[947]. Además, el gusto barroco permanecería fondeado mientras el público teatral se dejase fascinar por lo divertido y espectacular.

La *Poética* de Ignacio de Luzán, publicada en 1737, significó el primer intento por cambiar el gusto barroco establecido[948]. Sus tesis sirvieron de base al movimiento neoclásico, aunque en un principio no fuesen recibidas con entusiasmo por los círculos literarios españoles[949]. Únicamente se debatió sobre teatro y sobre las ideas arrojadas por Luzán en las veladas de la Academia del Buen Gusto, que se reunió periódicamente entre 1749 y 1751 en el madrileño palacio de Josefa de Zúñiga y Castro, condesa viuda de Lemos y después marquesa de Sarria[950].

---

947 P. MÉRIMÉE, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983, capítulos I y II.

948 Véase el análisis de la *Poética* realizado por P. MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 265-331 (capítulos VII y VIII).

949 Sobre la recepción del libro de Luzán, véase el capítulo IX «Succès et influence de *La Poétique*» de P. MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 333-354.

950 Entre los contertulios de la madrileña calle del Turco, figuran tanto aristócratas como destacados escritores del momento (Agustín de Montiano y Luyando, Luis José Velázquez, Diego de Torres Villarroel, el propio Luzán, etc.). La actividad de la Academia del Buen Gusto es conocida gracias a las minuciosas actas redactadas por su secretario Agustín de Montiano, conservadas hoy en BNM, Ms. 18.476. Nos remitimos a los trabajos de P. MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 362-367 y notas 29-52; J.M. CASO GONZÁLEZ, *La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época*, en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981, p. 318-418 y M.D. TORTOSA LINDE, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada,

La llegada al trono del rey Carlos III supuso el fortalecimiento de los defensores del reformismo ilustrado que, como hemos visto anteriormente, se proponía mejorar todos los campos de la sociedad española[951]. En cuanto al teatro, los ilustrados pensaban que podía utilizarse para educar al pueblo, reformar las costumbres y para transmitir la nueva ideología sociopolítica[952]. Debía llevarse a cabo una reforma fundamental que afectase tanto a los textos como a las representaciones teatrales. Emilio Palacios resume las directrices de esta renovación:

> Las obras habrían de mostrar un mundo real y próximo que sirviera de ejemplo verosímil a los espectadores, para lo cual requerían guardar las unidades clásicas. A su vez, estas piezas exigían un ambiente adecuado donde los espectadores asistieran con más dignidad y provecho.[953]

Los papeles periódicos constituyeron para los reformistas una plataforma para difundir las «luces», un vehículo de transmisión de las nuevas ideas. La primera publicación que tomó partido por la campaña reformista fue *El Pensador* del canario José Clavijo y Fajardo, que apareció entre 1762-1767, y que contribuyó decisivamente a la difusión de las nuevas ideas neoclásicas[954].

Si bien se inició en época del marqués de Grimaldi[955], la reforma recibió un gran impulso durante el mandato del conde de Aranda al frente de la presidencia

---

1988.

951 E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *Teatro*, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de F. AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, p. 137.

952 Este fin «utilitarista» propio de la Ilustración ha sido tratado de manera brillante por J.A. MARAVALL, *La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración*, en *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Valencia, Universidad de Valencia, 1982, p. 617-653; reproducido en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. de M.C. IGLESIAS, Madrid, Mondadori, 1991, p. 382-406 y por A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 177-196; 3, 1984, p. 207-234.

953 PALACIOS, *Carta*, p. 43.

954 Paul-J. GUINARD, en su estudio *La Presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, examina la suerte de esta publicación periódica. Al parecer, Clavijo se inspiró en el *Spectator* de Addison. Detrás de *El Pensador* se ha llegado a ver la mano del propio monarca. Véase J.M. CASO GONZÁLEZ, El Pensador, *¿periódico ilustrado?*, en *Estudios de historia social*, 52-53, 1990 [1991], p. 99-106. Pueden consultarse los textos más significativos en J. CLAVIJO Y FAJARDO, *Antología de* El Pensador, ed. de S. de la NUEZ CABALLERO, (*Biblioteca básica canaria*, 10), Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.

La biografía de Clavijo ha sido trazada por A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, (*Lengua y literatura*, 6), Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970.

955 El genovés Jerónimo Grimaldi fue uno de los tantos italianos que desempeñaron un papel destacado en la política española del siglo XVIII. Carlos III depositó una gran confianza en el que fue su embajador en la corte de Francia y ministro de Estado desde 1763 hasta 1776.

del Consejo de Castilla (1766-1773). Es obligado hacer un breve inciso a fin de conocer a grandes rasgos la biografía de este prócer aragonés[956].

1. APUNTE BIOGRÁFICO

El décimo conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, fue innegablemente uno de los hombres más influyentes del siglo XVIII español. Nacido en el seno de una ilustre familia aragonesa, se educó en Bolonia y Roma. En su juventud, viajó por diversos países de Europa y residió un tiempo en Francia, donde simpatizó con las ideas enciclopedistas. Aranda inició la carrera militar muy joven: a los 18 años ingresó en la escuela militar de Parma; en 1740 fue capitán de granaderos y en 1757 director general de artillería. En 1755, Carlos III le nombró embajador en Lisboa y, en 1760, representante ante el rey de Polonia Augusto III.

Al margen de sus actividades militar y diplomática, el conde de Aranda despuntó en la gestión política, en primer lugar ejerciendo el cargo de gobernador del reino de Valencia (1765-1766). A raíz de los violentos motines que estallaron en Madrid y otras ciudades de la península en marzo y abril de 1766, debido principalmente al alza alarmante de los precios del trigo en el invierno de 1765-1766[957], el conde de Aranda pasó a ocupar la presidencia del Consejo de Castilla (1766-1773), la más alta magistratura del reino, a la que adjuntó la capitanía general de Castilla la Nueva.

Además de los amplios poderes propios del cargo de presidente, el rey confirió a Aranda atribuciones inusuales destinadas a restablecer el orden en

---

956 La bibliografía sobre el conde de Aranda es sorprendentemente escasa. Resulta fundamental la lectura del estudio de R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *El conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés*, 2 vol., Zaragoza, Librería General, 1978, que puede complementarse con la obra de J.A. FERRER BENIMELI, *El conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del* Viaje de Fígaro a España, Madrid-Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Contemporánea, 1972 (prólogo de C.E. CORONA). Sobre el papel de Aranda en la reforma teatral pueden consultarse COTARELO, *Iriarte*, p. 55 y s.; J.A. COOK, *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Westport, Greenwood Press, 1959, p. 226-237; J. AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, *El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII*, en *Discurso leído por el Excelentísimo Señor Don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate duque de Alba ante la Real Academia Española en su recepción pública el día 11 de diciembre y contestación del Excelentísimo Señor Don Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Real Academia Española, 1986, p. 17-72; PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 104 y s. y HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 487-524, que maneja documentación inédita. A nuestro juicio, el artículo de PALACIOS, *Carta*, p. 43-64, es uno de los trabajos más esclarecedores sobre el tema. Véase además la bibliografía de las notas 994 y 999.

957 El llamado «motín de Esquilache», que tomó el nombre del secretario de Guerra y de Hacienda de Carlos III, el siciliano Leopoldo de Gregorio, marqués de Squillace, españolizado Esquilache. Tras el motín, el rey le nombró embajador en Nápoles y después en Venecia, donde murió.

Madrid y el resto del país. El conde organizó la persecución y la represión de las personas sospechosas de haber participado en el motín, para lo cual le fueron de gran utilidad los métodos de la policía francesa que conoció durante su etapa parisina[958]. Aranda llevó a cabo la difícil tarea de retirar hábilmente las irrealizables concesiones otorgadas por el rey para restablecer su autoridad, sin que ello exacerbase las pasiones.

Uno de los hechos más controvertidos del gobierno del conde de Aranda y del reinado de Carlos III fue la expulsión de la Compañía de Jesús, consecuencia casi inmediata del motín de Esquilache. Aranda, apoyado por Pedro Rodríguez Campomanes, José Moñino y Manuel de Roda, abrió una investigación sobre la intervención de los jesuitas en los disturbios de 1766. El rey acabó por firmar el decreto de expulsión de la Orden en febrero de 1767.

Durante los siete años que desempeñó el cargo de presidente del Consejo, Abarca de Bolea inició numerosas reformas en todos los ámbitos del reino, desde el estrictamente político y económico hasta el urbanístico y cultural. Es dilatada la serie de decretos firmados por Aranda. Así, por ejemplo, suprimió la tasa de los granos —con lo que mejoraría la circulación interna de los cereales—, estableció colonias agrícolas en el centro, decretó leyes destinadas al aumento de la productividad nacional, impulsó el desarrollo hidrológico y la explotación minera, así como la navegación de cabotaje. Abolió los derechos de fuero eclesiástico, prohibió las imprentas en lugares de clausura, estableció los procuradores municipales y reformó el Tribunal de la Nunciatura. Sentó las bases urbanísticas del actual Madrid, dividiendo la ciudad en cuarteles y barrios y promovió la construcción de edificios públicos en Barcelona, Sevilla, Cádiz, Valencia y Zaragoza.

Tras el fracaso de su política en las Malvinas y la pérdida de Port Egmont, que le llevó a enfrentarse con el ministro de Negocios Exteriores Grimaldi, Abarca de Bolea se vio obligado a abandonar la presidencia del Consejo de Castilla, para ser enviado como embajador a Francia (1773). Durante su permanencia en París, llevó el peso de las negociaciones de paz con Gran Bretaña (1782-1783), logrando la devolución de Menorca, aunque no de Gibraltar. Allí reforzó además sus vínculos con los enciclopedistas[959]. De regreso a Madrid en 1787, reunió a su alrededor a nobles y militares descontentos de la gestión del conde de Floridablanca. En febrero de 1792 consiguió que Carlos IV

---

958 Según Olaechea y Ferrer Benimeli, Aranda recibió los consejos de Nicolas-René Berryer durante su etapa de *lieutenant général de police* (1747-1757). En julio de 1767, el marqués de Ossun informaba al duque de Choiseul [Étienne-François?] que, entre eclesiásticos y civiles, Aranda había expulsado de siete a ocho mil «sospechosos, turbulentos y hombres sin empleo» de la capital. Citado por R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *El conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés*, 2, Zaragoza, Librería General, 1978, p. 40.

959 Se ha afirmado que Voltaire fue amigo de trato frecuente de Aranda. Pero Aranda y Voltaire no se vieron jamás y el filósofo le escribió una sola carta, que el noble aragonés nunca contestó. Véase J.A. FERRER BENIMELI, *Voltaire, España y el conde de Aranda*, en *Historia 16*, 29, 1978, p. 33-45.

destituyera a Floridablanca y le elevara a la primera Secretaría de Estado. El conde de Aranda suavizó la postura oficial hacia los hechos revolucionarios franceses y redujo el control de la información y de las personas provenientes del país vecino. En noviembre del mismo año, Aranda, demasiado comprometido con el reformismo, fue depuesto de su cargo y sustituido por Manuel Godoy, que declaró la guerra a Francia. Aranda continuó siendo decano en el Consejo de Estado, organismo desde el que defendió la conveniencia de firmar la paz con Francia. En 1794, sus desavenencias con Godoy le hicieron perder el favor del rey y le costaron finalmente el destierro de Madrid[960].

960 No deja de ser interesante la descripción que Giacomo Casanova de Seingalt hizo de Aranda, al que conoció en su viaje por España de 1768: «Ce comte était alors à Madrid plus puissant que le Roi même. C'était lui qui avait fait sortir dans un seul jour tous les jésuites de toute l'Espagne, il avait eu la force de proscrire les chapeaux rabattus et les manteaux jusqu'au talon; il était président du Conseil de Castille, il était tout-puissant, il ne sortait jamais que suivi d'un garde du corps du Roi qu'il faisait toujours manger à sa table. Il était comme de raison haï de toute la nation, mais il s'en moquait. Homme d'un esprit profond, grand politique, intrépide, déterminé, raisonnant juste, grand épicuréen sauvant les apparences, faisant dans sa maison tout ce qu'il défendait de faire dans les autres, et ne se souciant pas qu'on le dit. Ce seigneur assez laid, qui louchait avec difformité, me reçut assez froidement.» (G. CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie. Édition intégrale*, 5, Wiesbaden-Paris, F.A. Brockhaus-Librairie Plon, 1960, p. 319-320). Casanova estuvo en España entre finales de 1767 y principios de 1768. Sus estancias en Madrid, Sierra Morena, Aranjuez, Toledo, Zaragoza, Valencia y Barcelona, corresponden al capítulo XII del volumen 10 (G. CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie. Édition intégrale*, 5, Wiesbaden-Paris, F.A. Brockhaus-Librairie Plon, 1960) y a los capítulos I-V del volumen 11 (G. CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie. Édition intégrale*, 6, Wiesbaden-Paris, F.A. Brockhaus-Librairie Plon, 1960).

ILUSTRACIÓN 16. Retrato de Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda.

Grabado del valenciano Joaquín Ballester Ballester, a partir de un dibujo de Joaquín Inza (BNM, *Bellas Artes*, IH 7-1).



Sería un error descontextualizar la acción que iba a emprender Aranda: desde las revueltas de 1766, los mandatarios políticos fomentarían las diversiones públicas como medio para mitigar la inquietud popular. La reforma arandina del teatro se abordó con extrema prudencia para evitar que las fuerzas más conservadoras pusiesen al pueblo en contra del programa ilustrado.

2. EL FOMENTO DE LOS ESPECTÁCULOS DEL CONDE DE ARANDA: CRUCE DE ESTRATEGIAS

El conde de Aranda introdujo, en enero de 1767, la celebración de bailes de máscaras en el coliseo del Príncipe, al estilo de los que tenían lugar en la ópera de París[961]. El espectáculo se organizó larga y minuciosamente: Ventura Rodríguez acondicionó el teatro, se adornó con reposteros, se mejoró la iluminación con centenares de velas, se montó una pista de baile y el servicio de bar, etc[962]. El público asistió masivamente durante varias semanas[963], a pesar de las protestas de una parte del clero y del Arzobispo de Toledo, desestimadas por el propio Carlos III[964]. Los bailes se celebraron dos veces por semana desde enero hasta la cuaresma de ese año. Se iniciaban a las ocho de la tarde, prolongándose a veces hasta las cuatro de la madrugada[965].

Uno de los embajadores extranjeros que participaron en los festejos, el danés Larrey, en un informe de marzo de 1767 dirigido a su corte, se refería a ellos en los siguientes términos:

> Su fin es civilizar a la Nación e inspirarle el gusto por los placeres honestos, y los medios que emplea el conde de Aranda para triunfar son los únicos razonables e infalibles. Sin embargo, el clero que se mezcla en todo, ya sea por

961 Sobre estos bailes, véanse COTARELO, *Iriarte*, p. 55-56; R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *op. cit.*, p. 43-46; J. AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, p. 40-42; PALACIOS, *Carta*, p. 44.

962 Existen pormenorizadas descripciones de la época, como las de Antonio Ponz, Pedro Salcedo o el duque de Medinasidonia. Véase R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *op. cit.*, p. 45-46.

963 Como se desprende de algunos folletos publicados ese año, como el de A. VALDESLEAL, *Carta que escribe a un amigo suyo pintándole en un romance la nunca bien celebrada dimensión de los bayles de máscaras en esta Corte*, Madrid, Imprenta de José Martínez Abad, 1767; reproducido en *El Madrid de Carlos III*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1989 (prólogo de J. VÁZQUEZ MARTÍN). Entre los asistentes a los concurridos bailes de máscaras, se halló el propio Casanova, que describe de manera divertida el ambiente de los Caños del Peral y la pasión con la que se bailaba el fandango. «Dans le nouveau système de vivre et de liberté, dont le comte d'Aranda est l'acteur, ce bal que vous voyez est devenu la passion de toutes les femmes et filles de Madrid», le declara uno de los presentes (G. CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie. Édition intégrale*, 5, Wiesbaden-Paris, F.A. Brockhaus-Librairie Plon, 1960, p. 327-333).

964 R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *op. cit.*, p. 43. Aunque Aranda recibió el apoyo del rey, no consiguió que ni él ni su familia asistiesen a los bailes. Véase J. AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, p. 40.

965 Véase COTARELO, *Iriarte*, p 55-56. Entre el repertorio figuraron minuetos, contradanzas y fandangos.

> interés propio, o por un celo desmesurado, clama en vano contra la firmeza y la prudencia del conde de Aranda.[966]

El gran éxito motivó que ese mismo año se imprimiera una reglamentación para los bailes del año siguiente, que se trasladarían al coliseo de los Caños del Peral, con mayor capacidad[967].

Asimismo, Aranda restableció las fiestas de carnaval de 1767, durante las cuales se montaron tres cafés en tiendas de campaña en los jardines del Retiro[968]. Durante la cuaresma, los «conciertos espirituales» sustituyeron a los bailes en máscara y la recaudación se destinó a los pobres del hospicio[969].

Los festejos de 1767 tenían para el conde de Aranda un indudable significado político. Con ellos conseguía aliviar las tensiones vividas con los motines del año anterior[970], pero —como ha subrayado Jesús Aguirre— resultaban además un medio excelente para distraer a la ciudadanía, ante la inminencia de la expulsión de la Compañía de Jesús, que sería decretada por el rey el 2 de abril de 1767[971].

Si Aranda legisló sobre teatro, no fue por simple amor al arte. Como se han encargado de señalar algunos historiadores[972], la intervención en el ámbito teatral

---

966 Citado por R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *op. cit.*, p. 44.

967 El folleto se titula *Bayle de Máscaras en el nuevo Amphiteatro de los Caños del Peral para el Carnaval del año 1768 y sucesivos en esta Corte a la orden del Señor Corregidor de Madrid y gobierno, de sus Regidores*, Madrid, Imprenta de A. Sanz, 1767. Los bailes se celebraron por última vez en 1773, año de la caída del conde.

968 R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *op. cit.*, p. 43. Olaechea y Ferrer Benimeli recogen incluso una descripción del propio duque de Medinasidonia, Pedro Alonso Pérez de Guzmán.

969 Se conoce su existencia gracias al testimonio del abate Casalbón, citado por OLAECHEA y FERRER BENIMELI (*op. cit.*, p. 46) aunque sin especificar la referencia precisa. Los conciertos se daban en el teatro de los Caños dos veces por semana y empezaban a las cinco de la tarde. Es interesante, a este propósito, constatar que J. SUBIRÁ en su estudio *Conciertos espirituales españoles en el siglo XVIII*, en *Festchrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten geburtstag am 7. juli 1962*, ed. de H. HÜSCHEN, Regensburg, Gustav Bosse, 1962, p. 519-529 —aparecido posteriormente en la antología *Temas musicales madrileños (evocaciones históricas)*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, p. 15-24— sitúa la instauración en Madrid (y en España) de los *concerts spirituels* el 25 de febrero de 1787 en el coliseo de los Caños del Peral. Las funciones que tuvieron lugar en la década anterior merecerían, por ello, un nuevo estudio.

970 El 27 de enero de 1767, el ministro de Gracia y Justicia Manuel de Roda escribe: «De Madrid se ha desterrado ya la melancolía con los bailes de máscara. Es increíble el gusto y la alegría con que se vive. Muy diferente es la situación del gobierno actual a la del año pasado. Sólo los jesuitas y [sus] terciarios están descontentos, y murmuran infinito de las máscaras... Yo me huelgo infinito de oir y ver a los Ministros Extranjeros embelesados, confesando que no hay Corte en Europa como la de Madrid». Citado por R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *op. cit.*, 1978, p. 44.

971 J. AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, p. 41.

972 Principalmente A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 177-196; 3, 1984, p. 207-234 y J. AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, p. 37.

desde la Presidencia del Consejo tiene un trasfondo político: el deseo de extender la autoridad regia frente a las pretensiones de la Iglesia católica. En el siglo XVIII, esta institución seguía oponiéndose al desarrollo del teatro y la ópera[973]. Con las medidas de apoyo a los espectáculos, el gobierno imponía su autoridad en plena batalla por el poder en los asuntos de orden temporal, que tuvo su manifestación más clara en la expulsión de la Compañía de Jesús en abril de 1767[974]. A su vez, la estrategia de Aranda y el fiscal Rodríguez Campomanes recibió todo el apoyo de Carlos III, no porque el monarca estuviera interesado en el teatro, sino porque estaba convencido de que los jesuitas y parte del clero habían participado en los graves sucesos de 1766. De hecho, en cuanto pasó la crisis desencadenada por las revueltas y Carlos III licenció al conde de Aranda, las peticiones de los municipios de prohibir las óperas o las comedias obtuvieron la aprobación real[975]. Con el abate Manuel Ventura Figueroa en la Presidencia de Castilla, los enemigos del teatro reanudaron su ofensiva y las representaciones desaparecieron de las pequeñas y medianas poblaciones españolas[976].

Sin embargo, la relación del conde de Aranda con el teatro no se limitó a la mera gestión política. El noble aragonés tenía aficiones literarias y era, como precisa Emilio Palacios, partícipe asiduo en las tertulias[977]. Agrupó a su alrededor a un núcleo de escritores e intelectuales ilustrados que colaborarían activamente

---

973 Son abundantes los trabajos que recogen los choques entre la autoridad civil y la eclesiástica a causa del teatro. Mención especial merecen las obras de M. DEFOURNEAUX, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959; F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, (*Textos y estudios del siglo XVIII*, 4), Oviedo, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974; A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 177-196; 3, 1984, p. 207-234. Así, por ejemplo, Petronio Setti, empresario de óperas italianas, pidió permiso en 1766 para representar en Valladolid. El obispo se lo denegó, amparándose en las reales órdenes del 13 de mayo de 1757 y 14 de julio de 1764, que prohibían las representaciones en Valladolid. Entonces intervino el presidente del Consejo, el conde de Aranda, quien anuló las prohibiciones mencionadas, por considerar que el obispo había invadido su jurisdicción. Citado por A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 185.

974 La reforma de los colegios mayores, la limitación de las prerogativas de la Inquisición o el nombramiento de reformadores (jansenistas) en altos cargos de la jerarquía eclesiástica, fueron otras victorias importantes del regalismo. Véase principalmente el capítulo *Regalismo y Jansenismo en España* en R. HERR, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1975, p. 9-30.

975 En realidad, se observa la falta de un criterio claro en las esferas gubernamentales respecto a las actividades teatrales, puesto que mientras se autorizaban en unas ciudades, en otras se denegaban. Véase A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 186 y s.; 3, 1984, p. 218, 207-234.

976 En 1784, por ejemplo, se dictó una prohibición general de representar comedias para toda Andalucía, con la única excepción de Cádiz. Campomanes, por su parte, permaneció en la Fiscalía del Consejo y se desdijo de sus ideas reformistas. Véase A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 186 y s.; 3, 1984, p. 218, 233-234.

977 PALACIOS, *Carta*, p. 45.

en la reforma teatral. Personalidades como Juan de Iriarte, sus sobrinos Tomás y Bernardo, Nicolás Fernández de Moratín, Cadalso, Llaguno y Amírola o José Clavijo y Fajardo —miembros en su mayor parte de la tertulia de la «Fonda de San Sebastián»[978]— formaron parte de ese círculo arandino[979].

3. PRIMER EJE DE LA REFORMA: EL ADECENTAMIENTO DE LOS ESPACIOS

Una de las prioridades de la reforma era, como se ha visto, adecentar y reorganizar los teatros. A partir de 1767, el conde de Aranda introdujo mejoras materiales en los coliseos públicos de Madrid[980], ordenando, por ejemplo, que se pintasen decoraciones con perspectiva en bastidores de lienzo, eliminándose así

978 Se conocen con este nombre las reuniones literarias que, entre 1771 y 1773, se celebraron enfrente de la iglesia de San Sebastián, en la plaza del Angel de Madrid. A la tertulia amistosa concurrían —además de los mencionados Llaguno, Tomás de Iriarte, Cadalso y Moratín— Juan José López Sedano, Ignacio López de Ayala, Juan Bautista Muñoz, Francisco Cerdá y Rico, Mariano Pizzi, Vicente de los Ríos, Casimiro Gómez Ortega, los hermanos Guevara de Vasconcelos y los italianos Gianbattista Conti, Ignazio Bernascone y Pietro Napoli Signorelli. Estas reuniones desempeñaron un importante papel en el intento de renovación del teatro, la poesía y los espectáculos de esos años. Véase el estudio de J.M. CASO GONZÁLEZ, *La tertulia de la Fonda de San Sebastián y la poesía arcádica italiana*, en *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992, p. 173-184, sintetizado por F. AGUILAR PIÑAL, *Poesía*, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de F. AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 69-72.

979 «Favoreció también con su trato y amistad (ya que otra recompensa no podía darles) a los escritores más distinguidos de aquella época», escribe Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN en 1825 (*Obras dramáticas y líricas*, 1, Paris, A. Coniam, 1825, p. XIV). La implicación personal del noble aragonés en el proceso de renovación teatral ha motivado que algunos estudiosos designen a los escritores mencionados bajo el apelativo de «generación arandina». Véanse ANDIOC, *Teatro*, p. 381-418, y PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 104 y s.

980 PALACIOS, *Carta*, p. 44-45. Muchas de estas mejoras fueron recordadas por J. de ALCEDRÓN en su *Descripcion metrica del estado floreciente de la Corte de España y perfeccion de sus Theatros, en octavas joco-serias*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, 1768, p. 11-15. Emilio COTARELO Y MORI recoge la mayoría de estas novedades en *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 2. *María del Rosario Fernández. La Tirana. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, capítulo III, p. 19-20 y, sobre todo, en *Controversias*, p. 660 y s. En la misma época, se inicia igualmente la creación de nuevos espacios escénicos en los Reales Sitios de Aranjuez (1767), El Escorial (1770) y El Pardo (1770-1778), bajo la dirección de Jaime Marquet. Véase el reciente artículo de Á. MADRUGA REAL, *Un espacio escénico para el Real Sitio de Aranjuez: el Teatro de J[aime] Marquet*, en *Reales Sitios*, 142, 1999, p. 2-11, continuación de su estudio *Arquitectura y espectáculo: los Teatros del Palacio de Aranjuez*, en *Reales Sitios*, 140, 1999, p. 14-24, centrado en la primera mitad del siglo XVIII.

las obsoletas cortinas[981]. Paralelamente, la orquesta se amplió, colocándose en el proscenio y no entre cortinas como hasta ese momento[982].

En opinión de Arias de Cossío, la orden de crear los decorados pintados marcó, sin duda alguna, el nacimiento de la escenografía en el teatro ilustrado[983]. Para llevar a cabo las nuevas decoraciones, el conde de Aranda eligió personalmente a dos arquitectos ligados a la Real Academia de Bellas Artes de Madrid y, por tanto, partidarios de las reglas del buen gusto, Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez, a los que responsabilizó de las pinturas escenográficas de los teatros de la Cruz y del Príncipe respectivamente[984]. En el

---

981 Aranda, dirigiéndose a la Junta de Teatros, ordena que «se retiren los paños o cortinas de la escena y se sustituyan por decoraciones pintadas, sugiriendo además que se adelante hacia el público la orquesta que antes se disimulaba entre los paños». AVM, *Corregimiento*, 1-76-21. Citado por A.M. ARIAS DE COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 271.

982 Véase nota anterior. En 1777, el italiano Pietro Napoli Signorelli se refiere desorbitadamente a este logro, afirmando que diez años atrás «L'Orchestra si restringeva a un sonator di chitarra, il quale alle occorrenze compariva sulla Scena stessa e accompagnava le Donne che cantavano. Oggi *las Cortinas* han ceduto a varie vedute ben dipinte proporzionate all'azione; e alla chitarra sparita affatto è succeduta un'Orchestra competente posta nell'istesso piano dell'Uditorio.» P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, p. 414-415. Sobre esta obra y su autor, véase *infra*, p. 348 y s.

983 A. M. ARIAS DE COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 271. Algunos destacados ilustrados, como el periodista NIFO (*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 construirse por modelo de todos los de Europa*, ed. del manuscrito Ch. ESPAÑA, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994, p. 193-201) o el juez protector ARMONA (*Memorias*, p. 61-63), se muestran preocupados por la falta de dinero para la compra y el mantenimiento de decorados, vestuario y utensilios. Esta preocupación por adecentar el material de escena responde más a la voluntad reformista que a una aprobación de la importancia que había adquirido el elemento visual en la obra de teatro barroca. En ésta, se cuida el decorado y la tramoya para impresionar y sorprender al auditorio. Las compañías comerciales no cesaban de incrementar la espectacularidad de las puestas en escena, satisfaciendo así a un público que sentía predilección por las comedias «de teatro» y de magia. Cf. p. 196. Ante la imposibilidad de detenernos en el tema de la escenografía ilustrada en España, remitimos a los trabajos de la citada especialista A.M. ARIAS DE COSSÍO (*La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 265-280; *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, siendo este último una revisión apenas modificada del artículo de 1989), sin olvidar el artículo de J.B. TREND, *Escenografía madrileña en el siglo XVIII*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 3, 1926, p. 269-281.

984 El 2 de febrero de 1767, el conde comunica a Alonso Pérez Delgado, de la Junta de Teatros: «Paso a manos de V.S. la adjunta notificación de las decoraciones que se deben hacer para el uso diario de los teatros, sobre cuio asunto tengo hablado ya con Diego de Villanueva para un coliseo y con Alexandro Velázquez para otro, con quienes se entenderá V.S. para estas obras, y le advierto que desde luego puede disponer se dé principio a ellas; a fin de que queden concluidas o al menos lo más urgente al principio de la próxima temporada». En AVM, *Corregimiento*, 1-76-21. Citado por A.M. ARIAS DE

ámbito académico, Villanueva se distinguía como uno de los grandes conocedores de la teoría de la arquitectura francesa, hecho que motivó, en opinión de Arias de Cossío, el encargo de Aranda[985]. Por el contrario, las decoraciones de González Velázquez se inscribían de lleno en la corriente italiana[986]. Con la elección de ambos artistas, el conde de Aranda pretendía conciliar las dos principales tendencias artísticas principales de la Ilustración[987]. Los dos arquitectos se pusieron manos a la obra inmediatamente. Los inventarios que ambos redactaron en abril de 1767, afortunadamente conservados en el Archivo de Villa de Madrid, especifican las decoraciones realizadas, las obras para las que fueron pintadas y el precio pagado por ellas[988]. Estos documentos

---

COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 271-272. La estudiosa pone de relieve que cuando Aranda ordena las decoraciones teatrales ya había sido consiliario de la Real Academia de San Fernando, por lo que forzosamente estaba al corriente del debate arquitectónico entre los partidarios de la tradición y los modernos.

985 A.M. ARIAS DE COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 272-274. Diego de Villanueva, hermano de Juan (véase nota 392), se había formado con los arquitectos franceses e italianos que trabajaron en los Reales Sitios, a lo que se unieron las enseñanzas recibidas en la Real Academia de San Fernando. Desde 1752, enseñó arquitectura y perspectiva en la Academia. Con una obra arquitectónica escasa, Villanueva fue sobre todo un crítico y un teórico de la arquitectura, especialmente interesado por los escritos franceses. A partir de 1762, inicia una polémica con Ventura Rodríguez, director de arquitectura de la Academia, al que tanto él como su hermano Juan consideraban un reaccionario. Véase, además, C. SAMBRICIO, *Diego de Villanueva y los papeles críticos de Arquitectura*, en *Revista de ideas estéticas*, 122, 1973, p. 159-174 y A. RABANAL YUS, art. *Villanueva, Diego de*, en *The Dictionary of Art*, ed. de J. TURNER, 32, New York, Grove Press, 1996, p. 563-564. Tras recibir el encargo de 1767, Villanueva dirige al conde de Aranda una exposición de sus ideas al respecto, que constituye todo un manifiesto neoclásico (AVM, *Corregimiento*, 1-76-55). En su exposición, Villanueva se refiere a las nuevas «reglas de perspectiva que debemos enseñar», al «rigor que pide el arte» y a su deseo de que todo se realice «segun reglas del arte». Recomienda, además, que se haga «una cortina decente para cerrar la voca [sic] de el teatro, antes de empezar la representación como es costumbre en todos los teatros bien regulados». Citado por A.M. ARIAS DE COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 273-274.

986 Hacia 1738, Alejandro González Velázquez realizó decorados para el teatro de El Buen Retiro. Desde 1766 fue profesor de perspectiva de la pintura en la Real Academia. Pintó perspectivas ilusionísticas y frescos en los palacios reales y en varias instituciones religiosas de Madrid. Contrariamente a Villanueva, se han conservado algunas decoraciones pintadas por este escenógrafo y arquitecto. Sus pinturas teatrales guardan una relación directa con los modelos de Giuseppe Galli-Bibiena y Juvarra. Véase A.M. ARIAS DE COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 274-276 y J.J. LUNA, art. *González Velázquez, Alejandro*, en *The Dictionary of Art*, ed. J. TURNER, 12, New York, Grove Press, 1996, p. 923.

987 Véase A.M. ARIAS DE COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 276.

988 AVM, *Corregimiento*, 1-76-54.

revelan que hubo una clara voluntad de poner la pintura de escena en el camino del neoclasicismo[989].

4. SEGUNDO EJE DE LA REFORMA: LA MEJORA DE LA PRÁCTICA TEATRAL

El conde de Aranda dispuso asimismo importantes modificaciones en el funcionamiento de las compañías: se reguló el reparto social de los beneficios teatrales, se permitieron las representaciones diarias en los meses de verano a beneficio de los actores[990] e incluso se procedió a la fusión de las dos compañías tradicionales en la temporada 1771-1772. Exigió que se observaran aspectos ya reglamentados, como la prohibición de que las mujeres se cubriesen con mantilla dentro del local[991], y actualizó y normalizó los precios de las entradas[992]. Aunque hay que reconocer que algunas de las reestructuraciones amparadas por Aranda no pasaron de ser experimentos fallidos[993].

Las importantes reformas emprendidas por el peruano Pablo de Olavide en los teatros de Sevilla se realizaron bajo la tutela del conde y se inspiraron en las experiencias madrileñas[994]. Olavide puso en marcha una escuela de arte

989 Entre las decoraciones están presentes elementos característicos de la escena neoclásica: el gran salón regio, el atrio, el templo, el gabinete, etc., todos ellos desprovistos de ornamentación que pueda distraer la atención del público. Constan decorados para las escenas campestres (casitas de labrador, bosques, interiores de mesones, etc.), que tanto gustaban a los ilustrados. Aparecen la cárcel y la gruta, espacios que pueden considerarse prerrománticos. Por último, la inclusión de un telón de boca indica que siguió la propuesta de Villanueva (véase nota 985). Los datos no provienen del documento original (AVM, *Corregimiento*, 1-76-54), sino de la síntesis de A.M. ARIAS DE COSSÍO, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 276-278.

990 Esta nueva fórmula, inaugurada el verano de 1768, se examina con más detalle en el capítulo V.

991 Bajo multa de dos ducados. Véase COTARELO, *Controversias*, p. 662.

992 COTARELO (*Controversias*, p. 661) publicó la «Razón de los precios que se han pagado en los Coliseos de esta Corte hasta el año 1767; y de los que se pagan desde dicho año hasta el presente (1773)».

993 Quizás el fiasco más sonado fue el de la compañía única, que obligó a rectificar en la temporada siguiente a las autoridades teatrales.

994 Pablo de Olavide, intendente de Andalucía. Después de finalizar la Guerra de Sucesión, el intendente era el representante del rey en el territorio y tenían competencia en los asuntos de justicia, policía, hacienda y administración del ejército; además, ejercía como corregidor de la capital de provincia (véase G. ANES, *El Antiguo Régimen: los Borbones*, [*Historia de España Alfaguara*, dirigida por M. ARTOLA, 4], Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1975, p. 315-320). Olavide, admitió la ópera y las comedias y acometió la construcción de un gran teatro. Durante los doce años de su mandato (1767-1779), el teatro gozó en Sevilla de una gran prosperidad. Además, siguiendo el ejemplo del presidente, Olavide organizó los bailes de máscaras en el carnaval de 1768, aunque no tuvieron continuidad. Sobre la actuación de Olavide en Sevilla, cf. F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, (*Textos y Estudios del Siglo XVIII*, 4), Oviedo,

dramático que nutriría a la nueva compañía de actores, y puso al frente de ambas al francés Louis Reynaud[995].

Ya se ha señalado que la pésima técnica de declamación y la falta de naturalidad de los actores de la época fue objeto de críticas de los ilustrados. Bernardo de Iriarte, por ejemplo, advertía en 1770 a las autoridades teatrales:

> 1ª Que cuando [los cómicos] representen comedias las representen en el tono, con la naturalidad, con el despejo y acciones sencillas con que hacen los sainetes. Apuesto que si éstos los representasen como las comedias no habría quien parase en el teatro. 2ª Que cuando representen comedias o tragedias heroicas alcen un poco el tono y hablen con más pausa, bien que desterrando todo manoteo afectado, voz fingidamente trémula, pasmarotas y clamor pulpitable. En este particular debemos desengañarnos: los cómicos que tenemos en el día jamás podrán hacer cosa grave ni siquiera tolerablemente.[996]

A pesar de los planes de reforma que intentarán aplicarse, esta situación de la escena española continúa invariable en las primeras décadas del siglo XIX[997].

Paralelamente, Abarca de Bolea se preocupó sobremanera de los teatros de los Reales Sitios de Aranjuez, El Escorial y La Granja, destinados al entretenimiento de la Corte. Para este Teatro de los Reales Sitios mandó crear una compañía fija formada por selectos cómicos procedentes de todo el país, designando director de la misma nada menos que a Clavijo y Fajardo, e impulsó igualmente una escuela dramática[998].. Además de las escuelas que llegaron a

---

Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, p. 63-90; A.J. MORENO MENGÍBAR, *Los orígenes de la ópera en Sevilla: la actuación de Olavide (1767-1779)*, en *Archivo hispalense, Revista histórica, literaria y artística*, 221, 1989, p. 17-31. La personalidad de Olavide y su influencia en la Ilustración española han sido estudiadas por M. DEFOURNEAUX, *op. cit.*, y L. PERDICES BLAS, *Pablo de Olavide (1725-1803). El ilustrado*, Madrid, Editorial Complutense, 1992.

995 Además de la bibliografía general sobre Olavide, puede consultarse el estudio específico de P. BOLAÑOS DONOSO, *La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones*, en *El crotalón*, 1, 1984, p. 749-767. La escuela de Sevilla desapareció cuando los actores que en ella estudiaban se trasladaron a Madrid.

996 Recogido por COTARELO, *Iriarte*, p. 423. Los informes de Bernardo de Iriarte sobre la situación teatral recibirán nuestra atención a partir de la p. 312 y, en el capítulo VII, la p. 335.

997 Puede consultarse, por ejemplo, el artículo que Mariano José de Larra publicó en *La Revista Española* del 1 de marzo de 1833 (*Yo quiero ser cómico*), donde satiriza a un joven actor. M.J. de LARRA, art. *Yo quiero ser cómico*, en *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed., prólogo y notas de A. PÉREZ VIDAL, (*Biblioteca Clásica*, dirigida por F. RICO, 92), Barcelona, Crítica, 1997 (con un estudio preliminar de L. ROMERO), p. 54-59.

998 Sobre los teatros de los Reales Sitios, véanse COTARELO, *Iriarte*, p. 68-69 e IDEM, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España, 2. María del Rosario Fernández. La Tirana. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 5-7 y 10-11. La compañía contó con actores distinguidos como Josefa Carreras, Francisco Castellanos, las hermanas Duque (María y Manuela), Joaquín Figueroa, Antonio Fuentes, Pedro Ruano y Gertrudis Valdés.
Por otra parte, en esta escuela dramática se formaron artistas que llegarían a ser célebres,

funcionar en Sevilla y en los Reales Sitios, los ilustrados proyectaron una tercera que no llegó a realizarse[999].

El conde de Aranda estaba decidido a restablecer el teatro en todo el Reino. La real cédula de 17 de junio de 1767, autorizó los espectáculos teatrales a pesar de los votos y disposiciones en contrario[1000]. Las intervenciones de Aranda y de Campomanes, fiscal del Consejo, en los numerosos litigios con las autoridades eclesiásticas o municipales, consiguieron reactivar las representaciones teatrales incluso en pueblos pequeños[1001]. Esta campaña recibió también una entusiasta acogida en muchos sectores de la sociedad civil. Se da el caso del regidor de Antequera (Málaga), José Vicente de Casarola Paniagua, que en 1770 ofreció al Ayuntamiento de la ciudad un edificio de su propiedad para que se destinase a las representaciones, proponiéndose:

> concurrir a los deseos del gobierno y obviar las nocivas consecuencias de la total ociosidad con las decentes diversiones de representaciones cómicas, óperas de máscara, música y volatines.[1002]

---

como María Bermejo, Catalina Tordesillas y María Rosario Fernández «La Tirana».

En los teatros mencionados se concedió un interés particular a las tragedias francesas en versión española. Entre los traductores se encontraban Tomás de Iriarte, Ramón de la Cruz, Pablo de Olavide y Gaspar de Jovellanos. Véase J. SUBIRÀ, *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, (*Monografías*, 4), Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950, p. 65.

999 J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 458. Las rivalidades políticas de la Corte repercutieron en los lances de dichas escuelas. Así, el principal opositor del conde de Aranda, el marqués de Grimaldi, requirió a Olavide que trasladase a los Reales Sitios la compañía que había creado en Sevilla. Apenas unas semanas después de instalarse con sus cómicos en Aranjuez, Reynaud fue cesado misteriosamente el 26 de junio de 1770 por el mismo Grimaldi, quien le obligó a marchar a Cádiz (HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 515-516). Finalmente, el 14 de agosto, el conde de Aranda logró situar a Reynaud en el cargo de director de los teatros de Madrid, donde se encargaría además de formar a los actores. La estancia de Reynaud en Madrid ha sido examinada por Ph. DEACON, *The Removal of Louis Reynaud as Director of the Madrid Theatres in 1776*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991, p. 163-172.

1000 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 3, 1984, p. 226.

1001 *Ibidem*, p. 221.

1002 Citado por A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 3, 1984, p. 221.

5. TERCER EJE DE LA REFORMA: LA RENOVACIÓN DEL REPERTORIO TEATRAL

El tercer gran eje de la reforma teatral concernía a los textos que debían ponerse en escena. La renovación del repertorio debía vencer la rémora de la enorme popularidad de autores como Zamora o Cañizares, que compartían cartel con las obras barrocas de repertorio.

5.1. La tragedia

La tragedia fue el género preferido por los neoclásicos, puesto que permitía trasmitir mejor los ideales patrióticos e ilustrados. Al estar poco cultivada en la tradición española, se recurrió a traducciones de obras francesas. Entre los personajes ilustrados que impulsaron y financiaron dichas traducciones durante la década de los años sesenta y setenta, destacan, sin duda, el conde de Aranda y Olavide[1003]. Dicho repertorio estaba destinado al circuito de teatro cortesano (Reales Sitios) o incluso a palacios de la aristocracia, debido al desinterés en los teatros comerciales y públicos[1004]. Tras la creación de este corpus de modelos formales, pronto se escribieron tragedias originales, como *El Pelayo* de Jovellanos, *Raquel* de García de la Huerta —ambas de 1769— o la *Hormesinda*

1003 Bernardo de Iriarte tradujo *Bayaceto* y *Tancredo* (1766) de Racine; *Ifigenia* (1768), del mismo autor, fue traducida por el duque de Medinasidonia; Clavijo y Fajardo vertió al español *Semíramis* de Voltaire y *Andrómaca* (1770) de Racine; el propio Olavide se encargó de traducir entre 1764 y 1766 obras de De Belloy (*Celmira*), Lemierre (*Hipermenestra*), Racine (*Mithridates*, *Fedra*), Voltaire (*Zayda*, *Merope*, *Olimpia*). Otros escritores que se sumaron a la iniciativa de las autoridades reformistas fueron Eugenio Llaguno y Amírola, Juan de Trigueros, Cándido María Trigueros, García de la Huerta, etc. Sobre las traducciones de tragedias en el XVIII español, véanse los trabajos de A. MENDOZA FILLOLA, *La tragedia neoclásica española, 1710-1819*, tesis doctoral de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1980; F. LAFARGA, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, 2 vol., Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983; J.A. RÍOS [CARRATALÁ], *La tragedia francesa*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 63-85, junto al *Catálogo de traducciones. A. Traducciones de tragedias francesas* de la misma obra (p. 205-234); e I.L. McCLELLAND, *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, (*Hispanic Studies Textual Research and Criticism*, 7), traducido del inglés por F. HUERTA VIÑAS y G. CENOZ DEL ÁGUILA, 1, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, sin olvidar los excelentes panoramas de PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 104-120 y E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *Teatro*, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de F. AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, p. 192-200.

1004 Véanse F. AGUILAR PIÑAL, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, (*Textos y estudios del siglo XVIII*, 4), Oviedo, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974; Á.R. FERNÁNDEZ, *Pablo de Olavide, traductor y adaptador de obras dramáticas y narrativas francesas*, en *Europa en España, España en Europa*, ed. de H. DYSERINCK, Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, 1990, p. 93-104;

de Nicolás Fernández de Moratín[1005]. La representación de esta última pieza en febrero de 1770 marca un punto de inflexión en la batalla por la reforma del teatro[1006]. En efecto, pese a la colaboración de la popular actriz María Ignacia Ibáñez y del apoyo personal del presidente del Consejo de Castilla[1007], *Hormesinda* tuvo muy poco éxito, puesto que sólo se mantuvo seis días en el coliseo del Príncipe (del 12 al 17 de febrero)[1008]. Fernández de Moratín había elegido el tema histórico de la reconquista de la Península desde Covadonga. Con esta y otras tragedias, se trataba, pues, de exaltar las hazañas de héroes nacionales y de presentar al público ejemplos de patriotismo, participando en el esfuerzo de regeneración del país que estaba llevando a cabo el Gobierno de Aranda[1009].

5.2. La comedia

La renovación de la comedia ofrecía una dificultad mayor: el público estaba habituado a la comedia de corte barroco, plagada de fantasía, inverosimilitud y chocarrería[1010]. Al igual que con la tragedia, la reforma de la comedia emprendida en el siglo XVIII pasaba por la traducción de piezas francesas. Gran parte de las traducciones de comedias francesas fueron del mismo modo encargadas por el conde de Aranda para proveer de repertorio al Teatro de los Reales Sitios[1011]. La mayoría de obras seleccionadas pertenecen al subgénero de

1005 Véase especialmente el capítulo *La tragedia neoclásica* del estudio de ANDIOC, *Teatro*, p. 381-418. Cf. bibliografía de la nota 1003.

1006 El año 1770 es especialmente significativo para el teatro neoclásico, puesto que los reformistas prepararon una ofensiva con numerosos estrenos en los coliseos madrileños. Así, Cadalso escribió *Solaya o los circasianos* y *Don Sancho García, Conde de Castilla.*

1007 R. OLAECHEA y J.A. FERRER BENIMELI, *op. cit.*, p. 69-70.

1008 Hasta ahora había pasado desapercibido tanto a los historiadores del teatro como a musicólogos que en *Hormesinda* se incluyeron algunos números musicales, compuestos precisamente por Antonio Rodríguez de Hita (véase el capítulo II). La colaboración de nuestro compositor en la crucial ofensiva de 1770 incita a una revisión del papel que se le ha asignado tradicionalmente. La adscripción de Rodríguez de Hita al ideario programático de los ilustrados instalados en el poder puede ser difícilmente puesta en duda a la luz de la colaboración con Moratín. Parece sumamente improbable que Hita, compositor reputado en la capital, hubiera aceptado el encargo de los reformistas, manteniéndose al margen de la elevada carga ideológica de *Hormesinda.* Éste será un tema al que volveremos más adelante.

1009 ANDIOC, *Teatro*, p. 385.

1010 Sobre la comedia neoclásica, consúltese el capítulo VIII de ANDIOC, *Teatro*, p. 419-512.

1011 Sobre las traducciones de comedias francesas en el siglo XVIII, hay que remitir a los excelentes trabajos de Francisco LAFARGA: *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, 2 vol., Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983; *La comedia francesa*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 87-104; *Catálogo de traducciones. B. Traducciones de comedias francesas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 235-294.

la comedia de carácter, en la línea de Molière, con fin moralizador y leve crítica social[1012].

Había que favorecer, seguidamente, la producción de obras originales que, o fracasaron ante el auditorio popular o simplemente no llegaron a estrenarse[1013].

Ante la reticencia de los espectadores populares, y con el firme propósito de sacar adelante la reforma, se optó por arreglar algunas piezas del repertorio barroco[1014]. La delicada tarea de seleccionar y corregir las comedias fue encomendada por el propio conde de Aranda al escritor canario Bernardo de Iriarte[1015]. El resultado del trabajo lo comunicó Iriarte al político aragonés en una interesante carta fechada el 20 de agosto de 1767, en la que, además de su juicio

---

1012 F. LAFARGA, *La comedia francesa*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 88. Entre las comedias elegidas para los Reales Sitios figuran: *Le malade imaginaire* (1673) de Molière, *Le joueur* (1696) de Regnard, *Le philosophe marié* (1727), *Le glorieux* (1732), *Le dissipateur* (1736) de Destouches, *L'école des mères* (1732) de Marivaux, *La pupille* (1734) de Fagan, *Le méchant* (1747) de Gresset, *Le marchand de Smyrne* (1770) de Chamfort. Por consiguiente, como observa Lafarga, se recurrió a obras con más de treinta o cuarenta años de existencia. Sólo una de las comedias seleccionadas, la de Molière, pertenece al período clásico, mientras que solamente la de Chamfort es estrictamente contemporánea. Véase F. LAFARGA, *La comedia francesa*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 88-89.

Tomás de Iriarte fue el traductor de *Le philosophe marié* y *Le dissipateur* de Destouches, con los títulos *El filósofo casado* (1772) y *El malgastador* (1769) respectivamente. Varios especialistas ya han puesto de relieve cómo estas piezas de carácter moralizador iban a dar lugar, más tarde, a las comedias originales de Iriarte *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1788). «En el caso de Iriarte —afirma LAFARGA— se hace muy patente el recurso a la traducción como adiestramiento antes de decidirse a componer obra original» (*La comedia francesa*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 100). Tomás de Iriarte también tradujo las piezas de Fagan (*La pupila juiciosa*), Chamfort (*El mercader de Smirna*, 1773) y, probablemente, Gresset (*El mal hombre*). Del resto de traductores de la reforma arandina de los Reales Sitios, destacan Clavijo y Fajardo (*El vanaglorioso* de Destouches) y Olavide (*El jugador* de Regnard [atribuida la traducción]).

1013 Un ejemplo de fiasco fue *El delincuente honrado* (1773) de Jovellanos, cuyo éxito no llegó hasta finales de siglo (véase ANDIOC, *Teatro,* p. 82). *La Petimetra* (1762) de Moratín o el *Hacer que hacemos* (1770) de Tomás de Iriarte —ambas con defectos de forma— se cuentan entre las piezas que no consiguieron ser representadas (véase PALACIOS, *Carta*, p. 46).

1014 PALACIOS, *Carta*, p. 47.

1015 Bernardo de Iriarte, al igual que sus hermanos Tomás y Domingo, tuvo como protector a su tío Juan de Iriarte, el bibliotecario de la Real Biblioteca, traductor de la Secretaría de Estado y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desempeñó el cargo de secretario de la Embajada de Londres. Persona culta y erudita, tradujo tragedias francesas y escribió sobre educación, política y viajes. Miembro de la Academia desde 1763, según Emilio PALACIOS «mantenía un trato amistoso y franco» con el conde de Aranda (*ibidem*). AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 4, p. 530-532, ha recogido la relación de sus escritos.

acerca de los dramaturgos barrocos, proporciona valiosas informaciones sobre el teatro de la época[1016].

Ante las posturas antagónicas en torno al teatro español[1017], el conde de Aranda, según nos informa el propio Bernardo de Iriarte, evita los extremismos y decide adoptar medidas prudentes con el fin de transformar progresivamente el gusto español:

> V.E. Señor, hecho cargo de unos y otros inconvenientes ha sabido discurrir el único expediente que en el día podía adoptarse mandando escoger y corregir ligeramente, en lo posible, un número de nuestras comedias menos irregulares para que se representen en nuestros teatros con exclusión de las que no hayan pasado por este prudente examen prometiéndose así moderar, ya que no desterrar del todo, el mal gusto que domina en la escena española y abrirnos el camino para llegar a la cumbre de la mayor perfección en este género.[1018]

5.3. Los intermedios

Los intermedios dramáticos y los sainetes eran —como se ha visto— los géneros más apreciados por el público teatral. Fueron el blanco favorito de los ataques reformistas, en primer lugar, porque dispersaban la atención del público en detrimento de la pieza principal[1019]. Por otra parte, la propia función de estas piezas —aportar variedad al drama, equilibrando así el espectáculo— entraba en total contradicción con la óptica neoclásica, totalmente opuesta a la mezcla de géneros[1020]. La misma razón por la que se desaprobaban las intervenciones de los

---

1016 El informe de Bernardo de Iriarte, conservado en la BNM (Ms. 9.327, fols. 72 r°-85 v°), ha sido magníficamente estudiado y publicado por el profesor Emilio PALACIOS, en el ya mencionado artículo *Carta*, p. 43-64. La carta permite conocer los criterios que utilizó Iriarte para seleccionar las piezas —muy parecidos, por otra parte, a los que enumera Luzán en *La Poética*—, es decir, el cumplimiento en lo posible de las unidades de lugar y tiempo (norma de las 24 horas) y la verosimilitud. Asiduo de los teatros madrileños, Bernardo de Iriarte muestra su preocupación por los problemas de la representación dramática, aflorando datos sobre la función teatral, los cómicos, la organización, las preferencias del público, etc.

1017 Véase *infra*, p. 335.

1018 PALACIOS, *Carta*, p. 59.

1019 El público —piensan los neoclásicos— tenía que poder seguir la historia y captar el mensaje de la obra sin distracciones ni cortes. Los intermedios contribuían a destruir la ilusión cómica, la versosimilitud y la unidad de tiempo. Sobre las razones por las que los neoclásicos condenaban los sainetes y otras piezas menores, véase COULON, *Sainete*, p. 265-271.

1020 Félix María de Samaniego, por ejemplo, consideraba que las misceláneas y follas eran «pepitoria de tragedia, comedia, y zarzuela, de declamación, de bailes, y de música, de acciones, de escenas, y de lances, sin unidad, sin serie, y sin orden». El Censor *(1781-1787). Antología*, ed. E. GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor, 1972, p. 171 (*Discurso XCII*). El efecto que producía un sainete en el entreacto de una pieza trágica era el mismo que el de una escena cómica en un drama, circunstancia agravada por el hecho que los actores del sainete continuaban siendo los mismos, con la consiguiente merma de credibilidad dramática. Véase COULON, *Sainete*, p. 266-267.

graciosos en una obra trágica. Por último, los sainetes sólo podían contar con detractores entre las filas reformistas, debido a los medios utilizados por sus autores para complacer a un público en su mayoría inculto.

Era evidente que cualquier medida encaminada a reducir la presencia de los sainetes iba a desencadenar la reacción negativa del público. Bernardo de Iriarte, muy consciente del problema[1021], reconoce, en el informe a Aranda, «que debe ponerse algún límite en la libre representación de los sainetes que hoy en día se componen»[1022], pero en ningún momento se refiere a su supresión, a sabiendas que no podía ignorar las exigencias del auditorio. En una solución de compromiso, Iriarte propone desplazar los intermedios al final de la pieza principal:

> También convendría se representase cada comedia sin más interrupción entre jornada y jornada que la precisa de la orquesta, reservando los entremeses y sainetes para el fin, pues del estilo contrario se sigue, entre otros inconvenientes, el de que se interrumpe la acción de la comedia, perdiéndose no sólo la ilusión de ello, sino también su interés[1023].

En el informe redactado, hacia 1770, para José Manuel de Ayala[1024], que acababa de ser nombrado «comisario-corrector» de los teatros madrileños, Bernardo de Iriarte sigue planteando la misma medida:

> Si se pudiese desterrar el entremés que media entre la primera y segunda jornada sería cosa muy buena y tomarían las gentes más interés en la trama de las composiciones principales. Al fin se podría colocar un entremés (o llámese sainete) con tonadilla, baile y cuanto se quisiera añadir para alegrar al pueblo.[1025]

si bien esta vez detalla algunos de los defectos que deben ser corregidos en entremeses y sainetes[1026]. La medida fue puesta en práctica en las

---

1021 Según Iriarte, «hay algunos [sainetes] que sobre carecer de invención, novedad e ingenio, y estar escritos en malísimo lenguaje, ofrecen ejemplos y escenas indecentes y escandalosas que causan rubor aun a los espectadores más desenvueltos, y para que no falte a estas composiciones circunstancia mala, suelen sus autores ofrecer a la vista objetos desaseados e impropios.» PALACIOS, *Carta*, p. 60.

1022 *Ibidem.*

1023 *Ibidem.*

1024 Documento reproducido por COTARELO, *Iriarte*, p. 420-423. Véase además COULON, *Sainete*, p. 268-271. El informe es, en todo caso, posterior a febrero de 1770, puesto que en él se menciona el estreno de *Hormesinda*. No aparece en AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 4. Según Cotarelo, se conserva en la BNM, J-214, signatura antigua que corresponde en la actualidad al Ms. 3.172: Tomás de IRIARTE, *Poesías inéditas...y otras cosas en prosa como cartas, apuntamientos, etc.*, (s. XVIII). Sin embargo, en dicha colección de manuscritos no hemos hallado el mencionado informe de Bernardo de Iriarte.

1025 COTARELO, *Iriarte*, p. 422.

1026 Deben proscribirse, por ejemplo, las alusiones personales, la ridiculización de personas, las obscenidades, el número elevado de actores y figurantes. *Ibidem*, p. 420-421.

representaciones de la *Hormesinda* y, al parecer, no tuvo mala acogida, según relata el propio Iriarte[1027]. Como ha observado Mireille Coulon, esta solución garantizaba la presencia del público en la sala hasta el final de la pieza, sobre todo si la obra principal formaba parte del repertorio[1028].

La posición de los neoclásicos respecto a la música de estas piezas breves queda reflejada también en el segundo informe de Bernardo de Iriarte. Sobre los entremeses, afirma:

> La cantiña con que acaban debe suprimirse, como también aquella especie de caracol o paseo que al son de ella suelen hacer los cómicos en el tablado. En su lugar podrá suplirse una ligera tonadilla o, para diferenciar, unas seguidillas sueltas, sin que a ellas preceda el diálogo, por lo común frío y disparatado de la tonadilla.[1029]

Así, aconseja que el sainete se acerque «a lo más natural y verosímil, suprimiendo desde luego aquella tontísima fórmula usada por D. Ramón de la Cruz: "y como la idea va muy larga, démosla fin con una tonadilla".»[1030]

5.4. Actitud ante la ópera y la zarzuela: ¿hubo intervención?

No es fácil determinar cuál era la actitud de los allegados de Aranda ante el género de la ópera y la zarzuela. Así como aparece perfectamente definido el pensamiento de los ilustrados españoles sobre la tragedia, la comedia y el sainete, no hemos hallado referencias tan claras respecto al teatro musical.

Un sector de los innovadores debía suscribir sin duda los postulados que Luzán había expresado en su *Poética* de 1737[1031]. Para Luzán, la razón y el sentido común debían dominar la obra dramática. La exigencia de la verosimilitud que impone la razón, le llevaba a rechazar la música en la escena:

> La música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas, particularmente en nuestros tiempos en que ya no se usa el coro de los antiguos, habiéndose en su lugar sustituido el entremés, que es una pequeña acción jocosa, y el baile o sainete. Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por

1027 «Lo cierto es que no noté les chocase esta novedad en la representación de la disparatada tragedia *Hormesinda*, en medio de tener ésta cinco actos y cinco mil desatinos.» *Ibidem*, p. 422.

1028 COULON, *Sainete*, p. 270. Cf. nuestra cita de la p. 197 (nota 558).

1029 COTARELO, *Iriarte*, p. 420.

1030 *Ibidem*.

1031 Luzán continuaba siendo cita obligada en la prensa, los prólogos y los libelos de estos años, como ha demostrado Russel P. SEBOLD en el prólogo de I. de LUZÁN, *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977.

> actores hábiles y diestros, que todo el primor de la música. Porque aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; demás que el canto en los teatros siempre tiene mucha inverosimilitud, a la cual unida la distracción que causa su dulzura con que enajena los ánimos y la atención, desluce todo el trabajo y esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión en la poesía[1032].

Uno de los principales defensores de Luzán y las teorías clasicistas, José Clavijo y Fajardo, se expresaba en la misma línea veinticinco años después en las páginas de la revista *El Pensador*:

> ¡Hacer comedia de una ópera! Parece un sueño. La ópera...no es espectáculo regular. Los italianos, sumamente aficionados a la música, han inventado este espectáculo para deleite del sentido con sacrificio de la razón. Queriendo representar una acción toda canto, les ha sido preciso pasar muchas inverosimilitudes y extravagancias, que el juicio condena, y reprueba el buen gusto![1033]

Seguidor del credo clasicista, el jesuita expulso Antonio Eximeno hacía una reflexión similar sobre la ópera, a la que tachaba de inverosímil, absurda, falta de sentido común y contraria al principio de la propiedad:

> He aquí el fundamento del teatro músico, que a pesar de estas falsas suposiciones siempre parecerá inverosímil a todo el que lo examine con imparcialidad. Por más que se esfuerce el arte en producir esta pretendida ilusión, nunca podrá conseguirla, y siempre será un absurdo intolerable el ver a los héroes del melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando. Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿a quién imitan los personajes del melodrama? [...] En el melodrama moderno todo se sacrifica al placer del oído, y sin escuchar la censura del sentido común, que reprueba tantas inverosimilitudes, toleramos la monotonía insufrible del recitado, perdonamos todas las faltas de propiedad y decoro, y nos damos por satisfechos cuando una y otra escena bien preparada y escrita proporciona al músico la ocasión de hacer brillar su habilidad, logrando a veces excitar las pasiones con mayor viveza.[1034]

Sin embargo, Eximeno adoptaba una postura tolerante respecto al género de la zarzuela, por considerar que en ésta, gracias a los diálogos declamados, podía seguirse fácilmente la acción, que no se veía perjudicada por la representación musical de los afectos:

1032 I. de LUZÁN, *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed., prólogo y glosario de R.P. SEBOLD, Barcelona, Labor, 1977, p. 515.

1033 J. CLAVIJO Y FAJARDO, *Pensamiento IX*, en *El Pensador*, 1, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762, p. 18.

1034 Citado por A. GALLEGO GALLEGO, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, (*Alianza Música*, 41), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 78-79. Desgraciadamente, Gallego no indica de cuál de las obras de Eximeno proviene esa cita.

> los extrangeros echan de menos en el teatro español el Melodrama, ya trágico, ya cómico; pero los Españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de los lenguajes modernos. Gustan sí y con pasión, de la Música en el Teatro, pero no sacrifican el juicio a esta pasión; tienen piezas pequeñas en Música, que sirven de intermedios y justamente presentan dramas en Música, que llaman Zarzuelas, en las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exige música; esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia a los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano; se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc., coincidiendo así el placer del oido con la instrucción del entendimiento.[1035]

Tomás de Iriarte, uno de los miembros destacados del círculo cultural del conde de Aranda, considera la zarzuela como un género más propio a «la española natural prontitud», en su célebre poema *La música* (1779), y lo opone a la monótona ópera italiana[1036].

La ópera italiana tuvo, no obstante, un adalid en la persona de Esteban de Arteaga, el otro célebre jesuita expulsado por Carlos III:

> La belleza mayor en este género sería la unión perfecta de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los italianos llaman ópera, último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las artes imitativas, si una multitud de causas no contribuyera a estorbar los progresos del drama músico y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión.[1037]

No hay que descartar la posibilidad que en el medio gubernamental existiese división de opiniones, al igual que ocurría en torno al teatro hablado. El juicio negativo de Clavijo sobre la ópera y el teatro musical contrasta con la actitud moderada de Tomás de Iriarte. Asimismo, las obras de los célebres jesuitas expulsos Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga, aunque escritas y publicadas en Italia en los años setenta y ochenta del siglo XVIII, ponen de manifiesto que en las filas ilustradas convivían posturas diversas frente a la ópera y la zarzuela.

1035 A. EXIMENO, *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla Storia del suo Progresso, Decadenza e Rinnovazione*, Roma, Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini, 1774. La cita está tomada de la traducción española de 1796: *Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el Abate Don Antonio Eximeno y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid*, 3 vol., Madrid, Imprenta Real, 1796, p. 195-196.

1036 T. de IRIARTE, *La Música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779, p. XII (IV).

1037 E. de ARTEAGA, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, consideradas como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio Sancha, 1789. Citado por A. GALLEGO GALLEGO, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, (*Alianza música*, 41), Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 78-79, sin indicar la página de la fuente.

A nuestro parecer, la cuestión principal que se plantea es si el conde de Aranda intervino en la renovación de la zarzuela ocurrida a finales de la década de 1760. A la espera de hallar pruebas categóricas —como lo es para el teatro el informe extendido por Bernardo de Iriarte—, deberemos conformarnos con poner de relieve algunos elementos significativos que constituyen sólo una parte del gran rompecabezas.

Los intentos reformistas en los diversos géneros teatrales, ¿se extendieron a la zarzuela? Si existió esa voluntad de renovación, ¿Cuáles eran las zarzuelas que debían desterrarse de la escena y cuáles eran los modelos que habría que imitar? ¿Se procedería primero a la traducción de obras extranjeras para luego fomentar la creación de piezas originales? ¿Con qué escritores se podía contar para realizar esa labor?

Es evidente que la obra zarzuelística de Ramón de la Cruz alberga una parte importante de la respuesta a esas preguntas, al ocupar ese dramaturgo un lugar preponderante en la escena madrileña en tiempos de Aranda.

Ya ha habido intentos de vincular a De la Cruz con el presidente del Consejo de Castilla, precisamente en relación con las óperas serias italianas vertidas al castellano. En efecto, Garelli sostiene que Ramón de la Cruz habría adaptado a petición del conde de Aranda los melodramas italianos convirtiéndolos en piezas declamadas[1038].

Según esta autora, el inteligente político Aranda encargó las adaptaciones a De la Cruz teniendo en cuenta el trato de favor de que disfrutaba entre el gran público. De ese modo, las obras extranjeras podían llegar a un sector más amplio de la población y no limitarse a la élite aristocrática de los teatros regios[1039]. Paralelamente, Ramón de la Cruz, aceptando la demanda del presidente, tenía una ocasión única para acallar a sus opositores clasicistas, quienes le venían acusando de alimentar el mal gusto y la inmoralidad del público con sus sainetes[1040].

Conviene analizar en las próximas páginas las reacciones que suscitaron las zarzuelas que Ramón de la Cruz escribió en estos años. El examen de las críticas permitirá, en primer lugar, conocer la postura que adoptó la élite ilustrada

---

1038 P. GARELLI, *Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 453-454. Garelli se ampara en una supuesta afirmación de COTARELO en la p. 99 de *Cruz*. Ahí leemos: «Don Ramón de la Cruz, que era el que más tenía que temer de las revolucionarias medidas del prócer aragonés, procuró, encendiendo una vela en los altares neoclásicos, no perder el puesto de primer poeta dramático». En realidad lo que sostiene Cotarelo es que Ramón de la Cruz intentó ganarse el favor del conde de Aranda, sin hacer mención de encargo alguno.

1039 P. GARELLI, *Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 454-455.

1040 *Ibidem*, p. 455. Nótese que el parecer de Clavijo sobre las adaptaciones de óperas (véase *supra*) contraria la hipótesis de Garelli.

respecto a las zarzuelas de De la Cruz, proporcionando, en segundo lugar, el credo reformista en materia de teatro cantado —en caso de haberlo— y, en tercer lugar, aportará elementos de juicio para determinar si Ramón de la Cruz participó o no en la reforma apoyada desde el Gobierno.

Capítulo VII

Crítica neoclásica y zarzuela: Ramón de la Cruz

1. APUNTES SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE RAMÓN DE LA CRUZ

Ramón de la Cruz es una figura central en el panorama del teatro español del siglo XVIII. Nacido en la calle del Prado de Madrid el 28 de marzo de 1731, forma parte de una notabilísima generación de escritores del Siglo de las Luces[1041]. Su padre era aragonés, de Canfranc (Huesca) y su madre conquense, de Gascueña. Por las noticias del archivo parroquial de la iglesia de San Sebastián, sabemos que tuvo tres hermanos, de los que sólo sobrevivió Juan de la Cruz, dibujante y grabador, autor de la conocida *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios*, publicada desde 1777[1042]. Se traslada con su familia a Ceuta en 1744, pero regresa a Madrid dos años después tras la muerte de su padre. Estudia humanidades y quizá jurisprudencia, aunque no termina tales carreras[1043].

Si bien a los quince años publica en Granada un *Diálogo cómico,* su carrera literaria se inicia realmente en 1757, cuando escribe su primer sainete —*La enferma de mal de boda*[1044]— y también su primera zarzuela[1045], *Quien complace*

1041 De la Cruz es el mayor de lo que Aguilar Piñal (*Introducción al siglo XVIII,* en *Historia de la literatura española*, ed. de R. de la FUENTE, Madrid, Júcar, 1991, p. 194-195) ha bautizado como «el cuarto grupo generacional» del siglo XVIII: Vicente García de la Huerta, Cándido María Trigueros, Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso, Antonio de Capmany, Gaspar Melchor de Jovellanos, Pedro Montengón y Félix María de Samaniego. Sobre la biografía de Ramón de la Cruz, sigue siendo de consulta obligada el estudio de COTARELO, *Cruz*. Los escasos datos que poseemos acerca de su infancia y su formación provienen en su mayor parte del prólogo de la zarzuela *Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar* (CRUZ, *Quien complaceLib*). Otros trabajos de interés son: J. VEGA, *Don Ramón de la Cruz, poeta de Madrid*, Madrid, Talleres Tipográficos, 1945; J.A. MOORE, *Ramón de la Cruz*, New York, Twayne Publishers, 1972.

1042 2 vol., Madrid, Casa de M. Copin, 1777-1784, con noventa y seis láminas. Juan de la Cruz Cano estuvo pensionado en París en la Académie des Beaux-Arts, por Fernando VI y fue académico de mérito de la de San Fernando en 1760. Véase COTARELO, *Cruz*, p. 17. Se reprodujeron algunos grabados en *Carlos III y la Ilustración* (catálogo de la exposición), 2, Madrid, Ministerio de Cultura, Comisión Nacional Organizadora del Bicentenario de Carlos III, 1988, p. 464-466.

1043 Cf. cita de la p. 332.

1044 Este sainete se halla en el primer volumen de R. de la CRUZ, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos,* ed. de E. COTARELO Y MORI, (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 23), 1, Madrid, Bailly-Baillière, 1915, junto a otros sainetes escritos

a la deidad, acierta a sacrificar, que por su temática mitológica se sitúa en la tradición de la zarzuela barroca postcalderoniana[1046]. Esta primera tentativa en el campo zarzuelístico no debió de satisfacer demasiado al joven De la Cruz, a

---

en los primeros años de su carrera literaria, como *La fingida Arcadia* (1758), *La avaricia castigada* (1761), *La pragmática* (1761), *El pueblo sin mozas* (1761), *La crítica, la señora, la primorosa y la linda* (1761), *El tío Felipe* (1761), etc.

1045 Cf. nota 1077. La labor zarzuelística de Ramón de la Cruz merece una revisión y profundización urgentes. Hay que lamentarse de la poca atención que le han prestado los filólogos, que se limitan a citar, y apenas amplían, el ya clásico trabajo de COTARELO (*Cruz*), que, por cierto, hay que tomar con todas las precauciones debido a los errores e imprecisiones comentados. Más explorado ha sido el campo de las traducciones o adaptaciones de obras italianas o francesas (véase *infra*). Específicamente sobre las zarzuelas de Ramón de la Cruz, contamos con los artículos de J. DOWLING, *Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas*, en *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I.L. McClelland*, ed. de A.L. MACKENZIE, (=*Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991), Liverpool, Liverpool University Press, 1991, p. 173-182, en el que abundan los errores y los tópicos, e IDEM, *Ramón de la Cruz en el teatro lírico del XVIII: el poema y la música*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 1, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 309-327. Sin duda, aporta más elementos de juicio la tesis de W.M. BUSSEY, *op. cit.*, que dedica algunas páginas a *El tío y la tía*, *Las labradoras de Murcia*, *Briseida* y *El buen marido* (capítulos 5 y 7). La primera representación contemporánea de *Clementina* en España, en el II Festival de Otoño de Madrid (octubre de 1985), ha suscitado la aparición de un par de breves estudios sobre aquélla obra (véase bibliografía de la nota 1071).

La penuria de estudios dedicados a las zarzuelas de Ramón de la Cruz se ha visto en parte compensada por la publicación, en los últimos años, de catálogos referentes al dramaturgo madrileño: AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 608-704; *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, p. 528-542; HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 135-144; LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*. Ante la imposibilidad de abordar convenientemente un tema tan complejo y crucial —Cruz es el principal impulsor del género zarzuelístico en la segunda mitad del siglo XVIII—, debemos contentarnos con la simple recensión de las zarzuelas, distinguiendo las piezas procedentes de óperas extranjeras —en nota al pie de página— y las originales. No es, ni mucho menos, una labor sencilla, debido a los numerosos problemas de atribución y clasificación. Con el objetivo de facilitar la labor a aproximaciones futuras, se indican las fuentes y las referencias a catálogos sólo de las zarzuelas originales, cuando no se remite a otros lugares del presente estudio.

En el repertorio que hemos establecido, no se incluyen *La majestad en la aldea* (1769), que Emilio Cotarelo atribuye a Ramón de la Cruz (sobre la problemática entorno a esta obra véase p. 216), ni dos «zarzuelas en un acto» que Cotarelo incluye en su catálogo: *El puerto de Flandes* (1781), a partir del testimonio de Napoli Signorelli (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*) al tiempo que sugiere que se puede tratar de una traducción del francés, y *La fuerza de la lealtad* (1789), «Fiesta con que se celebró la entrada del Rey Nuestro Señor D[on] Carlos IV en su Corte, y Jura del Serenisimo Príncipe de Asturias D. Fernando» (incluida en CRUZ, *Coleccion*, 9, p. 63-114). Véase COTARELO, *Cruz*, p. 279 (nº 57) y p. 269 (nº 33), que no cuestiona HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 142 y 140.

1046 Como se insiste en el apartado 2 de este capítulo (p. 332 y s.), el prólogo de *Quien complace a la deidad* es de suma importancia, pues es todo un manifiesto de la estética neoclásica.

juzgar por la orientación que dio a su producción literaria en los años inmediatamente posteriores.

En marzo de 1759 obtiene el puesto de oficial tercero en la Contaduría de penas de Cámara y gastos de Justicia, dedicándose por las noches a su carrera literaria[1047]. En 1760, contrae matrimonio con la salmantina Margarita Beatriz de Magán. Para las representaciones del Corpus de ese mismo año refunde el auto sacramental *El cubo de la Almudena* de Calderón y, en 1762, consigue su primer éxito dramático con la comedia de magia *Marta abandonada y carnaval de París*. La necesidad de mantener a los numerosos hijos que, desde 1762, tuvo en su matrimonio, influyó sin duda en su productividad dramática y en el giro hacia un teatro popular, más beneficioso económicamente.

En efecto, Ramón de la Cruz iba a orientarse hacia el cultivo de intermedios, tales como *El hospital de la moda* (1762), *La petimetra en el tocador* (1762) o *La crítica* (1763). Hacia mediados de la década de los sesenta, empezará a esbozar sus sainetes de costumbres, como *El Prado por la noche* (1765) o *La pradera de San Isidro* (1766), que se beneficiarán de las reformas escenográficas. Su prestigio era tal que, en 1765, es admitido como miembro de la Academia de los Árcades de Roma («Larisio Dianeo»), título que añadió al de académico honorario de la Sevillana de Buenas Letras[1048].

A finales de los años sesenta y a principios de los setenta, participa en la renovación teatral impulsada por el conde de Aranda y Pablo de Olavide. Recibe el encargo de traducir obras para el selecto público de los Teatros de los Reales Sitios, o para representaciones privadas. Ramón de la Cruz ofrece la versión española de dramas y tragedias francesas[1049] y realiza la adaptación de piezas

---

1047 El jefe superior de Ramón de la Cruz era el Fiscal del Consejo. «Tenía por objeto esta dependencia, como es sabido —afirma COTARELO en *Cruz*, p. 19—, encabezar todos los ayuntamientos y tribunales con la cifra necesaria para sufragar los gastos necesarios en la administración de justicia, y liquidar las multas y demás penas pecuniarias que las autoridades imponían y percibía el Estado directamente en metálico».

1048 Desde el 9 de diciembre de 1757. Sin embargo, por indicación de Montiano y Luyando, se le prohibió a Ramón de la Cruz utilizar el título de académico en las portadas de sus obras. Véase F. AGUILAR PIÑAL, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, (*Anejos de la* Revista de literatura, *26*), Madrid, 1966, p. 315 y 224.

1049 Por ejemplo, *Hamleto, rey de Dinamarca* —traducción castellana (1772) de la versión de 1769 de J. F. Ducis— o las comedias sentimentales *La Eugenia* (1767) de Beaumarchais y *La escocesa* (1771) de Voltaire. Años más tarde, la obra en prosa de Marmontel interesó al dramaturgo madrileño, concretamente en las comedias *La amistad o el buen amigo* (1779), adaptación de la novela moral *L'amitié à l'épreuve*, que sirvió à Favart para la pieza homónima (1776), y *El divorcio feliz o la marquesita* (1782), con música de Esteve, adaptación de *L'heureux divorce* (1761). La importancia del teatro francés en la obra de Ramón de la Cruz ha sido sobradamente demostrada por Francisco LAFARGA, principalmente en el importante estudio *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, 2 vol., Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983. Sus trabajos de síntesis y valoraciones son particularmente esclarecedoras: F. LAFARGA, *Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español*, en *Anales de literatura española*, 5, 1986-87, p. 219-230; IDEM, *La investigación sobre traducciones teatrales en el siglo XVIII: estado actual y perspectivas*, en *El teatro español del siglo*

italianas de Zeno[1050] y, sobre todo, de Metastasio[1051]. Paralelamente, convierte en zarzuelas diversos dramas jocosos de Goldoni[1052] y otros autores italianos[1053] para

XVIII, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 573-587; F. LAFARGA, *Introducción*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 9-14. Del mismo autor, véanse también R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed. de F. LAFARGA, (*Letras hispánicas*, 262), Madrid, Cátedra, 1990; F. LAFARGA, *Tradición y modernidad en el teatro de Ramón de la Cruz*, en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, ed. de A. CALDERONE, Messina, Armando Siciliano, 1993, p. 333-351; F. LAFARGA, *Ramón de la Cruz y el teatro europeo*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 13-14.

Ya en tiempos del autor, el recurso al teatro extranjero de Cruz fue objeto de polémica. En respuesta al las críticas que le dirigió Napoli Signorelli en la *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Cruz declara en 1786: :«No me he limitado a traducir', y cuando he traducido, no me he limitado 'a varias farsas francesas y particularmente de Molière, como el *Jorge Dandin*, el *Matrimonio por fuerza*, *Pourcegnac*' [sic]. De otros poetas franceses e italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido» (CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LVII). De la Cruz se remite a las propias palabras de Signorelli «perciò si è limitato a tradurre varie Farse Francesi, e particolarmente di *Moliere*, come *Giorgio Dandino*, il *Matrimonio a forza*, *Pourceaugnac* &c.» (P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, p. 413).

1050 De Apostolo Zeno adaptó las tragedias *Sesostris* (1767), traducción de *Sesostri, re d'Egitto* (1709) —obra en la que, además, colaboró Pietro Pariatti—, *Antigona y Euristo* (1769), que proviene de *Euristeo* (1724) y, posteriormente, *El severo dictador y vencedor delincuente* (1791), adaptación de *Lucio Papirio dittatore* (1719). Cf. nota siguiente.

1051 Destacan por su número los melodramas de Pietro Trapassi —Metastasio—, que Cruz adaptó al gusto español: *Ecio triunfante en Roma* (1767), proveniente de *Ezio* (1728); *No hay mudancia ni ambición donde hay verdadero amor* y *Rey Pastor* (1767) que proviene de *Il re pastore* (1752); *Más puede el hombre que amor, o querer a dos y ser firme* (1768), procedente de *La Zenobia* (1740); *Competencias de amistad, amor, furor y piedad. La Olimpiada* (1769), traducción de *L'Olimpiade* (1733). Continuó traduciendo melodramas en la década de los setenta, con obras como *Entre la patria o la vida, no hay más vida que la patria. Atilio Régulo* (1778), adaptación de *Attilio Regolo* (1740) y *Aquiles en Sciro* (1778) que procede de *Achille in Sciro* (1736). Junto a estas obras hay que mencionar la reelaboración de la acción escénica *L'isola disabitata* (1752), escrita por Metastasio expresamente para la Corte española a petición su amigo Carlo Broschi —Farinelli—. *La isla desierta*, de 1781, se conserva en BHM, Tea. 1-120-7. Tras examinar las adaptaciones mencionadas, la profesora Patrizia Garelli concluye que Cruz se esforzó por no traicionar las obras de Metastasio, como prueban la inserción de la figura del gracioso con fines didácticos y la presencia de música en piezas como *Aquiles en Sciro*. Véase P. GARELLI, *Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 472. Interesante resulta, además, el artículo de C. BEDERA, *Una adaptación española (1778) de* Achille in Sciro, en *Teatro y Música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional Salamanca 1994*, ed. de R. KLEINERTZ, (*De Musica*, dirigida por J.L. MILÁN y M. BERNADÓ), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, p. 189-193, que examina los cambios operados por Ramón de la Cruz en la adaptación de *Achille in Sciro*. Cruz acomoda la obra según la tradición española de la «comedia en música», transformando los recitativos en texto declamado y reduciendo los números musicales (suprime 22 de los 29 originales), compuestos por Blas de Laserna.

Recuérdese que, a partir de los años cuarenta, numerosas óperas serias italianas ya representadas en España salieron de nuevo a escena reelaboradas, preferentemente bajo

forma de comedias, comedias heroicas y, con menor frecuencia, tragedias, destinadas a la declamación por parte de los actores (véase P. GARELLI, *Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 449). Ramón de la Cruz contribuyó a la reelaboración de melodramas de Zeno y Metastasio en mayor medida que otros autores españoles, en particular Antonio Bazo, Gaspar Zavala y Zamora, Vicente Rodríguez de Arellano y, sobre todo, Cándido María Trigueros y Francisco Mariano Nifo, tal como se deduce del repertorio compilado recientemente por Garelli, la principal estudiosa del tema. Véase P. GARELLI, *Catálogo de traducciones. D. Traducciones de tragedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 325-363 y, en la misma obra, el artículo *Metastasio y el melodrama italiano*, p. 127-138. Sobre las traducciones de Metastasio en España, véase también S. STOUDEMIRE, *Metastasio in Spain*, en *Hispanic Review*, 9, 1941, p. 184-191.

1052 Como se ha examinado en la reconstitución teatral de la década de 1760, las óperas de Goldoni vertidas, adaptadas o refundidas por Cruz fueron: *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar* (1765), *El filósofo natural* (1766), *El peregrino en su patria* (1766), *Los portentosos efectos de la naturaleza* (1766), *Los villanos en la Corte* (1767), a las que habría que sumar las que le atribuyeron sus contemporáneos, *La buena muchacha* (1765) y *Los cazadores* (1764). En la década siguiente, escribió la versión española de *Il conte Caramella* (1749), con música de Paisiello, estrenada en 1776 con el título *El tambor nocturno* (véanse AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 634 [nº 4883] y A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 400-401 [nº E.165]). Además, según Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN (*Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII*, en N. y L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, reedición de la 1ª ed., Madrid, Atlas, 1944, p. 330), vertió al castellano las comedias *El enemigo de las mujeres* (1779), de *La locandiera* (1753) y *El hablador* (s.d.), traducción de *La bottega del caffè* (1750), incluida esta última en el catálogo de AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 681 (nº 5525 y 5526). Sin embargo, es más que probable que el arreglo de estas dos piezas hubiese sido realizado por José López de Sedano y José Concha respectivamente (véase A. CALDERONE, *Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso. Primera parte: la comedia*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 166-167, 179).

Las adaptaciones de Goldoni en España han sido estudiadas y catalogadas principalmente por Víctor PAGÁN: *Itinerario de los dramas jocosos de Goldoni en España (y catálogo)*, en *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, ed. de I. RODRÍGUEZ y J. LEAL, València, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1996, p. 173-199; *Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso. Segunda parte: el drama jocoso*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 183-199; el ya mencionado A. CALDERONE y V. PAGÁN, *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 325-363; informaciones que provienen de la tesis doctoral inédita de V. PAGÁN, *El teatro de Goldoni en España: comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, (Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997). Véase también J.I. RODRÍGUEZ GÓMEZ, *Las obras de Carlo Goldoni en España (1750-1800)*, tesis doctoral de la Universitat de València, València, 1997.

1053 Las dramas jocosos de Goldoni no fueron los únicos en recibir la atención de Ramón de la Cruz. Ya se ha mencionado en el capítulo IV su adaptación de *Il barone di Torreforte* con el título *El barón de Torrefuerte* (1768), así como la atribución de *La esclava*

el público de la capital, lo que le permitió dominar un género en boga en los principales teatros europeos y apenas conocido en España. Además de los posibles intereses de política teatral[1054], es evidente que Cruz traduce y reelabora las obras de los autores italianos movido por un deseo de conocer a fondo la estructura y el funcionamiento del género operístico, con la finalidad última de aplicarlos a sus obras originales[1055].

En noviembre de 1767, sin duda motivado por los buenos resultados económicos de las adaptaciones de óperas cómicas italianas, estrena la zarzuela costumbrista *El tío y la tía*[1056], utilizando la misma fórmula que le había proporcionado éxito en el campo del sainete. Con *Las segadoras de Vallecas* (1768) y *Las labradoras de Murcia* (1769), De la Cruz fija el género de la zarzuela cómica o «burlesca», que seguirá cultivando en los años siguientes: *Los zagales del genil* (1769) con música de Pablo Esteve[1057]; *En casa de nadie no se*

---

reconocida (1769), traducción de *La schiava riconosciuta* del académico «Alcino Isaurense» (véase nota 649). Según el catálogo de COTARELO, De la Cruz habría vertido al español otras tres óperas cómicas italianas en los años setenta: *Las labradoras astutas* (1773), de *Le contadine bizarre* (1763 —y no 1761 como afirma Cotarelo—) de Petrosellini-Piccinni; *La isla de amor* (1774), traducción de *L'isola d'amore* (1766) de Antonio Gori-Antonio Sacchini; *El maestro de la niña* (1778), «tomada de la ópera italiana *Il maestro di musica* que, con la que le puso Alejandro [sic] Scarlatti, se representó en París en 1752 [¿?]» (*Cruz*, p. 272 [nº 40], p. 271 [nº 37] y p. 273-274 [nº 43] respectivamente). Aunque la mayoría de catálogos de la obra de Ramón de la Cruz siguen a Cotarelo, lo cierto es que dichas adaptaciones a zarzuelas no son recogidas en el exhaustivo *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas* de A. CALDERONE y V. PAGÁN (en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 365-402). La libretística y la musicología deberán establecer en el futuro a qué obras corresponden esas versiones españolas. No deberá ser tarea imposible, puesto que se han conservado la totalidad de los manuscritos teatrales y musicales en la BHM (*Las labradoras astutas*: Tea. 1-187-49, Mús. 39-1; *La isla de amor*: I 7, 12 [autógrafo], Tea. 1-188-22, Mús. 51-1; *El maestro de la niña*: Tea. 1-124-14; Mús. 46-1). Las signaturas de los libretos proceden de LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*, mientras que las de la música provienen de nuestra consulta directa. En los originales, no se halla mención alguna del compositor de *El maestro de la niña*.

1054 Véase p. 318.

1055 P. GARELLI, *Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 455.

1056 Véase capítulo IV, nota 663.

1057 COTARELO, *Cruz*, p. 123 y 284 (nº catálogo 64); AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 668 (nº 5381); *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, p. 542 (nº 1757); HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 143-144. Impresa en el volumen 6 de CRUZ, *Coleccion* (p. 87-182). El título exacto del libreto es: «LOS ZAGALES / DE GENIL. / ZARZUELA NUEVA PASTORAL, / CON QUE / LA REAL MAESTRANZA / DE GRANADA / OBSEQUIO EL FELICISIMO / cumple-años de su Hermano Mayor, S.A.R. / el Serenisimo Señor Infante D. Gabriél / (que Dios guarde): / A EXPENSAS, Y DIRECCION / DE D. ANTONIO DE CARBAJAL, / y Soto-Mayor, Señor de Torralva, etc. / Teniente de S.A.R. / COMPUESTA / POR D. RAMON DE LA CRUZ, / y puesta en musica por Don Pablo

meta nadie o El buen marido (1770)[1058], con música de Fabián García Pacheco; *Jugarla del mismo palo y amor puede más que el oro o Las foncarraleras* (1772), con música de Ventura Galván[1059]; *La mesonerilla* (1776), con música de Antonio Palomino[1060]; y *El licenciado Farfulla* (1776), con música de Antonio Rosales[1061]. Experimentó asimismo en el campo de la zarzuela seria, produciendo *Briseida* y *Jasón o La conquista del Vellocino,* ambas para las representaciones extraordinarias madrileñas del verano de 1768[1062].

En 1771, Ramón de la Cruz es ascendido a primer oficial, con lo que su sueldo pasa de 5.000 a 10.000 reales anuales, aunque ya no mejorará su categoría laboral. Tras la crisis teatral de la temporada 1770-1771[1063], y durante toda la década de 1770, atraviesa un período especialmente fecundo, puesto que

---

Esteve. / MADRID M.DC.LXIX / En la Imprenta de D. JOACHIN IBARRA, / Impresor de Camara de S.M./ Con las Licencias necesarias.» Ejemplares del libreto en BNM T. 3.698, T. 9.080, T. 22.312 y Archivo-Biblioteca Zabalburu (Madrid), 80-21. Este último no se menciona en ninguno de los catálogos existentes sobre Ramón de la Cruz existentes. No hemos podido localizar la partitura.

1058 Véase capítulo IV.

1059 COTARELO, *Cruz*, p. 129 y 269 (nº catálogo 32); AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 637 (nº 4927); HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 140; LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*, p. 48 (nº 63). HERRERA NAVARRO, en su *Catálogo*, incluye *Jugarla del mismo palo* entre las obras de De la Cruz y, al mismo tiempo, entre las de Juan Antonio del Castrillo (p. 96). Dos ejemplares manuscritos del libreto y un guión de música del segundo acto se conservan en BHM Tea. 1-187-48. Música en BHM, Mús. 45-1 (no citado por los catálogos anteriores). No debe confundirse con el sainete del mismo título (1769).

1060 Véase la nota 630.

1061 Estrenada en el teatro del Príncipe el 8 de julio por la compañía de Eusebio Ribera (véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 332). COTARELO, *Cruz*, p. 167-170, 273 (nº 42); M.C. SIMON PALMER, *Manuscritos musicales del siglo XVIII de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, en *Anuario musical*, 33-35, 1978-80, p. 143 (nº 305 y 342); AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 622 (nº 4722 y 4723) [manuscrito], 682 (nº 5530 y 5531) [impreso]; *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, p. 534 (nº 1716-1718); HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 141; LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*, p. 62 (nº 236). Incluido en CRUZ, *Coleccion*, 6, p. 3-86. Manuscritos teatrales en BHM, Tea. 1-195-5. Se hallan ejemplares del libreto impreso en BIT, CCXXX, 67439; BNM T. 3.698, T. 9.080 (CRUZ, *Coleccion*, 6); T. 12.202, T. 22.402 (fechado en Cádiz, 1815); T. 6.347, T. 14.652 (nº 15) (edición valenciana de 1818). Las partes musicales se conservan en BHM Mús. 593-1 (no mencionado en los catálogos literarios). Como hemos podido comprobar, los números musicales de Rosales son de poca extensión, generalmente canciones sencillas o arias con ritmos de danzas populares (seguidillas, boleros, etc.).
La complacencia de todos, zarzuela citada por COTARELO (*Cruz*, p. 261-262 [nº catálogo 17]) sobre la base de una lista de gastos del fondo Barbieri y recogida posteriormente por HERRERA NAVARRO (*Catálogo*, p. 138), aunque sin haber sido localizada, es, en realidad, el título de la función del 8 de julio de 1776, que incluyó una tragedia en un acto, la zarzuela *El licenciado Farfulla* y la comedia *El cortejo fastidioso*, todas de pluma de Ramón de la Cruz. Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 575 (nota 4 de la temporada 1776-1777).

1062 Véanse capítulos IV y V.

1063 Véase COULON, *Sainete*, p. 89 y 581 (anexo nº 1).

«compuso poco menos de 200 obras entre zarzuelas, comedias, tragedias, sainetes, loas e introducciones»[1064]. Incitado por el entusiasmo del público que asiste a los teatros de la Cruz y del Príncipe, el autor incrementará su actividad sainetera, pese a las condenas de los críticos neoclásicos. El dramaturgo madrileño no se limita a describir las costumbres de sus coetáneos, sino que también adapta piezas breves de autores franceses[1065]. Traduce también varias *opéras-comiques*: la zarzuela en un acto *El cuadro hablador* (1777)[1066], de *Le tableau parlant* de Anseaume y Grétry) o la comedia (hablada) en tres actos *La espigadera*, tomada de *Les Moissonneurs* de Ch.-S. Favart, estrenada en 1778 con algunos números musicales compuestos por Pablo Esteve[1067].

Ramón de la Cruz obtiene el mecenazgo de miembros de la alta nobleza española, primeramente del XII duque de Alba, Fernando de Silva Álvarez de Toledo[1068], con quien viaja en verano al palacio de Piedrahita (Ávila) y, tras la muerte de aquél en 1776, de la duquesa de Alba, María del Pilar Cayetana. En los años ochenta goza especialmente de la protección de la condesa-duquesa viuda de Benavente, Faustina Téllez Girón[1069], y de su hija, María Josefa Alonso

---

1064 Véase la introducción de Mireille Coulon a R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed. de M. COULON, Madrid, Taurus, 1985, p. 24.

1065 Se han detectado unas cincuenta traducciones o adaptaciones procedentes de literatos franceses, cantidad que representa casi un 20% del total de su producción sainetera. Las fuentes de sus sainetes, traducidos o adaptados, se encuentran recogidas en COULON, *Sainete*, p. 532-534. Las investigaciones de Arthur Hamilton, Georges Cirot, Alfred Iacuzzi, Martin Nozick, José Francisco Gatti —cuyos artículos omitimos aquí— y, sobre todo, de Mireille Coulon —a la obra citada debe añadirse R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed. de M. COULON, Madrid, Taurus, 1985, p. 34-36— y Francisco Lafarga —véase bibliografía de la nota 1049— han ido concretando la deuda contraída por Ramón de la Cruz con los autores franceses: Boissy (1), Brueys y Palaprat (1), Carmontelle (10), Dancourt (con 2 obras), Dominique et Romagnesi (1), Favart (4), Guerville (1), Legrand (15), Marivaux (3), Molière (6), Pannard (6) et Regnard (1). Durante muchos decenios la historiografía española solapó la apertura del dramaturgo hacia el extranjero. Recuérdese que para Marcelino Menéndez y Pelayo los sainetes de Cruz eran «un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad confusa y abigarrada». En M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, 3, Madrid, CSIC, 1994, p. 315.

1066 Ejemplar manuscrito y guión de música en BHM, Tea. 1-189-7. Representado más tarde como *La esposa fiel*. Citado por AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 616, nº 4632; F. LAFARGA, *Catálogo de traducciones. B. Traducciones de comedias francesas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de F. LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 247 (nº B.64).

1067 La partitura se halla en BHM, Mús. 51-3 y 670-1. A diferencia de las zarzuelas, los números musicales de la comedia son breves. Por otra parte, recuérdese que, en 1764, De la Cruz había realizado la adaptación de *El tutor enamorado* de P.-R. Lemonnier (véase apartado 1 del capítulo IV).

1068 Véase COTARELO, *Cruz*, p. 162-165. A este noble estaba dedica, por ejemplo, la zarzuela *El buen marido* (1770). Cf. nota 1132.

1069 Hija del VII duque de Osuna, José María Téllez Girón y de Francisca Urbana Claros de Guzmán. Contrajo matrimonio con el XIV conde-duque de Benavente y de Gandía, Francisco Anselmo Pimentel.

Pimentel[1070]. En la casa de los Benavente de la madrileña calle de Alcalá, vive un tiempo De la Cruz, a cambio de escribir algunas obras dramáticas y, probablemente, de realizar algunas tareas administrativas. Para el pequeño teatro privado de la condesa-duquesa viuda de Benavente, escribe en 1786 su última zarzuela, *Clementina*, con música de Luigi Boccherini y la comedia en música *El extranjero*, en colaboración con el compositor siciliano Antonio Ponzo[1071]. A De

1070 María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel Téllez Girón fue, como es sabido, una de las grandes mecenas de la nobleza española de la época. En su palacio madrileño de Puerta de la Vega y en la casa de campo de la Alameda de Osuna (a nueve kilómetros de Madrid) se reunían asiduamente políticos e intelectuales ilustrados o escritores como Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, Leandro Fernández de Moratín. La condesa-duquesa de Benavente protegió a comediantes y artistas, realizando numerosos encargos a un casi desconocido Francisco de Goya. Mantuvo una excelente orquesta —dirigida entre 1785 y 1792 por José Lidón— y se preocupó de compilar un extenso archivo musical que se iba actualizando. Consiguió, a través de su representante en Viena, un contrato con Joseph Haydn en 1783, en el que éste se comprometía a enviar cada seis meses copias de la nueva música que escribiera. En 1786, entró a su servicio Luigi Boccherini. María Josefa Alonso Pimentel se casó en 1771 con su primo el IX duque de Osuna, Pedro de Alcántara y Téllez Girón y Pacheco. Aunque no es posible aquí citar la bibliografía completa sobre este ilustre miembro de la casa de Benavente-Osuna, resalta la todavía no superada biografía de C. MUÑOZ Y ROCA-TALLADA, *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955. El inventario del rico archivo musical de la duquesa-condesa (1824), integrado por casi 2.000 obras, ha sido publicado por N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES e I. GÉRARD, *La bibliothèque musicale d'un amateur éclairé de Madrid: La Duchesse-Comtesse de Benavente, Duchesse d'Ossuna (1752-1834)*, en *Recherches sur la musique française classique*, 3, 1963, p. 179-188. La relación de Haydn y la noble española ha sido objeto de numerosos estudios; destáquense aquí los de N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, 1. *Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente*, 2. *Nuevos documentos sobre Luigi Bocherini*, 3. *Manuel García íntimo; un capítulo para su biografía*, en *Anuario musical*, 2, 1947, p. 81-104; R. STEVENSON, *Los contactos de Haydn con el mundo ibérico*, en *Revista musical chilena*, 36, 1982, p. 3-39; IDEM, *Haydn's Iberian World Connections*, en *Inter-American Music Review*, 4, 1982, p. 3-30. El interesante artículo de M.A. GÓMEZ PINTOR, *Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos*, en *Actas del XV congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. «Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones». Madrid, 3-10 abril de 1992*, ed. de I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y A. de VICENTE, (=*Revista de musicología*, 16, 1993), 6, Madrid, Sociedad Española de Musicología, [1997], p. 3459-3475, añade interesantes datos sobre la labor de mecenazgo musical de la casa de Osuna en general y la condesa-duquesa de Benavente en particular. Cabe citar, además, la aportación de A. MARTÍNEZ MEDINA, *La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los condes-duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV. 19 de enero de 1789*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, 1997, p. 283-290. El abundante material documental conservado en el AHN (Sección *Osuna*), así como en otros fondos españoles (BNM, ARCM, etc.), debería permitir en el futuro un conocimiento más profundo de la protección de la casa de Osuna-Benavente a Ramón de la Cruz.

1071 En 1992, en el marco de la capitalidad cultural europea de Madrid, Jacinto TORRES y Antonio GALLEGO publicaron el texto y la partitura musical de *Clementina* (Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992). El breve estudio que precede a dicha edición constituye una de las pocas referencias sobre la obra zarzuelística del dramaturgo madrileño. A. GALLEGO había publicado cinco años antes un avance de sus investigaciones en el breve artículo La Clementina, *de Boccherini*, en

la Cruz se le encargan loas y fines de fiesta para las grandes celebraciones de la monarquía, como el nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe (1784)[1072], el doble casamiento del infante Gabriel y la infanta Carlota Joaquina (1785) o la coronación de Carlos IV (1789)[1073].

Entre 1786 y 1791 publica los diez volúmenes de su *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas*[1074], que contienen 66 obras: 46 sainetes,

---

Revista de musicología, 10, 1987, p. 633-639. Sobre las fuentes del libreto —incluido en CRUZ, *Coleccion*, 5, p. 2-182—, véanse los catálogos: COTARELO, *Cruz*, p. 214-215, 261 (nº 15); AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 609 (nº 4534); *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, p. 530 (nº 1696); HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 138; además de la mencionada L. BOCCHERINI (música) y R. de la CRUZ (texto), *Clementina*, ed. de J. TORRES MULAS, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 14. Esta última publicación contiene, además, las fuentes existentes de la música (partitura general en la Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz y partes musicales en BHM) e interesantes comentarios sobre la localización de la partitura (p. 13-15). ANDIOC-COULON (*Cartelera*, p. 893, nota 133) se preguntan si la *Clementina* representada en enero de 1799 en el teatro de los Caños del Peral (*ibidem*, p. 471) es la zarzuela de De la Cruz y Boccherini. La existencia de las partichelas musicales de la BHM (Mús. 366-1), con un reparto diferente al del estreno en la casa de la condesa-duquesa viuda de Benavente, atestigua que se representó posteriormente en los teatros de la Villa.

El extranjero se presentó ante el público del coliseo municipal del Príncipe el 28 de enero de 1786 (compañía de Eusebio Ribera). Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 391. COTARELO (*Cruz*, p. 214) la identifica como zarzuela en dos actos, pese a que el título del libreto —incluido también en CRUZ, *Coleccion*, 2, p. 233-394— se refiere a «comedia con música en dos actos». Como tal la consideran AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 619 (nº 4668) y p. 681 (nº 5520); *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, p. 531-532 (nº 1705 y 1706); HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 139, aunque en el catálogo de LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales*, p. 45 (nº 145), *El extranjero* figure erróneamente como zarzuela.

1072 Los festejos públicos organizados en Madrid en julio de 1784 sirvieron para celebrar asimismo la paz de Versalles (1783). Cruz escribió las loas y los fines de fiesta (*Los impulsos del placer*, *Los hijos de la paz*) de las dos funciones que, a partir del 16 de julio, se dieron en los teatros municipales. Véanse COTARELO, *Cruz*, p. 207-209 y nº de catálogo 250, 259, 325, 326 y COULON, *Sainete*, p. 34.

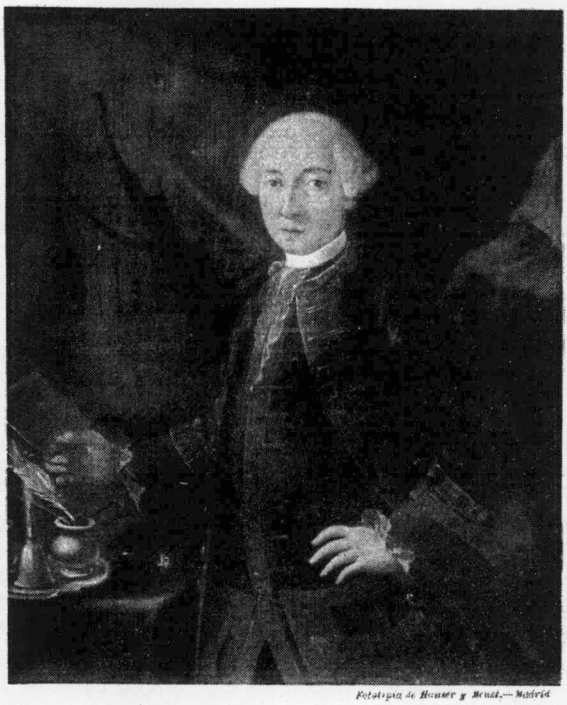
1073 Escribió *Las fiestas útiles y de repente*, fin de fiesta representado en el cortijo del Real Sitio de Aranjuez por encargo del conde de Floridablanca (véase COTARELO, *Cruz*, p. 337 [nº 221]). Para la función de gala celebrada en el teatro del Príncipe el 29 de septiembre de 1789, compuso *El mérito triunfante*, loa para la comedia *El triunfo de Tomiris*, y *Las provincias españolas unidas por el placer*, «fin de fiesta con que Madrid celebró la entrada del S[eñor] D[on] Carlos Quarto en la corte con su esposa la Señora Doña Luisa de Borbón, y la jura del Príncipe Don Fernando». Véase COTARELO, *Cruz*, p. 211, 380 (nº 369) y 404 (nº 443). La cita de la *Las provincias españolas* proviene de AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 658 (nº 5234). Recuérdese que *La fuerza de la lealtad*, pieza con la que el embajador de Portugal, Diego de Noronha, obsequió a los reyes en los festejos de la coronación, es también obra de Cruz (cf. nota 1045).

1074 Véase nota 1163.

once comedias, siete zarzuelas, una loa y una tragedia burlesca. Durante la impresión de esa obra, el célebre autor produce menos; de esa época son, por ejemplo, sus sainetes *Las castañeras picadas* (1787), *La Petra y la Juana, o La casa de Tócame Roque* (1791) y *El muñuelo* (1792).

ILUSTRACIÓN 17. Retrato de Ramón de la Cruz.

Fototipia de Hauser y Menet a partir de una pintura al óleo anónima del siglo XVIII, hoy sin localizar. Fue encargada por COTARELO, que la incluyó en *Cruz*, frente a la portada. En 1899, el cuadro pertenecía a los señores de San Millán, que lo habían heredado de Ildefonso Salaya, emparentado a su vez con De la Cruz. Cotarelo pudo leer la inscripción: «D. RAMÓN DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA, (¿académico honorario?) de la Real Sociedad de Buenas Letras de Sevilla, Oficial de la Contaduria general de Penas de Cámara y Gastos de Justicia ... y segundo con honores de primero de la ... del Excelentísimo (¿Subdelegado?) ... Madrid.» (*Cruz*, p. 235-236). La reproducción proviene de BNM, *Bellas Artes*, IH 2.345.



Muere de pulmonía el 5 de marzo de 1794, a punto de cumplir los sesenta y tres años. La obra de Ramón la Cruz es extensísima —alrededor de 500 obras— y en ella están representados casi todos los géneros dramáticos[1075].

2. RAMÓN DE LA CRUZ Y LA REFORMA TEATRAL. LAS CRÍTICAS DE *BRISEIDA*, *LAS SEGADORAS* Y *LAS LABRADORAS*.

El *Prólogo* de la primera gran obra dramática de Ramón de la Cruz, *Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar*, zarzuela de 1757, puesta en música por Manuel Pla[1076], es doblemente interesante: es el primer texto impreso del autor —o al menos el primero que ha llegado hasta nosotros— y uno de sus pocos escritos teóricos. De la Cruz muestra su aprecio por los literatos ilustrados y comparte el ideal neoclásico, sin ser por ello un adepto exaltado.

Consciente de que la falta de formación artística de los autores está provocando la decadencia del teatro de su tiempo, el joven dramaturgo —contaba entonces con 26 años— reconoce haberse esforzado por mejorar su deficiente base teórico-literaria:

> me conozco dèbil de erudicion, y falto de Instrucciones, no obstante que he procurado adquirir, y estudiar algunas, para dàr à entender que no camino ciego enteramente.[1077]

1075 Como sintetiza Emilio PALACIOS «es casi imposible saber con exactitud las piezas que escribió, sobre todo al contabilizar las obrillas de teatro menor» (*TeatroBOR*, p. 148, nota 220). Cf. los catálogos de la nota 1045. Todas estas relaciones citadas incluyen un listado bibliográfico, en el que pueden hallarse, por ejemplo, las publicaciones de sainetes inéditos (ediciones de Ch.E. Kany, E.V. Coughlin, M. Coulon, etc.).

1076 Manuel Pla, además de compositor de música camerística y teatral, fue un afamado oboísta que sirvió, al parecer, en la Capilla Real. Nació en Torquemada (Palencia), aunque su padre era de Balaguer (Barcelona). Sus hermanos José y Juan realizaron una brillantísma carrera de instrumentistas y formaron parte, desde 1753, de la orquesta de la corte de Stuttgart. Manuel Pla compuso, junto al italiano Francesco Montali, la ópera *Edimión*, estrenada en los jardines del Retiro en 1752. En la BNM se conservan unos *Divertimenti a due violini* de este compositor. Véase MARTÍN MORENO, *Historia*, p. 268-269; 326-327 y 400. Asimismo, son de utilidad las notas que J. DOLCET incluye en la edición de M. PLA, *Concert per a flauta en Si bemoll major (IV-2)*, Barcelona, Tritó, 1995. Sobre los hermanos Pla, puede consultarse la introducción que B. KENYON DE PASCUAL realizó para J.B. PLA y J. PLA, *Dos tríos de Pla*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987.

1077 CRUZ, *Quien complaceLib*, p. XIV. El título exacto que aparece en la portada del impreso es: «NUEVO DRAMA / COMICO. HARMONICO. / INTITULADO: / *QUIEN COMPLACE A LA DEIDAD, / ACIERTA A SACRIFICAR.* / ESCRITO / *POR DON RAMON DE LA CRUZ / Cano y Olmedilla.* / PUESTO EN MUSICA / POR DON MANUEL PLA. / CON LICENCIA. / EN MADRID: En la Oficina de D. ANTONIO MUÑOZ DEL VALLE, / Calle del Carmen. Año MDCCLVII. / Se hallará en la Libreria de Luis Gutierrez, Calle de la Montera: / Su producto es para Ntra. Señora de la Soledad,

Sin la ignorancia o la dejadez de los autores e incluso de los censores «no se escrivirìa —afirma— con tanta ligereza, ni serìan los Theatros de España irrision de las demàs Naciones, que con más madurèz manifiestan sus Obras, ò con menos vanidad las ocultan»[1078].

Critica a los autores que escriben «sin otro intento que el de complacer à la Plebe, desvelandose más por una carcaxada de ella, que por las expressiones del advertido»[1079] y rechaza por ello «el lastimoso expectaculo de los Saynetes, donde solo se solicita la irrision con notable ofensa del oyente discreto»[1080]. La gran mayoría del público aplaude únicamente las bufonadas y las ridiculeces, desaprobando cualquier proposición seria[1081].

A pesar de las coincidencias con los defensores del neoclasicismo, Cruz —dramaturgo realista— da muestras de un actitud moderada. Así, por ejemplo, rechaza la estricta aplicación de las reglas clásicas «porque amante de las Comedias de sus Autores Nacionales, y en los Intermedios de la Representacion jocosa de los donayres del Paìs, dudo que jamàs admita el Pueblo la austèra seriedad de una Tragedia, ni la civilidad peremne [sic] de una Comedia antigua»[1082].

Por ello, ha escrito la zarzuela *Quien complace a la deidad* —«drama comico harmonico» según reza el título— «sin obedecer los preceptos de ninguno con todo rigor, ni abandonarme al desorden de la Moda, porque este era conocido desacierto, y aquello forzoso peligro de que à nadie agradasse, si seguìa las rigideces de Terencio»[1083]. Es decir, Cruz intenta conciliar sus principios ilustrados con el deseo de satisfacer al auditorio, rechazando el rigor normativo y la inflexibilidad.

El cambio de posición que supuso el abandono de la estética neoclásica, sigue constituyendo uno de los aspectos más oscuros del autor. Sólo cinco años

---

que se / venera en la Villa de la Puebla de Montalvàn.»

Hemos localizado ejemplares en el Archivo-Biblioteca Zabalburu (Madrid), II-65; BHM, Tea. 225-10; BNM, T. 1.114, T. 19.044, T. 20.207 y T. 21.011. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 695 (nº 5660) y el *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos*, ed. de N. IGLESIAS MARTÍNEZ, 1, Madrid, Ministerio de la Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986, p. 540 (nº 1749) recogen los ejemplares de la BHM y de la BNM respectivamente. Recuérdese que HERRERA NAVARRO, *Catálogo*, p. 142 pasa por alto los ejemplares impresos.

En el AHN, *Consejos Suprimidos*, 50.653, existe censura de Fray Alonso Cano (23 de septiembre de 1757), quien se expresa en los siguientes términos: «ensayo de un nuevo rumbo muy propio a la reforma del grosero y depravado gusto que oy reina en nuestro teatro». Citado por AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 2, p. 695.

1078 CRUZ, *Quien complaceLib*, p. VIII.

1079 *Ibidem*, p. X.

1080 *Ibidem*, p. X-XI.

1081 «condena las Obras serias con el mormullo de la displicencia y las desayra con no volver a la Casa donde se representan». *Ibidem*, p. XIII.

1082 *Ibidem*, p. XXV.

1083 *Ibidem*, p. XV-XVI.

después, en 1762, y gracias a la adopción de fórmulas populares, Ramón de la Cruz se había convertido en el dramaturgo preferido en los escenarios de la capital. Como artífice de la renovación en los géneros del sainete y la zarzuela, pronto recibió los ataques de los partidarios del teatro clasicista[1084].

Así pues, la aparición del periódico *El Pensador* coincide con el ascenso del dramaturgo madrileño. Clavijo y Fajardo, en su afán reformista[1085], critica el teatro del momento, aunque no se refiere directamente a Cruz ni a sus sainetes:

> Vé aqui lo que sucede, y luego vendrán los Poetas, que tienen por assiento el abastecer al Público de necedades, y de barbarie, a decirnos, que componen malas Comedias, porque el Pueblo tiene el gusto estragado. ¡Barbaros! No es el Pueblo quien tiene la culpa: es vuestra ignorancia, vuestra pereza, vuestra falta de gusto, y de instruccion[1086].

Si damos credibilidad a un testimonio de la época que cita Cotarelo, Ramón de la Cruz satirizó a los papeles periódicos —y con ellos a Clavijo— en el sainete *La civilización* de 1763[1087].

El debate sobre la necesidad de la reforma teatral, y con ella la de las costumbres del pueblo español, adquiría importantes dimensiones. A través de periódicos, folletos, prólogos y piezas teatrales, numerosas personalidades de la cultura exponían sus discrepancias o dirigían duras críticas, como, por ejemplo, Nicolás Fernández de Moratín en sus *Desengaños al theatro español* (1762-63)[1088]. Los ataques a Calderón contenidos en esta obra, se enmarcan, además, en la campaña en favor de la supresión de los autos sacramentales[1089].

Cruz recibe el primer ataque directo en el «entremés nuevo» *La sátira castigada por los saynetes de moda* (1765), del periodista aragonés Francisco

---

1084 La enorme tarea recopilatoria de COTARELO (*Cruz* e *Iriarte)* sigue siendo el punto de partida para cualquier estudioso de la polémica teatral dieciochesca. Una visión más amplia es la que da ANDIOC, *Teatro.* Dejando de lado los estudios centrados en las controversias que generaron los sainetes de Cruz, hay que mencionar la excelente tesis de COULON, *Sainete*, p. 257-329 (capítulo V: *La polémique*) y, sobre todo, el artículo de HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 487-524.

1085 Afirma que «la buena Comedia es tan capáz de reformar un Pueblo, y de mantenerlo reformado, como la que presenta malos exemplos es capáz de pervertirlo, o mantenerlo corrompido. Por esto todos los grandes hombres han dicho siempre, que éste debia ser uno de los principales objetos del Gobierno, como que esta es la educacion pública, y la que unicamente puede formar las costumbres de los Pueblos». J. CLAVIJO Y FAJARDO, *Pensamiento IX*, en *El Pensador*, 1, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762, p. 15.

1086 *Ibidem*, p. 36.

1087 COTARELO, *Cruz*, p. 43.

1088 Moratín arremete contra los «poetastros o versificantes saineteros y entremeseros, que andan siempre agregados a las compañías». N. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Desengaño al theatro español respuesta al romance liso, y llano, y defensa del Pensador*, s.l., 1762-1763, p. 8. COULON (*Sainete*, p. 259) y HERRERA NAVARRO (*Críticos*, p. 492) consideran que en estas fechas Ramón de la Cruz no podía darse aún por aludido.

1089 Cf. nota 529.

Mariano Nifo[1090]. La ofensiva de Nifo parece que se desató por motivos personales más que los estrictamente estéticos, puesto que ambos escritores habían sido amigos en el pasado[1091]. En este sainete, Nifo —que ha abandonado sus planteamientos reformistas[1092]— califica a su antiguo amigo de «hombre en el lugar / que habla mal de todo el Pueblo», «hombre vano», «hombre de poco sesso», «murmurador coplero» e incluso «tonto».

En el sainete *El pueblo quejoso* (1765)[1093], Ramón de la Cruz responde muy astutamente a su adversario: en lugar de defenderse directamente de los ataques recibidos, el escritor centra el debate en las críticas que los neoclásicos estaban dirigiendo al público madrileño, tildado de inculto y depravado[1094]. Para hacer frente a sus adversarios, el autor lisonjea a una parte del auditorio, apto —según el sainetero— para juzgar una pieza, puesto que conoce los principios de la teoría neoclásica[1095]. Es decir, Cruz está defendiendo al público exactamente de las mismas acusaciones que él mismo había realizado en el prólogo de 1757. Esta imagen halagadora de los espectadores responde a la necesidad de asegurarse el favor y la complicidad del público más revoltoso de la sala, principalmente los temibles «mosqueteros», en un momento en que el autor es víctima de los ataques de Nifo. Tan eficaz fue esa táctica, que Cruz iba a aplicarla en varias ocasiones.

La segunda gran ofensiva teatral lanzada contra Ramón de la Cruz se produce entre 1768 y 1771, en pleno gobierno del conde de Aranda.

El informe de Bernardo de Iriarte, encargado por el propio Aranda, permite conocer las distintas posturas enfrentadas. En efecto, el funcionario canario

---

1090 F.M. NIFO, *La sátira castigada por los saynetes de moda*, Madrid, Viuda de M. Fernández, 1765. Esta pieza impresa no llegó a representarse, de ahí la expresión «sainete de intento». Véase COULON, *Sainete*, p. 273-276.

1091 «Don Francisco Mariano Nifo [...] había sido algún tiempo amigo y hasta consejero de D. RAMÓN en algunos escritos. Descompusiéronse luego, por motivos que ignoramos, acaso porque CRUZ no siguiese los consejos de Nifo [...]». COTARELO, *Cruz*, p. 86-87. Mireille COULON (*Sainete*, p. 271-272) aporta textos de Cruz, principalmente las *Décimas familiares*, que demuestran la hipótesis de Cotarelo.

1092 Sobre los radicales cambios de postura del escritor, véase HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 492-496.

1093 Véase la reciente edición de *El pueblo quejoso* en R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por F. RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. 29-56 y las interesantísimas notas complementarias (p. 356-367).

1094 Remitimos al análisis que Mireille COULON (*Sainete*, p. 277-285) efectúa de las intervenciones de los actores y de los diferentes sectores del público en este sainete de costumbres teatrales. Por otra parte, según Herrera Navarro, Cruz emplea un tono conciliador consciente de que, después de la reciente prohibición gubernamental de los autos sacramentales, sus auténticos enemigos son los neoclásicos radicales y no Nifo, que pertenecería al grupo de los moderados. Véase HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 496.

1095 COULON, *Sainete*, p. 284. La estudiosa francesa apostilla que, en realidad, este conocimiento era más vago que lo que daba a entender Ramón de la Cruz.

describe con precisión el estado de opinión de los críticos en torno al teatro español. Se distinguen dos posturas irreconciliables. Unos que «celebran en demasía y en términos muy absolutos nuestras comedias, calificándolas de perfectas», despreciando «en crédito de su ignorancia o pasión las composiciones francesas»[1096].

En el bando contrario, «rigurosamente atenidos a los preceptos» condenan sin límite a nuestro teatro áureo del «que ignoran sus más visibles primores por no haberse tomado el trabajo de leer algunas con mediana reflexión»[1097]. Este grupo propone tres medidas para remediar el desarreglo teatral: 1ª) la total prohibición de las obras españolas; 2ª) que se traduzcan al castellano las comedias y tragedias francesas; 3ª) la escritura de obras originales según las reglas.

El primer medio le parece a Iriarte «demasiado arbitrario». Encuentra igualmente graves inconvenientes a la segunda medida: la diferencia de costumbres entre los dos países y la «dificultad de encontrar traductores hábiles que desempeñasen bien la ardua tarea de las traducciones; sobre todo debiendo éstas ser en verso» y «debiendo competir en el lenguaje con la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia» de los dramaturgos del Siglo de Oro[1098]. La tercera también le parece inviable, puesto que no hay «ingenios capaces de competir con los del más florido del Parnaso español» con cualidades suficientes de «invención, conocimiento de costumbres, manejo del teatro»[1099].

El informe de Iriarte demuestra la existencia de varias tendencias en el seno del grupo reformista. Según Herrera Navarro, la disputa alrededor de la obra de Ramón de la Cruz corrobora la existencia de estas corrientes en el hasta ahora considerado monolítico grupo neoclásico, capitaneado por Nicolás Fernández de Moratín[1100].

Las zarzuelas originales creadas por Ramón de la Cruz para las funciones «de gracia» del verano de 1768 —instauradas, recordémoslo, por el conde de Aranda— tienen una acogida extraordinaria por parte del público madrileño[1101]. Los neoclásicos ven cómo la popularidad de Cruz y su autoridad entre los cómicos se extiende gracias al triunfo rotundo de las zarzuelas *Briseida*, *Las segadoras de Vallecas* y *Jasón*, que se suman a los logros que le han valido los sainetes, las adaptaciones de óperas cómicas e incluso las traducciones de tragedias de 1767 (*Sesostris*, *Ecio triunfante en Roma*, *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor*). Los éxitos en los escenarios desencadenan inmediatamente una oleada de críticas por parte de los neoclásicos, que consideran que la reforma peligra seriamente. A partir del momento en que

1096 PALACIOS, *Carta*, p. 58.
1097 *Ibidem*.
1098 *Ibidem*, p. 58-59.
1099 *Ibidem*, p. 59.
1100 HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 499-500.
1101 Cf. apartado 3 del capítulo IV.

Ramón de la Cruz deje las adaptaciones para crear zarzuelas propias, se hallará en el centro de una virulenta polémica.

Se inicia la controversia con la publicación, en el mismo año 1768, del folleto *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al Barbero de Foncarral*, de un tal Mauricio Montenegro (seudónimo)[1102]. Según reza el título, el autor se propone realizar un análisis crítico de las tres zarzuelas estrenadas durante el verano y dar cuenta «del estado en que se hallan sus Teatros».

En las 49 páginas consagradas a *Briseida* —de un total de 88—, el polemista critica la falta de adecuación de la zarzuela a las reglas clásicas. Las deficiencias en el desarrollo de la acción, la inverosimilitud manifiesta de algunos personajes, como Aquiles «que no es el hijo de Peleo, ni el discípulo de Chirón, sino el hijo de un poeta sainetero, que creyó que era lo mismo andar á vueltas con héroes y semidioses que con *abates* y *cortejos*»[1103], o incluso los defectos gramaticales y de versificación de *Briseida*, son el blanco de los ataques del sacristán de Maudes. Respecto a *Las segadoras*, reconoce que le ha gustado mucho[1104] y constata que Cruz «pasa por ser el mejor de todos los que ganan su vida escribiendo para el teatro, y ciertamente sus obras son las que menos desagradan»[1105]. A pesar de ello, recomienda a De la Cruz que lea y observe y

---

1102 El título exacto es: CARTAS / QUE ESCRIBE / *EL SACRISTAN DE MAUDES* / AL BARBERO / DE FONCARRAL, / DANDOLE CUENTA DE LO QUE / le ha pasado en Madrid, y principalmente / del estado en que se hallan sus Teatros. / HACE EN ELLAS UNA ANALISIS / crítica de las tres Zarzuelas que se han repre- / sentado este verano; á saber: de LA BRI- / SEYDA, LAS SEGADORAS, / y EL JASON. / *Su Autor Don Mauricio Montenegro, resi- / dente en esta corte.* / CON LICENCIA / En Madrid, en la Imprenta de la Viuda de / Eliseo Sanchez, Plazuela de Santa Cathalina / de los Donados. Año de 1768.

Ejemplares en BNM, 2/18.253 y V. 290 (3); BCB, Res. 1409-12° (4). Véase AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 5, 1989, p. 772. El impreso de BIT, Vit. B, est. 3 (colección teatral de Artur Sedó) citado por Aguilar es en realidad el de la BCB, como se deduce del ex-libris.

La advertencia aparecida en la *Gazeta de Madrid* del martes 20 de diciembre de 1768 («Papel nuevo: *Cartas que escribe el Sacristan de Maudes al Barbero de Foncarral*, dandole cuenta de lo que ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan sus Teatros. Hace en ellas una analisis crítica de las tres Zarzuelas que se han representado este Verano; á saber la Briseyda, las Segadoras y el Jason, su autor D. Mauricio Montenegro, se hallará en la Libreria de Joseph Mathias Escribano, calle de Atocha, frente de la Aduana.») indica que el libelo se publicó a finales de 1768.

Hasta ahora, no se ha podido establecer la verdadera identidad de Mauricio Montenegro.

1103 M. MONTENEGRO, *Cartas del barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes (...)*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1769, p. 20.

1104 «Estos días pasados se ha empezado á representar una zarzuela burlesca, que se intitula *Las Segadoras*, compuesta por el mismo autor de la *Briseida*. Yo fuí á verla el primer día y continué algunos otros, no sólo por poder hacerme cargo de ella para escribir á V[uesamerced] mi dictámen, sino porque ciertamente me gustó mucho.» *Ibidem*, p. 49.

1105 *Ibidem*, p. 40.

que imite a la naturaleza para escribir comedias buenas, instándole además a que abandone la crítica mordaz y el chiste fácil de los sainetes[1106].

Aborda a continuación la situación general del teatro, afirmando que prefiere las comedias antiguas —a pesar de los defectos— a las «composiciones de hoy en día». Es partidario de que los escritores reformen las mejores piezas teatrales antiguas, adecuándolas a las reglas clásicas de Aristóteles, Horacio, Cascales y Boileau. Es decir, Montenegro acepta a escritores reformistas como Ramón de la Cruz, aunque les aconseja un planteamiento distinto. La propuesta de reforma defendida por Montenegro tiene numerosos puntos en común con la valoración de Bernardo de Iriarte, y no contiene las mordientes descalificaciones de los neoclásicos.

Al año siguiente, aparecieron las *Cartas del Barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes* de Cayetano Mendoza[1107], probablemente un seudónimo de Miguel de la Higuera y Alfaro[1108], en las que se reexaminan las tres zarzuelas del folleto anterior.

El opúsculo está escrito en forma de diálogo entre un petimetre[1109], una petimetra, una dama, un cura, un señor mayor y un crítico neoclásico (don

---

1106 *Ibidem*, p. 56.

1107 CARTAS / DEL BARBERO / DE FONCARRAL, / EN RESPUESTA A LAS / del Sacristán de Maudes, sobre / la Analysis de la Briseyda, Sega- / doras, y el Jasón: defiendese / en ellas nuestro Theatro, Poe- / tas antiguos, y Damas / de esta Corte. / DALAS A LA LUZ / *DON CAYETANO MENDOZA*, / *residente en Madrid.* / CON LICENCIA. / En Madrid: en la Imprenta de D. Gabriél Ra- / mirez, calle de Barrio Nuevo, año de 1769.

Se conservan ejemplares en BCB, Res. 1409-12° (5); Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 24-VI-26 int. (6); BNM, V. 2397 (6) y V.E. 356 (37). El ejemplar de BIT, Vit. B, est. 4 pasó a la BCB, al igual que las *Cartas que escribe el Sacristan de Maudes al barbero de Foncarral (...)*, Madrid, Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, 1768. Véase AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, 5, p. 658, que incurre nuevamente en el error de citar el antiguo ejemplar de BIT, del que, por cierto, da una referencia equivocada (est. 3 en lugar de la 4).

La cuarta y última carta lleva fecha del 26 de marzo de 1769, aunque el aviso de la *Gazeta de Madrid* (martes 16 de mayo de 1769) apunta a que la publicación no llegaría hasta un mes o un mes y medio más tarde: «*Cartas del Barbero de Foncarral* en respuesta á las del Sacristan de Maudes, sobre la Analisis de la Briseyda, Segadoras, y el Jasón defiendese en ellas nuestro Teatro, Poetas antiguos, y Damas de esta Corte. Dalas á luz Don Cayetano de Mendoza; se hallarán en la Librería de Antonio del Castillo, frente a las Gradas de S. Felipe el Real».

1108 La identificación del Barbero de Fuencarral a Miguel de la Higuera procede de P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, p. 417. Cf. cita de la p. 350. En 1899, Emilio COTARELO, que confiesa no haber hallado el libelo del barbero de Fuencarral y conocerlo únicamente a través de la referencia de Napoli Signorelli (*Cruz*, p. 116), recoge el dato de la autoría. Entre los suscriptores del *Teatro, ó coleccion de los saynetes* de Ramón de la Cruz, aparece un Miguel de la Higuera y Alfaro.

1109 Palabra proveniente del francés *petit-maître* para designar, recuérdese, una persona joven arreglada con afectación, pendiente sólo de destacar en elegancia y de seguir la moda. Moralistas y escritores de la época —como Jovellanos, Cadalso Samaniego o el propio

Jacinto) que se reúnen en casa del barbero de Fuencarral, para comentar las cartas que ha recibido del sacristán. En la tertulia, se enfrentan las opiniones del señor mayor, defensor de las comedias antiguas y don Jacinto, que suele decir la última palabra en cada tema. Las cuestiones de moral son puntualizadas, como es natural, por el sacerdote.

En primer lugar, Mendoza cree que Ramón de la Cruz tiene intimidado al sacristán de Maudes (Montenegro), por temor a que le ridiculice en algún sainete:

> después de romper la cabeza al Cavallero Autor [Ramón de la Cruz], quiere ponerle el trapo, diciendo que «es mejor de cuantos escriben oy para el Theatro».[1110]

La opinión respecto a *Briseida* guarda bastantes coincidencias con la del sacristán, aunque éste se mostraba más flexible con el respeto de las reglas. En cuanto a *Las segadoras*, disiente del parecer de Montenegro: el cura descalifica la zarzuela por su mala moral, mientras que una viejecita que se incorpora a la tertulia exclama «quién lo creyera de un hombre, que escribe solo por reformar nuestras costumbres»[1111].

En las *Cartas del Barbero de Foncarral* se aboga en favor de la política teatral del gobierno de Aranda: las mejoras en los lienzos, la orquesta, las compañías de cómicos, etc. A juicio de los contertulios, sin embargo, queda por acometer la reforma principal: la de las obras representadas. Tras el elogio del repertorio áureo, el señor mayor condena las comedias modernas —entre las que se incluyen las de Ramón de la Cruz— porque, a pesar de seguir las reglas no igualan a las antiguas, además de ser «frías y enfadosas». Don Jacinto alega que si las obras modernas son fatigosas es precisamente porque no se acomodan al buen gusto y no se ajustan a las normas clásicas. En cuanto a la situación del teatro, todos están conformes en dos puntos: las comedias, zarzuelas y tragedias antiguas deben ser adaptadas «al gusto presente» —por ejemplo, eliminando los graciosos de las tragedias— y, por otro lado, el rechazo de las comedias modernas en general y de Ramón de la Cruz en particular.

Con la solución de compromiso respecto al teatro antiguo, el autor del libelo se adhiere a la estrategia del conde de Aranda que se trasluce del informe de Bernardo de Iriarte[1112]. Las descalificaciones que recaen sobre Ramón de la

---

Ramón de la Cruz— se encarnizaron con estos personajes tan habituales en la España del XVIII. Véanse, por ejemplo, los numerosos testimonios de la época recogidos por C. MARTÍN GAITE, *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972, en particular las p. 69-112. Mireille COULON dedica enteramente el capítulo VII de su estudio *Sainete*, p. 419-476, a analizar el fenómeno de la petrimetría en los sainetes madrileños. Véase igualmente A. GONZÁLEZ TROYANO, *El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 20-21.

1110 C. MENDOZA, *Cartas del Barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes (...)*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1769, p. 8.

1111 *Ibidem*, p. 40.

1112 Véase *supra*, p. 312.

Cruz —sostiene Herrera Navarro[1113]— son precisamente porque el sainetero adopta un estilo intermedio y ambiguo, popular pero mínimamente respetuoso con las reglas. Si ese estilo híbrido conseguía imponerse, la proyectada reforma neoclásica de los ilustrados podía quedar muy perjudicada.

Ramón de la Cruz replica a sus detractores haciendo representar el sainete *¿Cuál es tu enemigo?* en la primavera de 1769[1114]. Satiriza a los amigos de Moratín poniendo en escena a dos sacristanes, un médico, un pastelero y un maestro de esgrima furiosos del éxito que están obteniendo los villancicos del sacristán de la parroquia, detrás del cual se esconde el propio dramaturgo[1115]. Al término de la pieza, reta a sus competidores a que escriban obras que agraden tanto al pueblo como las suyas[1116].

El gran éxito de la segunda zarzuela cómica de De la Cruz y Rodríguez de Hita en la temporada veraniega de 1769 provoca la aparición de un nuevo folleto, el *Examen imparcial de la zarzuela intitulada Las labradoras de Murcia*, de un tal José Sánchez, que afirma ser originario de Manila[1117]. Se pretende conseguir

---

1113 HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 506.

1114 Del 13 al 19 de mayo de 1769 exactamente, por la compañía de Juan Ponce (teatro de la Cruz). *¿Cuál es tu enemigo?*, en R. de la CRUZ, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos,* ed. de E. COTARELO Y MORI, (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 26), 2, Madrid, Bailly-Baillière, 1928, p. 16-22.

1115 Con mucha probabilidad los dos sacristanes eran dos poetas neoclásicos, aunque la ausencia de alusiones precisas hace muy difícil su identificación. Coulon supone que se trata de Moratín e Iriarte, al tiempo que identifica al maestro de esgrima con Ignazio Bernascone, autor del prólogo de *Hormesinda.* Para un examen más detallado, véanse COULON, *Sainete*, p. 292-295 y HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 507-508.

1116
que desde ahora les prometo
tres cosas: escribir mucho,
callar y reírme de ellos
hasta oír diez villancicos
seguidos y todos buenos.

Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos, ed. de E. COTARELO Y MORI, (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 26), 2, Madrid, Bailly-Baillière, 1928, p. 21.

1117 El título exacto es: EXAMEN IMPARCIAL / DE LA ZARZUELA, / INTITULADA: / LAS LABRADORAS / DE MURCIA, / E INCIDENTEMENTE DE TODAS LAS OBRAS / del mismo Autor; / CON ALGUNAS REFLEXIONES CONDUCENTES / al restablecimiento del Theatro. / *POR DON JOSEPH SANCHEZ, / Natural de Filipinas.* / CON LICENCIA: / En Madrid, en la Imprenta de PANTALEON AZNAR, Año de 1769.
La relación de AGUILAR PIÑAL (*Bibliografía*, 7, p. 475-476) contiene los ejemplares de BNM, V. Caja 236 (26); Archivo Municipal de Murcia, 8-G-7; Biblioteca del monasterio de El Escorial, 44-V-31, aunque excluye el de BIT, 59.754. A finales del siglo XIX, Cotarelo consultó un ejemplar en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo (COTARELO, *Cruz,* p. 141), del que no tenemos constancia. El libelo se intitulaba originalmente *Medios de restablecer el theatro español, propuestos con motivo de un Examen imparcial de la zarzuela intitulada Las Labradoras de Murcia, y otras piezas que se han representado en esta corte de algún tiempo a esta parte,* aunque dicho título fue desestimado por la censura, por considerarlo poco ajustado al contenido real del

la imparcialidad u objetividad anunciada en el título mediante la forma del diálogo, como ocurre en las *Cartas del Barbero de Foncarral*. Las opiniones divergentes de las tres personas que participan en el *Examen* reflejan las distintas reacciones que provocó en Madrid la representación de *Las labradoras*. En efecto, aparecen un abate «que està igualmente acreditado de hombre instruìdo, que de rígido, aunque justo censor de nuestro Theatro, y de las Obras de el Autor de la Zarzuela»[1118]; un corbata, «tan apassionado Amigo del mencionado Poeta, como ciego admirador, y defensor acerrimo de sus Piezas»[1119]; y un abogado que debería mostrarse ecuánime.

El abate vitupera el texto de la zarzuela, por no acomodarse a las reglas del buen gusto:

> En ella no hay Poesìa, ni Gramatica, ni invencion, ni propiedad, ni artificio: hay un millon de disparates, metaphoras hinchadas, versos defectuosos, expressiones indecentes, Moral extragada, solecismos, y pedanterìa, sin méthodo, ni orden, sin gracia, lenguage, interès, ni carácter fijo: y, en una palabra, la referida Zarzuela, parece la confusion de Babèl ò el juego de los Despropositos.[1120]

---

folleto. Según HERRERA NAVARRO (*Críticos*, p. 509; 512-515) hay un informe de la Real Academia Española firmado por Ignacio de Hermosilla Sandoval y Benito Bails, con fecha de 31 de octubre de 1769. Ese mismo día, la Junta de la Academia lo ratificó y lo envió al Consejo de Castilla, organismo que concedió la licencia el 16 de noviembre de 1769 (AHN, *Consejos Suprimidos. Impresiones*, 5.530 [49]). Antes de finalizar dicho mes, el impreso ya circulaba por las calles de la capital, como demuestra el anuncio de la *Gazeta de Madrid* del martes 28 de noviembre de 1769: «Examen de la Zarzuela, intitulada: *Las Labradoras de Murcia*, e incidentalmente de todas las obras del mismo Autor, con algunas reflexîones conducentes al restablecimiento del Teatro Español. Se hallará en las Librerías de Fernandez y Ecribano.»

Detrás del nombre de José Sánchez quizás se escondía el farmacéutico Casimiro Gómez Ortega o incluso el periodista Francisco Mariano Nifo, como se ve más adelante. Respecto a Casimiro Gómez, véase COTARELO, *Iriarte*, p. 118.

1118 J. SÁNCHEZ, *Examen imparcial de la zarzuela intitulada: Las labradoras de Murcia, e incidentemente de todas las obras del mismo Autor (...)*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1769, p. 3.

1119 *Ibidem*.

1120 *Ibidem*, p. 20. El lenguaje de *Las labradoras* ya había sido merecedor de reproches en el informe que la Real Academia Española remitió al Consejo de Castilla, organismo encargado de autorizar la impresión de la obra (conservado en AHN, *Consejos Suprimidos. Impresiones*, 5.544, [84]). Los autores de la exposición eran nada menos que los académicos Tomás Antonio Sánchez, y José Antonio Porcel, dos notables escritores comprometidos con los postulados neoclásicos. «El estilo es de baxísimo cómico», declaran ambos intelectuales, añadiendo que las expresiones de la zarzuela «no son dignas del teatro y del auditorio, especialmente en la Corte, [...] pues el decoro de las personas es una de las primeras leyes del arte oratoria y cómica». La memoria desfavorable motivó que el Consejo desaprobase la edición del libreto. Con todo, la obra pudo publicarse tras la apelación de Ramón de la Cruz al presidente del Consejo. Referido por J. DOWLING en el artículo *Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas*, en *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I. L. McClelland*, ed. de A.L.

Se intenta desacreditar a Cruz —motejado de «poetiquio»— afirmando que su falta de formación académica y sus obligaciones laborales son la causa de los defectos mencionados:

> Dexele V[sted] quieto al pobre Autor, que harto hacer es para un hombre que no ha cursado las Universidades, ni ha leìdo otros libros que los *de Caballerìas, las Novelas sin las vocales, las Obras de Doña Maria de Zayas, Soledades de la vida, etc.* y esto de priesa, y corriendo, porque, Amigo, primero es la obligacion de servir cada uno su destino, que la devocion de instruirse.[1121]

El abate sostiene que todas las obras de Cruz se parecen, y que sus personajes están calcados unos de otros, a lo que el abogado responde en tono irónico:

> si nuestro Poeta ha tenido la fortuna de inventar un argumento, que viene igualmente bien à las Labradoras Murcianas, à las Segadoras de Ballecas, à las Laneras de Segovia, à las Lavanderas de Carabanchel, y à las Puchereras de Alcorcòn; habiendo hallado esta mina, ¿què necessidad tiene de quebrarse la cabeza en discurrir otras novedades?[1122]

La predilección que siente el pueblo por el dramaturgo es objeto del análisis de los contertulios. Se repasan uno a uno los factores que contribuyen al indiscutible éxito de Ramón de la Cruz. Le reprochan los medios utilizados para provocar la risa del público, recordándole la finalidad didáctica de las obras para la escena, «los unicos libros que componen la Biblioteca del Pueblo»[1123].

El escrito denuncia —no injustificadamente[1124]— el monopolio dramático que ejerce Ramón de la Cruz y el conchabamiento existente entre el dramaturgo y las compañías de cómicos:

> El Poetiquio està de acuerdo con ellos, y es un tyranillo del Theatro, que parece que le tiene estancado. Qualquier Obra que se les da, va à la censura de el Poetiquio, y éste la desecha infaliblemente, porque no se introduzca otro à quitarle la ganancia. Publìca que desea que otros escriban: pero ocultamente estorva la representacion.[1125]

MACKENZIE, (=*Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991), Liverpool, Liverpool University Press, 1991, p. 177-178 y nota 12.

1121 J. SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 29.

1122 *Ibidem*, p. 38.

1123 *Ibidem*, p. 35.

1124 Respecto a las zarzuelas, recuérdese que el autor firma las tres cuartas partes de las piezas representadas en los años sesenta. Cf. puntos 3-5 del apartado 2.1 del capítulo IV.

1125 J. SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 43. Cruz replicará a este párrafo en el *Sainete para empezar*, un intermedio de costumbres teatrales, representado para la inauguración de la temporada 1770-1771. Véase COULON, *Sainete*, p. 297-298.

Le acusa, por ejemplo, no solo de haber impedido que los actores representasen la comedia *Hacer que hacemos* de Tomás de Iriarte, sino también de haberla plagiado en un sainete[1126].

Según Sánchez, el dominio que ejerce Cruz en las tablas madrileñas es el principal obstáculo para llevar adelante la política reformista del conde de Aranda, basada en la modificación del repertorio teatral. El autor del pasquín achaca a Ramón de la Cruz incluso la responsabilidad de la decadencia del teatro:

> La decadencia de nuestro Theatro, que viene desde la misma Epoca en que se abriò la mano à admitir farsas del Poetiquio, aunque la quisiera encubrir nuestro silencio, la manifiesta la falta de concurrencia, que no han alcanzado a remediar los Bayles, la Musica, y las nuevas decoraciones.[1127]

advirtiendo que esos cambios producidos en la música, las decoraciones o los bailes «no suplen la bondad de una Pieza»[1128]. Todos los esfuerzos reformistas deben encaminarse, pues, a anular la influencia que tenía en los coliseos públicos.

Tras afirmar que «Sè que se piensa seriamente en reformar el Theatro: y este designio prueba, que los que reconocen la necesidad de la reforma, piensan como nosotros»[1129], el abate propone veintitrés medidas destinadas a renovar el teatro. Las similitudes entre los planes contenidos en el opúsculo y los objetivos gubernamentales en materia teatral, demostrarían —a juicio de Jerónimo Herrera— que detrás del seudónimo José Sánchez se halla una persona allegada a la Presidencia del Consejo de Castilla[1130]. El investigador sugiere la hipótesis de que el *Examen imparcial* sea obra de Nifo sobre la base de las sorprendentes coincidencias existentes entre las propuestas de Sánchez y el proyecto de reforma que el periodista aragonés presenta en octubre de 1769 por orden del corregidor de Madrid[1131].

1126 J. SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 43. Según COULON, es difícil demostrar el fundamento de tal acusación, puesto que el sainete mencionado por el libelista (intitulado *Fachenda*) no se encuentra entre las obras conservadas de Ramón de la Cruz ni tampoco es recogido por la documentación teatral consultada (*Sainete*, p. 306). La autora, tras examinar las coincidencias entre los sainetes *El caballero don Chisme* (1766) y *Las superfluidades* (1768) de Cruz y *Hacer que hacemos*, acaba preguntándose si el plagiario no es en realidad Tomás de Iriarte (véase COULON, *Sainete*, p. 306-311).

1127 J. SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 42. Véase COULON, *Sainete*, nota 115 de la p. 297.

1128 *Examen imparcial de la zarzuela intitulada: Las labradoras de Murcia, e incidentemente de todas las obras del mismo Autor (...)*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1769, p. 42.

1129 *Ibidem.*

1130 HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 513.

1131 Se trata de la ya referida *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 construirse por modelo de todos los de Europa*, ed. del manuscrito Ch. ESPAÑA, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994. El manuscrito original —conservado en el AHN, *Consejos Suprimidos. Impresiones*, 5.530 (27)— no llegó a obtener la licencia de impresión. Véase el razonamiento de HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p.

Los neoclásicos se deciden a responder a los sucesivos retos de Ramón de la Cruz con el estreno, el 12 de febrero de 1770, de la tragedia *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín. El ya mencionado fiasco de la obra no hizo más que acrecentar la posición dominante de De la Cruz en los teatros de la Villa. Unos meses más tarde, en una *Nota* al final del libreto impreso de la zarzuela *El buen marido*[1132], un fortalecido Ramón de la Cruz ataca virulentamente a sus críticos:

> Si el público desertara de los coliseos cuando se representan mis obras o las continuas repulsas de los tribunales que las censuran me reprendiesen, fácilmente quedaría yo desengañado y mudo. Pero, vamos claros: ¿qué concepto pueden merecerme, ni qué respeto han de causarme unos críticos que ponen el mayor cuidado en la ocultación de sus nombres y apellidos, unos ingenios que escriben a escote, unos autores que, reconvenidos, niegan sus obras, y últimamente, unos críticos que el primer año sólo produjeron un sainete con idea, método y pensamientos que antes había publicado otro, y el segundo, después de muchos meses de trabajo, dos de elogios preparativos para inflamar las gentes, uno de rigurosos ensayos, y al fin, con tres cartas y un proceso de recomendaciones presentaron al mundo la mostruosa y detestada tragedia *Hormesinda*?... Basta, y dexemos lo empezado con decir que mis críticos son los autores de esa pieza, está conocido las piezas que son mis críticos.[1133]

No hay duda alguna de que los partidarios de Ramón de la Cruz se refocilaron con el fracaso de *Hormesinda*. Propagaron por la capital un soneto, cuyos últimos versos ponían en boca de Ramón de la Cruz el razonamiento siguiente:

514-515.

1132 *En casa de nadie no se meta nadie, o El Buen marido. Zarzuela jocosa escrita, y dedicada al Excmo. Señor Duque de Alva Don Fernando de Silva Alvarez de Toledo, etc., etc., etc., por D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla. La música es del Maestro D. Fabian García Pacheco. Con superior permiso.* En Madrid: En la Imprenta de Blas Román. Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Año de 1770. La *Nota* es reproducida por COTARELO, *Iriarte*, p. 86 e IDEM, *Cruz*, p. 149. Mencionado igualmente por HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 519.

1133 Citado por COTARELO, *Iriarte*, p. 86. No se ha podido confrontar con el original.
El «sainete con idea, método y pensamientos que antes había publicado otro» es una alusión a la *Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso* de Manuel del Pozo que había retomado la idea de *La sátira castigada* de Nifo. Mencionado por COULON, *Sainete*, p. 319.
Al parecer, Nicolás Fernández de Moratín no era el autor de las críticas tal como señala Cruz. Un folleto crítico firmado por A. MALO Y VARGAS (seudónimo) (*Examen tardio pero cierto, de algunas piezas de theatro, en especial de la zarzuela intitulada «El buen marido», y nota que hay al fin de ella. Por D. Antonio Malo y Bargas.* En Madrid. En la Oficina de la viuda de Manuel Fernández. Año de 1771) desmiente que el autor de *Hormesinda* sea el detractor de Ramón de la Cruz: «decir que sus criticos la han compuesto [*Hormesinda*], es falso; pues el que la ha compuesto jamás fue critico suyo; y si acaso los demas han añadido algo, será muy poco» (p. 26). Citado por HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 520.

No acertó Moratín en su *Hormesinda*
Ergo cuanto yo escribo es acertado.

Tuvieron que tener una gran difusión esos versos satíricos para que Tomás de Iriarte los recogiera en una carta privada y los utilizara para articular una severa crítica al sainetero madrileño[1134].

La epístola está escrita en respuesta a un amigo —del que solo sabemos que se encontraba en El Pardo— que pide el parecer de Tomás de Iriarte sobre «las disputas que han originado en Madrid la tragedia *Hormesinda* y el partido de D. Ramón de la Cruz»[1135]. En la primera parte o discusión del primer verso, intenta analizar la obra de Moratín, a la que dirige no pocas críticas como la inverosimilitud de la trama o los defectos del estilo (frecuencia de repeticiones, innumerables exclamaciones, versos imperfectos, etc.), mostrando una gran independencia de criterio. Iriarte ataca de manera exacerbada a Ramón de la Cruz en la segunda sección («artículo») de la carta, acusándolo de calumniar con impunidad a sus críticos:

> Que salgan patentes en un papel impreso los defectos de la *Briseida*; que en otro, cuyos principales puntos están probados sin réplica, se manifiesten los disparates de *Las labradoras de Murcia*; que clamen todas las gentes de juicio contra el perjudicial ejemplo de los sainetes que hoy se representan; [...] ¿son éstos motivos para que un hombre solo, sin representación ni autoridad se atreva á desacreditar delante de todo un público á personas determinadas?[1136]

prosiguiendo:

> ¿De qué me servirá á mí ni á nadie demostrar que son desatinadas las composiciones de D[on] Ramón, si él no ha de procurar responder á los argumentos con que se le reconvenga, sino ofender la reputación de quien los alegue?[1137]

El escritor canario traza a continuación un parangón entre Moratín y De la Cruz. Opone el gran conocimiento de los poetas latinos y castellanos de Moratín, a la ignorancia literaria e inmoralidad de Ramón de la Cruz:

> Don Ramón, además de tener acreditado que entiende poco la lengua latina, no da muestras de haber leído las buenas poesías escritas en la nuestra, pues apenas hay entre sus versos alguno que se parezca á Garcilaso, Lope, Ercilla,

1134 Esta *Copia de carta escrita al Pardo por un caballero de Madrid a un amigo suyo*, está publicada en el apéndice de COTARELO, *Iriarte*, p. 433-447. Las citas que se reproducen a continuación proceden de la publicación de Cotarelo, por lo que no reflejan la forma del texto original (conservado en la BNM).

1135 COTARELO, *Iriarte*, p. 433.

1136 *Ibidem*, p. 442-443.

1137 *Ibidem*, p. 443.

> etc. [...] Don Ramón está escribiendo para las tablas muchos años ha, y no tiene más disculpa para no haber adelantado en esta carrera que la falta de principios.[1138]

Los defectos mencionados se dejan sentir especialmente en la zarzuela *Briseida*:

> Moratín quizá haría una tragedia razonable si le diesen un plan bien hecho y se redujese á dejarla dormir un par de años, puliéndola entretanto con lima sorda y lenta. Don Ramón echaría á perder este mismo plan con pensamientos bajos y expresiones forzadas. Dígalo la *Briseida*.[1139]

Los versos del aria de Agamenón (nº 3) de dicha zarzuela sirven a Iriarte para ilustrar la poca calidad literaria y la incorrección del lenguaje de las obras de Cruz:

> Moratín ensarta á menudo epítetos que hacen lánguidas las frases, verbigracia:
>
> De aquella pertinaz batalla horrenda.
>
> Don Ramón los ensarta también, pero los busca tan adecuados como éstos, de aquellos nunca bastantemente celebrados versos:
>
> El pantano vil, altivo...
> Con cruel impulso esquivo.
>
> Una batalla puede ser *pertinaz* y *horrenda*; pero ni el pantano puede ser *vil* ó *altivo*, ni el impulso de un río es dama desdeñosa, á quien corresponda el epíteto de *esquivo*.[1140]

Se reconoce ahí la influencia de la crítica vertida dos años atrás por Mauricio Montenegro. A juicio de Iriarte, además, el sainetero no posee las aptitudes poéticas de Moratín:

> A Moratín no se le puede negar que tiene facilidad en los versos endecasílabos. D[on] Ramón los hace muy duros. Dígalo el *Sesostris*. Los de ocho sílabas le salen más corrientes por la mucha práctica que tiene en ellos tanta infinidad de sainetes.[1141]

Pero es en los reproches sobre la falta de moral donde se refleja el pensamiento ilustrado de Tomás de Iriarte, que afirma:

1138 *Ibidem*, p. 444.
1139 *Ibidem*.
1140 *Ibidem*.
1141 *Ibidem*.

> que aquellas flaquezas que, ó no deben sacarse al teatro, ó si se sacan han de pintarse con colores honestos y castigarlos, son cabalmente las que ofrecen más dilatado campo al numen de D[on] Ramón, en cuyos sainetes queda, por lo común, el vicio aún más exaltado de lo que en la vida humana lo está realmente.[1142]

Al final de la epístola, el escritor canario denuncia, sin añadir novedad alguna, la dictadura teatral que impone Ramón de la Cruz:

> no dependería el teatro del arbitrio de uno sólo que ha establecido y refundido en su persona la autoridad de monarca dramático, no conocida hasta nuestros días.[1143]

aunque —a diferencia de Montenegro, Mendoza, o Sánchez— no propone ningún plan para lograr invertir la situación y reformar definitivamente el teatro.

Coulon cree más que probable que Ramón de la Cruz hubiera conocido si no el texto de la carta, cuando menos su contenido[1144].

La situación de los coliseos de la Villa cambia drásticamente en el verano de 1770. El conde de Aranda, de acuerdo con el corregidor de Madrid, interviene directamente en el nombramiento del director de los teatros, el francés Reynaud[1145], y del censor, Ignacio López de Ayala, responsable de seleccionar las obras representadas. Los reformistas neoclásicos se apoderan de los escenarios comerciales de la capital.

A pesar de la moderación con la que actúan los responsables de los coliseos, la política ilustrada no obtiene buenos resultados: desciende la recaudación, se repite el repertorio antiguo, no logran estrenarse piezas nuevas, crece el desagrado entre los cómicos que ahora deben someterse a los rígidos criterios de la dirección, e incluso se reponen piezas anteriormente censuradas por los neoclásicos, como zarzuelas de Ramón de la Cruz e, incluso, comedias de magia[1146].

El naufragio de los planteamientos neoclásicos, rematado por la supresión del cargo de director de los teatros en marzo de 1774, devuelve el protagonismo a Ramón de la Cruz. Durante el resto de su carrera, el dramaturgo madrileño seguirá siendo blanco de críticas por parte de los ilustrados Tomás de Iriarte

---

1142 *Ibidem*, p. 445.

1143 *Ibidem*, p. 447.

1144 La respuesta pública llegaría, en opinión de la estudiosa francesa, en mayo de 1773, con la representación del sainete *El poeta aburrido*. La causa del retraso en la réplica no hay que buscarla, como supone COTARELO (*Cruz*, p. 153) en que Cruz hubiera esperado a la caída del conde de Aranda. Para Coulon, Cruz no respondió inmediatamente debido a que las críticas de Iriarte no fueron publicadas. Véase COULON, *Sainete*, p. 313-318.

1145 Véase *supra*, nota 999.

1146 Véase HERRERA NAVARRO, *Críticos*, p. 521-522.

(*Fábulas literarias*[1147]), Samaniego (*Discurso XCII* en *El Censor* de 1786[1148]) o Leandro Fernández de Moratín (*La derrota de los pedantes*).

De los embates posteriores a 1770, nos detendremos únicamente en el emprendido por el erudito Napoli Signorelli, cuyos comentarios acerca de la zarzuela *Briseida* de Ramón de la Cruz fueron publicados en Italia nueve años después del estreno.

Es importante recalcar que el italiano Pietro Napoli Signorelli[1149] estaba estrechamente vinculado al núcleo de reformistas ilustrados españoles. Durante su estancia de dieciocho años en la capital española, el dramaturgo napolitano frecuenta las tertulias de la «Fonda de San Sebastián»[1150] y traba una sólida amistad con Nicolás Fernández de Moratín[1151]. El contacto directo con la realidad literaria española en general y la actividad teatral madrileña en particular le colocan en una situación de observador privilegiado. En 1777 publica en Nápoles una historia del teatro europeo, la *Storia critica de' teatri antichi e moderni*[1152],

---

1147 T. de IRIARTE, *Fábulas literarias*, en *Poesías*, (*Clásicos castellanos*, 136), Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 8-9 (Fábula III); p. 102-103 (Fábula LXXVI). Citado por COULON, *Sainete*, p. 328.

1148 El Censor *(1781-1787). Antología*, ed. E. GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor, 1972, p. 171-172. Citado por COULON, *Sainete*, p. 328. Sobre este discurso, véase E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Institución Sancho el Sabio, 1975, p. 335-348. No será inútil recordar que existe una edición facsímil de ese importante periódico ilustrado: *El Censor. Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787*, ed. facsímil, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1989 (con prólogo y estudio de J.M. CASO GONZÁLEZ).

1149 En 1765, Napoli Signorelli se ve forzado, por problemas financieros, a trasladarse desde su Nápoles natal a Madrid. Allí trabaja en la Loteria Real hasta su regreso a Italia en 1783. A causa de su participación en la revolución, debe dejar nuevamente Nápoles en 1799, y exiliarse a Milán y Bolonia, donde es profesor de historia y diplomacia hasta 1807. Regresa finalmente a su ciudad natal, donde es secretario de la *Accademia Pontaniana* hasta su muerte. Apasionado por el teatro desde de su juventud, escribió discursos, tratados, varios libretos operísticos y numerosas obras dramáticas. De la bibliografía general sobre Napoli Signorelli, pueden destacarse los estudios siguientes: V. CIAN, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. G.B. Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, Lattes, 1896; C.G. MININNI, *Pietro Napoli-Signorelli: vita, opere, tempi, amici, con lettere, documenti ed altri scritti inediti*, Città di Castello, Lapi, 1914; M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla cultura del Settecento*, 2ª ed., Bari, Laterza, 1954, aunque basten aquí unos rápidos apuntes extraídos del *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, ed. de G. PETRONIO, 4, Bari-Roma, Laterza-Unione Editoriale, 1967, p. 103-105.

1150 Véase nota 978.

1151 La amistad entre los dos escritores ha sido tratada por A. MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, *Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli-Signorelli*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, 35, 1960, p. 763-808.

1152 Napoli, Stamperia Simoniana, 1777. El título exacto es: STORIA CRITICA / DE' / TEATRI / ANTICHI E MODERNI / *LIBRI III.* / DEL / DOTTOR D. PIETRO / NAPOLI-SIGNORELLI. / DEDICATA / ALL'ECCELLENTISSIMO SIGNORE / D. GIAMBATISTA / CENTURIONE / Grande di Spagna di Prima Classe, Gran Croce del

obra redactada y terminada en Madrid[1153] y que además contó con el patrocinio de un noble español, Juan Bautista Centurión[1154].

En la *Storia critica,* una de las principales obras de la historiografía dramática del siglo XVIII[1155], el escritor italiano se adhiere a las ideas del Neoclasicismo. Es partidario del teatro francés e italiano, aunque en su obra defiende también a los autores españoles del Siglo de Oro. Napoli Signorelli, presa de la parcialidad y pasión característicos de la época, rechaza el teatro hispano cuando no imita las directrices marcadas desde Italia, la cuna del arte dramático. Según Meregalli, la *Storia critica* aún se muestra prudente con el teatro hispano debido a que su autor recibía un sueldo del Estado español y el mecenazgo de un Grande de España[1156].

En la tercera parte o *Libro* de su estudio histórico sobre el teatro europeo, Napoli expone sucintamente la situación de la escena española desde mediados de siglo XVIII[1157]. El erudito italiano se muestra partidario del teatro neoclásico, prestando su apoyo a los reformistas españoles y a Moratín en particular[1158].

Real distinto / Ordine di Carlo III., e Gentiluomo di Camera di S. M. con / esercizio: Marchese di Estepa, Alamuña [sic], Aula [sic], Bivola, / Monte del Bay, e Alameda: Conte di Fuensalida, / Colmenar, Casa Palma, e Barajas: Signore / dello Stato di Villerias, e delle Ville di / Pedrera, Oreja, Lillo, Huecas, / Humanes, Guadamur, Las-Posa- / das, e Rejas &c. &c. &c. / IN NAPOLI MDCCLXXVII. / NELLA STAMPERIA SIMONIANA. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

En la segunda edición de 1787-1790 (Napoli, Vicenzo Orsino), la obra se amplió a seis volúmenes, a los que se añadió un tomo de *Addizioni* en 1798. La edición definitiva, compuesta de diez volúmenes, apareció en 1813.

Todas las citas provienen de la edición de 1777, la única existente cuando Ramón de la Cruz escribió su prólogo de 1786. La comparación de las valoraciones de Signorelli a través de las distintas ediciones hubiera desbordado los límites de este estudio.

1153 «Madrid y 15. de Diciembre de 1776» se lee al final de la dedicatoria inicial (P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni,* Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, p. IX).

1154 «Giambatista Centurione» en la portada de la obra. Sin embargo, la relación de títulos nobiliarios no deja ninguna duda de que se trata de Juan Bautista Centurión Velasco y Ayala, VII marqués de Estepa. A los títulos de nobleza y distinciones que figuran en el impreso de 1777, hay que añadir los de alguacil mayor perpetuo de Toledo, alférez mayor de Málaga. Véase A. y A. GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos,* 24, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1926, p. 41.

1155 M.E. SORIANO PÉREZ-VILLAMIL (*España vista por historiógrafos y viajeros italianos [1750-1799],* Madrid, Narcea, 1980, p. 109-125) posee uno de los pocos estudios sobre el apartado dedicado al teatro español en la *Storia critica.*

1156 F. MEREGALLI, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna,* Venezia, Libreria Universitaria, 1962, p. 41.

1157 P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni,* Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, libro III, capítulo VI: *Teatro Inglese, Alemano, e Spagnuolo del medesimo nostro Secolo,* concretamente las p. 406-417 (*Spagnuolo*). En páginas anteriores, Napoli Signorelli dedica algunas reflexiones a los principales autores teatrales españoles, como Cervantes (p. 258-260), Lope de Vega (p. 260-263), Calderón de la Barca (p. 275-279) o Agustín Moreto (p. 280).

1158 Napoli reparte sus elogios entre Cadalso, Sebastián y Latre, Ayala, García de la Huerta, Luzán, etc. Véase P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni,*

Denuncia incluso la displicencia hacia este autor, no sin lanzar una diatriba hacia los libelistas y saineteros que le asedian:

> l'Autore [Moratín] meritava di essere incoraggiato dalla Nazione, in vece d'esser perseguitato con isciocchi libelli efimeri, e proverbiato dalle medesime Scene da' grossolani compositori d'Intermezzi insipidi e villani.[1159]

La actividad operística de la capital española lógicamente captaba el interés del Napoli Signorelli libretista, muy preocupado en rememorar el favor de que gozó «la nostra *Opera Eroica*» en los teatros de la Corte.

Tras referirse a las representaciones de óperas *buffe* traducidas, el crítico italiano hace alusión a las zarzuelas originales de Ramón de la Cruz:

> In Madrid sogliono cantarsi nell'està alcune nostre *Opere Buffe* tradotte, come la *Buona Figliuola*, il *Filosofo di Campagna*, il *Tamburro notturno*, ec., e alcune originali di parole e di musica nazionale, chiamate *Zarzuelas*, come *las Segadoras de Vallegas* [sic], *las Foncarraleras* &c., e nell'une e nell'altre i Recitativi si parlano, e si cantano le sole Arie e Finali.[1160]

y dedica algunas reflexiones a la recepción de *Briseida*, que considera la única ópera seria española existente:

> Un' *Opera Eroica Spagnuola* compose, anni sono, il soprannominato *La-Crux*, intitolata *Briseida*, la quale fu assai mal ricevuta e derisa, spezialmente in alcune Lettere molto lepide e graziose scritte da *Don Miguèl Higueras* mascherato sotto il nome di un *Barbero de Foncarràl*. Fu la prima e l'ultima *Opera Seria Spagnuola*, perchè l'Autore non si ricordò del precetto Oraziano:
>
> *Sumite materiam vestris*[,] *qui scribitis*[,] *aequam*
> *Viribus, & versate diu quid ferre recusent,*
> *Quid valeant humeri* [sic].[1161]

Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, p. 408-411. Sus comentarios sobre los sainetes de Ramón de la Cruz (p. 412) han sido ya evocados por COULON (*Sainete*, p. 304, 535 y 536). Cf. nota 982 y p. 324.

1159 P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777, p. 408.

1160 *Ibidem*, p. 417.

1161 *Ibidem*. En el primer volumen de la segunda edición de la obra (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 1, Napoli, Vicenzo Orsino, 1787, libro IX, p. 90-98) NAPOLI SIGNORELLI desarrolla sus comentarios sobre *Briseida*. Citado por M.E. SORIANO PÉREZ-VILLAMIL, *op. cit.*, p. 122.
Los versos de Quinto Horacio corresponden a la epístola a los Pisones, más conocida con el título *De Arte poetica*, v. 38-40. Ofrecemos la traducción al francés de François VILLENEUVE: «Prenez, vous qui écrivez, un sujet égal à vos forces et pesez longuement ce que vos épaules refusent, ce qu'elles acceptent de porter.» (HORACE, *Epîtres*, [*Collection des Universités de France*], 4ª ed., Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 204). Cf. comentario de la nota 351.

Estos ataques fueron traducidos y divulgados por Sempere y Guarinos en el famoso *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III* de 1785[1162].

El escritor madrileño se defenderá de esos ataques en el prólogo a la antología de sus obras teatrales, publicada a partir de 1786 en la Imprenta Real: *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas de D. Ramon de la Cruz y Cano entre los Arcades Larisio*[1163]. Cruz replica a Napoli Signorelli condenando el teatro italiano, para lo cual recurre incluso a algunos jesuitas expulsos como Francisco Javier Lampillas y Juan Andrés.

Las experiencias de viaje de Giuseppe Baretti[1164] revisten un gran interés literario y musicológico, puesto que ofrecen un análisis diferente de las zarzuelas

---

1162 J. SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, 2, Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 232-238; ed. facsímil, 1, Madrid, Gredos, 1969, p. 232-234. Sempere adjunta un catálogo de las obras de Cruz (p. 234-238).

1163 Madrid, 1786-1791, 10 vols. El título exacto del primer volumen es: TEATRO, / Ó COLECCION / DE LOS SAYNETES / Y DEMAS OBRAS DRAMATICAS / *DE D. RAMON DE LA CRUZ Y CANO, ENTRE LOS ARCADES* LARISIO. / *Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores.* / Hor. Art. Poet. / TOMO I. / CON PRIVILEGIO. / MADRID EN LA IMPRENTA REAL. / 1786, cuyas páginas XXI-LXXX corresponden al *Prólogo* mencionado. Según AGUILAR PIÑAL (*Bibliografía*, 2, p. 695-696), poseen ejemplares de esta coleción las siguientes bibliotecas: BIT; Granada, Universitaria, C-6-134/143; BNM, T. 9.075 [sic] y Santiago, Universitaria (referencia no especificada). La BNM custodia, en realidad, dos colecciones completas (T. 3.693-3.702 y T. 9.075-9.084) y dos ejemplares incompletos (T-i. 109 —únicamente vol. 1-4— y T-i. 138 —sólo los dos primeros tomos—). En el caso de la barcelonesa Biblioteca del Institut del Teatre (BIT), Aguilar Piñal cita únicamente la signatura 31.530, correspondiente a un tomo suelto (el tercero) de la colección que, por cierto, hubiera sido más apropiado indicar con la referencia 31.530-31.537 asignada por Artur Sedó. Incomprensiblemente, el prestigioso dieciochista omite la referencia correcta: Vitrina A - estante 3. Es evidente que deben de existir ejemplares de la *Coleccion* en otras bibliotecas tanto españolas como extranjeras. Así, por ejemplo, hallamos la serie en la British Library, 841.a.49., 11726.a.28., 11726.aa.10., 11726.aa.23. (véase *Short-title Catalogue of Eighteenth-Century Spanish Books in the British Library*, 1, London, The British Library, 1994, p. 149 [C909]) y en la Bibliothèque Nationale de Francia, Yg. 2705-2712 (sólo 8 vol.) (véase *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs*, 85, Paris, Imprimerie Nationale, 1925, col. 556). Por cuestiones de espacio, hemos tenido que renunciar a una búsqueda sistemática en los catálogos.
Una edición moderna del prólogo se ha incluido en el apéndice de R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por F. RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. 299-317. El profesor J.M. SALA VALLDAURA, de la Universitat de Lleida, es el único que se ha interesado por este importante testimonio, en su artículo *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 5-7.

1164 La singular personalidad de Giuseppe (Marc'Antonio) Baretti merece que nos detengamos brevemente en su biografía. Desde su juventud, escribe poemas satíricos y traduce obras del francés. Vive en Londres a partir de 1751, donde combina la enseñanza del italiano con un puesto en la Ópera Italiana. Precisamente una disputa entre los actores

cómicas de Ramón de la Cruz. Baretti visita Madrid por segunda vez en el invierno de 1768-1769. La vida cotidiana, las fiestas, el teatro y, sobre todo, los espectáculos interesaron al crítico italiano. A mediados de julio de 1770, edita en Londres la relación de su viaje por Inglaterra, Portugal, España y Francia. Con precisión compara la realidad teatral italiana con la española. Opina sobre los géneros autóctonos como la zarzuela burlesca, por la que no esconde sus preferencias. La representación de *Las segadoras de Vallecas* en enero de 1769 atrajo la atención de Baretti.

Uno de los aspectos que más llaman la atención en la trayectoria literaria de Ramón de la Cruz es, como ya se ha apuntado, el cambio de actitud hacia el público teatral. Desde comienzos de la década de los sesenta, el dramaturgo apelará al juicio del pueblo y al aplauso del patio, cuando la prensa y la crítica le recriminen su práctica sainetera, contradiciendo, así, las ideas sostenidas en el prólogo de *Quien complace a la deidad*. Cotarelo consideró que tal giro se produjo únicamente por razones económicas[1165]. Sin embargo, suscribimos la opinión Sala Valldaura de que «no son desdeñables ni los motivos sentimentales (la fama, el creciente amor por "el teatro por dentro") ni la paulatina radicalización a que le obligan las sucesivas polémicas, empezando por la de Nifo en esos primeros años sesenta»[1166].

Es evidente que Ramón de la Cruz no prescindió de la presión de la crítica, el gusto del público o las preferencias de los actores, guiados lógicamente por las

---

y el arrendatario de este local será ridiculizada en dos pamfletos satíricos que escribe poco tiempo después de su llegada a la capital británica. Publica varias obras relacionadas con su labor pedagógica, incluido su exitoso *Dictionary of the English and Italian Languages* (1760), cuya recaudación le permitió volver a Italia, viajando a través de Portugal, España y el sur de Francia. Entre 1763 y 1765, desarrolla una frenética actividad periodística en la *Frusta letteraria* («El azote literario»). Detrás del seudónimo de «Aristarco Scannabue» —un soldado veterano dedicado a la lectura—, Baretti lanza virulentos ataques contra la literatura ilustrada italiana. Su conservadurismo y su defensa de un teatro moralizador, le llevarán, por ejemplo, a cargar contra las comedias de Goldoni. En enero de 1766, la *Frusta* es prohibida por las autoridades venecianas. Ese mismo año regresa a Londres, donde permanece hasta su muerte. Sobre Baretti, cabe destacar los estudios de N. JONARD, *Giuseppe Baretti (1719-89). L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, Imp. G. De Bussac, 1963; *Giuseppe Baretti, letterato e viaggiatore. Atti del convegno, Napoli, 15 dicembre 1989*, ed. de A. MARTORELLI, (*La coppa di Nestore*, 2), s.l., Valentino, [1993]; *Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa. Atti del convegno di studi, Torino, 21-22 settembre 1990*, ed. de M. CERRUTI y P. TRIVERO, (*Contributi e proposte*, 23), Alessandria, Edizioni dell'orso, 1993, que en resume F. FIDO, *The Enlightenment and Parini*, en *The Cambridge History of Italian Literature*, ed. de P. BRAND y L. PERTILE, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1996, p. 376-378. Véase, además, el artículo de I. FENLON, art. *Baretti, Giuseppe (Marc'Antonio)*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de S. SADIE, 2, London-Washington-Hong Kong, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 155.

1165 COTARELO, *Cruz*, p. 33 y s.

1166 J.M. SALA VALLDAURA, *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 5.

recaudaciones de taquilla o las posibilidades de lucimiento personal. Sin embargo, tales elementos no acaban de explicar el complejo posicionamiento ideológico del dramaturgo, sobre el cual ni los especialistas en el tema han conseguido unificar sus opiniones[1167]. Sin ir más lejos, Bittoun-Debruyne, en un reciente intento de sintetizar la ideología del escritor -principalmente a partir de los sainetes- concluye que «la ambigüedad de Ramón de la Cruz -que tampoco se distinguió nunca por ser reformista ni por sus ideas avanzadas- nos impide pronunciarnos sobre su ideología de forma clara, pero nos permite insistir sobre la gran fuerza que tenía, en definitiva, la presión del público sobre su obra.»[1168] Por otra parte, no debe olvidarse el carácter peculiar del teatro ilustrado español, en el que la tradición propia pesa tanto como la mirada hacia las novedades extranjeras, dando como resultado actitudes a veces ambiguas[1169].

Es cierto que la gran ductilidad del autor, su capacidad para adaptar temas y fundir géneros, el intento moralizador de los sainetes[1170], o la citada dependencia

---

1167 Sobre las mentalidades contrapuestas en el teatro —principalmente menor— de Ramón de la Cruz véase N. BITTOUN-DEBRUYNE, *Ideología*, en R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, (*Biblioteca Clásica*, dirigida por F. RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. LXXVIII-LXXXIII. El artículo destaca los trabajos de A. HAMILTON, *A study of Spanish Manners, 1750-1800, from the Plays of Ramón de la Cruz*, en *University of Illinois Studies in Langage and Literature*, 11, 1926, p. 357-428; R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed. M. COULON, Madrid, Taurus, 1985, p. 28-29; J.M. SALA VALLDAURA, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, (*Ensayos/Scriptura*, dirigida por J. JOVÉ, 3), Lleida, Universitat de Lleida, 1994, p. 67-101.

1168 N. BITTOUN-DEBRUYNE, *Ideología*, en R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por F. RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. LXXXIII.

1169 En palabras de Lafarga, el teatro ilustrado se halla «a caballo entre la tradición a la que se siente vinculado (de la que no están ausentes el gusto del público y los cómicos) y la modernidad a la que es llamado para sintonizar con los demás teatros europeos.» F. LAFARGA, *El teatro ilustrado en España, entre tradición y modernidad*, en *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium an der Universität-GH-Duisburg vom 8.-11. Oktober 1996*, ed. de S. JÜTTNER, (*Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache*, ed. de L. BORNSCHEUER, R. BRANDMEYER, S. JÜTTNER, H. KAISER, M. KOMOROWSKI, H. T. SIEPE y M. von STOSCH, 2), Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991, p. 156.

1170 De la Cruz condenó las modas extranjeras, la corrupción de las costumbres (el cortejo y la petimetría, por ejemplo), el excesivo cuidado de la indumentaria, etc. Véase M.F. VILCHES DE FRUTOS, *Los sainetes de Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración*, en *Segismundo*, 39-40, 1984, p. 173-192. Vilches sostiene que con esas condenas el dramaturgo «consiguió hallar la fórmula adecuada para propagar muchas de las grandes ideas definidas por los ilustrados» (p. 185). En otro cabo, Bittoun-Debruyne pone en tela de juicio la sinceridad de estas moralizaciones: «Ramón de la Cruz da a menudo la sensación de insertar casi a la fuerza sus preceptos morales para conseguir así rebajar las críticas a la inmoralidad del sainete y poder congraciarse así con los autores que suelen fustigarle». Además, señala que muchas de las críticas de Cruz dirigidas a las nuevas costumbres podían ser tanto las de un conservador como las de un reformista. N. BITTOUN-DEBRUYNE, *Ideología*, en R. de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de J.M. SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por F. RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. LXXXII-LXXXIII. Cf. nota 1175.

del gusto del público, por ejemplo, no facilitan en nada un intento de definición ideológica. Sin pretensión de ahondar en este intrincado tema, permítasenos únicamente bosquejar la cuestión crítica que quizá suscita mayores dudas: el lugar que ocupa De la Cruz en relación con el ideario ilustrado y a la estética neoclásica.

La recepción inmediatamente posterior y la historiografía de la literatura decimonónica iban a retener la imagen del Ramón de la Cruz iniciador del costumbrismo popular, precursor del género chico y fuente de la «manolería» madrileña, como afirmaría el propio Mesonero Romanos[1171]. En los últimos años, sin embargo, eminentes especialistas como Ermanno Caldera, Mireille Coulon, Francisco Lafarga y Josep Maria Sala Valldaura han introducido nuevos matices y han alineado la obra teatral de nuestro escritor en la Ilustración[1172]. Uno de los principales pilares de esa nueva visión es precisamente el mencionado *Prólogo* de 1786[1173].

Mediante la publicación del *Teatro, ó coleccion de los saynetes*, Ramón de la Cruz aspira, evidentemente, a pasar a la posteridad, legando lo más selecto de su obra dramática. Pero además parece que pretende ganarse la consideración y el reconocimiento de la élite culta de su tiempo. ¿Por qué si no esa insistencia en recordar su condición de académico (árcade romano) «Larisio Dianeo» en el propio título del *Teatro, ó coleccion de los saynetes*? Para defenderse de los ataques de Napoli Signorelli, De la Cruz no duda en recurrir —recordémoslo— nada menos que a los clásicos (Terencio, Plauto, Aristófanes, etc.). En otras páginas del *Prólogo*, saca a colación —muy astutamente— no sólo a García de la Huerta, Jovellanos, López de Ayala, Tomás de Iriarte o Trigueros, sino también a autores franceses coetáneos, compensando con ello sus citas a Lope de Vega y su elogio de la tradición hispánica (Solís, Calderón, Zamora, Cañizares, etc.).

1171 R. de MESONERO ROMANOS, *El Antiguo Madrid. Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Francisco de Paula Mellado, 1861, ed. facsímil, Madrid, Dossat, 1986, p. 195.

1172 Véanse E. CALDERA, *Il riformismo illuminato nei* sainetes *di Ramón de la Cruz*, en *Letterature* (Genova), 1, 1978, p. 31-50; COULON, *Sainete*, p. 563-565; F. LAFARGA, *Tradición y modernidad en el teatro de Ramón de la Cruz*, en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, ed. de A. CALDERONE, Messina, Armando Siciliano, 1993, p. 333-351 y J.M. SALA VALLDAURA, *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 5-7. La postura de Lafarga ha experimentado una clara evolución. En su edición de los *Sainetes* (Madrid, Cátedra, 1990) afirmaba lo siguiente: «es cierto que Ramón de la Cruz apunta en varios de sus sainetes una crítica de costumbres, dirigida contra algunos vicios y defectos de la sociedad de su tiempo: el excesivo apego a lo extranjero, las diferencias sociales, los matrimonios forzados o desiguales, la mala educación de los hijos, etc. Si bien hay un intento moralizador, cuesta trabajo imaginar a Ramón de la Cruz como un autor ilustrado, por su apego a las formas tradicionales, tanto en lo literario como en lo social y moral» (p. 23-24).

1173 También se desprende la misma conclusión de algunos diálogos de los sainetes de costumbres teatrales (por ejemplo, *El poeta aburrido*).

A sabiendas de que el público de la mencionada edición no iba a ser el mismo que el de los impresos sueltos, ni formaba parte de los «mosqueteros»[1174], valora quizá excesivamente su teatro mayor y omite aquellas obras que más le podían comprometer con el gusto popular, especialmente los sainetes centrados en los barrios más castizos y el majismo[1175]. Asimismo, es harto reveladora la selección representativa que realiza de sus zarzuelas, con la inclusión, por ejemplo, de *Clementina* (vol. V) y *Briseida* (vol. IX) pero omitiendo grandes éxitos como *Las segadoras de Vallecas*, *Las labradoras de Murcia* o *Las foncarraleras*[1176]. El autor madrileño, en su empeño de recibir la estima de los neoclásicos, llega al extremo de variar el final de la zarzuela *El licenciado Farfulla* (vol. VI), alegando razones morales en el prólogo:

> La ligereza de mi docilidad en tomar qualquier asunto, que se me dió, sobre qué fundar una Operilla bufa, que en vez de Arias se adornára con música de todos los ayres Españoles, y haberla *afarfullado* en quatro dias; y la felicidad de haber sido tan divertida para el público, y tan útil á los Cómicos, no es disculpa de la elección de un *sugeto* perverso, que al fin se burle de la Justicia y quede impune.[1177]

1174 Entre los suscriptores de la obra aparecen bastantes ilustrados. Véanse las p. VII-XIV («*Personas que han animado a Don Ramon de la Cruz para que se resuelva á publicar sus Obras, subscribiendose voluntariamente, y alistandose desde el año de 1784. antes de dar el primer paso para la impresión.*») y XIV-XX («*Señores Subscriptores después del día 7 de Abril que se publicó en la Gazeta la edicion de estas Obras.*») de CRUZ, *Coleccion*, 1. Gérard DUFOUR, en su artículo *El público de Ramón de la Cruz*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 19-20, examina más detalladamente la composición de las dos listas citadas. En la primera, por ejemplo, se encuentran cuarenta nobles (el 31,5% del total de suscriptores) —entre los cuales destacan el conde de Benavente (12 ejemplares) y su mujer la duquesa de Osuna (misma cantidad), el conde de Floridablanca (6), la duquesa de Alba (6), el duque de Híjar (5)—, 31 empleados de la alta administración (25%), 22 militares (16%) y numerosos embajadores extranjeros. En opinión de Dufour, la alta nobleza reivindicaba el populismo financiando las obras de Ramón de la Cruz.
Como hemos podido comprobar, figuran en la lista el marqués de la Florida Pimentel «del Consejo de Hacienda» (p. VIII) y hombres de letras como Jovellanos (p. IX), Tomás de Iriarte (p. XI), Vicente García de la Huerta (p. XIV), o el ya mencionado Miguel de la Higuera (p. XX).

1175 Véase J.M. SALA VALLDAURA, *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 6. En la selección, Cruz favorece los sainetes con ambiente urbano de clase media y con finalidad moralizadora. Tras haber cotejado los autógrafos y la edición de 1786, Sala constata que el autor madrileño suprime los pasajes más cáusticos de algunos de sus sainetes, al tiempo que refuerza el contenido moral en otros.

1176 Además de las dos primeras obras citadas, CRUZ intercala en la *Coleccion*, 1, las zarzuelas siguientes: *El tío y la tía* (vol. V), *El licenciado Farfulla, Los zagales del Genil* (vol. VI), y *En casa de nadie no se meta nadie* (vol. IX). No conocemos ningún estudio que haya profundizado en los criterios seguidos por el dramaturgo a la hora de efectuar su elección, ni que compare las primeras versiones con las de 1786-1791. A nuestro entender, tal trabajo despejaría muchas de las dudas que plantea la ambigüedad intelectual de Ramón de la Cruz.

1177 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXXVI. Acto seguido, el autor confiesa: «Me avergoncé quando me ví justamente reprehendido en el Memorial Literario del mes de Noviembre del año

En la conclusión del *Prólogo*, el dramaturgo aboga por un teatro «correcto»[1178] y reglado, solicitando incluso la intervención del propio Carlos III y del conde de Floridablanca, al igual que estaban exigiendo sus detractores.

Naturalmente, Ramón de la Cruz podía aspirar a rehabilitar su nombre ante los neoclásicos porque —en palabras de Sala Valldaura— «no sólo una parte de sus traducciones había sido hecha para la reforma del teatro español, sino también porque el cultivo de las *petites pièces* era más o menos reconocido en Francia, porque merecía su obra el aplauso "embozado" de muchos ilustrados más o menos afectos de plebeyismo, y porque "Larisio Dianeo" no creía estar tan apartado de los círculos culturales: el conde de Aranda y sus amigos habían alabado la zarzuela heroica la *Briseida*»[1179].

El *quid* de esta cuestión consiste en saber hasta qué punto Cruz estaba siendo sincero en el preámbulo del *Teatro, ó coleccion de los saynetes*. Es innegable que el tipo de público al que iba dirigido forzosamente tuvo que haberle influido. De hecho, Mireille Coulon ha demostrado que durante la publicación de los últimos tomos Ramón de la Cruz seguía escribiendo numerosos sainetes de costumbres populares para los teatros madrileños[1180], lo que indicaría que las mencionadas concesiones al neoclasicismo son merecedoras de poco crédito[1181]. También en este último supuesto, es admisible la tesis defendida por Sala Valldaura de que Cruz escogió parte de su producción con la finalidad de obtener la estima del público neoclásico. Sea como fuere, nos resistimos a considerar esta antología como un mero intento de ofrecer una selección representativa y amena de su obra escénica.

---

pasado».

1178 «la total correccion que se declama de nuestro Teatro, y el auge y brillantez que se desea, me parece que no está lejos.» CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXXVII-LXXVIII.

1179 J.M. SALA VALLDAURA, *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 6.

1180 Véase COULON, *Sainete*, p. 582.

1181 Sala Valldaura considera que Ramón de la Cruz fue franco en el *Prólogo*, esgrimiendo un segundo ejemplo, la «advertencia» al *Manolo. Tragedia para reír, ó Saynete para llorar* editado en 1784. Véase J.M. SALA VALLDAURA, *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 6. En el otro extremo, recuérdese el escepticismo de Bittoun-Debruyne respecto a las moralejas de los sainetes (cf. nota 1170).

CONCLUSIÓN DE LA TERCERA PARTE

La totalidad de la producción músico-teatral de Rodríguez de Hita se encuadra en el gobierno ilustrado del conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla entre 1766 y 1773. Tras los violentos motines de 1766 ("motín de Esquilache"), el conde de Aranda apoyó los espectáculos e impulsó una ambiciosa reforma teatral. Las medidas de apoyo al teatro que siguieron a las revueltas de 1766 responden al deseo de extender la autoridad real frente a las pretensiones de la Iglesia católica. Como hemos visto, A partir de julio de 1768, instauró funciones diarias en las temporadas veraniegas de los teatros municipales de Madrid y eximió a las compañías de los gravámenes, medidas destinadas a compensar la supresión de los *autos sacramentales* en 1765.

Las zarzuelas de Rodríguez de Hita germinan en el contexto estético-ideológico de la Ilustración. El período en que se estrenan (1768-1770) observa un recrudecimiento de la polémica sobre el teatro, avivada por el intervencionismo político aplicado desde la presidencia del Consejo de Castilla por el conde de Aranda. Las críticas literarias sobre las zarzuelas de Rodríguez de Hita y De la Cruz aparecidas entonces, se enmarcan en el largo debate entre los partidarios del Clasicismo normativo —que proponen la creación de nuevas obras españolas según los preceptos clásicos— y los defensores de lo español, siendo Ramón de la Cruz uno de los dramaturgos más comprometidos con el gusto popular, como bien se ha encargado de subrayar la historiografía. Bien es cierto que los críticos de dichas zarzuelas coinciden en recriminar al libretista defectos de estilo, atentar contra la moral y no ceñirse a las unidades clásicas. Sin embargo, la revisión realizada en este trabajo parte de la nueva visión —ya planteada por algunos historiadores del género del sainete— de que Ramón de la Cruz no es tan desfavorable al «buen gusto» como se ha pretendido. En el *Prólogo* de su primera zarzuela *Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar*, uno de sus pocos escritos teóricos, muestra su adhesión al ideal neoclásico y en la antología de sus obras (1786) prefiere omitir zarzuelas de costumbres como *Las segadoras de Vallecas*, *Las labradoras de Murcia* o *Las foncarraleras* e incluir *Clementina* y *Briseida*. El estudio de la crítica literaria demuestra que los ataques contra De la Cruz se dirigen tanto a sus obras burlescas como a sus obras de tema heroico (*Briseida*), cercanas al ideal ilustrado, lo que obliga a considerar aquélla con la máxima circunspección.

El aluvión de reacciones que suscitaron *Briseida* y las zarzuelas burlescas de Rodríguez de Hita, contrasta con la ausencia de alusiones respecto a *Escipión en Cartagena*. No se desató ninguna polémica ni tampoco hubo menciones en los folletos o publicaciones de la crítica teatral[1182]. Todo parece indicar que la obra

[1182] Al menos en los documentos que hemos podido consultar. No debe descartarse que en futuras investigaciones puedan aparecer juicios sobre la zarzuela de Cordero y Rodríguez

de Agustín Cordero no despertó ni el entusiasmo ni la hostilidad de los entendidos, muy al contrario de lo que ocurría con la fuerte personalidad Ramón de la Cruz, ante la que no se podía permanecer indiferente.

Desgraciadamente, no hemos podido abordar la interesante cuestión de la estética y la teoría del teatro en España en el siglo XVIII. Los preceptos teóricos referentes al teatro musical ilustrado están ampliamente desarrollados por autores españoles como Eximeno[1183] o Feijoo. Es de esperar que futuras investigaciones ayuden a clarificar el citado aspecto, como ya se ha hecho en otros países.

---

de Hita.

1183 A. EXIMENO, *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla Storia del suo Progresso, Decadenza e Rinnovazione*, Roma, Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini, 1774.

CUARTA PARTE

ANÁLISIS MUSICAL

INTRODUCCIÓN A LA CUARTA PARTE

Una vez enmarcadas las obras en su contexto teatral e ideológico, y examinadas las circunstancias de producción, es necesario estudiar la música de las zarzuelas de Rodríguez de Hita. Tratar sólo de aspectos histórico-productivos o de circulación de repertorio, olvidando la comprensión de la obra musical, significaría obtener una visión sesgada del fenómeno[1184]. Consideramos de máxima importancia dilucidar las características compositivas de las grandes obras escénicas de Rodríguez de Hita. Con el análisis musical se pretende contribuir al conocimiento del estilo musical del compositor de Valverde, para, en el futuro, poder establecer vínculos con los compositores y los modelos de su propio período, tanto españoles como europeos.

El enfoque analítico y teórico ha ido ganando terreno en la musicología moderna, principalmente en la anglosajona[1185]. Pese a que la musicología histórica, positivista, sigue siendo la tendencia dominante, cada vez un número más nutrido de investigadores musicales acuden a los métodos analíticos para estudiar una obra específica o grupo de obras, un repertorio o un compositor determinados. El gran abanico de técnicas analíticas que se han ido desarrollando en las últimas décadas, permiten múltiples e interesantes aproximaciones, desde las implantadas técnicas de Heinrich Schenker hasta los métodos derivados de la lingüística y la semiótica[1186].

El campo de la ópera del siglo XVIII también se ha enriquecido con las nuevas ópticas aportadas desde la musicología sistemática. Los estudios sobre la ópera, la *opéra-comique* o el *singspiel* de la segunda mitad de la centuria ya no se ocupan únicamente de los aspectos históricos. Se observa un crecido interés por las obras, su estructura, sus convenciones, sus procedimientos, hasta tal punto que existe una considerable bibliografía. Sin ánimo de ofrecer aquí un panorama completo de la situación actual, nos contentaremos con destacar la existencia, en los últimos años, de un debate sobre el tipo de análisis aplicable a la ópera, y en particular la del siglo XVIII[1187]. Carolyn Abbate y Roger Parker, por ejemplo,

---

1184 Remitimos a los breves comentarios sobre los problemas de la musicología tradicional en la introducción general de este trabajo.

1185 Sobre la carencia de trabajos analíticos y críticos que ha producido la musicología española en los últimos años, remitimos al interesante artículo de M.Á. ROIG-FRANCOLÍ, *Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española*, en *Revista de musicología*, 18, 1995, p. 11-25.

1186 No puede ser nuestro propósito aquí detallar los métodos analíticos más utilizados. Referimos a la ya clásica introducción de N. COOK, *A Guide to Musical Analysis*, New York, Norton, 1992.

1187 Está en declive el modelo descriptivo, tal como se presenta en libros clásicos como los de Dent (E.J. DENT, *Mozart's Operas. A Critical Study*, 2ª ed., London, Oxford University Press, 1947), en los que, más que analizar, se interpreta —explica o narra— la ópera.

reclaman análisis que superen lo puramente musical, y tengan en cuenta el resto de agentes que componen la totalidad del drama. El reconocimiento de la interacción simultánea —colisión en otros casos— de texto, música y escena debería formar parte de los análisis de la ópera del siglo XVIII[1188]. Una doble tendencia, la sistemática y la descriptiva, está presente en los debates y estudios de estos años.

De ahí que, en el presente trabajo, nos hayamos marcado el propósito de analizar las zarzuelas de Rodríguez de Hita desde esa doble óptica, la descriptiva y la sistemática.

En el capítulo dedicado al análisis descriptivo se ha pretendido ofrecer una visión global de las zarzuelas del compositor de Valverde. La explicación recorre los distintos números de cada obra, intentando establecer los elementos que hemos considerado más relevantes. Una serie de ejemplos musicales ilustran algunos de los asertos. Cada número se ha acompañado de una ficha introductoria, con varios tipos de información: personajes, tonalidad, *tempo* y metro, reparto, número total de compases, estrofas, esquema métrico, clases de versos, forma musical y las secciones internas. La distribución en distintos campos, numerados del 1 al 12, permitirá establecer comparaciones (la mayoría en próximos trabajos). En la descripción, se otorga particular atención a la relación entre el contenido textual y los elementos musicales. Se insiste, pues, en el vínculo entre drama y música, al hilo de la tendencia narrativa mencionada.

Se nos podrá reprochar que nuestro planteamiento recupera algunos de los procedimientos de la tradición musicológica decimonónica, aferrada a menudo a la superficie musical. Ciertamente, las apreciaciones pueden ser tildadas de generales y subjetivas, ya que sacan a relucir una serie de aspectos que podrán parecer secundarios a otro investigador. No estará de más recordar, sin embargo, que ningún análisis musical puede ser objetivo (como tampoco exhaustivo o definitivo). Este análisis de tipo narrativo posee la ventaja de proporcionar una visión de conjunto inmediata, una perspectiva amplia de los principales elementos literarios y musicales. Permite establecer, además, una primera serie de conclusiones, que deberá ser verificada, naturalmente, por análisis parciales y sistemáticos. Por tanto, existe calculada conciencia de que las evaluaciones más subjetivas —las que describen un registro, un carácter o una determinada emoción—, servirán únicamente para orientar en una determinada dirección, pero que las revisiones sistemáticas irán ajustando las desviaciones más peligrosas. A este respecto, es necesario subrayar que nos hemos tenido que enfrentar a la ausencia de bibliografía dedicada al análisis de las zarzuelas de Rodríguez de

---

1188 C. ABBATE y R. PARKER, *Dismembering Mozart*, en *Cambridge Opera Journal*, 2, 1990, p. 187-195. Cf., además, C. ABBATE y R. PARKER, *Introduction. On Analyzing Opera*, en *Analyzing opera. Verdi and Wagner*, ed. de C. ABBATE y R. PARKER, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989, p. 1-26. Al análisis schenkeriano, junto a los ya conocidos ataques anti-historicistas, precisamente se le critica que no puede aplicarse a la ópera, puesto que la música es sólo uno de los elementos constituyentes junto a la poesía y el drama.

Hita. Los estudios que abordan el examen de la música teatral se reducen a los de Rafael Mitjana y William M. Bussey [1189], completados con las conclusiones de Bonastre en relación al estilo del compositor de La Encarnación[1190]. Incluso en la tesis de Bussey, más que análisis hay que hablar de comentarios destinados a apoyar la hipótesis de la yuxtaposición de la influencia italiana a la tradición zarzuelística en las obras de Rodríguez[1191].

Precisamente a causa de las limitaciones de la labor descriptiva presentada en el capítulo siguiente, se han complementado estas páginas con una muestra de análisis musical sistemático. El objeto de análisis científico lo constituyen las formas de arias de las tres zarzuelas conservadas de Rodríguez de Hita. Se trata de establecer una tipología de las arias según su estructura literario-musical, de revelar las formas musicales que formen parte de la idiosincrasia del compositor. Los parámetros elegidos en la investigación son el texto poético y el funcionamiento tonal. Al resto de elementos contributivos sólo nos referiremos indirectamente. La confección de un sistema de símbolos para la articulación (A, B, B', B^2, para las secciones; a, b, c, para los motivos, etc.) se ha hecho según criterios personales y no estará de más recordar las dificultades a las que debe enfrentarse el analista a la hora de establecer la segmentación musical[1192]. Sobre la adopción del concepto de regiones tonales, remitimos a los comentarios de las advertencias. El *corpus* de esta tipología está constituido por las 41 arias que forman parte de las tres zarzuelas conservadas de Rodríguez de Hita. La justificación de dicha elección hay que buscarla en el hecho de que el aria vocal sea la forma predominante de las zarzuelas y, por lo tanto, se preste a un estudio

---

1189 MITJANA, *Espagne*, p. 2162-2166. No puede reprochársele a Mitjana, los someros comentarios descriptivos de *Briseida* y *Las labradoras*, tanto más cuanto que son los primeros que hemos podido localizar en la historiografía. Su estilo es propio de la escuela musicológica española de las primeras décadas del siglo XX. Sobre el trabajo de Bussey, véase nota 1191.

1190 BONASTRE, *HitaMarch*, p. 109-121. Resumen en BONASTRE, *Estudio*, p. 76-86.

1191 El análisis de W.M. BUSSEY de la obra musical de Rodríguez de Hita, no ocupa sino unas pocas páginas (*French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, [*Studies in Musicology*, 53], Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 101-106; 145-148). Bussey se limita a comentar brevemente algunas características generales de los números 7 («Llegaré, la observaré», Pencho), 17 («Toma alcahuete», trío), 18 («Tengo yo un corazoncillo», Olaya), 20 («Mi bien está turbado», Teresa) y el final del primer acto (nº 12-13) de *Las labradoras de Murcia*. Acompaña Bussey su exposición con dos tablas y dos ejemplos musicales. Respecto a *Briseida*, el musicólogo americano todavía es más parco en comentarios musicales: sólo hay rápidas referencias a los números 8 (terceto), 9 («El náufrago medroso», Agamenón), 13 (recitado «¿Mas cómo en este estado», Aquiles) y 15 («Goce de tus brazo», Briseida).

1192 A este respecto, particularmente útiles nos han resultado los interesantes artículos de N. RUWET, *Méthodes d'analyse en musicologie*, en *Revue belge de musicologie*, 20, 1966, p. 65-90 y N. MEEÙS, *De la forme musicale et de sa segmentation*, en *Musurgia*, 1, 1, 1994, p. 7-23, pero no puede ser nuestra intención discutir aquí este problema central del análisis musical.

más representativo. Dicho *corpus* no incluye las arias compuestas para las representaciones posteriores al estreno[1193].

1193 Cf. capítulo II.

Capítulo VIII

Análisis descriptivo

1. ESTRUCTURA GENERAL

1.1. Zarzuela heroica

Los *drammas per musica* de Metastasio constituyen el paradigma seguido por los libretistas europeos hacia mediados del siglo XVIII. Durante la década de los sesenta, los libretos de Pietro Metastasio no sólo se representan en el reducido ámbito de la Corte española, sino que, como se ha visto, llegan a los coliseos de la capital en forma de piezas habladas, adaptadas por autores como Ramón de la Cruz.

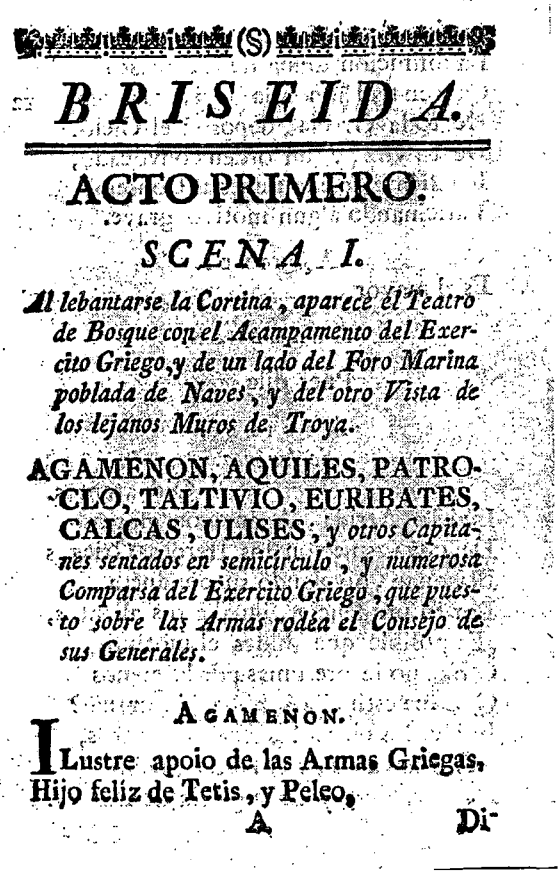
Sería absurdo imaginar que las dos zarzuelas heroicas que puso en música el maestro de —*Briseida* de Ramón de la Cruz y *Escipión en Cartagena* de Agustín P. Cordero—, hubiesen sido concebidas sin tener en cuenta algunos de los principios dramático-musicales establecidos desde la reforma metastasiana iniciada a partir de los años veinte[1194]. La síntesis entre la tradición hispana de la zarzuela y la ópera seria italiana venía siendo habitual en las obras de los grandes cultivadores del género como Sebastián Durón o José de Nebra. Ante la complejidad y la amplitud del tema, nos limitaremos a esbozar las principales características de la arquitectura de las dos zarzuelas mencionadas.

Junto a la alternancia de música y diálogo hablado, la división de las piezas en dos actos es característica del género zarzuelístico. En las obras del período estudiado, el término «jornada» ha caído en desuso, prefiriéndose la palabra «acto» que utilizan tanto Ramón de la Cruz como Agustín Cordero.

1194 Entre las numerosas obras de la época que se refieren a las normas metastasianas, cabe destacar la de G. BARETTI, *Opere drammatiche dell'abate Pietro Metastasio poeta cesareo, en La frusta letteraria di Aristarco Scannabue*, 3, Roveredo, 1763, reedición de la 1ª ed. por F. FIDO, Milano, 1967, p. 125.

ILUSTRACIÓN 18. Inicio del acto primero en el libreto de la zarzuela *Briseida.*

CRUZ, *BriseidaLib*, p. 1 (ejemplar de la BNM, T. 22.301).



(S)

BRISEIDA.

ACTO PRIMERO.

SCENA I.

Al lebantarse la Cortina, aparece el Teatro de Bosque con el Acampamento del Exercito Griego, y de un lado del Foro Marina poblada de Naves, y del otro Vista de los lejanos Muros de Troya.

AGAMENON, AQUILES, PATROCLO, TALTIVIO, EURIBATES, CALCAS, ULISES, *y otros Capitanes sentados en semicirculo, y numerosa Comparsa del Exercito Griego, que puesto sobre las Armas rodéa el Consejo de sus Generales.*

AGAMENON.

ILustre apoio de las Armas Griegas,
Hijo feliz de Tetis, y Peleo,
A Di-

El libreto se estructura en una sucesión de escenas en las que intervienen un número variable de personajes[1195]. El texto de *Briseida*, por ejemplo, está dividido en 11 escenas (5-7), aproximadamente una tercera parte de las que suelen integrar una *opera seria* coetánea[1196]. En medio de cada acto tiene lugar un cambio de decorado o mutación[1197].

1195 En el campo de la *opera seria*, se hace referencia frecuentemente al gráfico que M.F. ROBINSON elaboró del número de personajes por escena a partir de la ópera *Artaserse* (1730) de Metastasio (*Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 52-53) . Desgraciadamente, no abordaremos en nuestro trabajo cuestiones como la construcción interna de las escenas o el número de personajes. Por otra parte, existe la dificultad añadida de la total ausencia de indicaciones escénicas en la zarzuela *Escipión en Cartagena*, cuyo trabajo de reconstitución exigirá el concurso de expertos en dramaturgia.

1196 Véase M. DELOGU, *Galuppi a Vienna: Artaserse*, en *Galuppiana 1985. Studi e ricerche.*

Es importante señalar que ni en *Briseida* ni en *Escipión* se hallan las pequeñas escenas burlescas ni los personajes cómicos característicos de la zarzuela de la primera mitad de siglo[1198]. Ello refleja, a nuestro entender, la influencia de la dramaturgia metastasiana.

Las zarzuelas serias de Rodríguez de Hita constan de diversos fragmentos o números musicales, al igual que en el género operístico (la llamada ópera «de números»): obertura, coro(s), conjunto(s), recitativos y, sobre todo, arias[1199].

El desarrollo de la acción se concentra en el diálogo hablado, lo que no impide la presencia de recitativos a la manera italiana. En cada una de las zarzuelas heroicas hay dos recitativos acompañados: los que se emparejan con el aria de Aquiles nº 13 y la cavatina nº 15 en el acto II de *Briseida*; y los que preceden a los números 8 (Alucio) y 17 (Rubrina) de *Escipión en Cartagena*, siendo este último a dúo con Emisara. La combinación de recitativo *secco* y aria del nº 16 (Briseida), pone de manifiesto el mimetismo de la zarzuela seria respecto del estilo operístico italiano.

El emplazamiento de los recitativos corresponde a momentos de particular intensidad dramática. Así, en el recitado «¿Mas cómo en este estado» (nº 13) se suceden las impetuosas determinaciones de Aquiles, mientras que en los dos recitativos de la escena VI (nº 15, «Si de ti, mi señor y esposo fiero» y nº 16 «Qué esperas pues»), Briseida expresa los desesperados ruegos que lograrán finalmente cambiar la actitud del recalcitrante guerrero. Ya se ha puesto de relieve el paralelismo existente entre las escenas que contienen recitativos en *Briseida* (III y VI del acto segundo), destinadas precisamente a los dos protagonistas de la zarzuela[1200].

Aun no perteneciendo a los personajes de mayor importancia, los recitados de la zarzuela *Escipión* están situados estratégicamente: antes de la última aria del primer acto (nº 8 «¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!») para expresar la desolación del fiel Alucio; y tras el descubrimiento de los planes de Indíbilis y Magón contra el conquistador romano, con la imploración de Emisara y Rubrina (nº 17, «Romano generoso»).

En las zarzuelas serias predominan ante todo las arias para solistas: 14 en *Briseida* (frente a tres recitados, un trío, un coro y la obertura) y 12 en *Escipión* (superando a los dos recitados, dos *ensembles*, cuatro coros y la obertura). Las cifras mencionadas están por debajo de las óperas serias de la época, cuyo número de arias se había ido reduciendo hasta situarse alrededor de la veintena hacia los años sesenta[1201]. Esa diferencia en menos del 30 a 40% respecto al

---

Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985), ed. de Maria Teresa MURARO y Francesco ROSSI, (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 13), Firenze, Olschki, 1986, p. 239.

1197 Véanse notas 812 (*Briseida*) y 945 (*Escipión en Cartagena*).

1198 Véase el panorama de la zarzuela ofrecido en la introducción general, p. 31.

1199 Véase GRÁFICO 11.

1200 Véase p. 413.

1201 Véanse, por ejemplo, E.D. WEIMER, *Style and Style Change in the Arias of Opera Seria, 1755-1772. Hasse-Jommelli-J.C. Bach*, tesis doctoral de la University of Chicago,

género operístico corresponde prácticamente a la inexistencia de un tercer acto en las zarzuelas, puesto que el número de arias en el primer y segundo acto guarda bastante similitud en ambos géneros[1202]. Si dirigimos una mirada retrospectiva hacia otras zarzuelas heroicas anteriores, como por ejemplo las de José de Nebra, nos encontramos con que el número de arias es considerablemente inferior: *Ifigenia en Tracia* (1747) incluye sólo 7 (4-3)[1203].

Las arias interrumpen la acción y describen un afecto o estado anímico determinado, como se ha visto en el análisis descriptivo anterior. Ramón de la Cruz no abandona el convencionalismo del «aria de salida» establecido en la ópera italiana desde los primeros años del siglo XVIII[1204]. En efecto, en seis de las 14 arias de *Briseida*, el cantante sale del escenario inmediatamente tras la intervención musical, que se sitúa al final de la escena[1205]. A su vez, la salida

---

Chicago, 1982, p. 362-476; M.P. McCLYMONDS y D. HEARTZ, art. *Opera Seria*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 698-703. Baste citar el emblemático ejemplo de *Demofoonte* (1733) de Metastasio. En la versión original, Metastasio concibe un total de 24 arias (9-8-7) y un dueto. Jommelli reduce el número de arias a 19 en su versión para Stuttgart de 1764, y excepcionalmente a 16 en la de 1770 para el San Carlo de Nápoles. Ya en la década de los setenta, el *Demofoonte* de Paisiello (Venecia, 1775) sólo presenta 15 arias. La puesta en música de Anfossi (Roma, 1773) tiene 21 arias, mientras que la de Josef Misliveczek (Nápoles, 1775) consta de 18. Ejemplo citado por McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 201. Cf. M.F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 70-71.

1202 En efecto, *Briseida* cuenta con 6 arias en el acto I y 8 en el acto II, mientras que el libreto de Cordero posee 5 y 7 arias en el primer y segundo acto respectivamente. Los libretos que Metastasio escribe en su madurez presentan un número menor de arias, como por ejemplo *Il trionfo di Clelia* (1761), con 7 arias en el primer acto, 6 en el segundo y 5 en el tercero. Como hemos apuntado, las versiones posteriores de los libretos metastasianos tendían a rebajar la cantidad de arias. La distribución 8-7-3 del *Achille in Sciro* de Jommelli (Roma, 1771), por ejemplo, se alejaba del 10-8-5 que había dispuesto Metastasio en 1736. Véase McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 201-202 y 287.

1203 R.L. KLEINERTZ, Iphigenia en Tracia*: una zarzuela desconocida de José de Nebra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, en *Anuario musical*, 48, 1993, p. 155-156.

1204 Véase M.P. McCLYMONDS y D. HEARTZ, art. *Opera Seria*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 698-702. Un viajero italiano o alemán que hubiera asistido a las representaciones de *Briseida*, la habría encontrado un tanto anquilosada. En efecto, desde mediados de los cincuenta, los grandes operistas internacionales (Jommelli, Galuppi, Traetta, Terradellas, etc.) y los nuevos poetas, principalmente Mattia Verazi, se esforzaban en romper la rigidez de los libretos de Zeno y Metastasio, evitando el mencionado convencionalismo del aria de salida, introduciendo declamación en las arias, ampliando los recitativos *obbligati* e incluso recuperando los elementos espectaculares. Aparentemente De la Cruz y Rodríguez de Hita desconocían también las innovaciones que Gluck y Calzabigi estaban llevando a cabo en Viena en la misma época.

1205 Se trata de los nº 3, 5, 6, 9, 11y 14. El aria de Aquiles nº 13 «Deidad, que las venganzas» se halla al final de la escena III (acto II), pero el personaje permanece en escena hasta el final de la obra.

referida se produce en cinco arias de *Escipión*, aunque no es posible determinar si ello ocurre al final de una escena[1206].

Cuando un aria corta precede a la habitual aria de salida, aquélla recibe la denominación de cavatina. Lógicamente las cavatinas se hallan al principio o en el interior de una escena y, por regla general, corresponde al mismo cantante que ejecuta el aria siguiente. En *Briseida* se encuentran dos ejemplos de cavatinas: los números 12 («Las frescas dulces auras») y 15 («Goce de tus brazos»), pertenecientes respectivamente a los dos polos dramático-musicales del segundo acto, las mencionadas escenas III y VI. Por otra parte, es preciso señalar que la primera de las dos arias que se suceden en una misma escena no tiene por que ser necesariamente una cavatina. Es el caso, por ejemplo, del aria nº 10 «¿Qué importa que al deseo» cantada por Briseida (escena II, acto II) que precede a un aria ternaria de Crisia (nº 11, «Eternas tus finezas»); y, en segundo lugar, del aria nº 2 de Calcas («Ocultará sus luces»), una larga aria *da capo* (181 compases) ubicada en la misma escena que el aria de salida de Agamenón (nº 3, «Apacible por los valles»).

Ningún número de *Escipión en Cartagena* es designado explícitamente como cavatina[1207].

Un *ensemble* concluye el acto I de ambas zarzuelas: un trío en *Briseida* y un quinteto en *Escipión*. Puede ocurrir que una pieza concertante se halle en medio de un acto, como el trío nº 16 del segundo acto de *Escipión*. Al final de las zarzuelas hay un coro final, procedimiento también habitual en la *opera seria*. La pieza de Cordero e Hita se aleja, no obstante, de los cánones metastasianos, puesto que se incluyen tres coros más, dos en el primer acto y otro nada más iniciarse el segundo.

El aumento de piezas de conjunto y coros en *Escipión en Cartagena* se produce en detrimento del número de arias, que desciende respecto a *Briseida*. Es interesante señalar que la misma tendencia se estaba produciendo en las óperas serias de Jommelli o Galuppi de los años sesenta y setenta: los *ensembles* —principalmente al final de un acto— sustituyen de dos a cuatro arias, no sin la resistencia de los cantantes[1208].

1206 Cf. nota 945. Las arias a las que nos referimos corresponden a los nº 6, 7, 11, 12 y 14.

1207 Sin olvidar las imprecisiones escénicas que ofrece el libreto de Cordero, la longitud musical, las estructuras del texto o la disposición de las distintas arias parecen confirmar la desaparición de la cavatina en la segunda zarzuela seria de Rodríguez de Hita.

1208 McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 201. M.P. McCLYMONDS y D. HEARTZ, art. *Opera Seria*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 701.

Para ilustrar el nuevo gusto por las piezas de conjunto en la ópera seria, reproducimos un fragmento de la carta que Pedro José da Silva Bottelho, director de los teatros reales portugueses, envió a Jommelli en julio de 1769, comunicándole que el rey José I de Portugal ha encargado una nueva ópera al libretista Gaetano Martinelli (se trata de *Le avvonture di Cleomede*): «E per questa causa già il Sig.r Martinelli resta incaricato per ordine di S.M. d'un' opera Seria da farsi nel gusto moderno, fuori della multiplicazione de balli, de quale vuole solamente quelli che interrompono gli atti. Si hà d'adoprare l'argomento di qual che Favola, o Istoria, in cui possino entrare terzetti, quartetti, e

Sólo la obertura de *Briseida* está escrita en tres movimientos a la manera de la ópera napolitana (rápido-lento-rápido). La sección lenta de dicha sinfonía es utilizada como marcha al inicio de la escena VI del acto II.

1.2. Zarzuela burlesca

Cuando Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita deciden emprender la creación de una obra cómica de envergadura, no disponen de ningún género dramáticomusical de raigambre hispana, hecha excepción de la comedia en música. Géneros tradicionales como el sainete, el entremés o la tonadilla eran inadecuados por su brevedad. Sin embargo, podían obtener provecho de las experiencias llevadas a cabo por los italianos en el campo de la ópera cómica, tanto más cuanto que algunas versiones españolas habían sido acogidas favorablemente por el público madrileño.

Durante la década de 1750, el libretista Goldoni y el compositor Galuppi establecen el modelo de la *opera buffa*. Los adeptos surgen por todo Europa. Cabe preguntarse en qué medida las zarzuelas burlescas de De la Cruz y Rodríguez de Hita siguen la estructura básica de la ópera bufa veneciana.

De la Cruz y Rodríguez de Hita se acomodan también en el género burlesco a la regla de los dos actos.

La estructura dramática de la zarzuela burlesca se caracteriza por la elevada cantidad de escenas, a su vez consecuencia lógica de los numerosos personajes que participan en la acción. Ramón de la Cruz articula los dos actos de *Las segadoras de Vallecas* en 12 y 15 escenas, es decir, más del doble de las que componen su anterior pieza heroica, *Briseida*, compuesta por 5 y 7 escenas. El libretista incrementa el número de escenas en *Las labradoras de Murcia*: 14 en el acto I y 16 en el acto II.

En cuanto a los números musicales cantados se observa la inversión de esa tendencia, si bien a la hora de comparar la estructura musical de las dos zarzuelas burlescas se tropieza con el gran obstáculo que supone la pérdida del manuscrito musical de *Las segadoras*. Tomando como base la reconstitución a partir del libreto[1209], se deduce que Cruz y Rodríguez de Hita dispusieron menos fragmentos vocales en su segunda producción cómica: de 12 números en el primer acto[1210] y 13 en el segundo de *Las segadoras*, se pasó a 11[1211] y 10 números respectivamente en *Las labradoras*[1212].

---

quintetti». Extraído de McCLYMONDS, *Jommelli*, apéndice VI, carta nº 58, p. 601 (fol. 20 vº en el original).

1209 Véase GRÁFICO 12. Recuérdese, además, que existen notables diferencias entre las indicaciones del libreto (impreso y manuscrito) y la relación ofrecida por Cotarelo. Cf. comentarios de las notas 1241-1273.

1210 Naturalmente se excluye el coro «Hermoso planeta» del final de la escena II, mera repetición del estribillo del coro nº 2.

1211 Consideramos el final del primer acto (nº 12-13) como una unidad. Cf. nota 1307.

1212 Habiéndose extraviado la partitura de *Las segadoras*, es imposible averiguar si la hipotética reducción de números musicales acaecida en *Las labradoras* estuvo

Señalemos, a modo de dato comparativo, que el número de escenas y piezas líricas de estas dos zarzuelas corresponde aproximadamente al de los primeros actos de las óperas bufas coetáneas[1213]. La duración global de una zarzuela cómica era, por consiguiente, considerablemente menor que la de una ópera italiana, lo que confirma el particular gusto del público español por obras menos fatigosas.

En la zarzuela burlesca existen oberturas, coros, dúos, tríos y, naturalmente, arias más o menos extensas para solistas. Pero ninguno de estos elementos es tan característico del género como el *finale*, un drama dentro del drama procedente de la ópera *buffa*.

La zarzuela cómica prescinde completamente de los recitados. Es evidente que ese recurso musical se relacionaba al género heroico y pareció poco apropiado para temas cotidianos y campestres, más cercanos al público. Únicamente se localizan dos brevísimos fragmentos de *stile recitativo* insertados en el aria nº 7 de *Las labradoras* («Llegaré, la observaré»), concretamente sobre el texto «Señor Pencho, ¿y qué hará usté?» (c. 52-53 y c. 69-70).

La innovación del final «encadenado» data de 1750 aproximadamente y, al parecer, fue obra de Goldoni[1214]. Su importancia radica en que pone en música la acción y no sólo un afecto como era hasta entonces norma en la ópera. Ramón de la Cruz traslada a la zarzuela esa forma tan peculiar de la óperas bufas venecianas. Al igual que en las óperas *buffe* italianas, el *finale* del primer acto es el de más importancia, coincidiendo con el momento de máxima complicación de la intriga (*epítasis* de la teoría clásica). Por el contrario, un breve coro pone fin al segundo y último acto.

---

relacionada con un aumento de la duración de los mismos.

1213 Véase la relación de M.F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 200-202. A partir de una selección de óperas *buffe* escritas entre 1767 y 1777 por Paisiello (*L'idolo cinese, La somiglianza de'nomi, Il Socrate immaginario, Dal finto il vero*), Piccinni (*I furbi burlati*) y Cimarosa (*Il fanatico per gli antichi romani*), vemos que el primer acto suele tener una media de 13 escenas con 11 o 12 números musicales. El segundo cuenta con 16 escenas de media y 12 partes cantadas, mientras que el tercero posee alrededor de 8 escenas y unas 5 partes líricas.

1214 Véase P. WEISS, art. *Opera* buffa, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de Stanley SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 686. La atribución es de Gasparo Gozzi. Al final del segundo acto de *L'Arcadia in Brenta* (1749), con música de Galuppi, se halla un precedente de este tipo de *finale*.

GRÁFICO 11. Estructura general de las zarzuelas serias de Rodríguez de Hita.

BRISEIDA

ACTO I

	I		II	III	IV	V	
1 obert.	2 Ca	3 Ag	4 B	5 Cr	6 Aq	7 T	8 BAqAg

ACTO II

I	II	III			IV	VI				VII
9 Ag	10 B	11 Cr	12 Aq	13 Aq	Aq	14 P	s.n. sinfonía	15 B	B	16 B	B	17

Ca Calcas
Ag Agamenón
B Briseida
Cr Crisia
Aq Aquiles
T Taltibio
P Patroclo

SCIPIÓN EN CARTAGENA

ACTO I

1 obert.	2	3 R	4 E	5	6 M	7 Sc	8 A	A	9 quint.

ACTO II

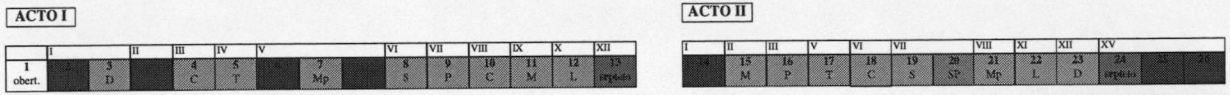
10	11 D	12 A	13 M	14 Sc	15 E	16 ERM	17 ER	R	18 E	19

R Rubrina
E Emisara
M Magón
Sc Scipión
A Alucio
D Digicio

aria cavatina recitativo dúo ensemble coro mov. instrumental I escena

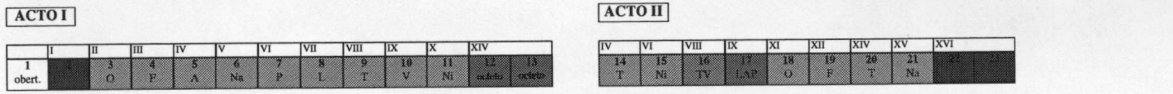
GRÁFICO 12. Estructura general de las zarzuelas cómicas de Rodríguez de Hita.

LAS SEGADORAS DE VALLECAS



D Tío Domingo
C Cecilia
T Tomasa
Mp Mari-Pelaya
S Santiago
P Perico
M Don Manuel
L Lorenza

LAS LABRADORAS DE MURCIA



O Olaya
F Florentina
A Antolín
Na Don Narciso
P Pencho
L Don Leandro
T Doña Teresa
V Don Vicente
Ni Doña Nicolasa

aria cavatina recitativo dúo ensemble coro mov. instrumental I escena

2. *BRISEIDA*

Argumento

ACTO I

La acción se inicia en el campamento del ejército griego, situado cerca de Troya. El Consejo de los generales griegos, convocado por Agamenón, discute sobre la causa de la epidemia mortífera que padece su ejército. Aquiles se dirige a los generales exponiendo que quizás los dioses les estén castigando por los numerosos delitos y crímenes que han cometido. El adivino Calcas anuncia que, en efecto, todos los males proceden del dios Apolo, irritado por el rapto de la sacerdotisa Crisia, la hija de Criso, el sacerdote del templo de Apolo en Tebas. Durante el saqueo de dicha ciudad por las huestes griegas, Agamenón, prendado de la hermosura de la doncella, no cedió a las súplicas de Criso, que le ofrecía los tesoros del templo (Aria nº 2 de Calcas, «Ocultará sus luces»). Agamenón, enfurecido por el dictamen de Calcas, decide devolver a regañadientes a Crisia para aplacar la ira de Apolo. Manda a Ulises que conduzca a la sacerdotisa hasta su padre (Aria nº 3 «Apacible por los valles»).

Ante la tienda de Aquiles, Crisia busca consuelo en Briseida —la hermosa doncella de Lerneso, convertida en esclava de Aquiles— al recibir la noticia de que Agamenón se negó a atender a los mensajeros de Criso, que ofrecían agasajos para obtener la liberación de Crisia. Briseida, aunque lamenta el injusto cautiverio de su compañera, se siente afortunada a pesar de las desgracias que le han sobrevenido. A pesar de la muerte de su padre, de sus tres hermanos y de su esposo durante el ataque griego, el amor por su amo Aquiles la llena de felicidad (Aria nº 4 «Amor solo tu encanto»). Llega Aquiles, que anuncia la próxima liberación de Crisia y ésta se despide deseando la felicidad de Briseida (Aria nº 5 «De mirto frondoso»).

Cuando Aquiles muestra a Briseida su confianza en la victoria, alejada ya la ira de Apolo, irrumpe Taltibio con una orden de Agamenón. Éste, amparándose en que el botín de guerra ya no es divisible, puesto que Crisia debe ser restituida, exige que Briseida le sea entregada, valiéndose de su autoridad suprema. Aquiles, humillado por el desaire de su superior, obedece con el deseo mantener la unión durante la guerra, aunque jura venganza. La ira de Aquiles se enciende ante las súplicas de Briseida (Aria nº 6 de Aquiles, «Como el mar irritado del aire»).

Taltibio confiesa a Agamenón que no puede cumplir sus órdenes puesto que siente debilidad ante la separación de los amantes (Aria nº 7 «De la mano que le hiere»). Agamenón ordena entonces a Euribates que conduzca a Briseida a su tienda, aunque la esclava prefiere ir acompañada de Patroclo, el fiel amigo de

Aquiles. En ese momento, Aquiles increpa a Agamenón, advirtiéndole que tendrá que continuar la lucha sin él y que, debido a su acción despreciable, puede malograr la noble empresa del ejército griego. Agamenón muestra su indiferencia, alegando que no le necesita puesto que dispone de muchos más hombres y de la protección de Júpiter. La desperación de Briseida, la furia de Aquiles y el rigor de Agamenón confluyen en el trío que cierra el primer acto (Terceto nº 8, «¡Bárbaro vil destino!»).

ACTO II

En el mismo campamento, Agamenón ha reunido nuevamente a algunos oficiales griegos. Viendo la mayor parte del ejército derrotada, Agamenón anuncia la retirada. Patroclo responde que los temerosos pueden huir a Grecia, pero que él y los valientes permanecerán hasta que Troya caiga. Patroclo sospecha que el cielo ha retirado su favor a causa de la actitud infame de Agamenón. El anciano Calcas modera la disputa, afirmando que la victoria no será posible mientras que Agamenón no le devuelva a Aquiles lo que le arrebató. Agamenón, reconociendo su error, decide aplacar el enojo de Aquiles restituyéndole a Briseida y ofreciéndole ricos dones, caballos, oro, esclavas e incluso a una de sus tres hijas con siete importantes ciudades por dote. Patroclo y otros capitanes se disponen a partir para anunciar al guerrero la decisión. Agamenón elude ver a Crisia y Ulises, acompañados por Briseida, que se acercan al puerto para embarcar rumbo a Tebas (Aria nº 9 de Agamenón, «El náufrago medroso»).

Las naves están listas para hacerse a la mar; Crisia y Briseida comparten sus desgracias. Crisia, feliz por regresar a su patria, se compadece de Briseida, que ahora ocupará su lugar como prisionera de Agamenón. Briseida exterioriza su dolor y le recuerda a Crisia que durante su cautiverio tuvo a un padre y a unos dioses que la defendieron, además del consuelo de una amiga. Briseida, por el contrario, carece de padre, patria o deidades que se interesen por ella. Aquiles la ha abandonado y se ha refugiado en la diversión, lo que agrava su desgracia. Aunque Crisia intenta consolarla con la idea de la felicidad futura, Briseida le expresa su fatal destino (Aria nº 10 «¿Qué importa que al deseo»). Crisia se despide, prometiéndole que rogará por su amiga (Aria nº 11 «Eternas tus finezas»). Después de abrazarse, Crisia sube a la nave que zarpa con rumbo a su patria.

En un ambiente bucólico, Aquiles canta acompañado de la lira (Cavatina nº 12 «Las frescas dulces auras»). Súbitamente se percata de su lamentable estado de olvido y arroja el instrumento al acordarse del agravio y la humillación de que ha sido objeto (Recitado nº 13 «¿Mas cómo en este estado»). No obstante, el guerrero frena sus impulsos, deseando que los dioses borren de su memoria el pasado glorioso y el amor (Aria nº 13 «Deidad, que las venganzas»). Llegan Patroclo, Calcas y Euribates, quienes le notifican la voluntad reconciliadora de Agamenón. A pesar de los dones prometidos y de los esfuerzos de Patroclo por convencerle de su flaqueza, Aquiles no cede. Ante el empecinamiento de

Aquiles, Patroclo le pide sus armas para luchar en su lugar (Aria nº 14 «Si embrazo tu escudo»). Calcas también se va, no sin haber reprobado al guerrero, que es conducido por Euribates ante Agamenón.

Aquiles mira con desprecio la comitiva formada por capitanes, soldados, esclavos y animales cargados de ofrendas. Al ver a Briseida entre las esclavas, vuelve el rostro. La cautiva le suplica a Aquiles que no le niegue su compañía, aunque sea como humilde esclava de su esposa (Recitado nº 15 «Si de ti, mi señor y esposo fiero» y Cavatina «Goce de tus brazos»). Briseida le insta a vencer su ira o, en caso contrario, a acabar con la vida de su amada (Recitado nº 16 «Qué esperas pues» y Aria «Dime, oh Aquiles fiero»), sin lograr que Aquiles cambie de actitud.

Agamenón aparece con la noticia de la muerte de Patroclo, mostrándole sus propias armas ensangrentadas. Aquiles jura vengar a su amigo derramando la sangre de Héctor. Se reconcilia con Agamenón, quien mantiene su promesa de otorgarle bienes, y abraza a Briseida con la determinación de conseguir otra victoria para Grecia (Coro nº 17, «Piedad y amor unidos»)[1215].

1215 La zarzuela *Briseida* lleva a las tablas el célebre episodio de la cólera de Aquiles, ocurrido durante la guerra de Troya y tema central de la *Ilíada*. Como es sabido, esta guerra, que enfrentó a aqueos y a troyanos hacia finales del siglo XIII a.C. y principios del siglo XII a.C., pertenece más a la leyenda que a la historia: la tradición oral griega y los poemas homéricos amplificaron lo que, al parecer, no fue más que un conflicto local en la ciudad de Troya (yacimiento en la actual Hissarlik, en Turquía). Recuérdese que, según la narración homérica, los griegos conducidos por Agamenón sostuvieron esta guerra para recuperar a la bella Helena, esposa de Menelao, raptada por Paris, hijo de Príamo, el rey de Troya. En el décimo año de la guerra, tuvo lugar el violento enfrentamiento entre Aquiles, joven rey tesalio, y el rey de reyes Agamenón, por la cautiva Briseis (en acusativo Briseida), la hija de Brises, el sacerdote de Lirneso (ciudad de la Tróade). En el libreto de Ramón de la Cruz, Criseis o Criseida es denominada Crisia; su padre Crises (el sacerdote de Apolo en la isla de Ehmintos), figura como Criso; el vate Calcante es llamado Calcas.

Además de la *Ilíada* (*passim*), las fuentes fundamentales de la ira de Aquiles son: OVIDIO, *Heroidas*, 3; APOLODORO, *Biblioteca*, E4, 1-3; HIGINIO, *Fábula*, 106.

El propio De la Cruz indica en el prólogo del libreto impreso que la acción de su zarzuela está «deducida» de los cantos I, IX, XVI y XIX de la *Ilíada* y de la tercera epístola de Ovidio. Cf. apartado 2.2.2 del capítulo II. Otras fuentes clásicas sobre el personaje de Briseida son QUINTO DE ESMIRNA, *Posthomérica*, III, 552 y s.; *Escolios* de la *Ilíada*, I, 392; EUSTACIO DE TESALÓNICA, *Comentario a la Ilíada y la Odisea de Homero*, 77, 30; TZETZES, *Sobre Licofrón*, 345; IDEM, *Antehomérica*, 350 y s.; PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, V, 24, 11; X, 25, 4. Sobre Briseida, véanse, por ejemplo, las entradas en P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 3ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 5-9 (Aquiles), 68 (Briseida) o R. BLOCH, art. *Briseis*, en *Der neue Pauly Enzyklopädie der Antike*, dirigido por H. CANCIK y H. SCHNEIDER, 2, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 1997, p. 778. En la introducción a la edición española de la *Ilíada* de Antonio LÓPEZ EIRE (HOMERO, *Ilíada*, [*Letras universales*, 101], 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1997, p. 26-31), se hallarán asimismo interesantes comentarios sobre las traducciones de la *Ilíada* al castellano y una bibliografía actualizada sobre la cuestión homérica y el gran poema épico.

Este episodio de la *Ilíada* ha sido ampliamente explotado desde su redacción por Homero y el personaje de Aquiles ha atravesado los siglos como el modelo del héroe guerrero. Es

ACTO I

Nº 1. Obertura[1216]

1	Personaje(s)	-
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro spiritoso
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	193
6	Partes voc. e instr.	vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, ob 1, 2, fag, tr 1, 2, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	-
8	Esquema métrico	-
9	Clase de versos	-
10	Forma	A | B | C[1217]
11	Secciones...	
11.1.	Sección A	
	Tonalidad	Véase *supra*
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	82
11.2.	Sección B	

---

imposible aquí citar las numerosas obras artísticas que se han inspirado en la ira de Aquiles, por no hablar de los otros temas de la vida del héroe (infancia, retorno a la batalla, muerte, etc.) o la guerra de Troya. Pueden citarse, en el campo de las artes plásticas, los tapices de la *Historia de Aquiles* (ca. 1630-1635?) de Rubens, el ciclo de frescos (1757) de Tiepolo en Villa Valmarana (Vicenza) o el relieve *Aquiles restituyendo a Briseida* (1787-1790) de Canova. De las numerosas óperas basadas en el célebre episodio homérico, cabe enumerar *Achille placato* (1707) de Antonio Lotti, *La Briseida* (1783) de Francesco Bianchi o, ya en el siglo XIX, *L'ira d'Achille* (1817) de Gaetano Donizetti. Remitimos a la utilísima obra de J.D. REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 1, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 9-11. También puede acudirse a los catálogos de óperas para hallar obras con el mismo título (*Briseida, Briseide, Briseis*). Véase, por ejemplo, J. TOWERS, *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas Which Have Been Performed on the Public Stage*, 1, Morgantown, Acme Publishing Company, 1910, ed. facsímil, (*Da Capo Press Music Reprint Series*), New York, Da Capo Press, 1967, p. 106; F. STIEGER, *Opernlexikon. Opera Catalogue. Lexique des Opéras. Dizionario operistico*, 1, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 191.

Por último, cabe anotar que el asunto no era nuevo en los teatros municipales madrileños: en 1745, la compañía de Petronila Jibaja ejecutó una «serenata de noche» titulada *Briseida* —14-24 de agosto— y, en la temporada siguiente (del 23 al 26 de mayo de 1746), la misma compañía interpretó una «ópera» *Briseida*, con texto de José de Cañizares y música, en parte, de Francesco Corradini (tres arias). Véase ANDIOC-COULON, *Cartelera*, p. 214 y 217 respectivamente. COTARELO ya mencionó este precedente (*Cruz*, p. 117).

1216 Se ha respetado la numeración de las zarzuelas, tal como aparece en los manuscritos, donde el número 1 corresponde a la obertura. Se aplica el mismo criterio incluso cuando no existe ninguna numeración, como es el caso de *Las segadoras de Vallecas*.

1217 En las oberturas, se considera la forma en su gran dimensión. En el resto de las fichas, este campo se refiere a la estructura interna.

	Tonalidad	*Sol* mayor
	Tempo	Andante maestoso
	Compás	2/2
	Nº de comp.	55
11.3.	Sección C	
	Tonalidad	*Re* mayor
	Tempo	Allegro vivo
	Compás	3/8
	Nº de comp.	56
12	Tipo formal	Ternaria (sinfonía de la ópera napolitana)

Nº 2. Aria «Ocultará sus luces»

1	Personaje(s)	Calcas (T)
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	181
6	Partes voc. e instr.	T / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4-4)
8	Esquema métrico	abbé cddé Octavilla aguda
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1§A^2|| $BA^3D.S.$ (=$A^1A^2BA^3A^2$)
11	Secciones con tempo o comp. distinto	-
12	Tipo formal	*Dal segno* con la primera parte de la reexposición variada (variante del aria *da capo*)
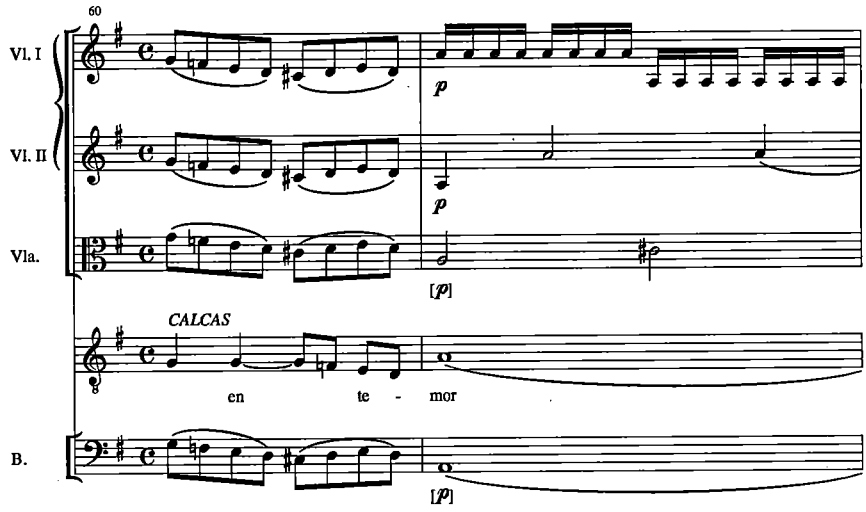
En la primera aria de la zarzuela, el viejo Calcas vaticina la desgracia de la armada griega y predice la victoria del enemigo. El adivino, en un largo parlamento, ha expuesto ante los generales griegos que el dios Apolo está enfurecido por el rapto de la sacerdotisa Crisia (véase argumento). Calcas presagia lo que le ocurrirá al ejército en caso de no subsanar la falta cometida por Agamenón:
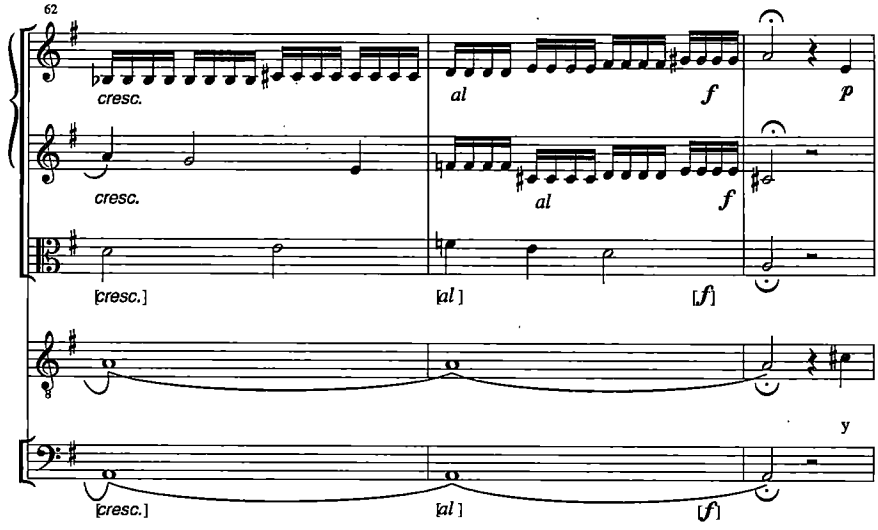
Ocultará sus luces
el Padre de los días,
y nuestras alegrías
convertirá en temor.

Sombras y tempestades
esparcirá su mano
y quedará el troyano
de Grecia vencedor.

La construcción musical se estructura en dos partes, que corresponden a las dos semiestrofas del texto. La primera parte es la de mayor longitud, a causa de la repetición de la estrofa (A^1 y A^2). El primer mal augurio de Calcas («Ocultará sus luces», c. 32) se expresa a través de una simple melodía —el acorde sobre el I grado descompuesto— a la que se une el ritmo sincopado de los violines, todo ello piano, creando una atmósfera de intriga ante las palabras del sabio. La tensión desemboca a través de un crescendo en un forte orquestal acentuado por los saltos de sexta ascendente del primer violín, cuando el cantante pronuncia por tercera vez la palabra «luces» (c. 38). La segunda idea del aria («y nuestras alegrías convertirá en temor») se expone en la dominante, con una sucesión de frases melódicas variadas. La aparición súbita del sexto grado bemolizado (*si♭* en *re* mayor, c. 58) anuncia un fragmento lleno de dramatismo, que ilustra la palabra «temor». Dos compases (*sforzando*) donde cuerdas y bajo tocan al unísono un pasaje en notas conjuntas, dan paso a las disonancias y al acorde de séptima disminuida sobre una pedal de dominante (bajo, flautas, trompas y voz). El calderón y el silencio que le sigue contribuyen a sembrar la incertidumbre tras el funesto presagio de Calcas.
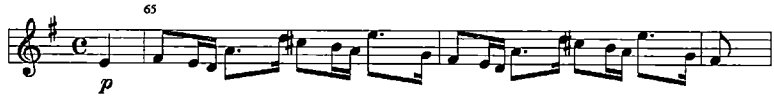
EJEMPLO 1. *Briseida*, nº 2, «Ocultará sus luces», c. 60-64.





Inmediatamente el cantante retoma el verso «y nuestras alegrías», idea que Rodríguez de Hita plasma con el siguiente motivo en el primer violín:

EJEMPLO 2. *Briseida*, nº 2, «Ocultará sus luces», c. 64^4-67^1.



A partir de ese momento (en A^2), se establece una alternancia entre pasajes de carácter melancólico —utilización de la tónica menor, séptimas disminuidas, silencios, etc.— y otros que ilustran la alegría, principalmente con el motivo mencionado, la vuelta a la tónica mayor y líneas melódicas ascendentes.

La parte B no destaca por una temática especialmente contrastante, seguramente porque el texto continúa en la tónica anterior. En el c. 147, sin embargo, el compositor enfatiza el temor de que Héctor venza a los griegos, con un brusco giro de *mi*♭ mayor a *fa* menor.

Nº 3. Aria «Apacible por los valles»

1	Personaje(s)	Agamenón (Mezzo-S)
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	3/4

5	Nº tot. de compases	205
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla, cb / ob 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4-4)
8	Esquema métrico	abbé cddé Octavilla aguda
9	Clase de versos	Octosílabos
10	Forma	A | B | A | B
11	Secciones...	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	80
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro con spirito
	Compás	4/4
	Nº de comp.	28
11.3.	Sección A	
	Tempo	Primo *tempo* (Andantino)
	Compás	3/4
	Nº de comp.	52
11.4.	Sección B	
	Tempo	Secondo *tempo*
	Compás	4/4
	Nº de comp.	45
12	Tipo formal	Cuatripartita

Agamenón se muestra irritado ante la obligación de devolver a su esclava Crisia. Tras declarar que sus intenciones fueron decentes, dirige su furor a Aquiles quien, al inicio del Consejo de generales, había señalado que los griegos estaban expiando la culpa de uno de sus miembros («pues no es la vez primera que un perverso hizo participantes del castigo a los más inocentes»[1218]). Los últimos versos declamados por Agamenón («pero tema quizá mayor desaire el que mis iras despertó soberbio»[1219]), indican que el aria es una clara amenaza a Aquiles.
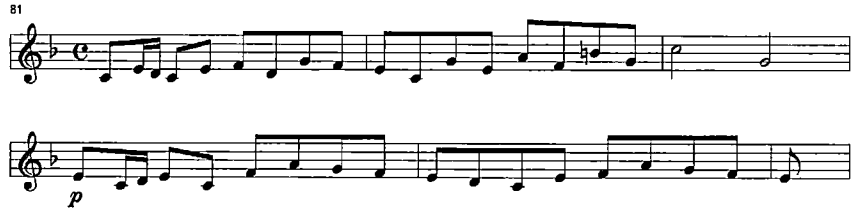
Ramón de la Cruz pone en boca de Agamenón una imagen metafórica: el río discurre tranquilo por los valles, pero si un pantano le detiene llega a inundarlo todo. La primera sección transmite la serenidad del «apacible» río/Agamenón, fuente de vida en la ribera: un *Andantino* en compás ternario con tintes bucólicos y una melodía de factura preclásica. En la segunda sección, correspondiente a la segunda estrofa, la música representa el estado de ánimo de un Agamenón dominado por el furor, que trata de intimidar a Aquiles:

> Mas si el curso le detiene
> el pantano vil altivo,
> con cruel impulso esquivo
> todo lo suele anegar.

1218 CRUZ, *BriseidaLib*, p. 4.
1219 *Ibidem*, p. 5.
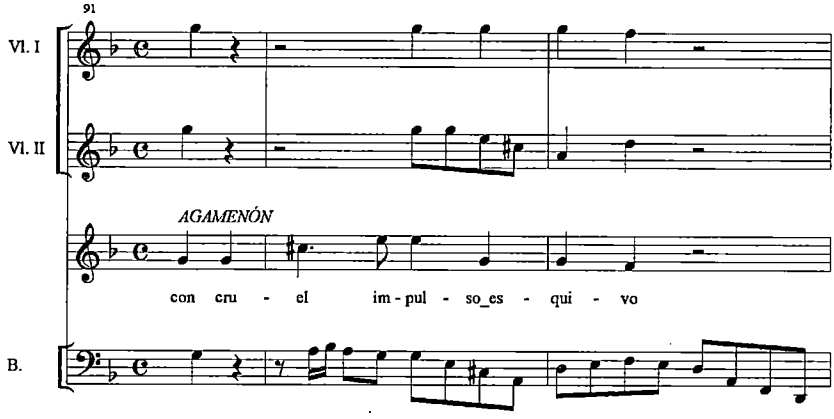
En el *Allegro con spirito*, el ritmo regular del material motívico en los instrumentos de cuerda y bajo (al unísono durante 11 compases), expresa, de este modo, la determinación férrea de Agamenón de cumplir sus amenazas.

EJEMPLO 3. *Briseida*, nº 3, «Apacible por los valles», c. 81-86[1].



Ciertamente el corte de esta melodía parecería más propio del lenguaje barroco de Alessandro Scarlatti o de Haendel que de la escuela napolitana de los años sesenta. Véase, por ejemplo, el contorno melódico del bajo en este pasaje:

EJEMPLO 4. *Briseida*, nº 3, «Apacible por los valles», c. 91[3]-93.



Las dos secciones contrastantes (AB) son expuestas de nuevo en la tónica, configurando así una forma cuatripartita.

Nº 4. Aria «Amor, solo tu encanto»
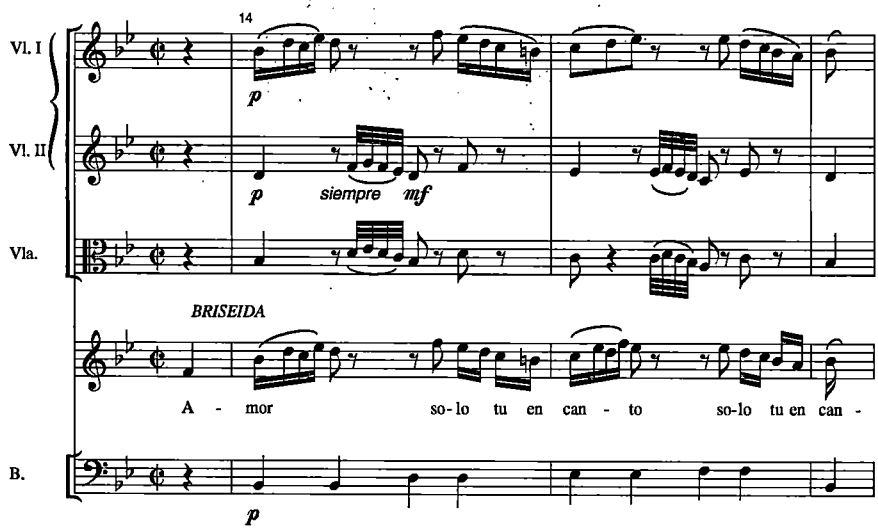
1	Personaje(s)	Briseida (S)
2	Tonalidad	*Si*♭ mayor
3	*Tempo*	Andante
4	Compás	2/2
5	Nº tot. de compases	115
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fag
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+5)
8	Esquema métrico	abbé ccddé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	$A^1A^{2§}\|\|BA^3D.S.$ (=$A^1A^2BA^3/A^2$)
11	Secciones...	
Sección B		
	Tempo	Andantino
	Compás	3/8
	Nº de comp.	32
12	Tipo formal	*Dal segno* con condensación (variante del aria *da capo*)

En su primera aria, Briseida elogia los efectos del amor. Como ella misma confesará a Crisia, la pérdida de su familia no la aflige, puesto que el Cielo «me volvía en Aquiles, hermanos, padre y dueño»[1220]. La esclava enamorada de su amo ha olvidado incluso a su patria gracias al amor.

Toda la pieza musical rezuma ternura y delicadeza, determinada ya por la instrumentación reducida (sólo la cuerda y el bajo). Se respira una atmósfera de suavidad y felicidad serena. El sentimiento amoroso de Briseida es perfectamente reconocible gracias la sinuosa fluidez de la melodía de la soprano, doblada, la mayoría de las veces, por el violín primero. A esa línea melódica de inspiración clásica, responden violín segundo y viola con un *grupetto* en terceras paralelas:

1220 *Ibidem*, p. 12.

EJEMPLO 5. *Briseida*, nº 4, «Amor, solo tu encanto», 13^4-16^1.



El compositor tiene muy presente que el aria estaba destinada a María Mayor Ordóñez, la mejor soprano de los teatros de Madrid, para la que escribe numerosas ornamentaciones hacia el final de la primera estrofa (en A^1 pero también en A^2): arpegios, ritmos punteados, valores rápidos, etc.

Tras la cadencia y el breve *ritornello*, se inicia la sección central (B) donde se busca un efecto de contraste que poco tiene que ver con la evocación al pasado funesto refierida en el texto. La escritura sincopada y las líneas de corcheas por grados conjuntos caracterizan este fragmento intermedio.

Nº 5. Aria «De mirto frondoso»

1	Personaje(s)	Crisia (S)
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	119
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+4)
8	Esquema métrico	abbé cddé Octavilla aguda
9	Clase de versos	Hexasílabos
10	Forma	A^1A^2‖B D.C.
11	Secciones...	-
12	Tipo formal	Pentapartita *da capo*

Ante Briseida, Crisia recibe con entusiasmo la noticia de que podrá regresar con su padre a Tebas. La esclava liberada, ansiosa, se dispone a encontrar a Ulises. Antes de salir en su búsqueda expone su anhelo de que Apolo proteja a su compañera y a Aquiles. En el texto poético del aria, Crisia desea que florezcan ramos de mirto sobre la cabeza de Briseida (primera estrofa) y que los robles aprendan a tener nobles sentimientos, al igual que ella y su amiga (segunda estrofa).

Musicalmente, esta aria da capo es quizá una de las más pobres de la zarzuela. Los elementos temáticos parecen alejarse del estilo de la ópera seria y tienen un remoto sello popular (tesitura reducida, intervalos pequeños, cadencias simples, etc.). En el plano armónico se recurre casi exclusivamente a la sucesión I-V y viceversa, lo que permite las numerosas puntuaciones de las trompas (con las consiguientes quintas u octavas paralelas resultantes)

En la sección B la melodía es de construcción preclásica, con saltos de sexta y octava y con síncopas en el primer violín. En el bajo se suceden repeticiones de terceras y octavas.

Si el texto del aria no parece imprescindible a la acción dramática de la obra, tampoco la música guarda mucha relación con un determinado afecto (el gozo de Crisia).

Nº 6. Aria «Como el mar irritado del aire»

1	Personaje(s)	Aquiles (S)
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	*Tempo*	Presto
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	124
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / ob 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+5)
8	Esquema métrico	ABAÉ ccddé
9	Clase de versos	Decasílabos (1ª estrofa) Hexasílabos (2ª estrofa)
10	Forma	$A^1A^2\|\|B$ D.C.
11	Secciones...	-
12	Tipo formal	Pentapartita *da capo*

Es el aria de la indignación y el deseo de venganza de Aquiles, que ve cómo Agamenón le arrebata injustamente a Briseida. Aunque contenido por un noble deseo de no perturbar la marcha de la guerra, jura venganza y expresa su ira y su rabia:
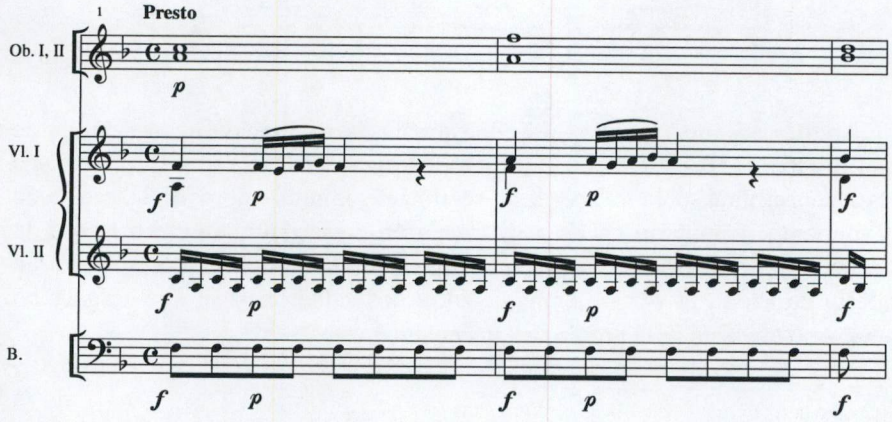
Como el mar irritado del aire
desahoga el furor con estragos,
así yo vengaré mi desaire

con la ruina de quien me irritó.

Sin tus perfecciones
será a mis pasiones
difícil la calma,
cuando de mi alma
la quietud faltó.
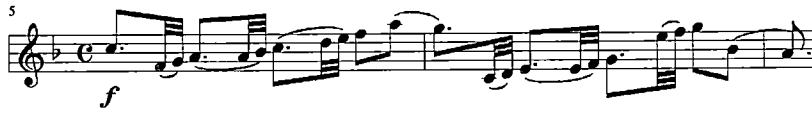
Los sentimientos de furia y de irritación presentes en la primera estrofa, se traducen fielmente en la música. La partitura musical, en tiempo rápido (*Presto*), emana fuerza, vigor, determinación en cumplir los juramentos de venganza. En los primeros compases, el motivo del violín primero, con el contraste dinámico *forte-piano* y su repetición en distintas posiciones, nos sumergen en la cólera de Aquiles. La alternancia —en el violín segundo y la viola— de las semicorcheas a distancia de tercera, casi a modo de trémolo, imprime una sensación de movimiento y de dinamismo acorde con el significado de las palabras («como el mar irritado»).

EJEMPLO 6. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 1-3.



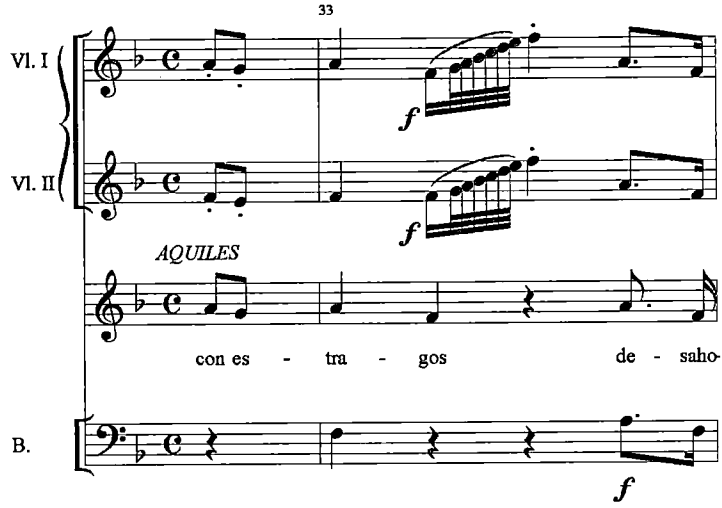
La imagen del mar —el sentimiento de Aquiles— encrespado y enfurecido se percibe en toda la primera parte, con un arsenal de movimientos ascendentes y descendentes, semicorcheas rápidas, ritmos con puntillos, como el del violín primero a partir del compás 5:

EJEMPLO 7. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 5-7[1].



Una escala ascendente en fusas hace su aparición en el c. 33 tras la palabra «estragos», quizá representando la imagen de un rayo que causa destrozos:
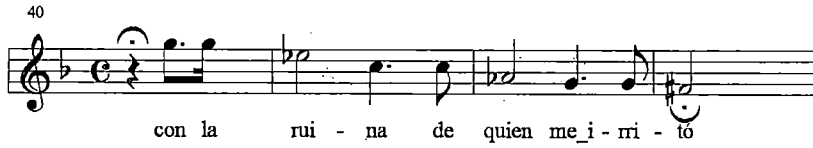
EJEMPLO 8. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 32[4]-33.



Aquiles asegura que vengará el desprecio de Agamenón «con la ruina de quien me irritó». Esta sentencia fatídica es realzada por el compositor con una melodía construida sobre un acorde de séptima disminuida sobre *fa*♯, la tercera de la dominante secundaria en *do* mayor (región de la dominante) en la que la fundamental (*re*) desaparece[1221]. La melodía en cuestión, tocada al unísono por la orquesta doblando la voz, se enmarca entre dos calderones, lo que asegura un dramatismo efectista muy propio del *Sturm und drang*:

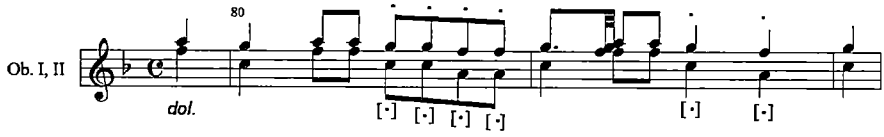
1221 Este «acorde» resuelve en una séptima de dominante, lo que confirma que el acorde de novena con fundamental sobreentendida es una dominante secundaria.

EJEMPLO 9. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 40^3-43^2.



En la repetición de A, Rodríguez de Hita utiliza el mismo material, aunque trabajado de forma distinta. En el c. 79, suenan en las trompas y oboes las características «quintas de trompa», sin duda, una alusión a la vida militar del guerrero Aquiles.

EJEMPLO 10. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 79^4-82^1.



La parte vocal no es excesivamente virtuosística, aunque son frecuentes los saltos de octava, novena y hasta de undécima (c. 92).

El carácter de la sección central contrasta con el de la precedente. El ánimo excitado y encrespado deja paso a la melancolía, que causa la separación de los amantes. Aquiles evoca el amor de Briseida, ya que, falto de él, le será «difícil la calma». La orquestación excluye a los instrumentos de viento; la melodía discurre en intervalos conjuntos y es de gran belleza; las tonalidades son menores (dominante, subdominante y tónica). Aunque breve y de sabor barroco, este pasaje es de un lirismo conmovedor.

Puede considerarse esta aria de Aquiles como uno de los mejores logros de *Briseida*, donde texto y elementos musicales consiguen una gran intensidad dramática.

Nº 7. Aria «De la mano que le hiere»

1	Personaje(s)	Taltibio (Mezzo-S)SI
2	Tonalidad	*La* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	118
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla, cb / fag
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+4)
8	Esquema métrico	abbé cddé
		Octavilla aguda

9	Clase de versos	Octosílabos
10	Forma	$A^1A^2\|\|B$ D.C.
11	Secciones...	-
12	Tipo formal	Pentapartita *da capo*

Interrogado por Agamenón, Taltibio muestra su desacuerdo con las órdenes de separar a los dos amantes. No tiene la valentía suficiente para apartar injustamente a Briseida de Aquiles. En su única aria, el soldado griego se compara con un tronco al que están cortando «pero con la resistencia manifiesta su pesar». Se trata de una pieza de ritmo moderado (*Andantino*), graciosa, con un cierto aire de danza (2/4). La parte vocal no ofrece demasiadas dificultades. La extensión de la voz abarca del *re*^{3} al *fa*^{4}, pero la mayor parte de la pieza se mueve en el ámbito de una quinta (*la*^{3}-*mi*^{4}), lo que demuestra que Hita tuvo muy en cuenta que los ejecutantes —en este caso Casimira Blanco— eran actores, más que cantantes.

A lo largo del aria —principalmente en los violines— hay abundantes ejemplos de *grupetti* ascendentes y descendentes en las partes débiles del compás binario.

EJEMPLO 11. *Briseida*, nº 7, «De la mano que le hiere», c. 90; c. 92.



Este tipo de fórmulas rítmicas son muy frecuentes en la escritura zarzuelística de Rodríguez de Hita.

La sección central apenas contrasta con la primera, con una modulación a la subdominante, procedimiento usual —como veremos— en las arias *da capo*. Al referirse a los «dos amantes divididos» aumenta, eso sí, la tensión dramática con los contratiempos picados entre el bajo/viola y los violines. El clímax llega en el tercer verso de la segunda estrofa («cuanto aflige sus sentidos»), con una repetición secuencial que nos aleja del centro tonal hasta llegar a la mediante menor (*do*♯ menor) a través del relativo menor.

Nº 8. Terceto (trío) «¡Bárbaro vil destino!»[1222]

1	Personaje(s)	Briseida, Aquiles, Agamenón
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Andante allegro
4	Compás	2/2

1222 En las partichelas sólo aparece la indicación «tercetto» o «terzetto», mientras que en el libreto impreso figura la denominación «trio». Véase CRUZ, *BriseidaLib*, p. 26.

5	Nº tot. de compases	195
6	Partes voc. e instr.	S, S, Mezzo-S / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, ob 1, 2, fag, tr 1, 2, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	5 (4+4+4+4+4)
8	Esquema métrico	abbé cddé effé ghhé biié
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	ABA'
11	Secciones...	-
12	Tipo formal	Ternaria

El final del primer acto ocurre después del enfrentamiento entre Agamenón y Aquiles, donde éste amenaza con abandonar la guerra y regresar a Grecia. Impertérrito, Agamenón ordena la reclusión de Briseida. En este punto se inicia el terceto, cuyo texto reproducimos por su importancia:

BRISEIDA	1	¡Bárbaro vil destino![1223]
		monarca riguroso,
		pues me quitas mi esposo,
		máteme tu rigor.
AQUILES	5	Sea cruel mi espada
		de mi pesar consuelo[1224]
		mas le defiende el Cielo
		de mi justo furor.
AGAMENON		Será mi fortaleza
	10	de todo el mundo espanto.
		Ni me templa tu llanto,
		ni temo tu valor.
BRISEIDA Y AQ.		No basta la constancia.
AGAMENÓN		Vana es la resistencia.
LOS TRES	15	Del Cielo la clemencia
		descienda en mi favor.
BRISEIDA		¡Ah, bárbaro! ¡Oh, esposo![1225]
AGAMENÓN		Condúcela.
AQUILES		¡Qué furia!
LOS TRES		Dioses, que veis la injuria,
	20	vengadme del traidor.

La relativa brevedad del texto da lugar a un número musical que roza los doscientos compases, una dimensión considerable en el género operístico de la época.

1223 En la publicación de 1768 sólo figura el signo de exclamación final. *Ibidem.*
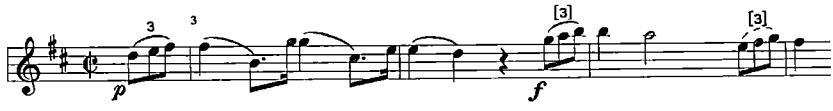
1224 En el manuscrito musical: «de mi pesar destino».

1225 En el original «Ha barbaro! ò Esposo!». *Ibidem*, p. 27.

El esquema general del finale es ternario (ABA'), aunque A' sea más bien una reelaboración que una reexposición de los elementos de la primera sección.

Al iniciarse el trío, en lo que sería el *ritornello* orquestal, hacen su aparición una serie de motivos en los violines y los instrumentos de madera. El motivo básico de mayor importancia lo constituye un tresillo con tres notas ascendentes por grados conjuntos:
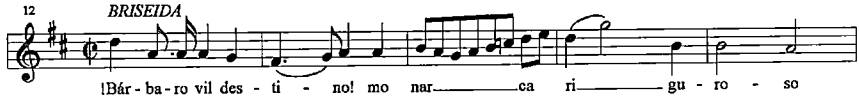
EJEMPLO 12. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 2^4-6^1.



Esa fórmula rítmica la encontramos en los compases 93-94 y 116-118, que contribuyen a dar continuidad y cohesión a toda la pieza.
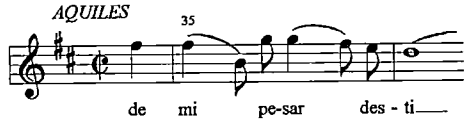
Tras la breve introducción orquestal (11 compases) sigue la presentación separada de los tres personajes. Las tres intervenciones corresponden a las tres estrofas de cuatro versos ideadas por Ramón de la Cruz. El compositor no opta por realizar cada exposición de manera similar —lo que habría sido un recurso fácil, teniendo en cuenta la estructura textual—, sino que confiere una temática musical diferenciada a los protagonistas. Briseida, entregada a la desesperación, prefiere la muerte a la separación (versos 1-4). El perfil melódico (en *re* mayor) no acaba de ajustarse a la intensidad dramática del texto:

EJEMPLO 13. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 12-16.



Musicalmente, la intervención de Aquiles puede dividirse en dos partes. En la primera (c. 31-38) el guerrero muestra su decidido propósito de venganza. Por primera vez, la voz se apropia de un motivo instrumental del *ritornello*:

EJEMPLO 14. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 34^4-36.



La segunda sección de la presentación de Aquiles (c. 39-50) se corresponde con la segunda parte de la estrofa (versos 7-8). El ultrajado guerrero se muestra

impotente ante la protección divina que preserva a Agamenón. Rodríguez de Hita marca una clara separación con el discurso anterior: se pasa de la tónica a su relativo menor (submediante menor) y el material temático se basa en un ritmo sincopado:

EJEMPLO 15. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 39-41.
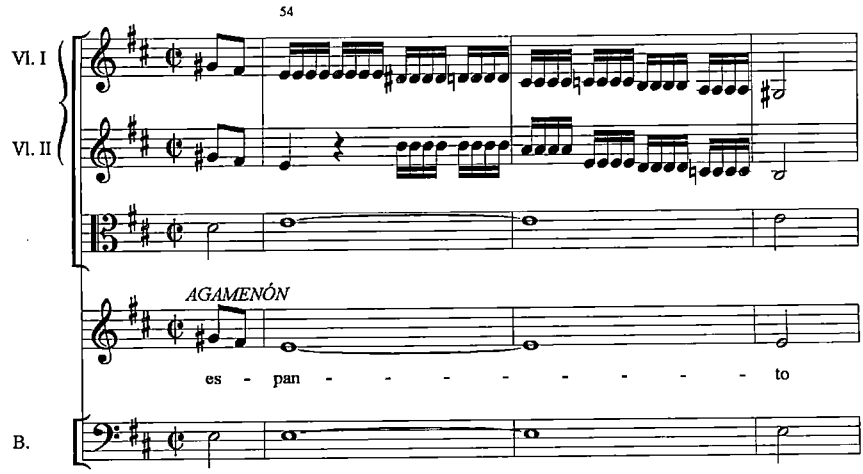


Además, la textura orquestal se modifica con la entrada de las flautas.

Una secuencia desplaza el centro hacia la región de la dominante, donde permanece el resto de la sección A.

Entra el despiadado Agamenón (versos 9-12) que hace alarde de su severidad. Rodríguez de Hita traduce en música el terror que produce a todos el general griego, con un repentino movimiento cromático descendente en los violines sobre la palabra «espanto»:

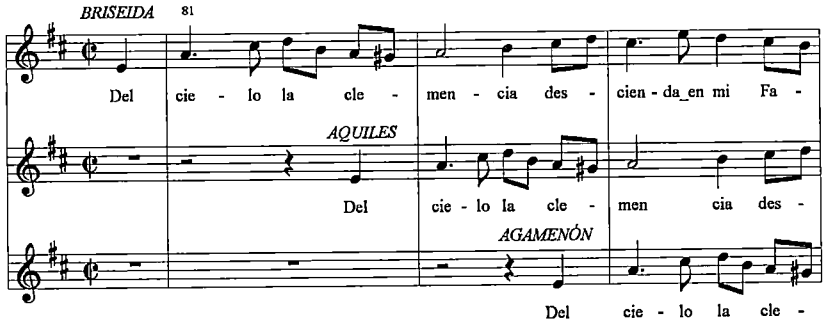
EJEMPLO 16. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 53^4-56^2.



Tras la entrada separada de las voces, transcurre un diálogo entre Briseida y Aquiles, por una parte, y Agamenón por otro. Dicha parte dialogada corresponde a los dos primeros versos (13-14) de la cuarta estrofa. Las voces de los dos amantes entran en estricta imitación, mientras que Agamenón responde rigurosamente con un contorno melódico basado en la austera progresión V-I-V-I-V, con el apoyo del *tutti* orquestal.

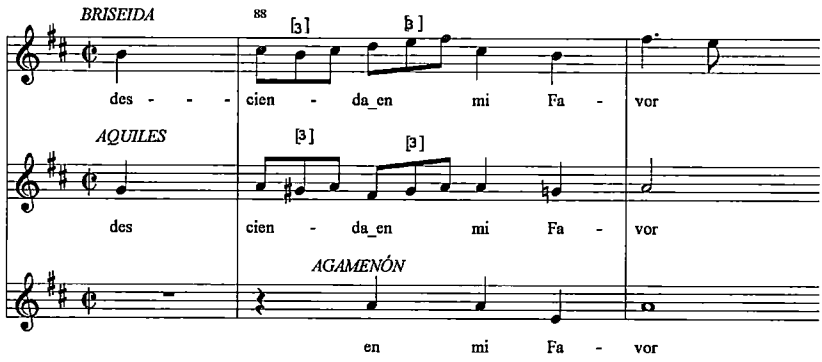
El forcejeo termina con una imploración de los tres personajes, que se unen en un canto simultáneo (cuarta estrofa, versos 15-16) al que acceden con un pasaje contrapuntístico a partir del compás 80:

EJEMPLO 17. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 80^4-83.
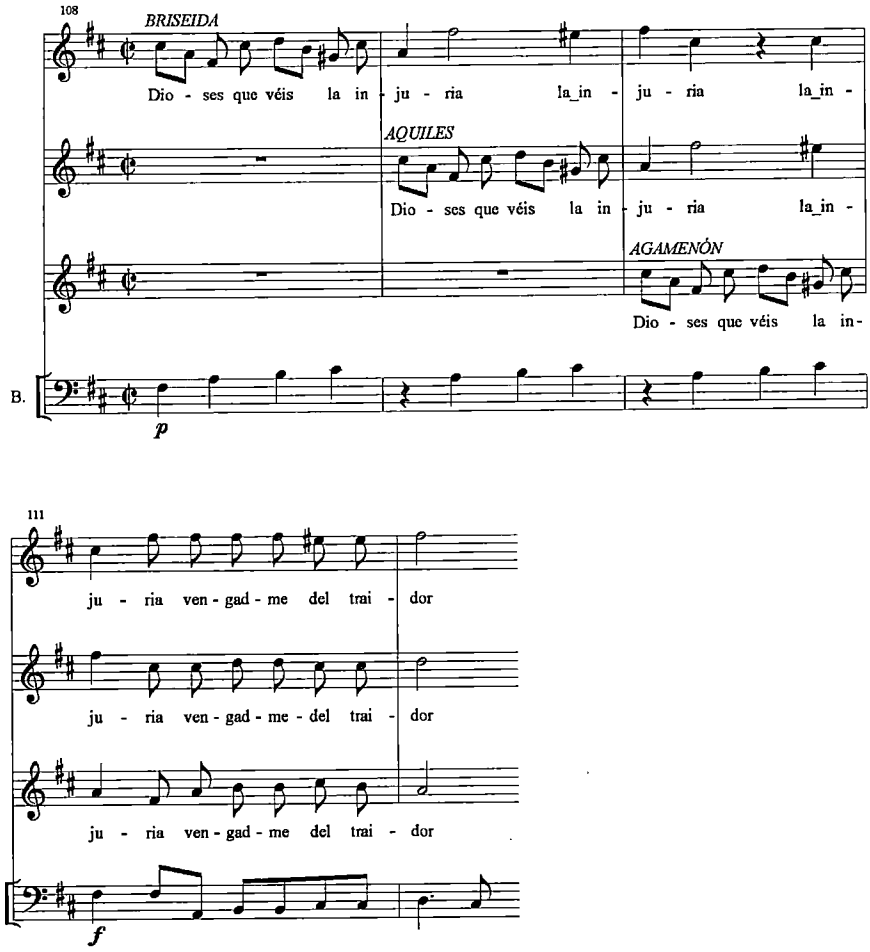


En este pasaje se encuentra la única cita por parte de las voces del motivo del tresillo:

EJEMPLO 18. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c.87[4]-89.



La puesta en música de la quinta estrofa (versos 17-20) constituye el verdadero núcleo del finale y funciona como una sección central (B). La concentración dramática se traduce en frases breves y entrecortadas que van pasando de una voz a otra. Los violines acompañan con acordes descompuestos suavemente entretejidos (*piano*), mientras que las flautas dialogan en valores largos en el registro agudo. Cuando la paciencia de Aquiles llega a los límites («¡Qué furia!», c. 106) se modula a la mediante menor (*fa*♯ menor), que puede ser considerada el relativo menor de la dominante. Al igual que en la estrofa anterior, los dos últimos versos dan lugar al canto simultáneo de los tres solistas, precedido de un episodio imitativo basado en material nuevo:

EJEMPLO 19. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 108-112[2].



Al clímax dramático-musical sigue el regreso a la sección A. Sin embargo, el material es retrabajado, reelaborado y, a menudo, abreviado. La mayor parte de A' se mantiene en la región de la tónica, con pequeñas excursiones a la subdominante mayor. La variación más significativa tiene lugar en la reexposición de los versos 7-8 de Aquiles, con un cambio a la subdominante menor y, posteriormente, a la subdominante menor de la misma (sdsd o ♭md).

ACTO II

Nº 9. Aria «El náufrago medroso»

1	Personaje(s)	Agamenón
2	Tonalidad	*Mi♭* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	128
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla, cb / ob 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (13+6)
8	Esquema métrico	ababccddefefé ghhiié
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1BA^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria
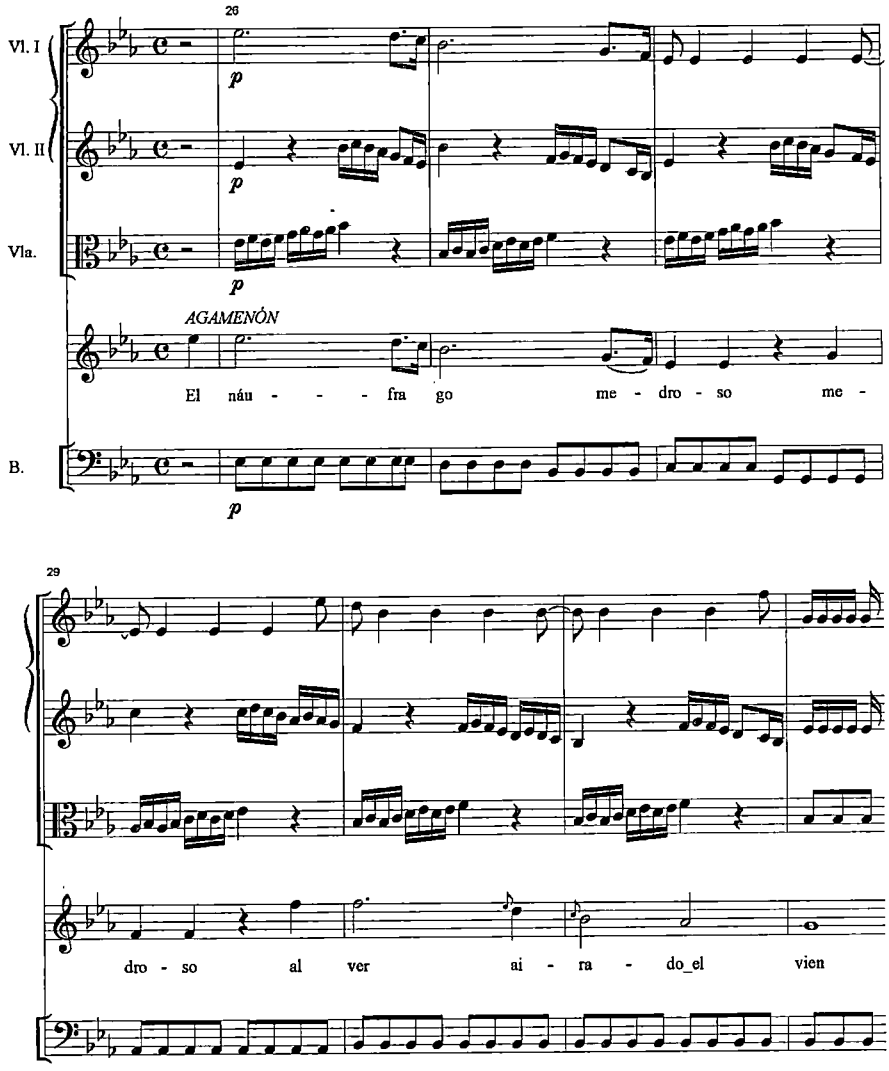
Calcas ha logrado convencer nuevamente a Agamenón del error cometido. Agamenón anuncia ante el Consejo que devolverá a Briseida para apaciguar a Aquiles, colmándole de dones. Cuando Patroclo y Taltibio le comunican que llegan Crisia y Briseida, el caudillo griego decide abandonar el puerto ya «que saber una vez vencerse el hombre / no es de vencerse siempre consecuencia». En ese punto se inicia el aria de Agamenón, que se compara a un náufrago atemorizado por la tempestad, que jura no hacerse nunca más a la mar. Cuando regresa la calma, el marinero olvida sus promesas, vuelve a exponerse «y encuentra con la muerte, / que no quiso evitar». El jefe militar rehuye, pues, el encuentro con las dos esclavas, por miedo a incurrir de nuevo en su error, como le sucedió al náufrago.

Dos impresiones en contraste cohabitan en el aria: la tormenta que provoca el pavor del náufrago y la calma que acaba por llevarle a la muerte. Rodríguez de Hita describe con suma destreza esas dos situaciones, a pesar de la elección de una tonalidad mayor (*mi♭*).

En la primera sección, la tempestad marina se traduce por contornos melódicos muy decididos: figuras ornamentadas ascendentes y descendentes en los violines segundos y las violas, síncopas y mordentes rectos en los primeros violines, escalas rápidas en semicorcheas, trémolos, arpegios descendentes, etc.

La sencillez y gran fuerza expresiva de la melodía de Agamenón tiene un aire típicamente haendeliano, que nos retrotrae cuarenta o cincuenta años.
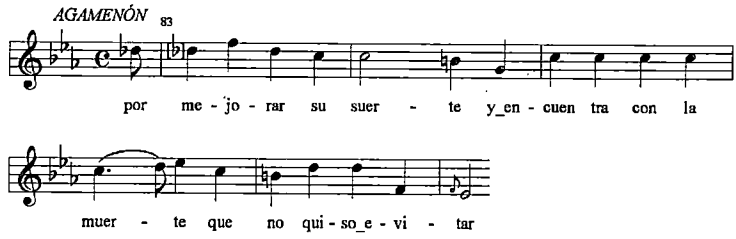
EJEMPLO 20. *Briseida*, nº 9, «El náufrago medroso», c. 25^4-32.



Sin alejarse demasiado del centro tonal —sólo destaca una breve incursión al relativo menor— la línea, a menudo cromática, del bajo y los abundantes acordes de séptima crean un ambiente realmente dramático.

La segunda estrofa se inicia con una larga nota sostenida sobre la palabra «calma», al tiempo que la armonía regresa a la tónica. El acompañamiento en la cuerda se hace ahora con valores más largos (corcheas y negras). El canto que evoca la muerte está impregnado de dulzura:

EJEMPLO 21. *Briseida*, nº 9, «El náufrago medroso», c. 82^4-88^2.



El aria posee un enorme sentido dramático y una gran fuerza expresiva, que proviene principalmente de la inspirada invención melódica del compositor.

Nº 10. Aria[1226] *«¿Qué importa que al deseo»*

1	Personaje(s)	Briseida
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Andante gracioso
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	133
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / ob 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	1 (4)
8	Esquema métrico	abbé
9	Clase de versos	Heptasílabo
10	Forma	A^1A^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

El contenido afectivo del texto es el estado de desesperanza de Briseida, infeliz al despedir a su único consuelo, su amiga Crisia (véase argumento). El destino de Briseida es el sufrimiento y el no alcanzar nunca la dicha. Al consejo de Crisia de que mantenga su esperanza, Briseida responde en esta aria, con abatimiento que desconfía del futuro.

El texto consta únicamente de cuatro versos, que conforman una estructura musical binaria, debido a la repetición de la estrofa. Como se analizará más adelante, es un procedimiento habitual en las cavatinas[1227]. Lógicamente, la brevedad del texto impide la presencia de afectos contrapuestos. El *tempo* especificado por Rodríguez de Hita no deja de ser significativo: *Andante* gracioso. Efectivamente, la cavatina de Briseida transmite un cierto desenfado más cercano a la satisfacción que al desánimo y al descorazonamiento. Numerosas figuras artificiosas, ornamentos, apoyaturas y ritmos punteados dan

1226 Por su forma poética y su ubicación —precediendo a otra aria en la misma escena— este número podría identificarse como una cavatina. Sin embargo, tres factores nos determinan a considerarlo un aria: la propia denominación del libreto («Aria»), el número relativamente elevado de compases (133) y la intervención de otro personaje (Crisia) en el aria que cierra la escena. Cf. p. 369 y 586.
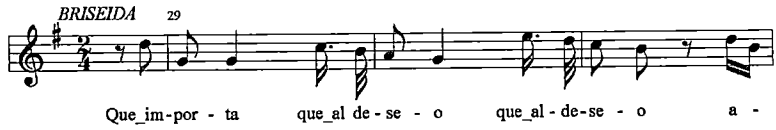
1227 Véase nota precedente y p. 586 (y s.).

un carácter rococó a esta aria. De manera semejante a las arias barrocas, un motivo rítmico se desarrolla a lo largo de toda la composición, reforzando la unidad temática:



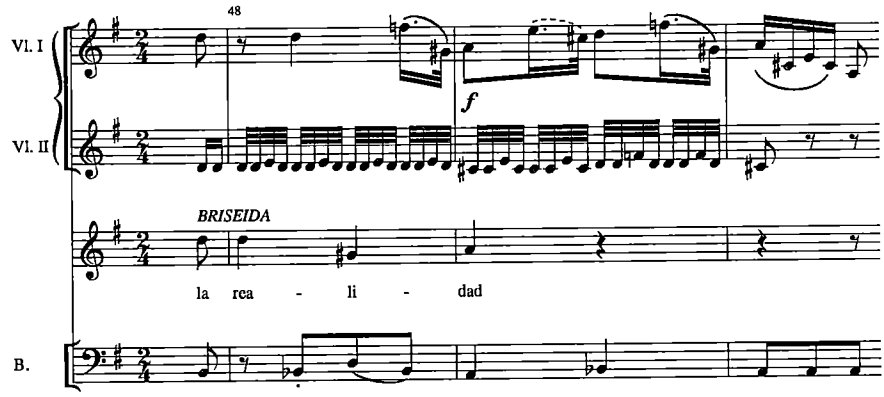
Esta fórmula punteada se halla en la frase inicial del solista:

EJEMPLO 22. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c. 28^{2}-30.



A partir del tercer verso (c. 43) se incrementa la sensación de movimiento, por la introducción de un nervioso motivo en fusas en los segundos violines, sobre el cual reaparece la fórmula rítmica básica. Unos compases más tarde, ese material melódico y rítmico se combina con una sucesión armónica muy propia del Preclasicismo:

EJEMPLO 23. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c.47^{2}-50.
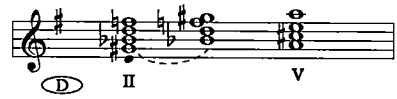


De las varias interpretaciones posibles, consideramos que se trata de un acorde de novena de dominante secundaria en *re* mayor (dominante) al que se le ha eliminado la fundamental y se le ha rebajado la quinta[1228]. El acorde sobre el II

1228 El problema es de interpretación, es decir, de derivación de un acorde inicial. Sin ánimo de profundizar sobre este tema secundario, mencionemos simplemente que SCHÖNBERG (*Tratado de armonía*, traducido del alemán por R. BARCE, Madrid, Real Musical, 1979, p. 290) apunta que existen «diferentes y numerosos nombres» para designar lo que él llama «acorde aumentado de quinta y sexta» sobre el II grado del modo mayor, con la tercera y la fundamental elevada y la quinta rebajada. Sin embargo, en el

grado resuelve en la tríada del V grado, por lo que forma una cadencia. La quinta rebajada en el bajo desciende un semitono, lo que da colorido a la armonía.
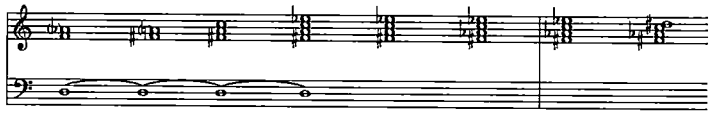
EJEMPLO 24. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c.48-49 (enlace armónico).



El dramatismo del pasaje anterior no tiene continuidad, puesto que sigue un episodio de virtuosismo vocal (valores rápidos, tresillos, desplazamientos rápidos del registro agudo al normal) destinado a poner de relieve la capacidad de la soprano, María Mayor Ordóñez. La primera exposición (A^1) termina con un pasaje enteramente construido sobre el motivo rítmico de base, retomado por la voz, los instrumentos de cuerda y el bajo. El ritmo *saccadé* reaparecerá en el *ritornello* intermedio, esta vez con la participación de los oboes.
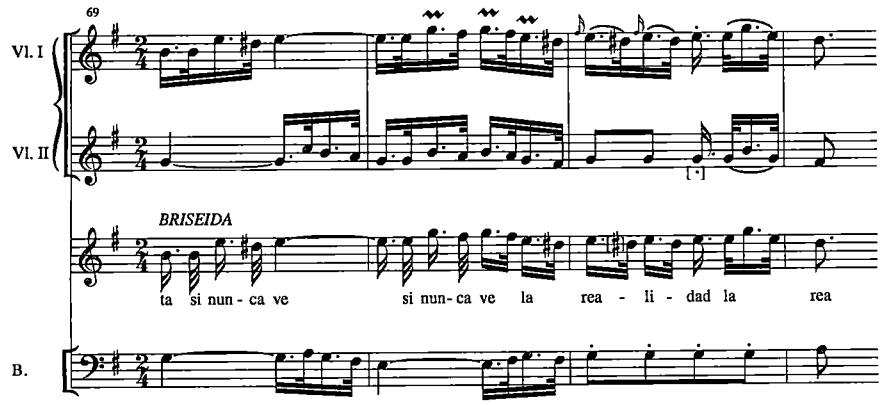
---

siguiente párrafo, Schönberg comenta que en la derivación mencionada se parte de la base de una fundamental elevada, lo que, a su juicio, es incorrecto. Por eso el teórico austríaco prefiere hacerlo derivar de una acorde de novena del II grado en función de dominante secundaria. Al igual que con el acorde de séptima disminuida, la fundamental es sobreentendida, pero, además, la quinta se rebaja. Reproducimos el ejemplo del tratado (p. 291, ejemplo 183) que ilustra la derivación en la tonalidad de *do* mayor:



Tras ofrecer esta interpretación —a nuestro entender muy acertada— Schönberg se refiere en las páginas siguientes al «acorde aumentado de quinta y sexta» y a sus inversiones: los acordes aumentados de tercera y cuarta (en *do* mayor, sobre *la♭*) y de segunda (sobre *do*). Es decir, toma como acorde base la primera inversión del acorde de séptima sobre el II grado con la fundamental elevada (*re♯*), tras haber asegurado que las fundamentales «sólo pueden ser naturales, no elevadas ni rebajadas» (p. 291). Nos parece más coherente hablar de inversiones del acorde de novena, a sabiendas que la enharmonía *re♯- mi♭* (en *do*) permite diversas interpretaciones.

EJEMPLO 25. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c. 69-72[1].



Al inicio de A^2, la intensidad expresiva se apropia de Briseida, con el paso a la supertónica menor (*la* menor) —recurso frecuente en Hita— pero en seguida el dramatismo se desvanece con una brusca modulación a la tónica.

Se trata, por consiguiente, de una cavatina llena de gracia y capricho, que expresa poco —a nuestro entender— el estado de desolación de Briseida.

Nº 11. Aria «Eternas tus finezas»

1	Personaje(s)	Crisia
2	Tonalidad	*Re* menor[1229]
3	*Tempo*	Andante
4	Compás	2/2
5	Nº tot. de compases	97
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fag
7	Nº de estrofas (versos)	2 (5+4)
8	Esquema métrico	abbaé cddé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1BA^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

Justo antes de embarcar, Crisia canta su adiós a Briseida, prometiéndole que la recordará («sintiendo tus tristezas, / me acordaré de ti.») y que rogará continuamente por su amiga. El libreto especifica que durante la reexposición de
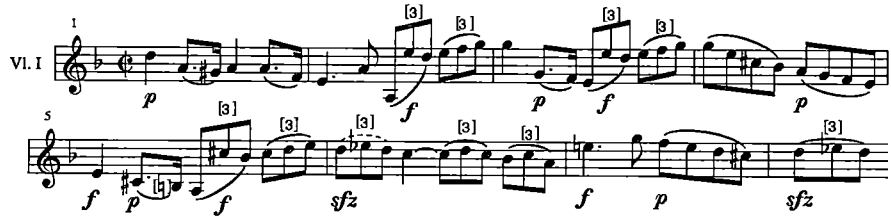
1229 En la armadura de las partichelas no se halla ninguna alteración, aunque delante de la nota *si* casi siempre figure un bemol. En los ejemplos musicales que siguen se ha añadido el bemol en la armadura.

la primera estrofa los soldados han ido subiendo al barco; al concluir el aria las dos amigas se dan «un tierno abrazo» y se separan[1230].

Rodríguez de Hita tiene en esta aria una de las páginas más bellas y sobrecogedoras de su producción zarzuelística. La música representa magistralmente el sentimiento de piedad de Crisia, su condolencia, su profunda tristeza por la desgracia de la amiga fiel. El fragmento es el único en toda la zarzuela que está escrito en una tonalidad menor, concretamente en *re*. Con un efectivo instrumental reducido al máximo, el compositor logra crear la tensión dramática a partir de una melodía patética en todo momento y una búsqueda constante de colorido armónico. La melodía de los violines combina los ritmos con puntillos y los tresillos, mientras que la viola y el bajo se mueven en valores de negras que acentúan el carácter grave del momento. Hay que subrayar que abundan en el aria las frases construidas sobre la escala menor armónica, es decir, con el VII grado elevado (sensible del modo mayor), con la consiguiente segunda aumentada del tetracordo superior. No hay que caer en el argumento fácil de la influencia del folclore, puesto que la mayoría de las veces esa segunda aumentada se inscribe en un acorde de séptima disminuida (un acorde de novena sobre el V grado con fundamental supuesta). Ahora bien, en algún momento se percibe la influencia de la escritura modal, principalmente con el *mi♭* en la melodía, es decir, el II grado rebajado en *re* menor, característico del modo frigio.

Los contrastes de dinámica —especialmente los *fortepiano* y los *sforzandi*— refuerzan aún más la intensidad dramática, que recuerda los procedimientos de la escuela de Mannheim y el estilo sentimental:

EJEMPLO 26. *Briseida*, nº 11, «Eternas tus finezas», c. 1-8[1].
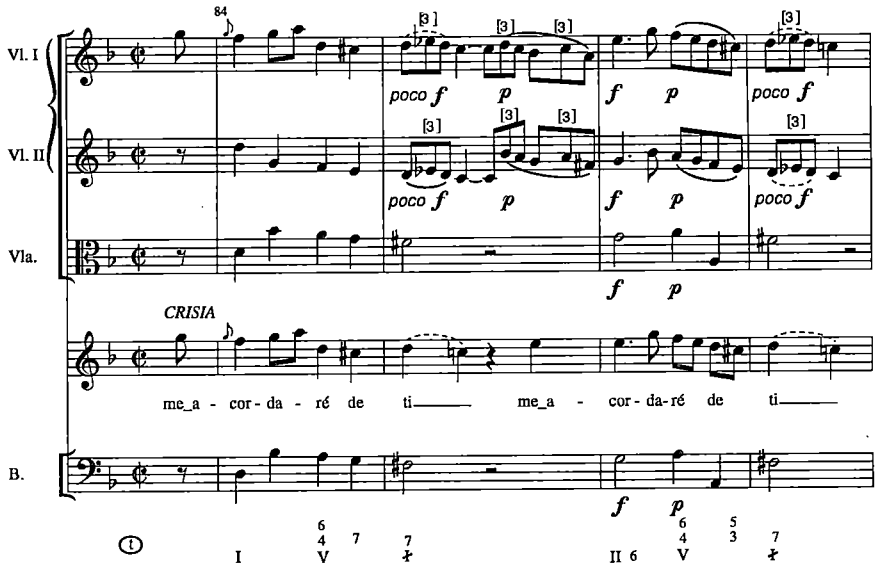


En la sección central (versos 6-9), Crisia recobra la esperanza y promete a su amiga llevar a cabo sacrificios para que los dioses la ayuden. Todo rebuscamiento desaparece de la partitura. El peso del fragmento recae sobre el canto, que gana en lirismo y simplicidad, acompañado por la línea fluida en corcheas del violín segundo y las notas prolongadas del primero.

1230 «Interin la ultima repeticion de la Aria se han ido embarcando los Soldados, de modo, que al concluirla, dandose un tierno abrazo Crisia, y Briseida, la primera parta servida de Ulises ácia la Nave; y la otra, despues que dice los siguientes versos, se entra con algun corto resto de Comparsa, que ha quedado á su espalda.» En CRUZ, *BriseidaLib*, p. 41.

En la *reprise*, Rodríguez de Hita da muestras de una inventiva armónica sorprendente, provocando un efecto de contraste —*mi♭/mi♮*— para ilustrar el verso «me acordaré de ti», retomando el material aparecido en el *ritornello* orquestal (c. 6-9).

EJEMPLO 27. *Briseida*, nº 11, «Eternas tus finezas», c. 83⁴-87².



Nº 12. Cavatina «Las frescas dulces auras»
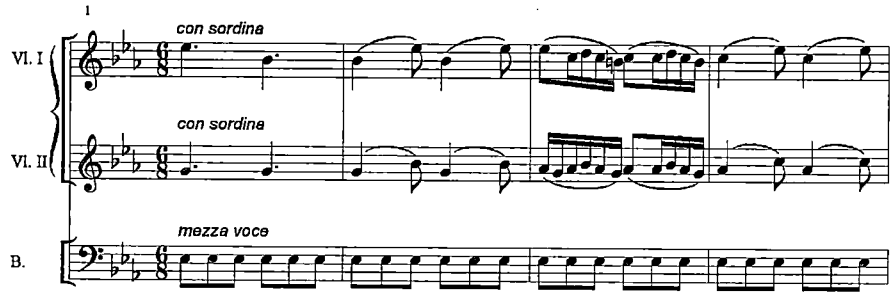
1	Personaje(s)	Aquiles
2	Tonalidad	*Mi♭* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	6/8
5	Nº tot. de compases	71
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	1 (6)
8	Esquema métrico	abbccé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1A^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

Cambia la escena: la acción pasa del ambiente costero a un idílico prado. «Fresca, y deliciosa Campaña Pastoril, adornada de frondosas Alamedas, y

rusticas Fuentes», reza al inicio de la escena tercera de este acto[1231]. A este paisaje bucólico se ha retirado Aquiles, olvidado de sí mismo. Por primera vez en la zarzuela *Briseida*, una escena es puesta enteramente en música y es protagonizada por un único personaje. Así resulta una larga intervención de Aquiles, con la cavatina inicial, el recitado y el aria, que corresponde a los números 12 y 13.
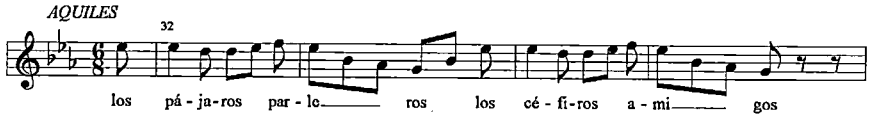
Aquiles, con una lira en la mano, canta sentado sobre una peña. No sólo el ambiente es rústico: el texto —en una estrofa, como todas las cavatinas— se refiere a brisas, ríos, pájaros testigos todos ellos de la tranquilidad del otrora feroz militar. Para describir esa situación Rodríguez de Hita recurre a un *topos* musical muy extendido en la segunda mitad de siglo: la danza pastoral[1232]. El compás de 6/8, el *tempo* moderado (Andantino), las numerosas ligaduras, el característico patrón trocaico y la ausencia de las figuras con puntillo de la giga o la siciliana son característicos de la pastoral:

EJEMPLO 28. *Briseida*, nº 12, «Las frescas dulces auras», c. 1-4.



Otros elementos musicales pueden asociarse a la escena campestre: movimientos en terceras y sextas paralelas, sencillez de las sucesiones armónicas (V y I grado principalmente), papel importante de las flautas o contornos melódicos de aire popular, como en el ejemplo siguiente:

EJEMPLO 29. *Briseida*, nº 12, «Las frescas dulces auras», c. 31^{2}-35.



1231 *Ibidem*, p. 42.

1232 De hecho, la pastoral no fue nunca una danza, pero como tal estaba considerada en los diccionarios y métodos de la época. Se consideraba que la pastoral expresaba la «inocencia rural» y el ambiente bucólico idílico. Véase W.J. ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart.* Le Nozze di Figaro *and* Don Giovanni, Chicago-London, University of Chicago Press, 1984, p. 43-44.

La totalidad de la cavatina gira en torno a los dos últimos versos de la estrofa («sean mudos testigos / de tranquilidad»), es decir, la calma de Aquiles, su estado de reposo tras haber abandonado la batalla. La pieza musical se desarrolla sin sobresaltos, sin alejarse de la polaridad tónica-dominante, sin contrastes. El mismo sentimiento de tranquilidad es el que lleva a la utilización de la sordina en los instrumentos de cuerda.

Nº 13. Recitado «¿Mas cómo en este estado»

1	Personaje(s)	Aquiles
2	Tonalidad	*Mi♭* mayor (inicio)
3	*Tempo*	Allegro con spirito
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	48
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / ob 1, 2, fag
7	Nº de estrofas (versos)	- (14)
8	Esquema métrico	aaBcBCDDeFEFGG
9	Clase de versos	Heptasílabos + endecasílabos
10	Forma	-
11	Secciones	-1233
12	Tipo formal	Libre

El recitativo o recitado es una fórmula presente en las zarzuelas, aunque en menor medida que en la ópera italiana. Este caso ilustra perfectamente que, en la zarzuela, el compositor recurría a él en momentos de gran importancia dramática.

Se trata de un recitativo *accompagnato* de carácter patético. La relación entre texto y música no puede ser más estrecha en los casi cincuenta compases de duración. Dos estados de ánimo de Aquiles se suceden: en primer lugar, el deseo de venganza al percatarse de su lamentable abandono; súbitamente decide contener sus impulsos e ignorar nuevamente el desaire. He aquí el texto completo:

AQUILES

¿Mas cómo en este estado,
de mí propio olvidado,
vivo sin acordarme de mi injuria,
ni vengar mi tormento?
¿Dónde está mi valor? ¿dónde mi furia?
¡Oh Aquiles! abandona el instrumento (*Lo arroja.*)
de mano vil; y vé donde te llama
el glorioso instrumento de la fama...
Pero ceda mi brío

1233 No se han considerado como secciones los breves pasajes con cambios de tempo que puntúan el texto.

en los impulsos, mas que ilustres, necios;
pues al agravio, y al enojo mío
no hay venganza mejor que los desprecios.
Tema la Grecia, llore su desaire,
mientras yo mi pasión encargo al aire.
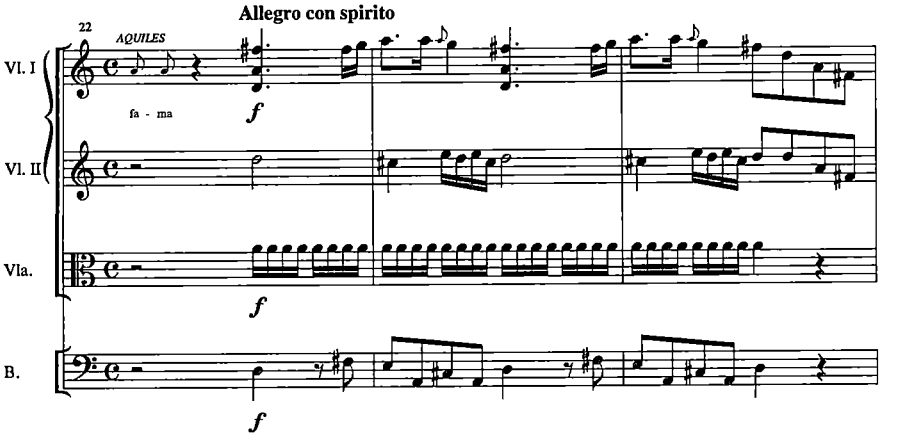
El recitativo contrasta musicalmente con el número precedente: Aquiles recobra conciencia de su situación. La cavatina, pastoril e idealizada da paso a un *Allegro con spirito*, con una frase vigorosa, tocada al unísono por toda la orquesta. Es preciso señalar, sin embargo, que el fragmento se inicia en la misma tonalidad de la cavatina, lo que confirma que el compositor concibe la escena como una unidad.

Los *tempi* y las modulaciones que se suceden desde las primeras notas de Aquiles —introducidas por el característico acorde de sexta del V grado— siguen fielmente el sentido del texto. Así, tras los versos 1-4, aparece un acorde de novena sobre el V grado que puntúa la palabra «tormento», en tempo *Lento* e introduciéndonos en *do* menor. Seguidamente, Aquiles se pregunta «¿Dónde está mi valor?», siendo esta última palabra comentada con un rápido motivo en *Allegro*. En el siguiente compás, la mención de «furia» marca un giro a *sol* mayor, con una escala ascendente en los violines y motivos decididos en los oboes. El regreso al tempo *Lento* del c. 18 hay que asociarlo al concepto negativo «vil». El contraste es también a nivel rítmico, puesto que el pasaje orquestal está escrito en tresillos, lo que recuerda el procedimiento barroco de escribir el canto en compás simple y el acompañamiento en compás compuesto (4/4-12/8), aunque éste no se indicara explícitamente[1234].

En el *Allegro con spirito* en *re* mayor que pone fin al verso 8 (palabra «fama») se ilustra el brío, la decisión de un Aquiles dispuesto a vengarse de Agamenón.

1234 Ph. MERCIER, *Antoine Frédéric Gresnick. Compositeur liégeois (1755-1799). Étude bio-bibliographique et contribution à l'histoire de la musique, notamment de l'opéra, à la fin du XVIIIe siècle*, (*Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain*, ed. de T. HACKENS, 27 = *Musicologia neolovaniensia. Studia*, 2), Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1980, p. 217.
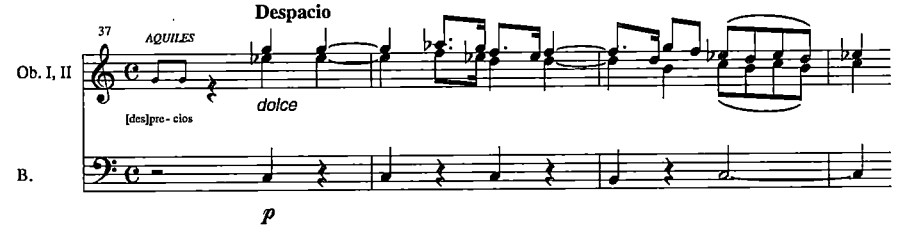
EJEMPLO 30. *Briseida*, nº 13 (recitado), «¿Mas cómo en este estado», c. 22-24.



De repente, hace su aparición un pasaje pseudo-contrapuntístico con movimiento contrario de los violines y violas/bajo. El cambio temático, el *crescendo* partiendo del *piano* y el salto de *re* mayor a *mi* menor indican que el estado anímico de Aquiles ha sufrido un revés. Efectivamente, a partir del c. 28 (versos 9-10) el texto recitado confirma ese cambio de genio.

Nuevo cambio de tonalidad (*fa* mayor) y *tempo* (despacio) para expresar los impulsos «necios». Tres compases más tarde, una referencia a la venganza (verso 12) introduce el *Allegro* nuevamente, con acordes *saccadés* en los violines. De inmediato, al pronunciar la palabra «desprecios», el carácter se ensombrece (despacio) y un motivo doloroso aparece en los oboes en la tonalidad de *do* menor.

EJEMPLO 31. *Briseida*, nº 13 (recitado), «¿Mas cómo en este estado», c. 37-40[1].



El mismo material lo retoman los violines tras «desaire», esta vez en *sol* menor, para terminar con un corto *Allegro* en *re* menor unido al concepto de «pasión».

A lo largo de todo el fragmento, se encuentran los giros típicos del recitativo *accompagnato* de mediados del XVIII: silabismo, notas rápidas, acordes de sexta, salto de cuarta descendente en cadencia conclusiva, modulaciones frecuentes, etc.

No puede decirse que en el recitativo de Aquiles la acción avance de manera considerable: el guerrero acaba por reafirmarse en su aislamiento. Ahora bien, se trata de un momento dramáticamente intenso, el de la lucha interior de Aquiles, que se traduce en un fragmento musical cambiante y dominado por las variaciones agógicas.

Nº 13. Aria «Deidad, que las venganzas»
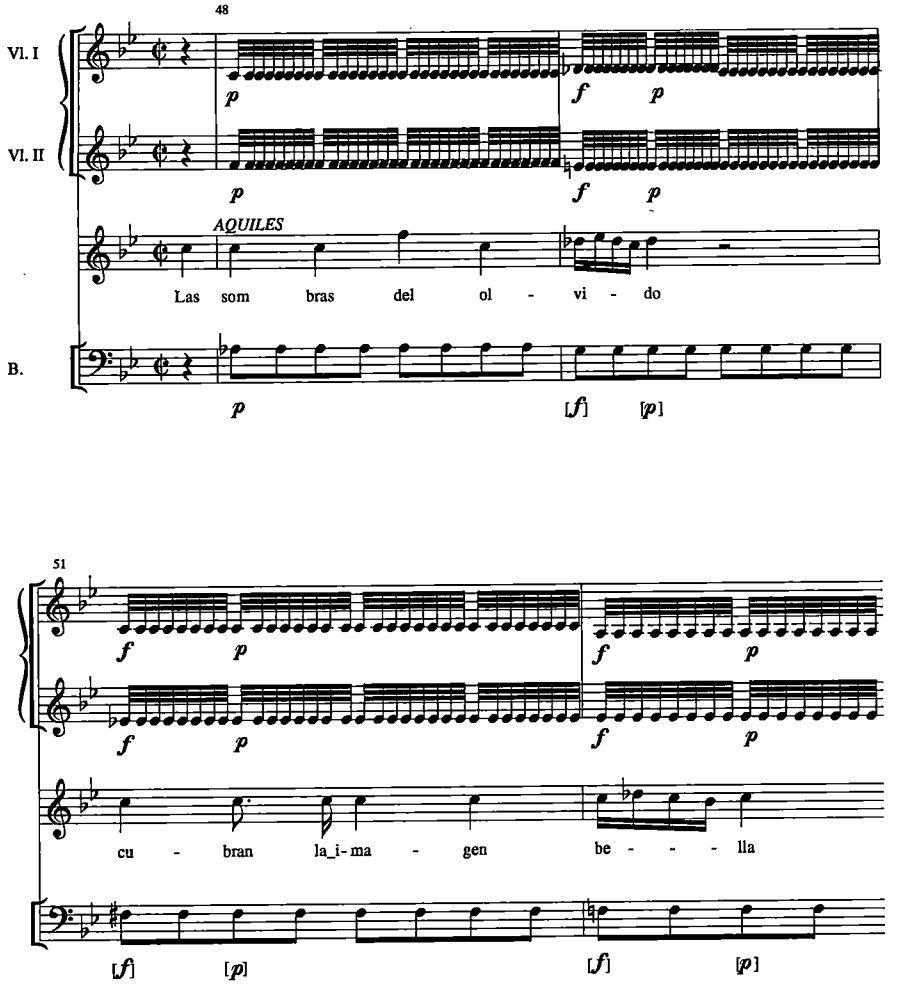
1	Personaje(s)	Aquiles
2	Tonalidad	*Si♭* mayor
3	*Tempo*	Andante
4	Compás	2/2
5	Nº tot. de compases	91
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, ob 1, 2, fag, tr 1, 2, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+4)
8	Esquema métrico	abbé cddé
		Octavilla aguda
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1BA^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

En esta aria, Aquiles suplica al cielo que le haga olvidar sus hazañas gloriosas e incluso su amor por Briseida.

La melodía vocal —doblada por los violines primeros— es de una gran nobleza y serenidad. En los violines segundos fluye una línea continua de semicorcheas en intervalos de segunda y tercera principalmente. El conjunto es armonioso y sólo destacan las escalas descendentes en fusas de los violines —a modo de cascadas sonoras— sobre la cuarta repetición de «la fama y el amor» (c. 36).
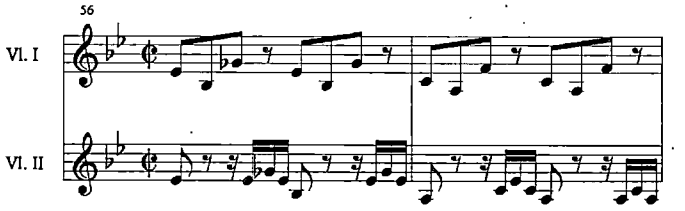
La turbación que produce en Aquiles la imagen de Briseida —en la segunda estrofa— se traduce en un trémolo en los violines, el movimiento cromático descendente y los acordes de séptima disminuida.

EJEMPLO 32. *Briseida*, nº 13 (aria), «Deidad, que las venganzas», c. 47^4-51^2.



La imagen de la pasión —«ardor»— que ha causado las desgracias supone un nueva modificación del carácter musical: se modula de la tónica mayor a la menor y las cuerdas acompañan con un ostinato rítmico de gran delicadeza:

EJEMPLO 33. *Briseida*, nº 13 (aria), «Deidad, que las venganzas», c. 56-57.



mientras los contrabajos tocan en pizzicato.

En la reelaboración de la primera estrofa, sorprende la coda de grandes dimensiones, con la entrada (¡sólo a partir del compás 78!) de trompetas y trompas. Las veloces escalas descendentes y la repetición de las fórmulas cadenciales en el bajo hacen pensar en el lenguaje clavecinístico de Domenico Scarlatti.

Nº 14. Aria «Si embrazo tu escudo»

1	Personaje(s)	Patroclo (Mezzo-S) SOPRANO
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro no mucho
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	133
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla, cb / ob 1, 2, fag, tr 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+4)
8	Esquema métrico	abbccé deeé
9	Clase de versos	Hexasílabos
10	Forma	A^1A^2‖B D.C.
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Pentapartita *da capo*

Sólo un aria corresponde a Patroclo, el compañero y amigo de Aquiles. La acción dramática relegaba su intervención al segundo acto: la obstinada actitud de Aquiles, que rechaza la recompensa de Agamenón, provoca que Patroclo decida salir al campo de batalla en su lugar. Lo hará con las armas de Aquiles y con el auxilio de los dioses.
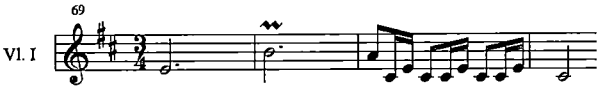
Obsérvese que se adopta el esquema da capo para introducir a un nuevo personaje.

A pesar de que Ramón de la Cruz la consideraba «una de las mejores Arias»[1235], no se trata de una página musical brillante. El fácil melodismo con multitud de motivos diversos, o la simplicidad armónica y tonal no son ajenos a las limitadas cualidades de la actriz para la cual fue compuesta, Vicenta Cortinas, que —como hemos visto— fue ridiculizada la noche del estreno. El estilo general
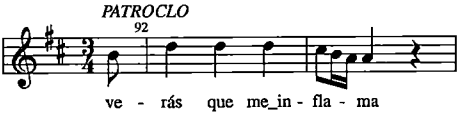
1235 CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXVI. Véase apéndice 18. Ya citado en el capítulo V, apartado 2.

de la pieza es de transición del Barroco al Clasicismo, ora con disonancias atrevidas, ora con cadencias estereotipadas. Debe anotarse la omnipresencia de la fórmula dactílica, muy apreciada por Rodríguez de Hita para la conclusión de las frases:

EJEMPLO 34. *Briseida*, nº 14, «Si embrazo tu escudo», c. 69-72[2].



EJEMPLO 35. *Briseida*, nº 14, «Si embrazo tu escudo», c. 91[3]-93.



S.n. Sinfonía

Véase el *Andante maestoso* de la obertura.

La gran comitiva con los obsequios de Agamenón sale a escena, mientras suena la misma marcha de la obertura (*Andante maestoso*). En las partichelas está copiada de nuevo. La ubicación exacta de la marcha se conoce por la indicación del libreto impreso al inicio la escena VI:

> *Al compàs de grave Sinfonía, ván saliendo / numeroso séquito de Comparsa, y Esclavos* [...][1236]

Nº 15. Recitado «Si de ti, mi señor y esposo fiero»

1	Personaje(s)	Briseida
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	70
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, ob 1, 2, fag, tr 1, 2, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	- (24)
8	Esquema métrico	ABAbcBCDdEEdFfGHGHIJIJKK

1236 CRUZ, *BriseidaLib*, p. 52.

9	Clase de versos	Heptasílabos / endecasílabos
10	Forma	-
11	Secciones	-[1237]
12	Tipo formal	Libre
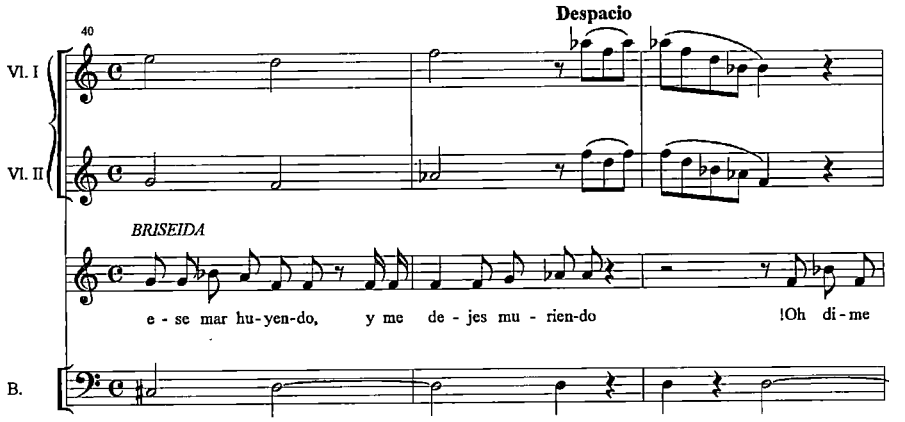
Existe un paralelismo evidente entre la escena III del segundo acto y esta escena VI, cuya figura central es Briseida. Efectivamente, si en aquélla intervenía únicamente Aquiles con una cavatina, un recitado y un aria (nº 12 y 13) en ésta la protagonista femenina de la zarzuela intenta mover el ánimo de su amante en una larga intervención, repartida musicalmente en recitado y cavatina (nº15), recitativo *secco* y aria (nº 16). Al final de la escena, Aquiles y Briseida mantienen un diálogo sin correspondencia musical. Por otro lado, la marcha que precede al primer recitado de la solista refuerza el peso musical de la escena, la penúltima de la obra.

En *stile accompagnato* y de dramatismo elevado, el primer recitativo de Briseida guarda una cierta relación —musicalmente hablando— con el recitado de Aquiles (nº 13). El unísono instrumental en *Allegro* del comienzo, la fidelidad al texto o los matices agógicos, aunque en menor medida, se encuentran también en este recitado.

Destaca la introducción instrumental, relativamente larga (14 compases), en la que participan activamente los instrumentos de metal y, sobre todo, los de madera, con movimientos ascendentes y descendentes en terceras paralelas. Briseida se lamenta del desdén que muestra Aquiles hacia ella. Hita pone énfasis en palabras particularmente expresivas, como «con voz turbada» (contratiempos en los violines), «a tus ojos despreciable» (*fortepiano*), «y me dejes muriendo» (acorde descompuesto de séptima en los violines con ralentización del *tempo*):

1237 Véase nota 1233.

EJEMPLO 36. *Briseida*, nº 15 (recitado), «Si de ti, mi señor y esposo fiero», c. 40-42.



A partir del verso 18 («antes la tierra en sí me sorba, y hunda») todos y cada uno de los versos están introducidos por un corto trémolo instrumental en *forte-piano* que crea expectación en el oyente. La claridad de la exposición, acompañada únicamente por el bajo continuo, permite comprender sin esfuerzo el mensaje de Briseida: no quiere que Aquiles la abandone y está dispuesta incluso a ser la esclava de su esposa.

Nº 15. Cavatina «Goce de tus brazos»
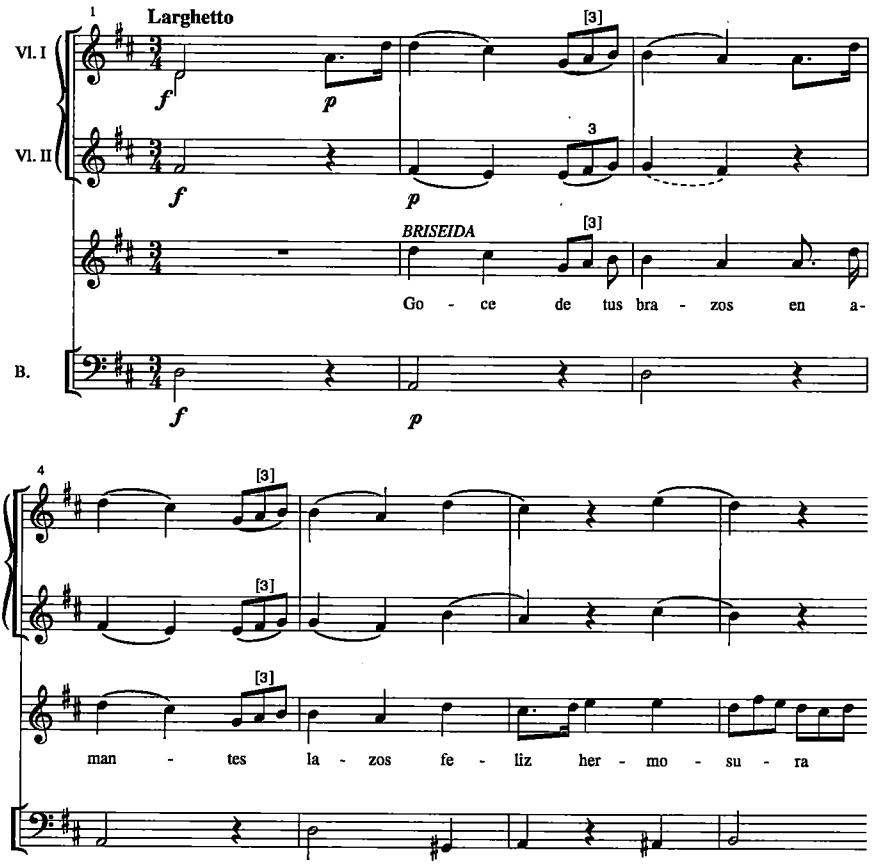
1	Personaje(s)	Briseida
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Larghetto
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	46
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	1 (5)
8	Esquema métrico	aabbé
9	Clase de versos	Hexasílabos
10	Forma	A^1A^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

La cavatina describe el sentimiento de Briseida con el que concluye el recitativo precedente: el deseo de permanecer con Aquiles. La idea principal del texto la resumen los versos últimos: «que yo su ventura / solo envidiaré». La pequeña pieza posee algunas características de la canción lírica, sin que ello implique una estructura estrófica o una melodía puramente popular. Todo en esta cavatina está dominado por la sencillez y la naturalidad: ausencia de *ritornello*, simple estructura bipartita; ritmo calmado (*larghetto*); armonía alejada del rebuscamiento; melodía muy unida a la estructura poética con arcos de cuatro

compases divisibles, a su vez, en dos mitades; profusión de terceras y sextas paralelas en violines y flautas, etc.

El fragmento combina los *tempi* de subdivisión ternaria (tresillos) y los propios binarios (3/4). En la frase inicial, el tresillo en el último tiempo del compás y las apoyaturas descendentes guardan una gran semejanza con uno de los motivos del terceto de *Briseida* (nº 8)[1238].

EJEMPLO 37. *Briseida*, nº 15 (cavatina), «Goce de tus brazos», c. 1-7[2].



Antes de la conclusión, las dos trompas ejecutan un pasaje virtuosístico basado en el ritmo de tresillo y las terceras (c. 41-46).

La simplicidad de la cavatina no tiene relación con la técnica de la cantante para la que fue escrita, como ocurre con otros números de la zarzuela. La soprano «Mayorita» hubiera podido ejecutar un aria virtuosística y brillante. Por consiguiente, hay que inferir que Rodríguez de Hita eligió deliberadamente un

1238 Véase EJEMPLO 12 en la p. 392.

estilo espontáneo y amable para expresar el sentimiento de una Briseida que se rebaja al nivel de la más humilde de las esclavas.

Nº 16. Recitado «¿Qué esperas pues?»

1	Personaje(s)	Briseida
2	Tonalidad	*Sol* mayor (inicio)
3	*Tempo*	-
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	14
6	Partes voc. e instr.	S / cb, fag
7	Nº de estrofas (versos)	- (8)
8	Esquema métrico	ABAbCCDD
9	Clase de versos	Heptasílabos / endecasílabos
10	Forma	-
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Libre

Entre el final de la cavatina y el segundo recitativo, Briseida declama ocho versos («Solo un don me ha de ser por ti otorgado...») donde suplica a Aquiles que no consienta que su mujer la veje. Con el recitado musical cambia el tono del discurso: Briseida aguijonea a Aquiles para que supere su enfado y regrese a la lucha.

Nos hallamos ante un recitativo *secco* en el más puro estilo operístico italiano. Utilizando este tipo de recitativo, podía seguirse mejor la acción, aunque se perdiese el dramatismo del *accompagnato*. Al introducirlo, el compositor conseguía un cambio de color, pero hacía, además, un guiño en favor de la ópera seria.

Nº 16. Aria «Dime, oh Aquiles fiero»

1	Personaje(s)	Briseida
2	Tonalidad	*La* mayor
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	176
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, fag, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (7+5)
8	Esquema métrico	ababccé dedeé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	$A^1A^2\|\|B$ D.C.
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Pentapartita *da capo*

Briseida, tras animar a Aquiles en el recitado, adopta ahora un tono resuelto e incluso osado. La atrevida Briseida le recrimina —primera estrofa del poema— haber tenido valor para destruir Lerneso y despreciar a su esclava, dando a

entender que no tiene valentía para vencer su orgullo («¿Solo valiente fuiste / mientras feroz guerrero / mi Patria destruiste»). En la segunda estrofa, le ruega que le dé muerte para terminar con el sufrimiento («Acábeme tirano / tu espada rigurosa»).
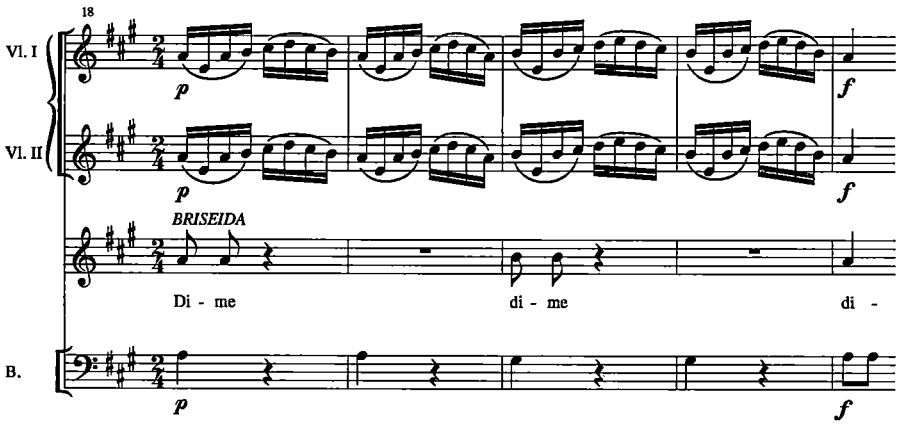
Existe, por lo tanto, una evolución de la actitud de Briseida en esta escena sexta: en el recitado nº 15 suplica la compasión de Aquiles hasta el extremo de humillarse, en la cavatina confirma su devoción, en el texto hablado matiza sus extremos («que me trate bien tu bella Esposa»), en el recitativo *secco* espolea a su amado («vence tus iras») para terminar provocándole en el aria final.

La música refleja el comportamiento de Briseida, con la adopción de un *tempo* binario decidido (*Allegretto*) y una melodía enérgica. El aria es particularmente extensa (más de 170 compases) —sobre todo teniendo en cuenta el *da capo*— pues no hay que olvidar que se trata de la última intervención solista de la zarzuela.

Los tres acordes en tutti con los que se inicia el aria reclaman la atención del público, pero también pueden interpretarse como una apelación a Aquiles, a quién va dirigido el texto.

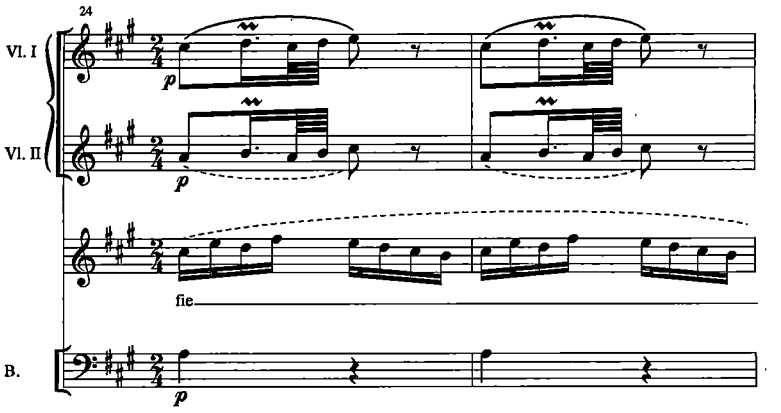
Al iniciarse el canto de Briseida, la composición sigue el contenido del texto. Las semicorcheas de los violines reflejan, en una figura circular, la exasperación de la protagonista. Las dos corcheas de «Dime» y la larga pausa que les siguen traducen el tono de interpelación de Briseida.

EJEMPLO 38. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 18-22[1].



En el c. 21, el arpegio en *forte* aumenta el tono de la llamada («Dime, oh Aquiles»), al que sigue un largo melisma sobre «fiero», mientras la cuerda toca una graciosa figuración de inspiración rococó:
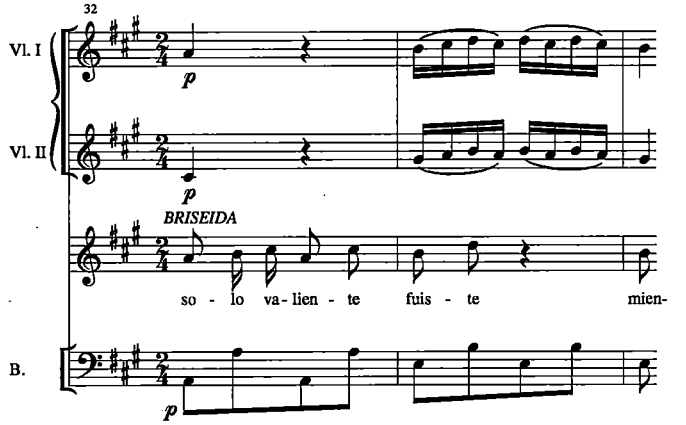
EJEMPLO 39. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 24-25.



En la parte vocal, el salto primero de octava, y luego de séptima sobre «Aquiles» muestra la clara determinación de Briseida a reprender al mismísimo héroe.

A partir del segundo verso la esclava expone su queja. Por vez primera se observa un contraste de ideas en clara relación con el texto. Efectivamente, a un motivo alegre ascendente sobre «¿Solo valiente fuiste...» (versos 2-3) —duplicado por la flauta primera a la octava aguda, y la segunda a distancia de sexta— responde una figura ornamental en los violines en terceras.

EJEMPLO 40. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 32-34[1].



Sin embargo, a partir del compás 36, Rodríguez de Hita introduce un nuevo material temático para ilustrar el verso 4 «mi patria destruiste». La lamentación

ILUSTRACIÓN 19. Briseida postrada ante Aquiles.

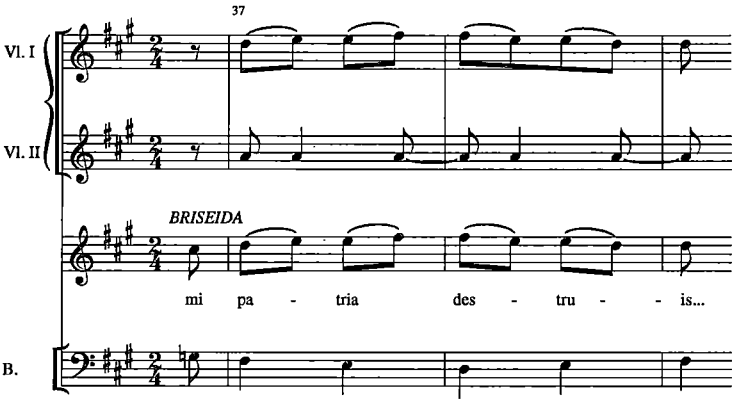
Grabado de Juan de la Cruz Cano, hermano de Ramón, que ilustra el libreto de la zarzuela *Briseida* (CRUZ, *BriseidaLib*, frente a la p. 1 [p. VIII]). La reproducción proviene del ejemplar de la BNM, T. 22.301.



El compositor parece adquirir en la última aria de *Briseida* mayor soltura y sentido dramático, principalmente con la acentuación del contraste que, como es sabido, constituye uno de los caballos de batalla de la reforma operística de Gluck y de los compositores de Mannheim.

de Briseida se basa en las apoyaturas de carácter dramático, con el acompañamiento sincopado de los violines segundos.

EJEMPLO 41. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 36^2-39^1.



Flautas y trompas no intervienen en este último fragmento, por lo que se acentúa el contraste con el motivo anterior.

El resto de la sección A se desarrolla a partir de la polaridad entre ambos sentimientos: los versos 5-6 retoman la temática de los versos 2-3, mientras que el verso 7 «eterno sea mi mal?», también con connotaciones negativas, desarrolla el segundo motivo mencionado (verso 4).

Es notable la elaboración motívica que el compositor realiza principalmente en A^2. Aunque lejos aún de los procedimientos que desarrollará, por ejemplo, Haydn en los años 70-80, Hita se muestra como un compositor moderno e imaginativo.

El *ritornello* que finaliza la primera parte del aria se desarrolla en un estilo galante delicado, reutilizando las figuraciones de los violines del c. 24 sobre un reposado esquema de bajo. Para la sección contrastante, Hita emplea —hecho poco habitual— el motivo anterior de las apoyaturas para ilustrar la desesperación de Briseida, que anhela la muerte. Es preciso subrayar que dicho motivo aparece sólo a partir del verso 10 («para que por tu mano») y se repite de forma secuencial en los dos versos siguientes («si no soy venturosa / sea menos fatal»), cuyo dramatismo acentúa el atrevimiento de los cambios tonales, especialmente con la modulación a la mediante bemol mayor (*do* mayor) y a su dominante (♭MD, es decir *sol* mayor).

Nº 17. Coro final «Piedad y amor unidos»

1	Personaje(s)	Coro (SSST), Briseida, Aquiles
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	49
6	Partes voc. e instr.	S, S / Coro: S, S, S, T / vl 1, 2, vla, cb / fl 1, 2, ob 1, 2, fag, tr 1, 2, cor 1, 2
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+4)
8	Esquema métrico	abbccé deeé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	ABA'CA"
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Rondó

Aquiles reacciona finalmente ante la tragedia de Patroclo. El coro celebra su decisión de derrotar a Héctor y su reconciliación con Agamenón y Briseida.

La escritura es homofónica y de armonía simple. Los pasajes para el coro y para los dos solistas —Aquiles y Briseida— alternan según el principio concertante. Los dos fragmentos a dúo (B y C) son doblados y ornamentados por los oboes. Las notas rápidas de los violines en los *tutti*, enriquecen la textura general de la orquesta.

3. *LAS SEGADORAS DE VALLECAS*

Argumento

ACTO I

En un campo de trigo de Vallecas, está segando un grupo de jornaleros dirigido por el capataz, el tío Domingo. Mientras, las segadoras y Mari-Pelaya, la hija del capataz, van formando los haces que después conducen a un carro (Coro nº 2 «Hermoso planeta»). Mari-Pelaya se queja de que Santiago y Perico —dos jornaleros gallegos— y sus respectivas hermanas, Cecilia y Tomasa, holgazanean. Los segadores faltan al respeto al tío Domingo, provocando la indignación del viejo (Aria nº 3 «Aunque me veis, canalla»). Cecilia y Tomasa chismorrean sobre el amo de las tierras, don Manuel, un caballero de Madrid que ha enviudado recientemente, y sobre Lorenza, su criada. Cecilia se resiste a escuchar los consejos de Mari-Pelaya sobre la malicia de los hombres y se marcha a coger flores silvestres (Aria nº 4 «La florecilla que maravilla»). La hija del mayoral intenta convencer en vano a Tomasa —quien tiene previsto casarse con Santiago después del verano— de los inconvenientes del matrimonio (Aria

nº 5 de Tomasa «La inocente corderilla»). A solas, Mari-Pelaya se lamenta de que las mujeres necias sean las que más logran ante los hombres. Se propone conquistar al amo viudo, por lo que deberá primero ganarse el afecto de Lorenza. A mediodía, los mozos y Lorenza llevan las cestas de comida a las eras (Coro nº 6 «Cuando sale a los campos»). Mari-Pelaya pide a Lorenza que prevenga al amo de la malicia de sus compañeras, especialmente de Cecilia, poniéndose a ella misma como paradigma de discreción. La criada le insinúa sus intenciones de esposar a don Manuel, a lo que Mari-Pelaya responde evasivamente con una burla de los varones (Aria nº 7 «Si son petimetres»).

Perico y Santiago se han retirado a un espeso bosque para no ser oídos por nadie. Perico está afligido por la indiferencia de Cecilia, con quien está prometido, mostrando su preocupación por las intenciones del amo, el cual le ha pedido que transmita un recado a Cecilia. Santiago, al principio dispuesto a modificar la conducta de su hermana en virtud del acuerdo establecido entre los dos amigos, abriga secretamente la esperanza de que Cecilia se case con el rico caballero. Santiago advierte a su amigo sobre la extravagancia de las mujeres (Aria nº 8 «Son las mujeres varias»).

Don Manuel, de caza por el bosque, se encuentra con Perico, al que pregunta por el encargo que le dio la noche anterior. El joven segador finge haberlo olvidado, añadiendo que el amo debe aumentar la recompensa (Aria nº 9 «Me cuesta el corazón»). Cecilia busca a su hermano Santiago, tropezándose con don Manuel. Las palabras de amor del caballero acaban por despertar el corazón de la segadora, pese al lenguaje afectado de aquél (Aria nº 10 de Cecilia «Una simple segadora»). Lorenza sorprende a su señor suspirando por Cecilia y le expresa su disgusto por cortejar a una segadora fea y embustera a la que «sólo le falta ser negra para espantar», invocando a su difunta esposa. Don Manuel pone fin a la intromisión de la sirvienta asegurando que, si se casa nuevamente, deberá servir de rodillas a Cecilia (Aria nº 11 «Mi segadora bella»). La humillada Lorenza se venga haciendo creer al tío Domingo que el propietario se ha prendado de Mari-Pelaya y que intentará seducirla por todos los medios, con el consentimiento de los jornaleros (Aria nº 12 de Lorenza «Es mi amo un caballero»). El capataz está dispuesto a defender el honor de su hija.

Los segadores y segadoras comen y beben cerca de la era, mientras cantan «Viva la providencia» (Final nº 13). Don Manuel desea acercarse a la confusa Cecilia, aunque Perico y Santiago se lo impiden. Mari-Pelaya aprovecha para condenar a sus compañeros cuando llega el tío Domingo, que increpa a don Manuel. En medio del enredo, el amo acaba despachando a todo el mundo.

ACTO II

En una plaza, los segadores despedidos cantan desconsoladamente «Estos pobres segadores» (Coro nº 14). Los braceros acusan al tío Domingo de haberse quedado con el dinero de los jornales, y Mari-Pelaya replica que las únicas beneficiadas por el amo son las segadoras. En medio de la discusión aparece don Manuel, que está dispuesto a pagar, a condición de que sean las muchachas las

que vayan cobrar a su casa (Aria nº 15 «Si queréis vuestro dinero»). Los segadores deliberan sobre el delicado asunto, puesto que hay que elegir entre el dinero o las muchachas: el tío Domingo propone la huida; Santiago cree que deben ir todas las segadoras juntas y Perico es partidario de quemar y saquear la casa del amo a medianoche (Aria nº 16 de Perico «Fuego, fuego»).

Tomasa ruega a Santiago que aplaque a Perico, que puede acabar en la horca si lleva adelante sus planes. Igualmente suplica a Cecilia que atempere a su novio, aunque ésta reconoce sólo sentir amor por don Manuel. Tomasa intenta persuadir a su compañera de los perjuicios que le acarrearía casarse con alguien de distinta condición (Aria nº 17 «Casóse una mocita»). Cecilia halla a Perico a solas, confesándole que se desvive por el amo y cuenta además con la aprobación de su hermano Santiago (Aria nº 18 de Cecilia «Son sus ojos un encanto»). Perico pide explicaciones a Santiago por haber roto el trato sobre sus casamientos. La elección es de Cecilia, argumenta Santiago, y le desaconseja el matrimonio forzado, tanto más cuanto que Perico es un pobre campesino (Aria nº 19 de Santiago «Al mirar cuanto el sol la fatiga»). Considerando que todo son simples pretextos, Perico acaba pelándose con Santiago (Dúo nº 20 «Llega tú»).

Mari-Pelaya ha logrado entrar en la casa de don Manuel. Soprendida por el mobiliario y el lujo del gabinete, la codiciosa Mari-Pelaya anhela ir a Madrid para enriquecerse rápidamente (Aria nº 21 «Yo llegaré a la Corte»). Lorenza descubre a Mari-Pelaya en el interior de la casa, pero la conversación que entablan acaba degenerando. A la llamada de la criada, acude don Manuel. Los atrevidos comentarios de Mari-Pelaya acaban por irritar al amo, que ahora sólo piensa abonar los jornales a Cecilia. Tras la marcha de la hija del capataz, don Manuel resuelve despedir a Lorenza, debido a su excesiva intromisión. La sirvienta recuerda sus años al servicio de la familia y pide clemencia (Aria nº 22 «Yo entré en casa tamañita»).

El tío Domingo, convencido de las intenciones de su amo, afirma no oponerse al matrimonio de su hija con don Manuel, aunque quiere antes informarle de la ascendencia y la considerable dote de la muchacha (Aria nº 23 «Mi abuelo primero»). Cecilia y Tomasa avisan a don Manuel que los segadores, encabezados por Perico, piensan desquitarse quemando la casa. En la calle, Santiago trae a Perico atado. Éste asegura ante don Manuel que estaba repartiendo las antorchas entre los segadores siguiendo las órdenes de Mari-Pelaya.

Ya de noche, en la plaza, los segadores, capitaneados por Mari-Pelaya se dirigen a la casa llevando hachas encendidas (Coro nº 24 «Chis, chis, chis, chis»). Don Manuel y el resto detienen a los revoltosos, y la confusión se apodera de los presentes, hasta que llega el tío Domingo con una carta para Santiago procedente de Galicia. Un tío racionero le comunica que el padre de Santiago ha muerto, habiendo declarado en el testamento que, en realidad, Cecilia es la hija de un noble gallego que enviudó tras un matrimonio secreto. Don Manuel ve superado el último obstáculo para unirse a Cecilia, que acepta gustosamente la proposición. Santiago desea casarse con Tomasa, mientras que Perico acaba

aceptando como mujer a Mari-Pelaya. Por su parte, Lorenza seguirá sirviendo en la casa dado el abolengo de Cecilia. Todos los segadores gallegos cantan alegremente «¡Oh qué alegría!» (Coro final nº 26) acompañados de las gaitas[1239].

1239 En *Las segadoras*, la temática heroica o mitológica de la zarzuela postcalderoniana se abandona en favor de un argumento de la vida cotidiana campesina. Esa innovación dramática de Ramón de la Cruz ya había sido explotada sitemáticamente en su teatro breve: casi un 20% del total de sainetes se sitúan en el campo, generalmente en los alrededores de Madrid (Pinto, Pozuelo, Leganés, etc.), es decir, el que podía conocer el público de la capital. Véase M. COULON, *La campagne dans les* sainetes *de Ramón de la Cruz*, en *Le Monde rural: réalités, mythes et représentations (domaine ibérique)*, ed. de C. ALLAIGRE, (*Travaux de Pyrénaica*), Pau, Publications de l'Université de Pau, 1995, p. 65-70. Recuérdese que la vena costumbrista es una constante en la historia del teatro español del Siglo de Oro: el mismo Lope de Vega abordó ambientes populares y urbanos en sus comedias de capa y espada. Asimismo, hallamos la misma fórmula en la tradición barroca de los entremeses y las comedias de figurón, donde se presenta a un personaje ridículo (hidalgo rancio, palurdo, etc.) por su apariencia o su mentalidad. Además, la prosa costumbrista se desarrolla ampliamente en el siglo XVII, principalmente con Francisco Santos y Juan de Zabaleta. Junto a la pintura de la realidad, de los tipos, de los usos y costumbres, se hace uso retórico del ridículo, del humor y de la exageración. De entre los trabajos dedicados al costumbrismo dieciochesco, hay que destacar sobre todo el de J. VÁZQUEZ MARÍN, *El costumbrismo español en el siglo XVIII*, (*Tesis doctorales*, 429/92), 2 vol., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1992. Otros estudios de interés son: J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, (*Biblioteca de ciencias históricas. Monografías*, 5), Madrid, Revista de Occidente, [1974]; S. GARCÍA CASTAÑEDA, Suum cuique: *la experiencia aldeana y el bucolismo dieciochesco*, en *Actas del X congreso de la Asociación de Hispanistas*, 2, ed. de A. VILANOVA, Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, 1992, p. 117-183; M. MARTÍ, *Espacio teatral y sociedad: ciudad y aldea en los sainetes de Juan Ramón [sic] de la Cruz*, en *Théâtre, public, société (Teatro, público, sociedad). (Actes du IIIe colloque international sur le théâtre hispanique, hispano-américain et méxicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996, Université de Perpignan*, ed. de D. MEYRAN, A. ORTIZ, F. SUREDA, (*Collection Études*), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan-Crilaup, 1998, p. 117-126. Los ilustrados perciben la crítica que contenía la literatura costumbrista tradicional como un instrumento más para reformar las costumbres. Sobre el concepto de costumbres en la estética neoclásica española, véase P. GRISSARD, *A propósito de naturaleza y costumbres en la teoría del teatro neoclásico español*, en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, 1, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, p. 421-433.
Por último, no hay que olvidar la enorme presencia del pintoresquismo y el costumbrismo en la pintura española del siglo XVIII. Hablar de este género y de la importancia de la Real Fábrica de Tapices, en la que trabajaron artistas como José del Castillo, Ramón Bayeu y Francisco de Goya, hubiera desbordado el marco de este trabajo. Remitimos al interesante estudio de V. BOZAL FERNÁNDEZ, *Goya y el gusto moderno*, (*Alianza forma*, 127), Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 57-97, que subraya la relación entre la representación de tipos y los objetivos de la sensibilidad ilustrada. Obras como *La diversión de los vecinos de Carabanchel* (1777) de R. Bayeu, *El baile a orillas del Manzanares* (1777) de Goya y *La Pradera de San Isidro* de Castillo (ca. 1785) o Goya (1788), son algunos de los ejemplos del interés por las escenas en los alrededores de Madrid, que deben vincularse a la temática del teatro breve y musical de la época. Hay que llamar la atención, sin embargo, sobre la fecha temprana de *Las segadoras*, si la comparamos con la cronología de los cartones para tapices.

La pérdida del manuscrito musical debería ser razón suficiente para eliminar las fichas referentes a *Las segadoras*. Sin embargo, no será inútil intentar reconstruir el esqueleto de la zarzuela, a partir de los datos que ofrece el libreto tanto manuscrito como el impreso[1240].

ACTO I

[Nº 1. Obertura] [1241]

[Nº 2.] Coro «Hermoso planeta»[1242]

1	Personaje(s)	Coro, Cecilia, Tomasa, Perico, Santiago
7	Nº de estrofas (versos)	8 (4+4+4+4+4+4+4+4)
8	Esquema métrico	ABBÉ cddé effé ABBÉ ghhé ijjé kllé ABBÉ
9	Clase de versos	Hexasílabos

[Nº 3.] Aria «Aunque me veis, canalla»[1243]

1	Personaje(s)	Tío Domingo
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+7)
8	Esquema métrico	abbccé dedeffé
9	Clase de versos	Heptasílabos

Coro «Hermoso planeta»

Al finalizar la escena II, todos los segadores se retiran mientras cantan el coro inicial, sin las intervenciones solistas.

1240 Véase capítulo II, apartado 3.2. Particularmente interesante es el «guión de música» que contiene exclusivamente los textos cantados. En la ficha, únicamente se han mantenido los campos relacionados con el texto: personaje, número de estrofas, esquema métrico y clases de versos. Se añadirán asimismo las indicaciones que da COTARELO en su *Zarzuela*, p. 141, que parecen demostrar que el estudioso conoció las partichelas musicales.

1241 Se numera a partir de la obertura y no a partir del coro para unificar el criterio con las restantes zarzuelas. Como es sabido, los libretos no llevan numeración alguna, por lo que está añadida entre corchetes.

1242 Citado por COTARELO como nº 1 (*Zarzuela*, p. 141). En el manuscrito de la BHM (Tea. 1-188-23), «Ardiente Planeta».

1243 No lo menciona COTARELO (*Zarzuela*, p. 141). El texto, destacado tipográficamente en el libreto, posee una disposición métrica característica de una parte cantada. La anotación «Muss[i]ca» en el margen del poema manuscrito (BHM, Tea. 1-188-23) confirma que se trataba de un número musical.

[Nº 4.] Aria «La florecilla que maravilla»[1244]

1	Personaje(s)	Cecilia
7	Nº de estrofas (versos)	1 (10)
8	Esquema métrico	aabbéccddé
9	Clase de versos	Pentasílabos

[Nº 5.] Aria «La inocente corderilla»[1245]

1	Personaje(s)	Tomasa
7	Nº de estrofas (versos)	2 (11+7)
8	Esquema métrico	$a^8a^4b^4b^8c^4c^8d^8d^4e^4e^8é^8$ $f^7f^7g^7g^7h^7h^6é^6$
9	Clase de versos	Octosílabos, tetrasílabos (1ª estrofa); heptasílabos, hexasílabos (2ª)

[Nº 6.] Coro «Cuando sale a los campos»[1246]

1	Personaje(s)	Coro, Lorenza
7	Nº de estrofas (versos)	2 (8+7)
8	Esquema métrico	$a^7b^5b^4c^7b^5b^4d^7b^5$ $e^7b^5b^4c^7b^5d^7b^5$ Rima asonante
9	Clase de versos	Heptasílabos, pentasílabos, tetrasílabos

[Nº 7.] Aria «Si son petimetres»[1247]

1	Personaje(s)	Mari-Pelaya
7	Nº de estrofas (versos)	2 (15+6)
8	Esquema métrico	abbccddeefgfhhé ijijjé
9	Clase de versos	Hexasílabos

Coro «Cuando sale a los campos»

Al finalizar la escena V, el coro de mozos de labranza repite el nº 6.

1244 Nº 2 según COTARELO, que la denomina «canción» (*Zarzuela*, p. 141).

1245 Con el número 3 en COTARELO, *Zarzuela*, p. 141. El texto del libreto impreso en septiembre de 1768 —cuyo íncipit reproducimos— difiere del que figura en el libreto manuscrito (BHM, Tea. 1-188-23) «Cassada fue mi Madre».

1246 Corresponde al «4. Coro de mozos de labranza», mencionado por COTARELO (*Zarzuela*, p. 141).

1247 Aparece tanto en el texto manuscrito como en el impreso. Desconocido para Cotarelo.

[Nº 8.] Aria «Son las mujeres varias»[1248]

1	Personaje(s)	Santiago
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+17)
8	Esquema métrico	abbé ccddeeffgghhiijjé
9	Clase de versos	Heptasílabos (1ª estrofa), hexasílabos (2ª)

[Nº 9.] Aria «Me cuesta el corazón»[1249]

1	Personaje(s)	Perico
7	Nº de estrofas (versos)	1 (11)
8	Esquema métrico	aabbccddeeé
9	Clase de versos	Heptasílabos

[Nº 10.] Aria «Una simple segadora»

1	Personaje(s)	Cecilia
7	Nº de estrofas (versos)	3 (6+5+8)
8	Esquema métrico	abbccé ddeeé éffgghhé
9	Clase de versos	Octosílabos (1ª y 3ª estrofa), heptasílabos (2ª)

El comentario de Cotarelo («en que imita el "li lo" de los relojes de pared»[1250]) procede de la simple lectura del texto poético:

Oyga usted con atención,
Sentirà unos sonecitos,
Que golpean igualitos
A manera de un Relox,
Lo, lilo, lilo, lilo,
Lo, lilo, lilo, lilo, (...)[1251]

[Nº 11.] Aria «Mi segadora bella»[1252]

1	Personaje(s)	Don Manuel
7	Nº de estrofas (versos)	2 (8+9)
8	Esquema métrico	abbccddé eeffgghhé
9	Clase de versos	Heptasílabos (1ª estrofa), hexasílabos (de tipo dactílico)[1253] (2ª)

1248 Canción nº 5 para COTARELO (*Zarzuela*, p. 141).

1249 Ignorada por Cotarelo. El manuscrito de la BHM despeja cualquier duda, al figurar la indicación «Muss[i]ca».

1250 COTARELO, *Zarzuela*, p. 141. Según el historiógrafo, este número (6) es una «romanza».

1251 CRUZ, *SegadorasLib*, p. 44.

1252 Corresponde al nº 7 de COTARELO (*Zarzuela*, p. 141).

1253 Solo en los versos 11-13 (con cesura):

[Nº 12.] Aria «Es mi amo un caballero»[1254]

1	Personaje(s)	Lorenza
7	Nº de estrofas (versos)	4 (5+9+4+6)
8	Esquema métrico	$a^8a^8b^8b^8é^8$ $c^8d^8c^8e^8e^8é^8b^4b^8é^8$ $f^8g^8g^8h^8$ $h^6i^6i^6j^6j^6h^6$
9	Clase de versos	Octosílabos[1255], tetrasílabos, hexasílabos

[Nº 13.] Final «Viva la providencia»

1	Personaje(s)	Coro, Cecilia, Perico, Tomasa, Santiago, Pelaya, don Manuel, tío Domingo
7	Nº de estrofas (versos)	1 (116)
8	Esquema métrico	

---

guisando,
barriendo,
fregando,
gruñendo,
tiznada,
ultrajada [...]

Hay que recordar que el tipo dactílico se caracteriza por el acento rítmico en la segunda sílaba, siendo considerada la primera como anacrusa. La variante dactílica del verso hexasílabo predomina en la poesía popular. Véase R. BAEHR, *Manual de versificación española*, (*Biblioteca románica hispánica. Manuales*, 25), traducido del alemán por K. WAGNER y F. LÓPEZ ESTRADA, Madrid, Gredos, 1970, p. 93.

1254 COTARELO: nº 8 (*Zarzuela*, p. 141).

1255 Octosílabos con cesura en los versos 7, 8 y 15, cuyo acento recae en la tercera sílaba (tipo trocaico).

1 a7
b7
b7
é(-or)7
5 c6
c6
é6
d6
d6
10 e6
e6
é6
f6
f6
15 g6
g6
h6
h6
i6
20 i6
é6
j6
j6
é6
25 k6
k6
é6
l7
m7
30 m7
é(-ar)7
l7
n7
n7
35 é7
é7
o7
o7
é7
40 f7
f7
é7
é7
p7
45 p7
é7
f7
é7
d6
50 q6
q6
l6
l6
r6
55 s6
s6
t6
t6
u6
60 u6
é6
v6
w6
w6
65 é6
_6
_6
y6
é6
70 f6
é6
z8
aa8
aa8
75 é(-é)8
bb8
bb8
é8
é8
80 é8
cc7
cc7
é(-ar)7
n7
85 n7
dd7
dd7
é7
é7
90 ee7
ee7
é7
ff7
ff7
95 é7
gg8
gg8
é8
é8
100 q8
q8
é8
hh8
hh8
105 é8
ii8
ii8
é8
é8
110 a8
a8
é(-or)8
é6
jj6
115 jj6
é6

9 Clase de versos

Hexasílabos, heptasílabos, octosílabos
La serie de pareados de rima consonante está cortada por versos con terminación aguda («-or», «-ar» o («-é»).
Las clases de versos se combinan en función de los personajes que están en escena. Así, por ejemplo, el diálogo entre Cecilia, Perico, Tomasa y Santiago de los versos 5-27 se desarrolla en hexasílabos; con la entrada de don Manuel (verso 28) el libretista cambia al verso heptasílabo y el octosílabo empieza con la aparición del tío Domingo (verso 72).

Finale a siete que cierra el primer acto. Según Cotarelo este «coro, escena y concertante final» —al que atribuye el número 9— es «muy complicado».

ACTO II

[Nº 14.] Coro «A estos pobres segadores»[1256]

1	Personaje(s)	Coro
7	Nº de estrofas (versos)	3 (3+3+3)
8	Esquema métrico	abé cdé efé
9	Clase de versos	Octosílabos[1257]

[Nº 15.] Aria «Si queréis vuestro dinero»[1258]

1	Personaje(s)	Don Manuel
7	Nº de estrofas (versos)	2 (3+9)
8	Esquema métrico	aaé bbccddeeé
9	Clase de versos	Octosílabos

[Nº 16.] Aria «Fuego, fuego»[1259]

1	Personaje(s)	Perico
7	Nº de estrofas (versos)	2 (5+8)
8	Esquema métrico	aabbé cdecdffé
9	Clase de versos	Octosílabos

[Nº 17.] Aria «Casóse una mocita»[1260]

1	Personaje(s)	Tomasa
7	Nº de estrofas (versos)	2 (12+13)
8	Esquema métrico	$a^7a^7b^7b^7c^8c^6d^6d^6c^6b^6b^6é^6$ $É^{10}E^{10}E^{10}F^{10}F^{10}C^{10}c^6d^6d^6c^6g^6g^6é^6$
9	Clase de versos	Heptasílabos, octosílabos, hexasílabos, decasílabos.

[Nº 18.] Aria «Son sus ojos un encanto»[1261]

1	Personaje(s)	Cecilia
7	Nº de estrofas (versos)	2 (8+6)

1256 COTARELO le aplica el nº 10 (*Zarzuela*, p. 141). Cotarelo omite la «A» inicial.

1257 Divididos en dos hemistiquios los versos 2 y 5.

1258 Corresponde a la nº 11 de COTARELO (*Zarzuela*, p. 141). En el «guión de música» aparece la mención «no» en el margen izquierdo, aunque en el libreto manuscrito nada apunta a su posible eliminación.

1259 Nº 12 según la relación de COTARELO (*Zarzuela*, p. 141). Aparece «no» tanto en el texto manuscrito como en el guión de la BHM.

1260 Denominada «balada o cuento» (nº 13) por COTARELO (*Zarzuela*, p. 141).

1261 En el libreto manuscrito aparece el texto «Dentro del pecho mío», sustituido por «Son sus ojos un encanto» tanto en el guión de música como en el impreso de 1768. En la lista de COTARELO es el número 14 (*Zarzuela*, p. 141).

8	Esquema métrico	abaccddé efeffé
9	Clase de versos	Octosílabos

[Nº 19.] Aria «Al mirar cuanto el sol la fatiga»[1262]

1	Personaje(s)	Santiago
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+13)
8	Esquema métrico	AABBÉé CccddeeccéFFÉ
9	Clase de versos	Decasílabos, hexasílabos

[Nº 20.] Dúo «Llega tú»[1263]

1	Personaje(s)	Santiago, Perico
7	Nº de estrofas (versos)	1 (9)
8	Esquema métrico	aébbé cdeé
9	Clase de versos	Heptasílabos

[Nº 21.] Aria «Yo llegaré a la Corte»[1264]

1	Personaje(s)	Mari-Pelaya
7	Nº de estrofas (versos)	4 (5+5+5+5)
8	Esquema métrico	abbéé cddéé eeffg ghiih
9	Clase de versos	Heptasílabos (1ª y 2ª estrofas), hexasílabos (3ª y 4ª)

[Nº 22.] Aria «Yo entré en casa tamañita»[1265]

1	Personaje(s)	Lorenza
7	Nº de estrofas (versos)	2 (7+7)
8	Esquema métrico	abccabé $d^7d^7e^8e^8f^8f^8é^8$
9	Clase de versos	Octosílabos, heptasílabos (2ª estrofa)

1262 Llamada «canción» (nº 15) por COTARELO (*Zarzuela,* p. 141).

1263 En el «guión de música» la alternancia se efectúa entre el Coro y «Chinita» (Gabriel López), es decir, Perico. En el libreto manuscrito figuran en cambio Santiago y Perico, pero en el margen se anota «no». Es harto dudoso que la parte de Santiago fuese reemplazada por el coro. La publicación del dúo en el libreto impreso nos permite suponer que llegó a incluirse en la zarzuela. Recibe el nº 16 en COTARELO (*Zarzuela,* p. 141).

1264 Designada como «17. canción» por COTARELO (*Zarzuela,* p. 141). En el «guión de música», el primer texto se halla tachado y en una hoja suelta aparece un texto completamente distinto: «Yo ire, yo ire / por si voy sola / quiza me haran la mamola...».

1265 Nº 18 según COTARELO (*Zarzuela*, p. 141).

[Nº 23.] Aria «Mi abuelo primero»[1266]

1	Personaje(s)	Tío Domingo
7	Nº de estrofas (versos)	3 (8+8+7)
8	Esquema métrico	abbccddé effgghhé iijkkjk
9	Clase de versos	Hexasílabos

[Nº 24.] Coro «Chis, chis, chis, chis»[1267]

1	Personaje(s)	Coro, Mari-Pelaya, don Manuel, Cecilia, Tomasa, Lorenza, Perico, Santiago
7	Nº de estrofas (versos)	1 (49)
8	Esquema métrico	

1	a^7		e^7		$é^7$	40	$é^8$
	a^7	15	e^7		f^7		f^8
	$é(\text{-ar})^7$		$é^7$		$é^7$		f^8
	b^7		$é^7$	30	$é^7$		f^7
5	c^7		f^7		e^7		$é^7$
	c^7		f^7		e^7	45	$é^8$
	$é^7$	20	$é(\text{-ad})^7$		$é(\text{-ón})^7$		$é^6$
	a^7		f^7		$é^7$		f^7
	a^7		$é^7$	35	i^7		$é^7$
10	$é^7$		$é^7$		i^7		$é^6$
	d^7		g^7		j^7		
	d^7	25	h^7		j^7		
	$é^7$		h^7		$é^7$		

9	Clase de versos	Hexasílabos, heptasílabos, octosílabos
		Rima consonante

En la escena última interviene nuevamente un septeto vocal y el coro, hasta el verso «Chis, chis, chis, chitón». Con la llegada del viejo capataz portador de la carta, el libreto impreso indica:

1266 Son las «Coplas del tío Domingo» (nº 19) a las que alude COTARELO (*Zarzuela*, p. 141).

1267 COTARELO (*Zarzuela*, p. 141) considera este número y los dos siguientes como un conjunto (nº 20, «Concertante y coro final»).

Al reparar en el Tio, se quedan todos suspensos, y la Musica suspensa, y representa.[1268]

[Nº 25.] Coro «Nadie respire»

1	Personaje(s)	Coro
7	Nº de estrofas (versos)	1 (4)
8	Esquema métrico	abbé
9	Clase de versos	Pentasílabos

Mientras Santiago lee la misteriosa carta, todos expresan su ansiedad en este breve número. En el libreto impreso se lee la siguiente acotación:

Esta Copla se canta muy quedo interin lee Santiago.[1269]

A continuación, sigue la acción hablada[1270].

[Nº 26.] Coro final «¡Oh qué alegría!»

1	Personaje(s)	Coro, don Manuel, Cecilia, Santiago, Tomasa, Perico, Mari-Pelaya
7	Nº de estrofas (versos)	4 (4+4+4+4)
8	Esquema métrico	abbé cddé effé GGHH
9	Clase de versos	Pentasílabos (1ª, 2ª y 3ª estrofas, rima consonante), endecasílabos (4ª estrofa, rima asonante)

«*Mas recio que antes por el proprio ayre*», se especifica en el libreto[1271]. Tras la primera intervención del coro (primera estrofa), continúa el diálogo hablado entre todos los personajes. Tras los versos de don Manuel «Toda la noche ha de ser / Cena, musica, y bureo», el coro retoma la primera estrofa. En la segunda estrofa («Eterna luzca...»), don Manuel y Cecilia cantan a dúo, mientras que la tercera («Logren señores...») es «à 4» (Santiago, Tomasa, Perico, Mari-Pelaya). En los últimos cuatro versos («Diciendo todos alegres con fiesta...») intervienen todos[1272]. Las descripciones posteriores del final de *Las segadoras*

1268 CRUZ, *SegadorasLib*, p. 112. El guión de música lo indica con los términos «representan y sigue».

1269 *Ibidem*, p. 113.

1270 «representan y sigue» en el guión de música.

1271 CRUZ, *SegadorasLib*, p. 115.

1272 El guión de música permite reconstruir la construcción del último fragmento de la zarzuela: Mari-Pelaya («Lav[enant]» en el original) canta los dos primeros versos («Diciendo todos alegres con fiesta / Viva Madrid con su plebe y nobleza»), alternando con el «Viva» del *tutti* («todos»). La segunda parte de la estrofa («y repitamos con voces alegres / Viva Madrid con su nobleza y plebe») es cantada primero por el coro y luego

provienen muy probablemente de las minuciosas indicaciones del libreto: «con las Gaytas que sacan los Segadores» y «baylando al son de las Gaytas»[1273].

4. *LAS LABRADORAS DE MURCIA*

Argumento

ACTO I

En una hacienda cercana a la ciudad de Murcia, dedicada a la sericultura, una cuadrilla de campesinos recoge la hoja de las moreras (Coro nº 1 «Labradoras que buscáis a un tiempo»). Olaya, Florentina, Pencho y Antolín terminan las faenas y se encaminan a sus barracas, mientras se avecina una tormenta. Pencho y Antolín se ofrecen a llevar la carga de doña Teresa, la hermosa hija de don Vicente —el capataz de la finca—, a la que todos adoran. La presumida y engreída Florentina es objeto de las burlas de los dos labradores y de Olaya. Los chismorreos de Florentina, Pencho y Antolín acerca de don Vicente, doña Nicolasa —la propietaria— y don Leandro —su hijo alocado— desagradan a Olaya, que prefiere quedarse soltera a casarse con unos insensatos (Aria nº 3 «Soy una pobrecita»). Florentina habla por separado con Pencho y Antolín, convencida de que ambos desean declararle su amor (Aria nº 4 «Antolín, mi queridico»). Ya a solas, Antolín logra persuadir a su amigo Pencho de que le conviene más Olaya que doña Teresa, puesto que aquélla es persona dócil. Antolín se jacta, por su parte, de saber manejar a las mujeres como Teresa, altivas y autoritarias, y, por ello, le propone mediar ante Olaya a cambio de que Pencho haga lo mismo con Teresa (Aria nº 5 «La mujer es una planta»). Llega don Narciso, un caballero procedente de Valencia (Minueto nº 6 «Céfiros apacibles») que pide a Pencho que entregue una carta a doña Teresa, su amada. A solas, Pencho, aunque asombrado por los pretendientes, no pierde la esperanza de poder esposar a la hija del mayoral (Aria nº 7 «Llegaré, la observaré»).

En un huerto de limoneros, don Leandro persigue fastidiosamente a doña Teresa, alardeando de su posición y de sus estudios en Madrid y Salamanca. La actitud altanera de Teresa provoca a Leandro, el cual debe reprimir sus amenazas al aparecer don Vicente. El señorito pide prestado dinero a don Vicente y ante la negativa de éste, le advierte con arrogancia que cuando sea importante no le concederá favores (Aria nº 8 de don Leandro «Yo haré ver al mundo»). Don Vicente le recrimina a su hija que su amor por un rico noble valenciano —don Narciso— fuese la causa de la huida a Murcia. Don Narciso mató a su propio primo, celoso de que hubiera atisbado en la ventana de Teresa. Siendo pública la

---

por «todos».

1273 CRUZ, *SegadorasLib*, p. 118-119; «Todos baylando con las gaytas» en BHM Tea. 1-188-23.

enemistad de don Vicente y la familia del joven caballero, las sospechas cayeron sobre aquél y la justicia le desterró de Valencia. Doña Teresa promete a su padre obediencia, pero le recuerda que nada puede apagar la llama de su amor hacia don Narciso (Aria nº 9 de Teresa «Es amor no digo nada»).

Doña Nicolasa es una viuda que suspira por volverse a casar con un noble. A solas con don Vicente, también viudo, le confiesa su deseo por hallar algún caballero que se haya visto forzado a trabajar en la huerta murciana. La idea de casarse con la rica propietaria no desagrada a don Vicente, que responde totalmente a la descripción anterior (Aria nº 10 «La viudica no es malica»).

Narciso se topa con doña Nicolasa y, movido por su empeño de llegar hasta Teresa, se presenta como un hidalgo desafortunado. La viuda le recibe con excentricidad, creyendo haber encontrado al hombre anhelado (Aria nº 11 «Como en la noche oscura»). Doña Teresa sorprende la tierna declaración de doña Nicolasa y piensa que el infiel don Narciso ha acudido a Murcia atraído por la fortuna de la viuda. En lugar de desmentirlo, el joven caballero, en un arrebato de celos, le reprocha a Teresa su desvergüenza por coquetear con los hombres. Florentina y Olaya rivalizan para agradar a Narciso hasta que un trueno las pone en alerta. Los labriegos corren a por los instrumentos musicales, para evitar así que los gusanos se asusten por la tempestad. Durante la confusión, don Narciso intentará hablar reposadamente con su amada.

En la pieza de los zarzos o tejidos, los gusanos frezan, mientras algunos empiezan a trepar ya por las bojas. Teresa reparte las hojas de morera (Final nº 12 «Amados gusanillos») cuando es nuevamente acosada por don Leandro. Don Vicente acude en auxilio de su asustada hija. La tormenta se hace más intensa y aparecen, atemorizados, doña Nicolasa, Olaya, Florentina, Pencho y Antolín. Todos cantan acompañados con guitarras y tamboriles «A la jota jotica murciana». Finalmente la tempestad se aleja y todos comprueban que los gusanos —que nada han oído— siguen comiendo.

ACTO II

A la hora de la siesta, en el huerto de naranjos, Leandro pide a su amigo Pencho que lleve un recado a doña Teresa. Doña Nicolasa expresa a su hijo su descontento por las continuas muestras de desconsideración y desobediencia. Tras la contestación desorbitadamente petulante de Leandro, doña Nicolasa le confiesa su intención de casarse en segundas nupcias para asegurar la sucesión. La señora manda llamar a Teresa para que localice al joven caballero valenciano, avisándole de que, por la mañana, le envió a visitar a don Vicente. La idea del encuentro Narciso y Vicente aterra a Teresa (Aria nº 14 «De pena, de susto»).

Aparece don Vicente, que comunica a su ama la decisión de abandonar al instante la hacienda, antes de que Leandro deshonre a su hija. Nicolasa no quiere oír hablar de matrimonio, sosteniendo que la hija de un simple labrador no puede casarse con un hidalgo. Las intromisiones desvergonzadas de Leandro irritan a don Vicente, que acaba exponiendo una crítica a la nobleza ociosa, al tiempo que alaba a los labradores. La dueña intenta sosegar al capataz con la promesa de

velar personalmente por su hija; a continuación le pide a don Vicente que secunde su propósito de contraer matrimonio con el noble de Valencia (Aria nº 15 de Nicolasa «Recíbele, y calla»).

El enojado don Vicente obliga a Teresa a recoger sus efectos. La situación se agrava cuando Pencho logra encontrar a Teresa para darle —en presencia de su padre— los tres recados: el de Antolín, el de Leandro y el de don Narciso. Don Vicente, convencido definitivamente de la ligereza de su hija, se llena de ira (Dúo nº 16 de doña Teresa y don Vicente «Las iras, los rigores»).

Antolín y Leandro le piden cuentas a Pencho de sus respectivos encargos y acaban propinándole una paliza cuando se enteran de lo ocurrido (Trío nº 17 «Toma alcahuete»). Olaya y Florentina encuentran a Pencho herido, pero éste desaparece inmediatamente al acercarse Narciso. El joven pregunta a las labradoras por Teresa. Las falsedades de la envidiosa Florentina avergüenzan a Olaya, que se deshace en alabanzas por la honrada Teresa, de la que sabe tiene un amor en Valencia «que fue el primero, y será el último» (Aria nº 18 de Olaya «Tengo yo un corazoncillo»). Una vez que Olaya se ha marchado, Florentina declara sus sentimientos hacia el apuesto noble (Aria nº 19 «Al veros forastero»).

Finalmente, don Narciso logra conversar con doña Teresa, convencido ya de la virtud de ésta. Narciso le comunica que Teresa y su padre ya pueden regresar a Valencia, puesto que ha podido probar ante la Justicia que, en realidad, la noche de la tragedia su primo fue a buscarle para darle muerte, celoso del favor de Teresa. Ésta teme que don Vicente no ceda y quiera vengarse por el destierro sufrido, por lo que Narciso propone la fuga. Aparece en ese momento doña Nicolasa, a quien don Narciso decide confesar tanto el amor que profesa por Teresa como la verdadera condición social del capataz y de su hija. Nicolasa, lejos de ofrecer amparo, expresa a Teresa su irritación. La joven amante está turbada ante el infortunio (Aria nº 20 «Mi bien está turbado»). Nicolasa reprocha a Narciso su relación con la moza, aconsejándole una mujer madura y acaudalada. Narciso le responde que a un joven caballero le conviene una doncella joven, bella y noble (Aria nº 21 «Es amor un platerito»), provocando la indignación de la propietaria.

En la última escena, los labradores recogen los capullos de seda de las bojas mientras cantan alegremente «Viva paisanos» (Coro nº 22). Sale doña Nicolasa enfurecida, buscando a don Vicente. Éste llega con una carta en la mano, pero al ver a don Narciso con su hija y al hallarse sin espada, cae desmayado. Teresa se ofrece dispuesta a olvidar a Narciso si así lo dispone su padre; del mismo modo, el caballero afirma que, por veneración, huirá de Valencia para siempre, ahora que ha logrado restituir el honor de la familia de su amada. Don Vicente, a la vista de las evidencias y de la carta esclarecedora que ha recibido de un pariente suyo valenciano, da su consentimiento para la unión de los dos amantes, al tiempo que elogia la constancia de don Narciso. Olaya y Pencho, que también

han decidido casarse, seguirán a Teresa hasta Valencia. En un ambiente festivo, el coro «Amor es el primero» (nº 23) pone fin a la zarzuela[1274].

ACTO I

Nº 1. Obertura

1	Personaje(s)	-
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	176
6	Partes voc. e instr.	vl 1, 2, vla / ob 1, 2 / trp-cor[1275] 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	-
8	Esquema métrico	-
9	Clase de versos	-
10	Forma	A | B | C
11	Secciones...	
11.1.	Sección A	
	Tonalidad	Véase *supra*
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	67
11.2.	Sección B	
	Tonalidad	*Si*♭ mayor
	Tempo	Andantino
	Compás	3/4
	Nº de comp.	41
11.3.	Sección C	
	Tonalidad	*Re* mayor
	Tempo	Allegro
	Compás	6/8
	Nº de comp.	68
12	Tipo formal	Ternaria (sinfonía de la ópera napolitana)

Nº 2. Coro «Labradoras que buscáis a un tiempo»

1	Personaje(s)	Coro (SMezzo-ST)[1276], Florentina (Mezzo-S), doña Teresa (S), Olaya (S)

1274 De la Cruz centra la historia de su segunda zarzuela burlesca en la huerta de Murcia, concretamente en una hacienda dedicada a la producción de seda. En *Las labradoras de Murcia* el sainetero ofrece un fresco de la vida cotidiana de los trabajadores de la finca. Sin querer profundizar en el trasfondo ideológico y sociológico de la obra —alejado de los objetivos de este trabajo—, remitimos a lo comentado a propósito de *Las segadoras* y al auge de lo popular en la segunda mitad del XVIII.

1275 Trompetas («Clarin in D») hasta el compás 48. A partir del c. 49, «con trompa in f». Nuevamente trompetas («clarin» en el manuscrito) a partir del *Allegro* en 6/8, c. 109.

1276 Junto a los tres pentagramas, se indica «[1, *do* en 1ª] Mayora | [2, *do* en 1ª] Portuguesa | [3, *do* en 4ª] Coronado / y Chinas». En las intervenciones solistas, el copista escribe el

2	Tonalidad	*La* mayor
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	6/8
5	Nº tot. de compases	167
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S, S, S / Coro: S, Mezzo-S, T / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	7 (4+4+4+4+4+4+4)
8	Esquema métrico	XAXA xaxa XAXA xaxa xaxa XAXA XAXA Asonancia en los versos pares; los impares no tienen correspondencia en la rima. Las estrofas 1, 3 y 7 corresponden al estribillo.
9	Clase de versos	Decasílabos, octosílabos
10	Forma	ABA'C | A
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A-B-A'-C	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	137
11.2.	Sección A	
	Tempo	Presto
	Compás	6/8
	Nº de comp.	30
12	Tipo formal	Rondó[1277]

Encadenado con el tercer movimiento de la obertura, un breve pasaje orquestal (nueve compases) introduce de inmediato una escena labriega, en la que los campesinos cantan ufana y alegremente mientras realizan sus faenas. La tonalidad de *la* mayor, el ritmo danzante de 6/8 y, sobre todo, la melodía de carácter popular conforman un ambiente rústico y desenfadado que anuncia el tono de la zarzuela.

El texto del coro inicial invita a las labradoras a gozar del tiempo presente: «disfrutad la estación favorable / que éste [el amor] burla, y el otro [el jornal] se acaba». Rodríguez de Hita emplea una melodía de clara inspiración popular, con intervalos de segunda y tercera, de gran regularidad y simetría (cuatro frases de seis compases, divisibles a su vez en tres unidades de dos compases), silabismo y una sencilla armonización[1278]. Este fragmento coral regresa hacia mitad del
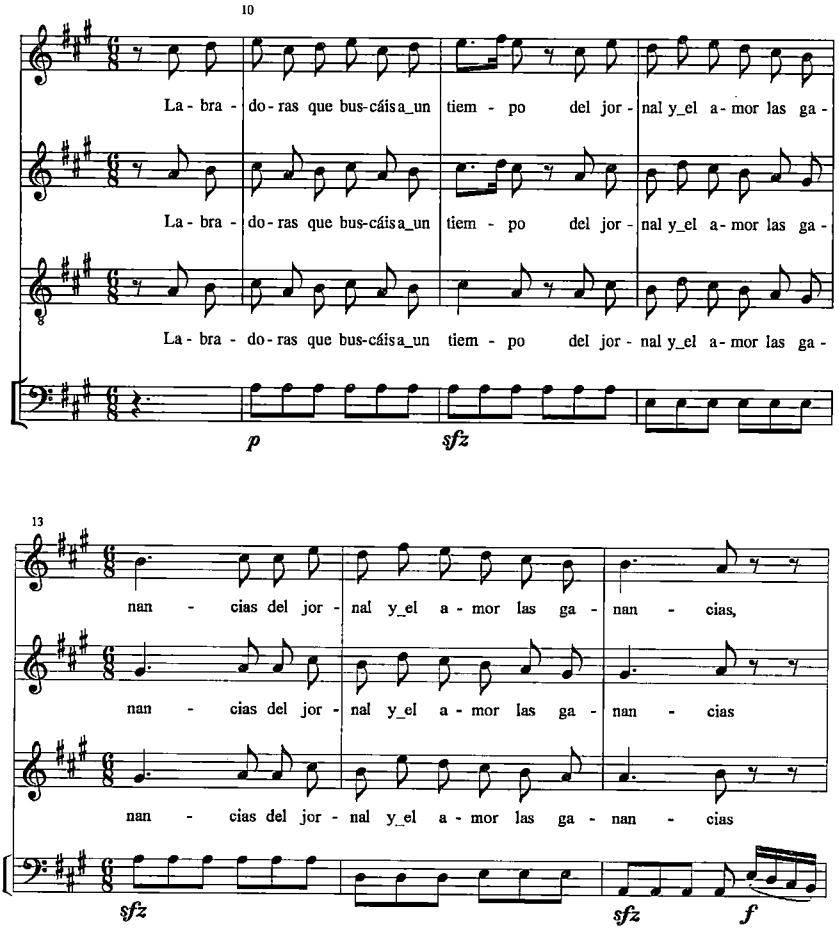
---

nombre del cantante seguido de «sola». Por tanto, es lícito preguntarse si el coro estaba formado por los solistas de la zarzuela arriba indicados, o si se apelaba, por el contrario, a un grupo vocal más amplio. Sin pruebas irrefutables que demuestren una u otra posibilidad, nos decantamos provisionalmente por la primera de ellas. Cabañas Alamán, por su parte, opta por la segunda en su edición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Cf. notas 1309, 1344 y 1347.

1277 «A» es el estribillo del coro.

1278 En el estado actual de la investigación, se desconoce si De Hita acudió a una canción folclórica o simplemente recreó una melodía de inspiración popular, procedimiento este último frecuente en la música instrumental de Joseph Haydn o en *Die Zauberflöte* de Mozart, por citar dos ejemplos emblemáticos de la segunda mitad del siglo XVIII. Huelga insistir en que no se trata de un fenómeno exclusivo de esta época. Desde la Edad Media hasta nuestros días, siempre han existido las alusiones al folclore en el arte «culto», ya

número, aunque de forma abreviada (A'), y otra vez más en guisa de conclusión, por lo que podemos hablar de una forma rondó.

EJEMPLO 42. *Las labradoras de Murcia*, nº 2, «Labradoras que buscáis a un tiempo», c. 9^2-15.



Entre cada una de las apariciones del estribillo, intervienen las tres campesinas de la zarzuela, Florentina, Teresa y Olaya, en cuya boca pone Ramón de la Cruz unas máximas de carácter moralizante. El libretista logra, en pocos

sea por voluntad del compositor o por la simple permanencia de las melodías y los ritmos populares en el subconsciente del creador. Sin embargo, en las últimas décadas del Setecientos el estilo «popular» adquirió una gran importancia en la música europea, entre otras razones por el despertar de la conciencia nacionalista (Ch. ROSEN, *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, traducido del inglés por E. GIMÉNEZ MORENO, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 378).
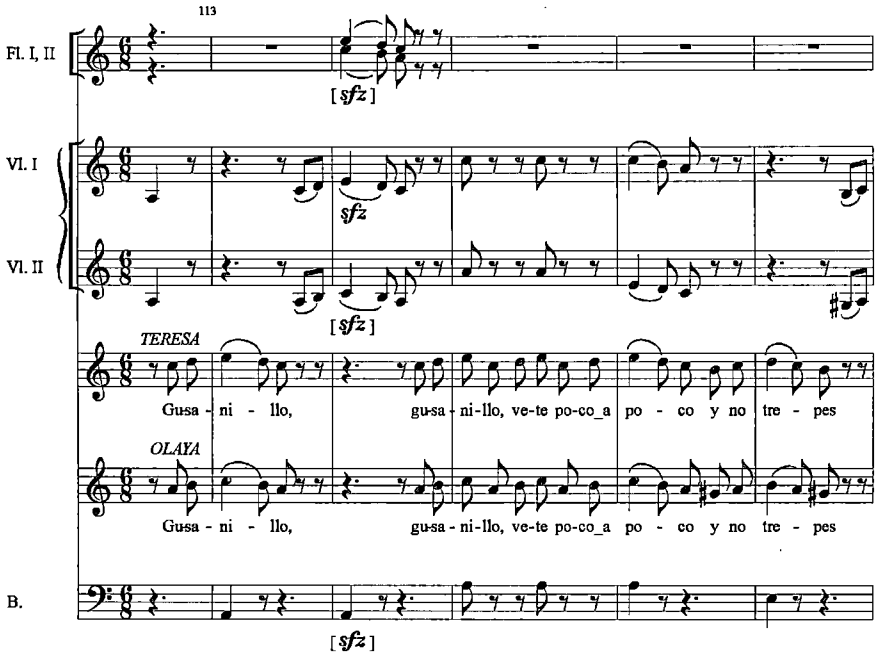
versos, esbozar la personalidad de las tres muchachas mencionadas: la frívola y engreída Florentina («Los hombres y las moreras / tienen mucha semejanza, / porque dan pequeño fruto / y abundantes esperanzas»), la atormentada Teresa («En quien llora y no se olvida [...] de más está la memoria [...]») y la sensata Olaya («No todo el que siembra coge, / que muchos tienen desgracia / por sembrar en mala tierra / o no saber cultivarla»). La caracterización musical de los personajes es considerable, aunque no desaparece del todo el aire bailable y natural del coro homofónico, especialmente en el solo de Florentina (B, c. 40-55), el menos refinado de los tres. Tras un fugaz paso por la dominante *mi* mayor, vuelve el estribillo inicial en la tónica, aunque considerablemente condensado.

Con la intervención de doña Teresa, el tono de la pieza se ensombrece y se vuelve más expresivo, en consonancia con el contenido dramático del texto. Seis compases antes de la entrada de la protagonista, la orquesta muda su color con la desaparición de las trompas y los nítidos *staccati* de la cuerda, en un motivo que reaparecerá aún en tres ocasiones, funcionando como una especie de *ritornello* en el interior de este episodio central contrastante (C) que abarca los solos de Teresa y Olaya y el dúo de ambas, antes del último regreso del coro «Labradoras que buscáis a un tiempo».

La desgracia que aflige a doña Teresa, causada por el recuerdo de su amado del que tuvo que separarse tras un trágico episodio, se traduce en una repentina modulación a la tónica menor. Este pasaje, lleno de tristeza y de nobleza, deja presentir ya el drama de la protagonista. Sobre los versos «de más está la memoria / que la voluntad basta», separados de los dos anteriores por el breve pasaje orquestal picado y reescrito en *la* menor, el canto de Teresa adopta el contorno popular de la melodía del estribillo (anacrusas, apoyaturas, descenso en terceras, etc.), aunque esta vez en la tonalidad de *do* mayor, es decir, el relativo mayor de *la* menor[1279] y sin el apoyo de los instrumentos de viento. El solo de la prudente Olaya guarda grandes semejanzas temáticas respecto al anterior y contiene una nueva modulación a la tónica menor. En un clima de melancolía de exquisito lirismo, el pasaje a dúo de Teresa y Olaya describe la temible suerte del pobre gusano de seda: «no trepes la *boja* con ansia / mira bien que la humana codicia / ni aun te deja el sepulcro que labras». El inicio del dúo (c. 113) reformula, en el modo menor, el material que daba comienzo al estribillo. El motivo de la anacrusa en terceras paralelas da pie a un intervalo de tercera ascendente primero y descendente después, expuesto por las dos sopranos y repetido luego por los violines a los que se unen las flautas en el descenso. Una vez completada la cita del motivo —una repetición de la cadena ascendente de terceras y su conclusión—, voces y orquesta recuperan el diálogo basado en la anacrusa, aunque esta vez sobre el acorde de la dominante:

1279 Es decir, la mediante bemol mayor respecto a la tónica *la* mayor.

EJEMPLO 43. *Las labradoras de Murcia*, nº 2, «Labradoras que buscáis a un tiempo», c. 112[2]-117.



Un pedal en la dominante de *la* menor desemboca en el estribillo (A), que esta vez debe interpretarse más rápidamente que al inicio de la pieza (*Presto* en lugar de *Allegretto*).

El libreto especifica que el coro repite el estribillo al final de la escena I, después del picante diálogo hablado entre los campesinos.

El compositor supera con gran éxito el experimento de combinar el estilo popular con la descripción psicológica de los personajes. El resultado es una página musical fresca y espontánea, en la que logra introducir una dimensión dramática y altamente expresiva.

Nº 3. Aria «Soy una pobrecita»[1280]

1	Personaje(s)	Olaya
2	Tonalidad	*Si*♭ mayor[1281]
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	122[1282]

1280 Recuérdese que existe una segunda versión, copiada en 1779 para Polonia Rochel. Véase el capítulo II, p. 124 y 126.

1281 1779: *sol* mayor

1282 1779: 121

6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / b[1283]
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+5)
8	Esquema métrico	aabccé ddeeé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A | B
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	49
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	2/4
	Nº de comp.	73[1284]
12	Tipo formal	En dos tiempos

Olaya está consternada por el comadreo de Florentina, Pencho y Antolín sobre sus amos. Ante la desaprensión de Florentina, la juiciosa Olaya le replica: «...se engaña / quien tal piensa, pues por ciertas / que sean de otro las faltas, / no debo yo descubrirlas». La rectitud moral de la campesina le lleva a rechazar a Antolín y a su pretendiente Pencho, porque «éste es tonto / y aquél tiene muy dañada intención». Olaya advierte que sólo se casará con un hombre honrado y, ya en el aria, se muestra decidida a quedarse soltera antes «que no casarse mal» (1ª estrofa). En la segunda parte del poema, la labradora insiste en la malicia de Antolín y en la necedad de Pencho.

El aria consta de dos partes, A y B, con *tempi* distintos que corresponden a las dos estrofas del texto. En el *Allegretto* en 2/4, el personaje evoca su humilde condición («Soy una pobrecica / huérfana y honradica [...]»[1285]), que la música se encarga de matizar que, no obstante, la labradora soporta con suma dignidad y decencia: el carácter musical es risueño, la melodía *cantabile*, el ritmo ligero y danzante. El equilibrio y la simetría de la construcción proviene de las sucesiones de frases de cuatro compases y las repeticiones.

El ritmo se acelera en el *Allegro* (B). Desde los primeros compases, es notable el contraste con la sección anterior, debido a los enérgicos saltos de octava en el bajo y la viola, los *fortepiano* orquestales, las fórmulas dactílicas y el rápido *parlando* de la parte vocal —en el más puro estilo *buffo*—, recursos musicales que traducen estupendamente la comicidad del texto (versos 7 y 8: «Tú eres mozo travieso / tú tienes poco seso»). Un breve pasaje lírico, ligado y *piano*, con una ondulante melodía en corcheas, ilustra el verso 9 «y, después de

1283 En 1779 se añadieron dos flautas y dos trompas. Por otra parte, la tesitura de Rochel es de Mezzo-Soprano. Por lo tanto, la nueva versión es para Mezzo-S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b.

1284 1779: 72

1285 «Pobrecita» y «honradita» en el manuscrito musical de la BHM. Parece más apropiado el sufijo regional «-ica» que aparece en el libreto impreso, propio de Murcia.

casado,»[1286] (c. 60-68), en cuya mitad tiene lugar la única modulación del aria, a la dominante *fa* mayor. Los dos últimos versos de la segunda estrofa («tú serás muy pesado[1287] / y tú muy desleal») recuperan el material vigoroso de las semicorcheas en *fortepiano*. Tras el silencio con calderón del c. 86, el fragmento contrastante de las corcheas se abre paso en la tónica, si bien las numerosas *broderies* le confieren un corte más preclásico. El aria concluye con una rabiosa vuelta del ágil declamado en semicorcheas (versos 10-11), sobre un epílogo cadencial muy afirmado.

Nº 4. Aria «Antolín, mi queridico»

1	Personaje(s)	Florentina[1288]
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	*Tempo*	Andantino grazioso
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	110
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla / cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	6 (3+3+3+3+3+3)
8	Esquema métrico	aaé bbé ccé ddé eeé ffé
9	Clase de versos	Octosílabos
10	Forma	AA | B | AA | B
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	35
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	6/8
	Nº de comp.	23
11.3.	Sección A	
	Tempo	Primo *tempo*

1286 En la partichela vocal: «y en estando casado».

1287 En el manuscrito musical, «zamarro» en lugar de «pesado».

1288 Pencho y Antolín intercalan un diálogo hablado en la mitad del aria (véase *infra*). Si ya es desafortunada, a nuestro juicio, la inclusión de dos pentagramas más (Pencho / Antolín) en la edición de la zarzuela realizada por Fernando Cabañas (A. RODRÍGUEZ DE HITA (música) y R. de la CRUZ (texto), Las labradoras de Murcia. *Zarzuela en dos actos*, ed. crítica de F.J. CABAÑAS ALAMÁN, (*Música hispana, Serie A. Música lírica*, dirigida por E. CASARES RODICIO, 21), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, p. 64-74), totalmente inaceptable nos parece la designación de «trío» que figura en la p. XXVII de dicha publicación crítica. Siembra el desconcierto, finalmente, la afirmación de Cabañas en la nota 13 de la p. XLVII: «En el libreto que publicó Ramón de la Cruz figura, erróneamente a todas luces, como *Dúo*.» En la edición de 1769 (CRUZ, *LabradorasLib*, p. 16-17), la única que publicó De la Cruz (véase el capítulo II, apartado 4.2.2), no existe tal denominación, como tampoco la de trío. Hay que señalar que la parte vocal de BHM, Mús. 46-2 consta de dos pentagramas, correspondientes a la voz y al bajo (no cifrado).

	Compás	2/4
	Nº de comp.	32
11.4.	Sección B	
	Tempo	Secondo *tempo*
	Compás	6/8
	Nº de comp.	20
12	Tipo formal	Cuatripartita

Florentina se regodea por el chasco que acaban de llevarse Pencho y Antolín, ocurrido poco después de que Teresa les hiciese un desaire similar. Sin embargo, Florentina está convencida de que, en realidad, los dos jóvenes labriegos están enamorados de ella, aunque no se atrevan a declarárselo: «se les conoce en la cara / que me quieren, y que por / los respetos que se guardan / uno a otro, no me pillan / una oreja y se declaran», precisa en un aparte del diálogo hablado.

Con desvergüenza, la campesina no ve obstáculo en amar a dos hombres a la vez «pues no hay cosa más salada, / más útil, más divertida, / ni que nos deje más anchas [a las damas]». Durante la interpretación del aria, Florentina se mueve de un extremo al otro del escenario, donde están situados Pencho y Antolín, a los que expresa alternativamente sus propósitos amorosos[1289].

El texto del libretista sugiere claramente la forma musical. Está dividido en dos mitades, compuestas cada una por tres estrofas de tres versos octosílabos (3+3). En las dos primeras estrofas de ambas partes, Florentina se dirige a sus dos «pretendientes» y en la tercera lo hace al auditorio, mostrando una total falta de escrúpulos ante su «proeza» amorosa (3ª estrofa: «Mocicas enamoradas...aprended[1290] esta lección»; 6ª estrofa: «¡O qué bonica maraña!...»). Dentro de las distintas estrofas, los dos primeros versos forman pareado y tienen en común la terminación aguda en la rima del tercer verso (aaé bbé...).

Como el texto, la construcción del aria consta de dos grandes partes, una repetición del esquema AAB, es decir, la forma estrófica. Las secciones musicales AAB corresponden a las tres estrofas mencionadas, respetándose la relación entre las dos primeras estrofas, con la repetición exacta de A en el *Andantino grazioso* y el contraste introducido en la tercera (=B) mediante un cambio de *tempo* a *Allegro*. Por consiguiente, la sucesión de seis secciones y cuatro *tempi* en el aria de Florentina, se reduce a un simple plan simétrico.

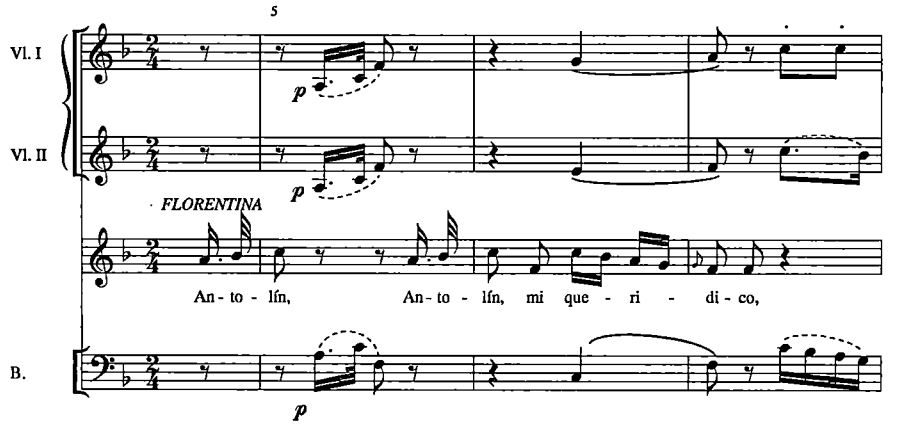
Todo el fragmento tiene un aire popular, franco y campesino: la ligereza del personaje se ve reflejada en la simplicidad de la melodía, el carácter danzante de los ritmos y la renuncia a la complejidad armónica. El compositor no quiso asociar la frivolidad de Florentina a las flautas, sino que prefirió el acompañamiento más grave y pesado de las trompas.

1289 Según el libreto impreso: «*Los dos están á las puntas del Tablado acomodando sus Cestos, y ella vá, y viene con viveza en las expresiones del juguete.*» CRUZ, *LabradorasLib*, p. 16.

1290 El impreso de 1769 indica erróneamente «Aprehended». *Ibidem.*

En la primera estrofa, Florentina presume del amor de Antolín con una melodía graciosa y caprichosa, fácilmente identificable por la semicorchea con puntillo en la anacrusa de la invocación inicial («Antolín») y el intervalo de quinta descendente que le sigue (c. 6).

EJEMPLO 44. *Las labradoras de Murcia*, nº 4, «Antolín, mi queridico», c. 4[2]-7.



La segmentación de la melodía en cuatro frases cortas —*abbc*—, confiere a la sección un carácter popular. El tercer verso de la estrofa («que ya entiendo tu pasión») retoma el motivo *b* (c. 12-15[1]) e introduce el cuarto motivo *c* (c. 16-19[1]), en corcheas conjuntas y el paso a la dominante. La exacta repetición de A con el texto de la segunda estrofa, desprovista de la breve introducción instrumental del inicio del aria, equipara a Pencho con Antolín en esta declaración amorosa «a tres». El acento popular es más marcado aún en la tercera sección B, debido al rápido 6/8 de danza, a la sencillez de la línea melódica y a las repeticiones que la integran (*ddeff*). En la primera cita del motivo *f* (c. 44[2]-47[1]), el arpegio ascendente de la solista («aprended») sobre el acorde de *fa* es doblado por los violines y por las dos trompas, que por una vez abandonan el simple diseño tónica-dominante.

Un breve fragmento de ocho compases situado antes de la vuelta del primer *tempo* (c. 59) funciona a modo de bisagra. La inserción de diálogo hablado prevista por el libretista en el curso de este pasaje de transición[1291], mientras la

1291 El texto declamado es el siguiente:

ANTOLÍN Florentina.
PENCHO Florentina.
ANTOLÍN Advierte que tú te engañas, porque yo...
PENCHO Mira, mujer, que vives equivocada.

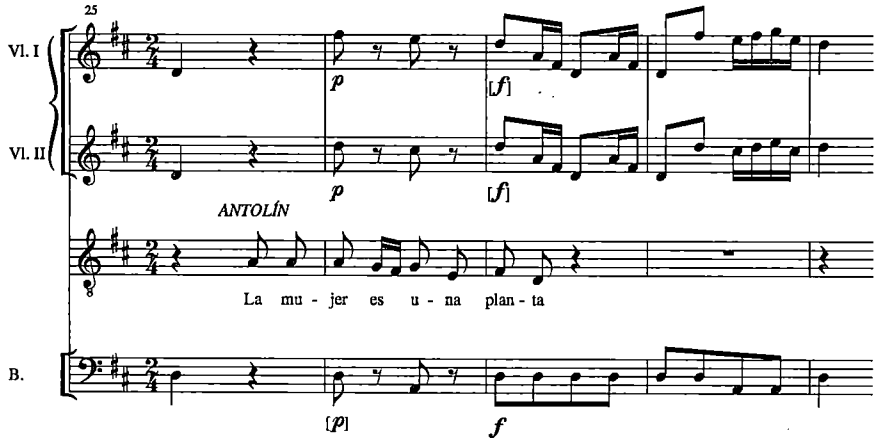
orquesta no sobrepasa el *piano*, contribuye a delimitar de manera clara las dos partes simétricas del aria.

Nº 5. Aria «La mujer es una planta»

1	Personaje(s)	Antolín (T)
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	125
6	Partes voc. e instr.	T / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (9+11)
8	Esquema métrico	abbéééccé ddeeffddggé
9	Clase de versos	Octosílabos (1ª estrofa), hexasílabos (2ª estrofa)
10	Forma	A | B
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	76
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	6/8
	Nº de comp.	49
12	Tipo formal	En dos tiempos

Sin demasiadas pretensiones musicales se desarrolla esta aria de Antolín, concebida de nuevo como una sucesión de dos *tempi* contrastantes en los que tanto la melodía como la armonía están impregnadas del gusto popular. En la sencilla línea vocal se desenvuelven frases de dos o tres compases, con numerosas repeticiones. El efectivo instrumental se ha reducido a la cuerda, que apenas logra desprenderse del canto a lo largo de las dos secciones del aria. En la primera, sin embargo, los violines poseen una mayor soltura, especialmente en los fragmentos en que tocan los arpegios en ritmo dactílico provenientes de los primeros compases de la introducción orquestal, (c. 1 y 3; 27, 40, 48, y sobre todo en 55-75) y que suelen puntuar los finales de frase.

EJEMPLO 45. *Las labradoras de Murcia*, nº 5, «La mujer es una planta», c. 25-29[1].
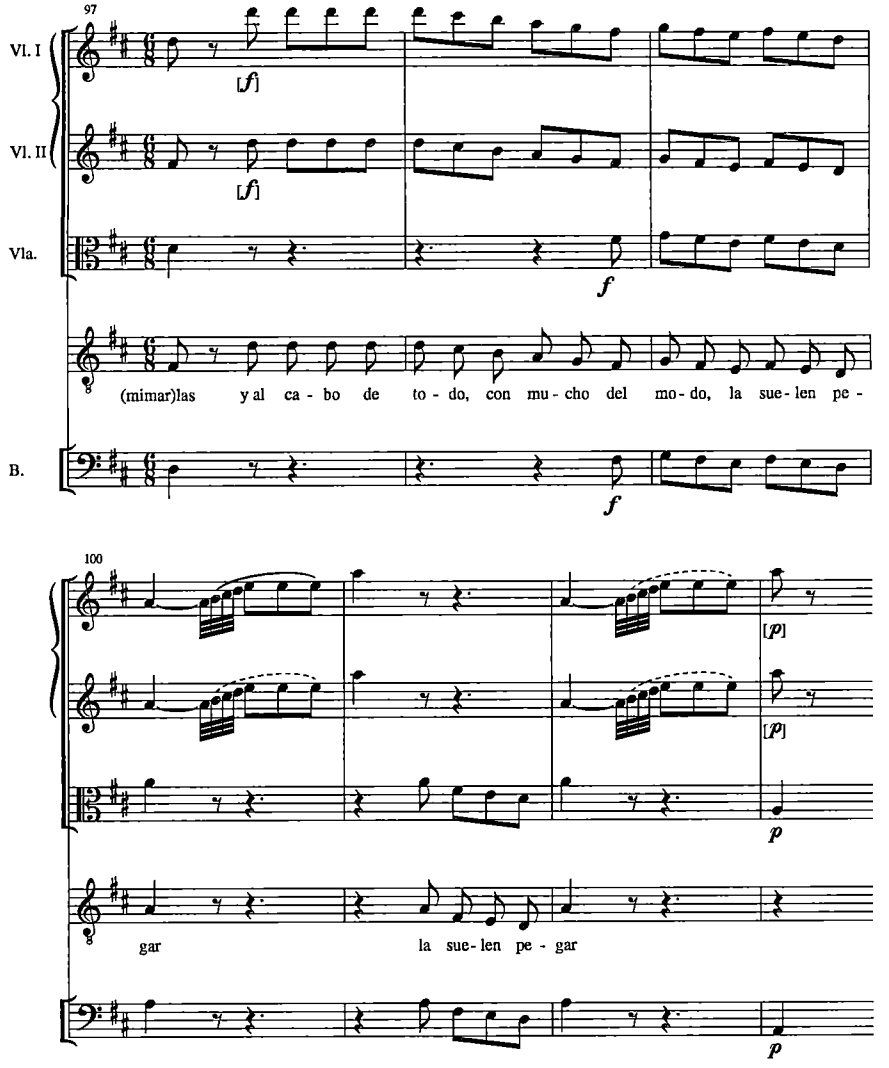


A excepción del elemento rítmico mencionado, apenas hay conexión temática en este *Allegretto* inicial, compuesto por una serie de frases que se diferencian entre sí por algún elemento peculiar: el dáctilo de la melodía casi folclórica en los versos 1-4, el rápido motivo de semicorcheas en los versos 5-6, que intercambian violines y voz, las apoyaturas de segunda menor tras un intervalo de tercera en el verso 7 («y la más madura y bella»), los adornos en los violines sobre la primera aparición del verso 9[1292] y, nuevamente, los arpegios sobre el patrón dactílico al final de la sección mientras se repite el verso 9.

La sección contrastante B (*Allegro*), en 6/8, el compás compuesto correspondiente al anterior 2/4, constituye un despliegue de silabismo nervioso sobre una melodía que procede generalmente por movimientos conjuntos. En los c. 100-103, la repetición de una semicadencia sobre el V grado de la tónica *re* mayor deja el discurso en suspenso tras una melodía escalonada descendiente sobre los versos finales de la segunda estrofa (18-20: «y al cabo de todo / con mucho del modo / la suelen pegar»), que la orquesta dobla al unísono, a la octava y a la doble octava superiores:

1292 En el manuscrito musical, el verso «buena espina que rascar» sustituye a «escaldado el paladar» del libreto impreso. El signo ∾ de los compases 50 y 52, corresponde en realidad a un *tremblé* y no a un mordente a la segunda superior. Es preciso recordar aquí, sin embargo, que en el informe censorio de la traducción española de los *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* de D'Alembert (1778), Rodríguez de Hita enmienda la traslación de *tremblement* por «temblor», estimando que es más correcto emplear la voz «trino». Véase N. ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, *Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época y sobre impresión de música*, en *Anuario musical*, 15, 1960, p. 214 («Lista de voces facultativas que usa con equivolación el Traductor, de las cuales se da la traducción»). Cf. nota 137. La utilización de *tremblés*, *pincés*, trinos y otros signos de adorno por parte de Rodríguez de Hita, merece sin duda un estudio a parte.

EJEMPLO 46. *Las labradoras de Murcia*, nº 5, «La mujer es una planta», c. 97-103[1].



La continuación (c. 103-109) es una exacta repetición de los c. 82-88 (versos 13-15), que desemboca en una coda final sobre los versos 18-20, en la que se reconoce el motivo ascendente sobre «pegar», aunque naturalmente reexpuesto sobre la tónica.

La música evoca a la perfección la simplicidad y la llaneza del momento teatral: una graciosa lección que Antolín da a Pencho de cómo deben tratarse las mujeres. El despabilado Antolín se ve forzado a hacer alarde de su dominio sobre el sexo femenino, después de convencer a su amigo de la conveniencia de que renuncie a Teresa, demasiado orgullosa para «un muchacho / dócil y de buena

pasta» (diálogo hablado). La ridiculización que en el aria se hace de las mujeres («y al dueño suele burlar», «tarda mucho en madurar», «no dejarlas sueltas», «la suelen pegar», etc.), se halla de forma similar en las óperas *buffe* de la época.

Nº 6. Minueto «Céfiros apacibles»

1	Personaje(s)	Don Narciso (S)
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Tempo di Minuet
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	67
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b[1293]
7	Nº de estrofas (versos)	3 (4+4+4)
8	Esquema métrico	abbé cddé effé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	‖:A:‖ ‖:BA':‖ C
11	Secciones con tempo o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	40
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	4/4
	Nº de comp.	27
12	Tipo formal	En dos tiempos (compuesta)

Las tres intervenciones solistas correspondientes a los labradores Olaya, Florentina y Antolín, confieren un carácter campesino, desenfadado y cómico a este inicio de la zarzuela. Con la entrada en la escena V del noble don Narciso, sube por vez primera el tono dramático de la pieza, al tratarse de un personaje torturado por el nefasto episodio ocurrido en Valencia años atrás, y que se saldó con el exilio de don Vicente y doña Teresa. Rodríguez de Hita trata con gran acierto este cambio en el movimiento dramático del libreto, asociando al

1293 Fernando Cabañas Alamán, en la moderna edición de la zarzuela (A. RODRÍGUEZ DE HITA [música] y R. de la CRUZ [texto], Las labradoras de Murcia. *Zarzuela en dos actos*, ed. crítica de F.J. CABAÑAS ALAMÁN, [*Música hispana, Serie A. Música lírica*, dirigida por E. CASARES RODICIO, 21], Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998) opta por transcribir la parte vocal a la tesitura de tenor, acorde con el personaje masculino del aria. Aunque dicha modificación sea lícita en una edición musical moderna, no es admisible que en lugar alguno se prevenga que la partitura original es para soprano (clave de *do* en 1ª) y que la primera interpretación corrió a cargo de una mujer, María de la Chica («la Granadina»).
En la copia de F. Cabañas-A. González de 1987, figuran oboes en lugar de flautas. La existencia de una sola partichela para esos dos instrumentos y la omisión de la mención *flauta* en la cubierta del oboe segundo (cf. capítulo II, p. 118) no justifican esa equivocación, dado que el copista indica claramente «flauta» en el margen superior del minueto. La nueva edición de la Sociedad General de Autores y Editores ha reparado ese desacierto.

personaje con una danza aristocrática en la primera parte del aria nº 6 —indicada expresamente *Tempo di Minuet*— y recurriendo en la segunda parte a elementos musicales de los que deriva una sensación de tensión.

El noble espíritu de la primera parte del aria, a la que corresponden las dos primeras estrofas del poema, describe el deleite que produce en don Narciso la proximidad de su amada, doña Teresa:

Céfiros apacibles,
sin duda, pues mi alma
habéis dejado en calma,
respira aquí mi bien.

Flores que, retratando
mi gozo y su hermosura,
me anunciáis tal ventura,
yo os doy el parabién.

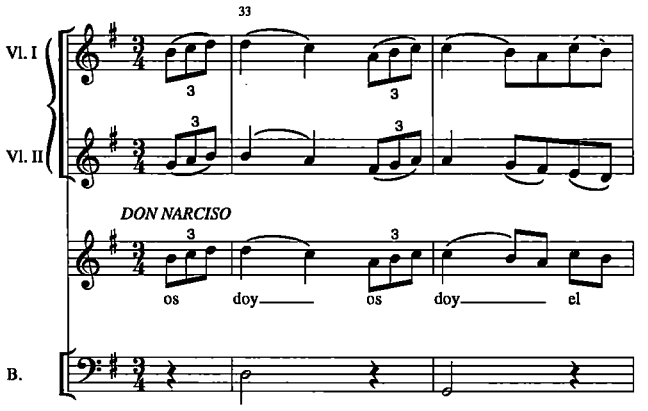
La estructura musical de este primer *tempo* está más lejos de lo que cabría esperar del esquema simétrico del minueto. La irregularidad de las frases musicales[1294] y el desequilibrio en la puesta en música del texto[1295], ponen de manifiesto que lo que importa verdaderamente al compositor es designar musicalmente el carácter aristocrático del personaje.

La conclusión de la tercera sección del minueto (A') está construida a partir de un tresillo en *coulé* ascendiente y una apoyatura descendiente, motivo similar al que Rodríguez de Hita utilizó en el terceto nº 8 de *Briseida* (EJEMPLO 12).

1294 Desde la entrada del solista, la forma ABA' se distribuye en 10+5+15 compases. Le preceden diez compases de *ritornello* instrumental que corresponden exactamente a la primera A vocal, por lo que podría considerarse la sucesión como AABA'. Véase, además, el apartado 3.2.4.2 del capítulo IX.

1295 A: primera estrofa; B: versos 5-6 de la segunda estrofa; A': versos 7-8 de la segunda estrofa. El resultado de ello es que los versos de la primera estrofa sólo se exponen una vez y corresponden a dos o tres compases cada uno (verso 1: c. 11-12^2); verso 2: c. 12^3-14^2; verso 3: c. 14^3-17; verso 4: c. 18-20); en cambio, el último verso de la segunda estrofa (nº 8) da lugar a once compases, con las consiguientes repeticiones del texto («yo os doy el parabién os doy os doy el parabién el parabién»).

EJEMPLO 47. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c. 32^3-34.
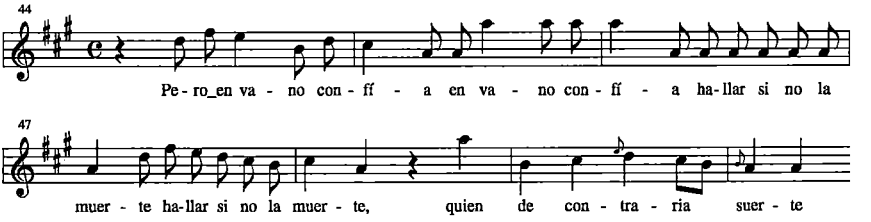


Igualmente conforme a la convención de la ópera *buffa* del siglo XVIII de confiar a los personajes «serios» un estilo grave, la segunda parte del aria (*Allegro*) introduce elementos incontestables del aria *di bravura* del género serio: compás de 4/4, fórmulas nerviosas de semicorcheas en los violines, martilleante pulsación a la corchea en el bajo (generalmente doblado por la viola) y *brisures* en la línea vocal (saltos de octava y séptima menor principalmente). Con estos medios, el compositor no hace más que plasmar sobre la partitura el cambio de estado anímico de don Narciso, que ahora expresa la pesadumbre que le causa su trágico destino (tercera estrofa):

Pero en vano confía
hallar si no la muerte,
quien de contraria suerte
siempre lloró el desdén.
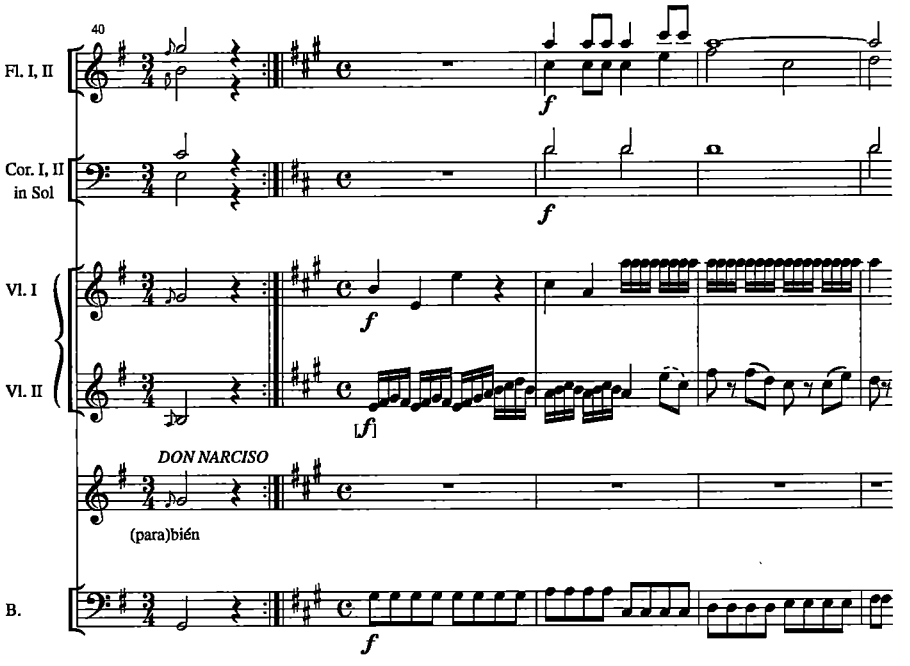
Hay que reconocer que Rodríguez de Hita se guarda de sobrepasar demasiado los límites del género cómico. Si el acompañamiento orquestal sostiene la mayor parte de la carga expresiva, el contorno melódico del cantante no puede compararse, ni mucho menos, al de las arias de *Briseida*, pues persiste el sabor popular en la invención de los motivos:

EJEMPLO 48. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c.44-50[2].



Particularmente eficaz es el efecto dramático conseguido por el brusco paso de *sol* mayor a *la* mayor (supertónica) al inicio de la segunda parte, con el llamativo salto de *sol* natural a *sol*♯ en el bajo y la viola, tras el silencio de negra del c. 40:
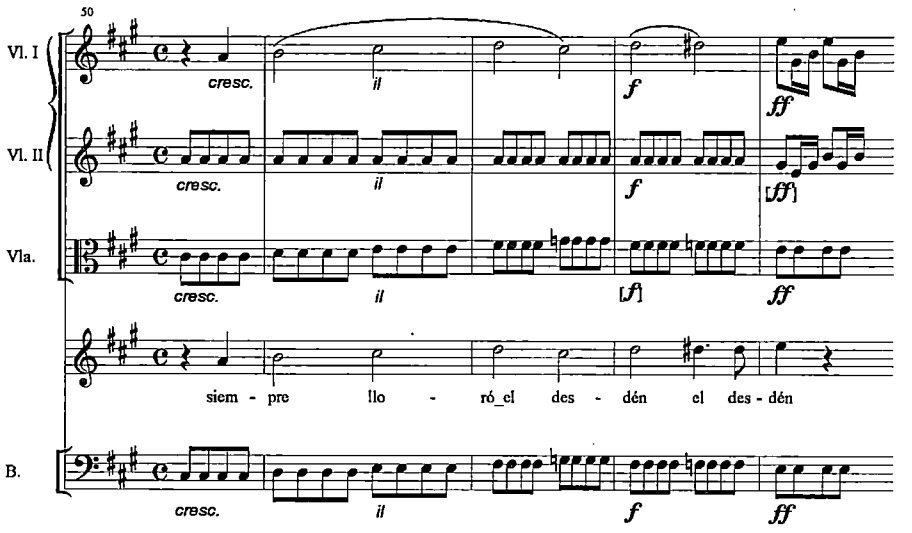
EJEMPLO 49. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c. 40-44[1].



La escritura armónica de esta segunda parte no es tan rebuscada como en algunas arias de la zarzuela *Briseida*. Únicamente brilla por su tono dramático el pasaje que ilustra el verso «siempre lloró el desdén» en los c. 50-53. La fuerza

expresiva de esta progresión armónica —sucesión de acordes sobre los grados I, II y IV— se consigue gracias al movimiento paralelo de sextas entre el bajo/viola y voz/violín I, en cuya mitad se encuentra una cuarta aumentada producida por el acorde de segunda sobre el I grado, mientras el violín segundo permanece en la nota de pedal *la*. El *crescendo* hasta el *fortissimo* sobre el acorde de dominante del c. 54, refuerza el incremento de la tensión, que tiene su clímax en el acorde de séptima de dominante de la dominante (sobre el II grado) de *la* mayor, sin fundamental y con quinta disminuida: (*si*)-*re*♯-*fa*♮-*la*. El encadenamiento es un buen ejemplo de lenguaje preclásico.

EJEMPLO 50. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c.50[3]-54[2].



Tras la resolución del c. 54, las numerosas cadencias perfectas e interrumpidas (V-VI, V-IV) configuran un largo episodio conclusivo que ocupa la mitad del segundo tempo (14 compases).

Bien es verdad que los medios utilizados por Rodríguez de Hita son menos una solución individual que un recurso a convenciones plenamente establecidas en la ópera *buffa* dieciochesca[1296]. No obstante esta deuda con la tradición, es evidente que el compositor de Valverde estaba logrando en su estilo zarzuelístico una mayor conciencia dramática.

1296 Los préstamos de la ópera seria a la ópera *buffa* en la segunda mitad del XVIII han interesado de manera muy particular a Mary Hunter. La musicóloga americana se refiere siempre a la ópera *buffa* como un género «intertextual». Véase M. HUNTER, *Some representations of Opera Seria in Opera Buffa*, en *Cambridge Opera Journal*, 3, 1991, p. 89-108.

Nº 7. Aria «Llegaré, la observaré»

1	Personaje(s)	Pencho (T)
2	Tonalidad	*La* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	89
6	Partes voc. e instr.	T / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	3 (5+8+4)
8	Esquema métrico	éaaéé bccddeeé éffé
9	Clase de versos	Octosílabos (1ª y 3ª estrofa), hexasílabos (2ª estrofa)
10	Forma	A | B | CC'
11	Secciones con tempo o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	36
11.2.	Sección B	
	Tempo	[Andantino]
	Compás	6/8
	Nº de comp.	15
11.3.	Sección C	
	Tempo	Allegro
	Compás	2/4
	Nº de comp.	38
12	Tipo formal	En tres tiempos

Don Narciso se percata de la presencia de Pencho, y la conversación que se inicia entre ambos es de una comicidad que debió de causar placer al público del coliseo del Príncipe. El humor que Ramón de la Cruz utiliza en la escena dialogada nace principalmente del contraste entre los dos personajes: un labriego paleto y un noble remilgado, presentados cada uno con su lenguaje propio[1297]. Se

1297 Así, por ejemplo, las primeras palabras de Pencho al acabar el aria nº 6, en cuya segunda parte —recuérdese— don Narciso evoca su desgracia, son: «Retirémonos un poco / que parece que se enfada». Más adelante, Cruz retrata a un Pencho ignorante y primario frente al aristócrata afectado:

NARCISO [...] que la quiere ver aquél
de quien es más estimada,
y la ausencia hizo crisol
de sus finas esperanzas.

PENCHO Como a mí no se me olvide
lo del crisol. Si llegara
usted aquí poco antes,
pudiera verla y hablarla,
que aquí estuvo, y aún si usted
tiene ligeras las patas,
por ese camino va.

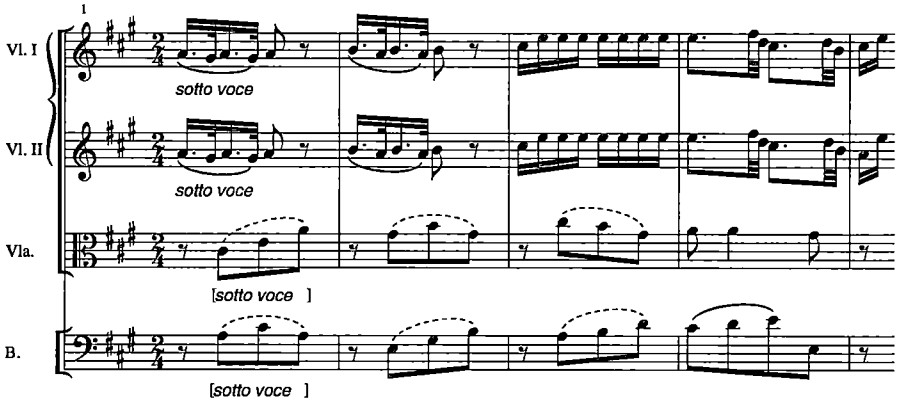
CRUZ, *LabradorasLib*, p. 26.

trata del mismo tipo de caricaturización que Cruz domina en sus sainetes de costumbres[1298].

Tampoco el profundo amor que don Narciso declara sentir por Teresa, ni la promesa de recompensa económica por su oficio de mediador, logran alterar la intención de casarse con la hermosa muchacha de Pencho («primero soy yo que todos»), quien, además, está convencido de que contará con el apoyo de don Leandro.

El aria nº 7 describe la esperanza que abriga Pencho de desposarse con doña Teresa. Las fórmulas de ritmo con puntillo que tocan los violines *sotto voce*, y los contratiempos en las partes graves, evocan, desde los primeros compases de la introducción orquestal, el sigilo y la cautela con que Pencho piensa acercarse a su amada: «Llegaré, la observaré» canta en el primer verso, idea que ya ha avanzado en el diálogo precedente («yo he de verla / más despacio en yendo a casa / y he de mirarla facción / por facción»)[1299].

EJEMPLO 51. *Las labradoras de Murcia*, nº 7, «Llegaré, la observaré», c. 1-5[1].



El motivo de las semicorcheas punteadas con la nota de adorno conjunta reaparece sobre los versos 2 y 3 (c. 20[2]-24), puesto que los cuatro primeros compases de entrada del cantante (verso 1) constituyen un breve diálogo donde la cuerda replica (*forte*) a la voz solista prácticamente en *stile accompagnato*. La misma fórmula nerviosa se cita por última vez en el c. 27, sirviendo de firme

1298 En su teatro menor, Ramón de la Cruz es un hábil pintor de personajes de todos los niveles sociales: campesinos, petimetres, majos, abates, cortejos, médicos, oficiales, actores, etc., aunque no insiste demasiado en la nobleza, a causa de la protección que le presta. Cuando la acción se desarrolla en ambiente rural, presenta a menudo chocantes contrastes entre personajes populares y miembros de una clase superior (por ejemplo, en el sainete *El labrador y el usía*, 1774). Véase PALACIOS, *TeatroBOR*, p. 152.

1299 CRUZ, *LabradorasLib*, p. 27-28.

cesura entre la melodía cadencial, de ritmo dactílico, sobre el verso 3 («con ella me casaré») y el breve fragmento *cantabile* que ilustra la interrogación «¿mas con qué la mantendré?» (último verso de la primera estrofa) en la tonalidad de la dominante.

En la breve segunda sección del aria (6/8), se destapa el Pencho más rudo y tosco, con un melodía banal y martilleante, plagada de repeticiones, con cortes cada dos y cuatro compases (2+2), silabismo y armonía rudimentaria (I-V, V-I, I-II-V-I, etc.), derivada de la canción popular.

La construcción melódica está estrechamente vinculada al verso hexasílabo que Ramón de la Cruz utiliza en esta segunda estrofa. Los acentos del verso están en la segunda y quinta sílabas, por lo que resulta un ritmo dactílico de tipo popular[1300]. Además, es característica la terminación aguda en los tres primeros versos de la estrofa, aparte del verso conclusivo (n° 13).
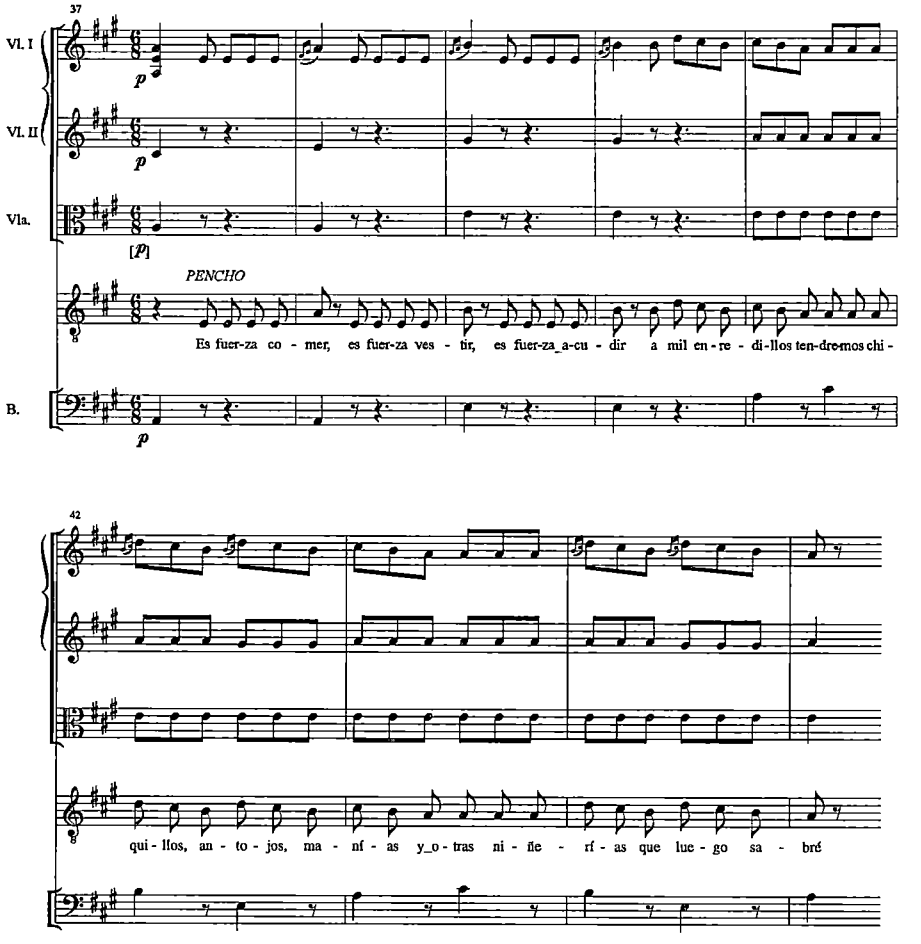
˘ — ˘ ˘ — (˘)

6 Es fuerza comer

7 es fuerza vestir

Rodríguez de Hita hace coincidir la quinta sílaba acentuada con la caída del tiempo fuerte en el compás binario compuesto, mientras que la segunda sílaba corresponde al tercio fuerte del tiempo débil. La tercera ascendiente *coulée* del violín I hace particularmente incisivo el ataque sobre la terminación aguda del verso, aunque luego el adorno sea utilizado en ambos *tempi* del compás.

1300 Recuérdese que en el verso hexasílabo de tipo dactílico, la primera sílaba se considera anacrusa. La forma dactílica del verso hexasílabo aparece frecuentemente en la poesía castellana popular, mientras que el tipo trocaico (—˘ —˘ —˘) representa la variante culta. Véase BAEHR, *op. cit.*, p. 93-96.

EJEMPLO 52. *Las labradoras de Murcia*, nº 7, «Llegaré, la observaré», c. 37-45[1].



Nos hallamos, en suma, ante el mismo tratamiento que Hita da a la segunda estrofa del aria de Antolín (nº 5), también en hexasílabos y compás de 6/8, cuyo fragmento «y al cabo de todo / con mucho del modo / la suelen pegar», puede verse en el EJEMPLO 46. Se trata de un procedimiento corriente en el estilo operístico *buffo* de la segunda mitad del siglo XVIII[1301].

Dos compases de «recitado» sobre el verso interrogativo «Señor Pencho ¿qué hará usté?», abren la tercera y última sección del aria, un *Allegro* febril en el que destacan las semicorcheas de los violines sobre un bajo inicialmente

1301 Sobre la utilización del verso *senario* (hexasílabo) en la segunda estrofa de las arias cómicas, remitimos a J. PLATOFF, *The Buffa Aria in Mozart's Vienna*, en *Cambridge Opera Journal*, 2, 1990, p. 99-120.

obstinado (la sucesión *la-do♯-si-mi* se repite cinco veces). Pencho reitera su intención de contraer matrimonio, expuesta en la primera estrofa (verso 16: «el casarse es lo primero») por lo que, como en aquélla, Cruz utiliza el mismo tipo de verso (octosílabo). El compositor alarga esta tercera sección con la repetición de los elementos citados, aunque sabe aportar la variedad necesaria (C'): distinto diseño melódico del recitativo (I-~~II~~$_3^4$-V se convierte en ~~II~~$_3^4$-V), inicio en la dominante (C lo hacía en la tónica) y temática diferente a partir del c. 77, puesto que evita las referencias a la primera estrofa.

Nº 8. Aria «Yo haré ver al mundo»

1	Personaje(s)	Don Leandro (T)
2	Tonalidad	*Do* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	97
6	Partes voc. e instr.	T / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, tr 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+15)
8	Esquema métrico	abbccé ddeeffgghhiijjé
9	Clase de versos	Hexasílabos (1ª estrofa), pentasílabos (2ª estrofa)[1302]
10	Forma	A | $B^1CB^2C'B^{2'}$
11	Secciones con tempo o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	29
11.2.	Sección B-C	
	Tempo	Allegro
	Compás	3/4
	Nº de comp.	68
12	Tipo formal	En dos tiempos (compuesta)

El diálogo de la escena VII nos muestra a un don Leandro engreído y pretencioso, que intenta seducir a una Teresa cuya rectitud linda la arrogancia. La llegada de don Vicente sirve para evidenciar la impudicia del personaje: el hijo de la propietaria es insolente, desvergonzado y deshonesto, hasta el punto de inducir a la estafa al capataz a fin de conseguir dinero. La negativa de don Vicente embravece a don Leandro, que amenaza en un tono jactancioso con retirarle la gracia el día que ocupe un importante cargo.
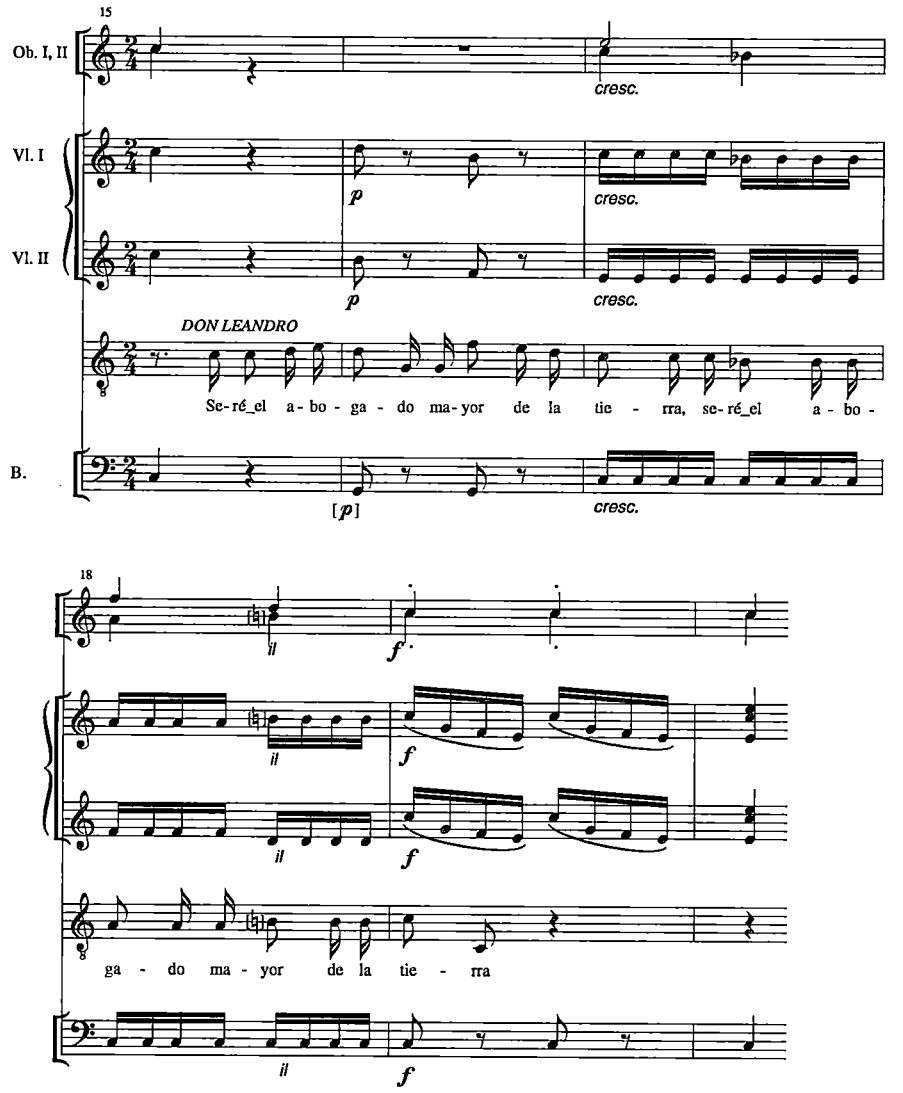
La poderosa entrada de la orquesta, con las rápidas semicorcheas en violines y oboes, sobre un firme pedal de tónica (*batterie* con salto de octava),

1302 En los seis primeros versos de la segunda estrofa (7-12) la terminación es proparoxítona, por lo que el número de sílabas fonéticas (seis) no coincide con el número de sílabas métricas (pentasílabo): «Yo sé gramática / sé matemática [...]». No es inútil recordar que en español, como en italiano, se considera como normal la terminación llana del verso, debiéndose añadir una sílaba en los versos agudos o restarla en el caso de los esdrújulos.

conviene perfectamente a la ostentación presuntuosa que se dispone a hacer don Leandro. Esta primera sección del aria está basada en segmentos melódicos cortos (dos compases), con patrón rítmico dactílico y de fácil retención, gracias al característico intervalo de séptima ascendente y a las repeticiones.

El carácter italianizante recorre toda la pieza, aunque se hace más palpable sobre los versos «seré el abogado / mayor de la tierra»:

EJEMPLO 53. *Las labradoras de Murcia*, nº 8, «Yo haré ver al mundo», c. 15-20[1].
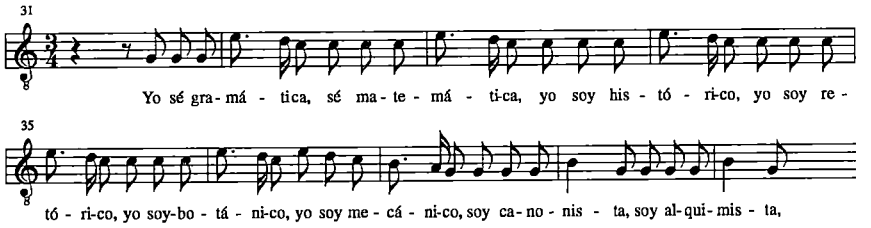


La segunda parte del aria, en compás ternario que contrasta con el 2/4 anterior, describe la pedantería de don Leandro contenida en la segunda estrofa del texto. La retahíla de cualidades que De la Cruz pone en boca del joven jactancioso resulta cómica por su desmesurada extensión (15 versos):

Yo sé gramática,
sé matemática,
yo soy histórico,
yo soy retórico,
yo soy botánico,
yo soy mecánico, [...]

A nivel musical, se traduce en un pasaje deliberadamente monótono, con las repeticiones en la melodía del solista sobre la tónica de la tonalidad (*do* mayor y, a partir del c. 37, *sol* mayor), acompañadas únicamente por las cuerdas. El tiempo fuerte del compás corresponde siempre a la cuarta sílaba del verso pentasílabo, procedimiento lógico si se considera el desplazamiento del acento rítmico en las primeras sílabas[1303]:

EJEMPLO 54. *Las labradoras de Murcia*, nº 8, «Yo haré ver al mundo», c. 31-39[2].



A partir del c. 48, un pasaje conclusivo con oboes y trompetas se desarrolla sobre el último verso «soy gran doctor». Las rápidas repeticiones de semicorcheas, los trinos y los descensos escalonados de los violines sobre un encadenamiento cadencial muy afirmado (I-IV-V-I, etc.) tienen un espíritu similar al de las sonatas del padre Soler.
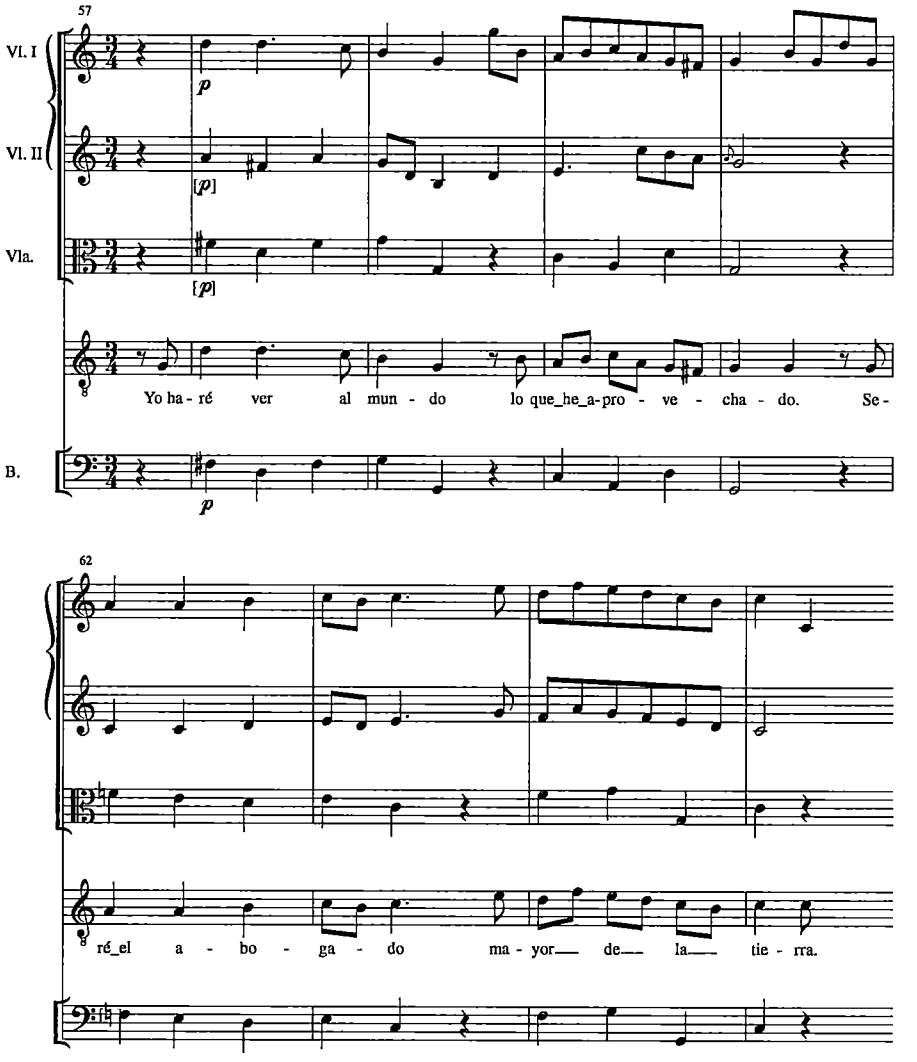
Sin embargo, la cadencia sobre el I grado de la dominante en los c. 56-57 pone en evidencia que no ha llegado la verdadera conclusión del aria. Tras un

1303 La variante dactílica (ejemplo: «Sé matemática», versos 8, 13, 14, 15, 16, 17, 21) y trocaica (ejemplo: «Yo sé gramática», versos 7, 9, 10, 11, 12) se hallan en la estrofa. En la poesía castellana es excepcional el empleo exclusivo de uno u otro ritmo en una serie extensa de pentasílabos. Véase BAEHR, *op. cit.*, p. 91.

silencio, Hita inserta un episodio (C) de contornos suaves y cantable que, aunque sin pretensiones, contrasta con la rigidez y aspereza anteriores.

La simetría de la construcción (2+2, 2+2) y el compás —que permanece ternario— recuerdan el carácter de un minueto. Con este breve pasaje, vuelve el fanfarroneo de los dos primeros versos del poema: «Yo haré ver al mundo / lo que he aprovechado». El regreso a la tonalidad de la tónica tiene lugar en el segundo segmento del episodio.

EJEMPLO 55. *Las labradoras de Murcia*, nº 8, «Yo haré ver al mundo», c. 57^3-65^2.



Una vez conseguido el contraste, se inicia la reformulación de la retahíla (B^2) con notables modificaciones: modulación al relativo menor, repeticiones machaconas sobre la dominante de la tonalidad (*do* mayor y luego *la* menor) —en lugar de la tónica—, simplificación del acompañamiento de la cuerda y la inserción de una sólida cadencia, con texto de la primera estrofa. La preocupación de Rodríguez de Hita de evitar las repeticiones literales y una forma demasiado rígida confiere calidad dramático-musical a la pieza.

Nº 9. Aria «Es amor no digo nada»
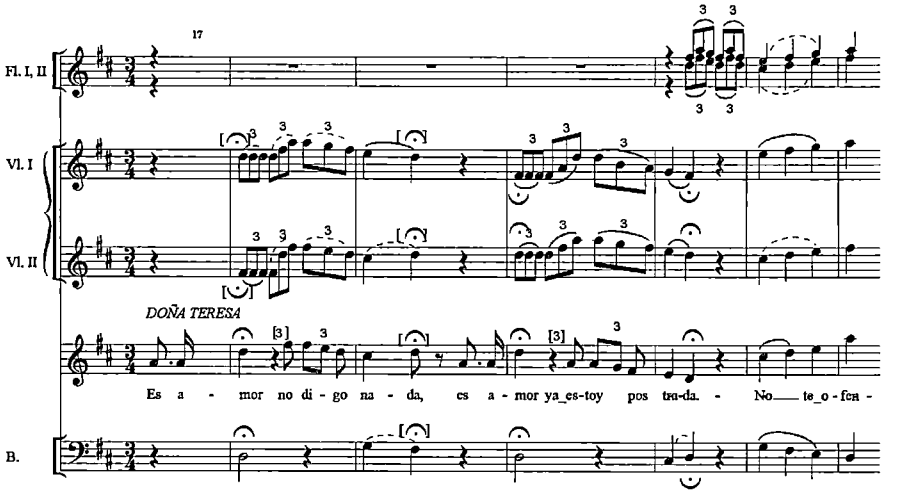
1	Personaje(s)	Doña Teresa (S)
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Andante maestoso
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	103
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b[1304]
7	Nº de estrofas (versos)	2 (5+6)
8	Esquema métrico	aabbé cdcdcé
9	Clase de versos	Octosílabos (1ª estrofa), heptasílabos (2ª)
10	Forma	$A^1A^2 \mid B$
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	76
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	4/4
	Nº de comp.	27
12	Tipo formal	En dos tiempos (compuesta)

Se trata de un aria en la que Teresa reconoce seguir experimentando amor por don Narciso y solicita la comprensión de su padre (verso 4-5: «bien sabréis lo que es amor / pues por vos habrá pasado»), que continúa resentido por las desgraciadas consecuencias de la relación entre su hija y el noble valenciano. El nivel social del personaje se refleja en el carácter musical solemne de la primera parte, un *Andante maestoso* en metro ternario (3/4) en el que los tresillos de corcheas configuran la trama rítmica.

El contorno melódico es de corte preclásico, con fraseo regular (pares de compases), repeticiones variadas, respuestas y simetría en la articulación.

1304 Oboes y clarines en la copia manuscrita de Cabañas Alamán y González Lapuente, a pesar de que en BHM, Mús. 46-2 se menciona explícitamente «flauta» y «trompa in D». El error ha sido subsanado en la edición de 1998. Véase *supra*, nota 1293.

EJEMPLO 56. *Las labradoras de Murcia*, nº 9, «Es amor no digo nada», c. 16^3-22^1.
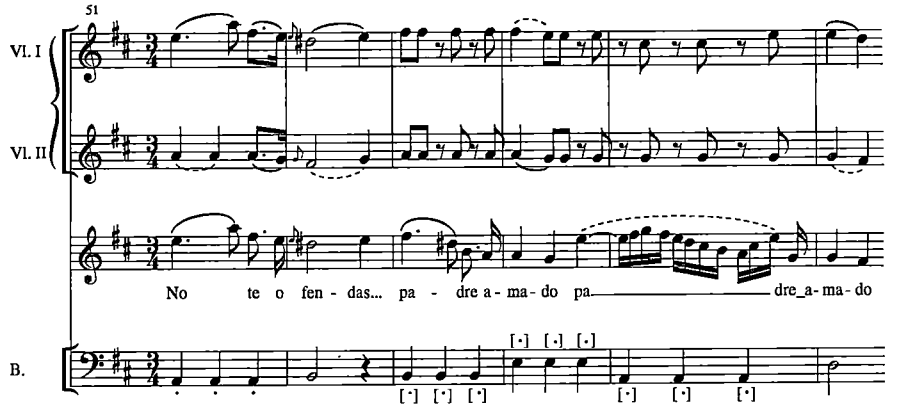


Una vez expuestos los cinco versos de la primera estrofa, hallamos un pasaje con nuevo material melódico, basado en la subdivisión binaria del tiempo (y no el tresillo), *legato*, *forte-piano*, y la repetición de un segmento de un compás (1+1+1) —donde destaca el salto de octava en la flauta primera— seguido por la repetición de un fragmento cadencial de dos compases (2+2). En cuanto al texto, este material contrastante retoma los versos tercero (segundo hemistiquio) y quinto.

Aunque la articulación y la textura se opongan en cierto modo a los módulos de tresillos, sería osado considerar este pasaje como «segundo tema», sobre todo teniendo en cuenta su función cadencial (en la dominante) a pocos compases del fin de la primera sección A^1.

Constituyen un claro intento de acercar la pieza al género serio (aria *da capo*) la repetición de la primera estrofa (A^2) y la acentuación del dramatismo sobre el verso 3 («no te ofendas padre amado») (c. 51-56). Éste se consigue mediante el contraste tonal (supertónica menor *mi*) y la tensión rítmica: diseños punteados, además de contratiempos entre el registro grave y los violines.

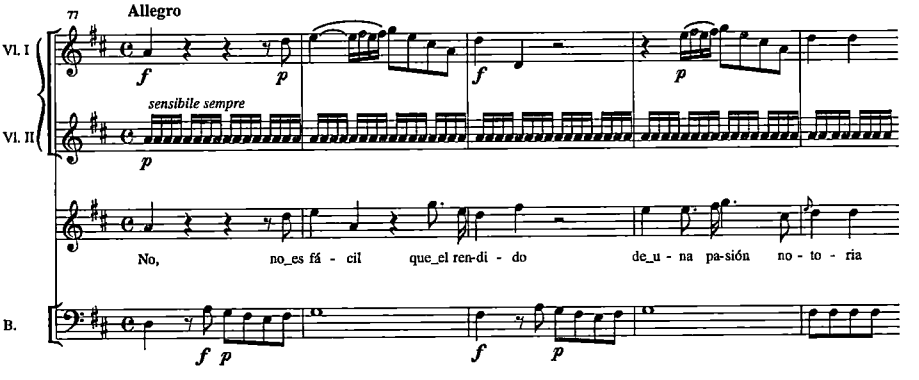
EJEMPLO 57. *Las labradoras de Murcia*, nº 9, «Es amor no digo nada», c. 51-56[2].



El perfil virtuosístico en algunos pasajes vocales del primer *tempo*, destinados a la soprano María Mayor, confirman que se trata de un aria de carácter.

Cambio de carácter en el *Allegro* en 4/4. De Hita muestra sus cualidades dramáticas describiendo el profundo tormento de Teresa: «No es fácil que el rendido / de una pasión notoria / descanse en el olvido». La violenta lucha interior se traduce en los grandes intervalos tanto en la orquesta como en el canto (octavas, séptimas, sextas), los silencios, los arpegios, y los contrastes de dinámica. En la textura orquestal pura —hasta el c. 91 no aparece el viento—, las incisivas semicorcheas mantenidas en los violines segundos aportan densidad y tensión dramática.

EJEMPLO 58. *Las labradoras de Murcia*, nº 9, «Es amor no digo nada», c. 77-81[2].



La calidad musical de este segundo *tempo* no se corresponde a un texto literario demasiado inspirado. La coda del aria (c. 94-103), enriquecida en su comienzo con un bello motivo en el violín primero, posee un elegante patetismo a pesar de los insustanciales versos que pone en música: «dispara todo el ruido / de su despertador».

Nº 10. Aria «La viudica no es malica»

1	Personaje(s)	Don Vicente (T)
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	*Tempo*	Andantino grazioso
4	Compás	3/8
5	Nº tot. de compases	139
6	Partes voc. e instr.	T / vl 1, 2, vla / cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+9)
8	Esquema métrico	abccbé ddeeffggé
9	Clase de versos	Octosílabos (1ª estrofa), heptasílabos (2ª)
10	Forma	A | B
11	Secciones con tempo o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	90
11.2.	Sección B	
	Tempo	Presto
	Compás	2/4
	Nº de comp.	49
12	Tipo formal	En dos tiempos

El aria nº 10 está escrita con gran donaire y desenvoltura, sobre un texto en el que don Vicente vacila ante la idea de casarse con doña Nicolasa. Si por un lado, está la dote de la propietaria viuda, que, además, «está muy bien tratada»[1305], por otro Vicente reconoce «que es un exceso / del juicio y de la edad» (versos 14-15).

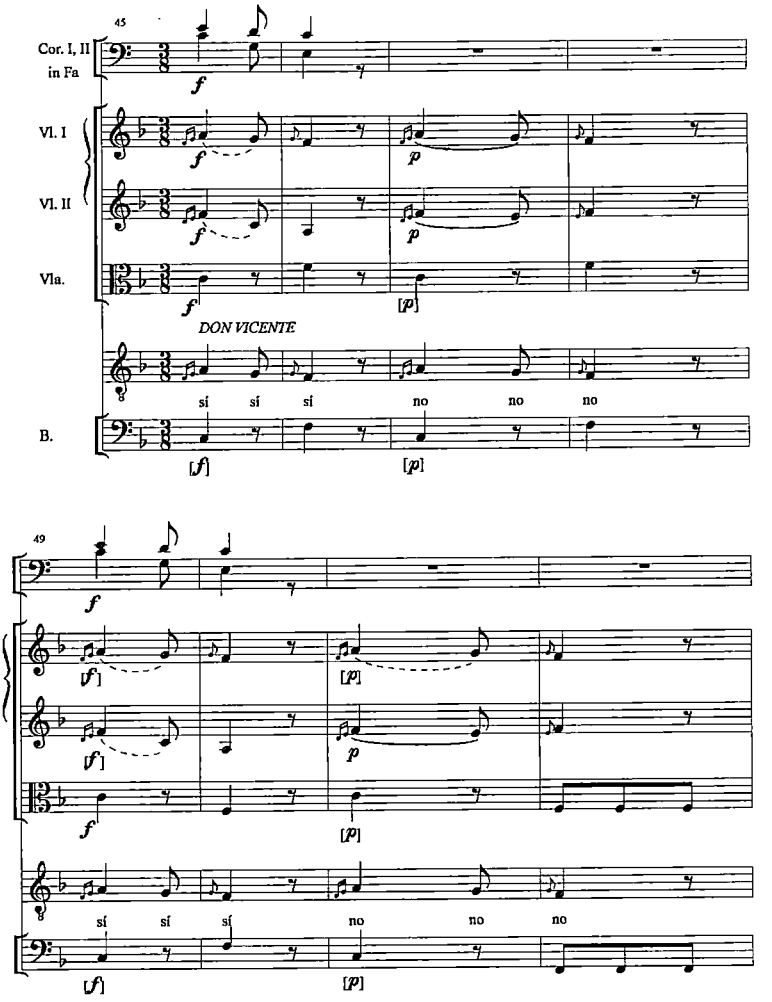
Una vez más, se repite la estructura binaria en dos *tempi* distintos, en el que el segundo es un rabioso *Presto* (2/4) que traduce la confusión en la que está sumido el personaje («Yo estoy todo turbado»).

El amable y risueño *Andantino grazioso* en 3/8 se aleja de la gravedad y el patetismo barrocos. Elementos estructurales son la articulación en módulos de cuatro compases —a menudo subdivisibles en 2+2— en la que los silencios desempeñan un papel crucial, el ritmo lento de los acordes (generalmente un acorde por compás) o las puntuaciones de los acordes de tónica y dominante en las trompas.

1305 CRUZ, *LabradorasLib*, p. 46.

Los versos 4-5 de la primera estrofa «los ojos dicen que sí, / y el entendimiento no» constituyen la síntesis del estado titubeante del anciano. La oposición de los monosílabos «sí»/«no» del final del verso inspira a Rodríguez de Hita un pasaje típico de los *intermezzi* y de la ópera bufa napolitana[1306]:

EJEMPLO 59. *Las labradoras de Murcia*, nº 10, «La viudica no es malica», c. 45-52.
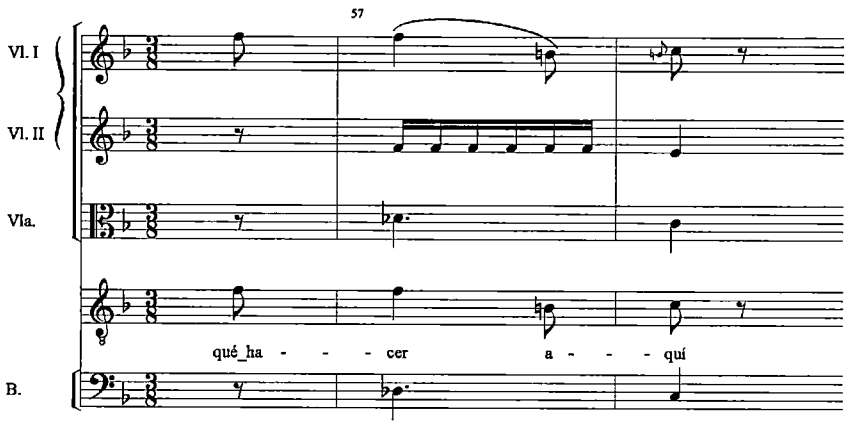


1306 El recurso a las repeticiones de onomatopeyas («ah») o de las sílabas «sì»/«no» se halla, por ejemplo, en la célebre *Serva padrona* (Nápoles, 1733) de Giovanni Battista Pergolesi y en las óperas de Alessandro Scarlatti (véase R. STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, traducido del alemán, revisado y ampliado por L. CAVARI y L. BIANCONI, Venecia, Marsilio, 1991, p. 134), aunque puede remontarse a los efectos cómico-descriptivos de los madrigales y *chansons* humorísticas del Renacimiento.

Un motivo de dos compases compuesto por una línea descendente por grados conjuntos sobre un acorde de cuarta y sexta cadencial (V-I), se repite hasta tres veces. El antagonismo entre la afirmación y la negación se refleja en el plano dinámico (*forte/piano*) y en la textura, con el soporte alternativo de las trompas, cuyos giros melódicos (quintas paralelas resultantes) contagian a los violines.
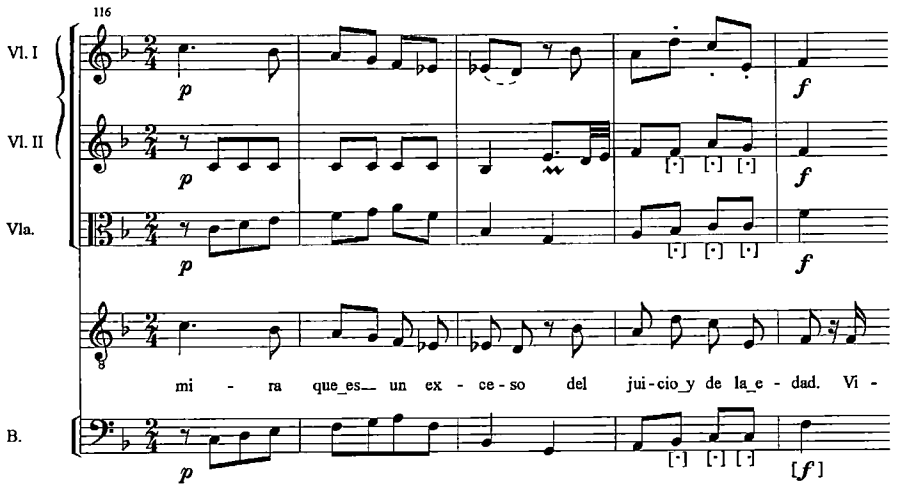
La alteración de la quinta *re♭* en el acorde de la dominante de la dominante (c. 57 y 59), es otro de los efectos expresivos más corrientes en el estilo *buffo*:

EJEMPLO 60. *Las labradoras de Murcia*, nº 10, «La viudica no es malica», c. 56^3-58^2.



El *parlato* atropellado hace su aparición en el enérgico segundo tempo, con profusión de fórmulas dactílicas y diseños angulosos en los violines. Una vez más, el compositor cuida la variedad y el equilibrio del fragmento insertando algunos compases de elegante lirismo. En este caso, ilustra los dos últimos versos de la estrofa segunda (nº 14-15), empleando el movimiento contrario en las voces exteriores, *piano* y sin acompañamiento de los instrumentos de metal (c. 116-120, repetido en c. 125-129).

EJEMPLO 61. *Las labradoras de Murcia*, nº 10, «La viudica no es malica», c. 116-120[1].
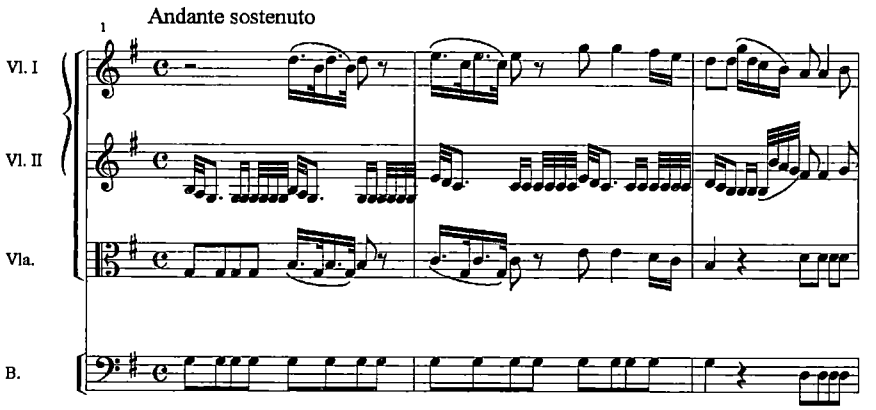


Nº 11. Aria «Como en la noche oscura»
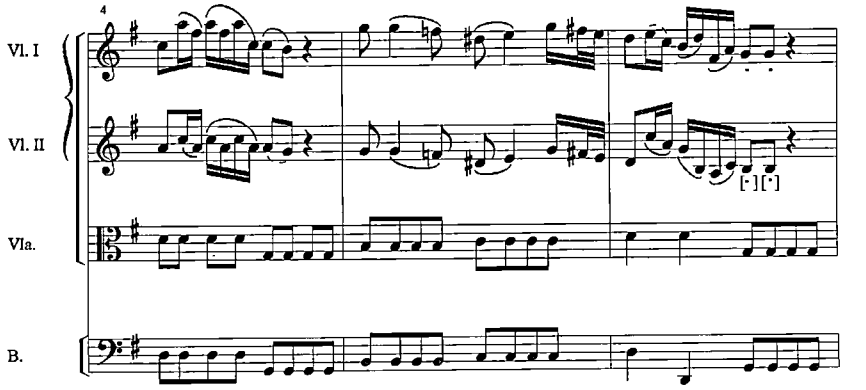
1	Personaje(s)	Doña Nicolasa (Mezzo-S)
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Andante sostenuto
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	96
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (7+15)
8	Esquema métrico	abccbaé deefddfgghiijjé
9	Clase de versos	Heptasílabos (1ª estrofa), hexasílabos (2ª)
10	Forma	A | B
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	29
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro grazioso
	Compás	3/8
	Nº de comp.	67
12	Tipo formal	En dos tiempos

La serie de presentaciones de los personajes termina con el aria nº 11 reservada a doña Nicolasa, la alocada propietaria de la hacienda. El oportuno encuentro con el joven don Narciso (escena X) —el «pobre hidalgo» por el que
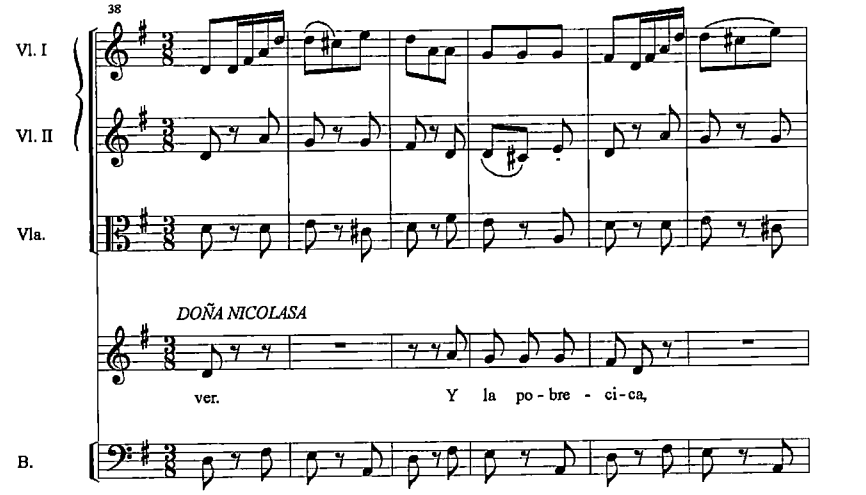
suspiraba en el anterior diálogo con don Vicente— produce en la viuda un estado de fogosa agitación de gran efecto cómico. Ello no es óbice, sin embargo, para que la primera parte del aria contenga un elevado dramatismo. De hecho, la intervención musical de Nicolasa encarna más que ninguna de las arias anteriores el principio de contraste inherente a las arias en dos *tempi*. Si en las arias de don Narciso (nº 6) y doña Teresa (nº 9), la música de las dos secciones nunca abandonaba su carácter elevado —aristocrático— o, si por el contrario, los números de los otros dos personajes pertenecientes a las capas sociales superiores, don Leandro (nº 8) y don Vicente (nº 10), se movían en el tono bufonesco, en el aria «Como en la noche oscura» de doña Nicolasa la expresividad y patetismo del primer movimiento se oponen a una segunda sección arquetípica del estilo cómico. Así, los diseños punteados y sincopados, la abundante ornamentación, los suspiros cromáticos o los amplios intervalos del primer movimiento, coexisten con el ingenuo fraseo de clara inspiración popular, el silabismo del canto y la armonía rudimentaria del segundo. Refleja la composición del libretista, que elige una segunda estrofa de mayor extensión y de versos más cortos (heptasílabos-hexasílabos). Por si hubiera alguna duda, el compositor opta por metros y *tempi* con claras connotaciones de género: un *Andante sostenuto* en 4/4 cambia a un rápido *Allegro grazioso* en 3/8.

EJEMPLO 62. *Las labradoras de Murcia*, nº 11, «Como en la noche oscura», c. 1-6.





EJEMPLO 63. *Las labradoras de Murcia*, nº 11, «Como en la noche oscura», c. 38-42.



Nº 12-13. [Final] «Amados gusanillos»[1307]

1	Personaje(s)	Doña Teresa, don Leandro, don Vicente, doña Nicolasa, Olaya, Florentina, Pencho, Antolín, Coro (SMezzo-ST)
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	440[1308]
6	Partes voc. e instr.	S, T, T, Mezzo-S, S, Mezzo-S, T, T / Coro: S, Mezzo-S, T1, T2 / vl 1, 2, vla / ob 1, 2 / cor 1, 2 / b[1309]
7	Nº de estrofas (versos)	1 (127)
8	Esquema métrico	

1307 «Coro final» en el manuscrito musical. La numeración fue añadida posteriormente, dividiendo el fragmento en dos partes (nº 12 y 13). Parece más oportuno respetar la concepción unitaria del *finale*.

1308 En la reciente edición moderna, Fernando Cabañas añade cuatro compases (c. 440-443) inexistentes en el manuscrito de la BHM, para reforzar el efecto cadencial. Este arreglo musical —introducido sin advertencia alguna— no debería haberse admitido en una publicación con pretensiones musicológicas, como es la del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid. En la copia realizada en el Curso de Musicología del Real Conservatorio madrileño, Cabañas y González respetaron el número original de compases.

1309 La parte vocal de este número se presta a ciertas confusiones. Todas las voces están escritas en cuatro pentagramas: «[1, *do* en 1ª] S[eñora] Mayora y / S[eñora] Joachina | [2, *do* en 1ª] S[eñora] Segura y / S[eñora] Portuguesa | [3, *do* en 4ª] Espejo y / Ambrosio | [4, *do* en 4ª] Chinas y / Coronado», indicándose el nombre de los cantantes en cada una de las intervenciones solistas (por ejemplo, «May[ora]» o «los dos»). A partir del nº 13 (*Allegro gracioso*, 3/8), aparece la indicación «todos», que puede interpretarse como la intervención de todos los personajes solistas o la entrada del coro. De hecho, sólo en una ocasión y en una de las partichelas vocales el copista indica «coro»: «A la jota jotica...» (c. 247 y s.). Atendiendo al manuscrito, existen tres voces del «coro»: S, Mezzo-S, T, aunque en algunos puntos se desdoble la parte del tenor (indicado como «Mozos» o «los homb[res]»). De un modo poco científico, Cabañas Alamán «crea» una parte de bajo vocal ora tomando la línea del bajo instrumental, ora doblando a la octava inferior la parte del tenor, además de asignar arbitrariamente una melodía a los solistas, en función de su tesitura. La exposición de esta problemática justificaba la inclusión de un aparato crítico en la mencionada edición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Lamentablemente, se hace necesaria una revisión de la recientísima publicación, a la que deberán adjuntarse unas notas críticas rigurosamente confeccionadas. Cf. notas 1276, 1344 y 1347.

1 a7
b7
b7
é(-é)7
5 c7
d7
d7
é7
e8
10 f8
f8
é8
é8
g8
15 g8
é8
e8
h8
h8
20 é8
i8
j8
j8
é8
25 k6
k6
l6
l6
k6
30 m6
m6
k6
n6
n6
35 é(-ad)6
é6
o6
o6
p6
40 p6
q6
q6
r6
r6
45 é6
f8
f8
é(-ar)8
s8
50 s8
t8
u8
u8
t8
55 v8
v8
é8
w8
w8
60 é8
ξ8
ξ8
é8
y6
65 z6
z6
é(-or)6
aa6
aa6
70 é6
bb6
cc6
cc6
cc6
75 é6
é6
DD10
DD12
EE10
80 EE12
ff6
w6
w6
é6
85 cc6
cc6
é6
é6
GG10
90 GG12
Ξ10
Ξ12
DD10
DD10
95 gg5
hh5
ii5
gg5
hh5
100 é(-ad)5
jj5
jj5
kk5
kk5
105 ll5
é5
mm8
f8
f8
110 mm8
mm8
é(-er)8
nn8
oo8
115 oo8
nn8
é8
pp8
m8
120 m8
é8
r8
qq8
qq8
125 r8
nn8
é8

9	Clase de versos	Pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, decasílabos, dodecasílabos La rima es consonante y mayoritariamente pareada.
10	Forma	
11	Secciones con tempo o comp. distinto[1310]	
12	Tipo formal	*Finale* en cadena

En el final del primer acto de *Las labradoras de Murcia* se concentra la máxima tensión de la historia. Tiene la misma función que el *finale* del primer acto las *opere buffe* italianas, aunque, a diferencia de éstas, es el único que se halla en la zarzuela[1311]. Su estructura es la del final «en cadena», típico en las óperas cómicas de la segunda mitad del XVIII, en el que se suceden una serie secciones de *tempo*, metro y tonalidad distintas (véase TABLA 17). Los cambios siguen el desarrollo de la acción, con la entrada de nuevos personajes en la escena. Resulta, por ello, una amalgama de solos, dúos, tríos, cuartetos, sextetos, rematados por un coro general.

La tormenta se avecina. Los labriegos, viendo que la cosecha corre peligro, han ido a por los instrumentos musicales. La escena que cierra el primer acto (nº XIV) se sitúa en la pieza de los tejidos, donde los gusanos frezan y trepan por las bojas. Las nerviosas figuras en semicorcheas de violines y violas, *sotto voce*, en el *Andantino* inicial (sección 1), evocan el roer de los gusanos, extremo que incluso viene especificado en el libreto impreso:

> y la Musica imita el zumbido de los demàs [gusanos] que estàn aun en la freza mayor[1312].

1310 Debido al extenso número de secciones (10) y a la importancia de otros elementos en el final, como los personajes, los cambios de tonalidad, el íncipit del texto que inicia cada sección y el tipo de verso, se ha optado por representar por medio de una tabla. Véase TABLA 17.

1311 W.M. BUSSEY (*French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, [*Studies in Musicology*, 53], Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 103-104) ha insistido, sin embargo, en que la presencia de un extenso final para cerrar el acto primero, parece ser una característica propia del género de la zarzuela ya desde mediados del siglo XVIII. El número que clausura el acto I de la zarzuela seria *Viento es la dicha de amor* de Nebra (conjunto de coplas para Liríope, Céfiro), pese a estar influida por la ópera seria (donde suelen predominar los finales cortos), es el más extenso de la obra. Según Bussey, la tendencia de la zarzuela seria a desarrollar los finales del primer acto, contrasta con la práctica italiana de ampliarlos sólo en el caso de la *opera buffa*, pero no en el de la seria. Como hemos comentado en la introducción general, no es nuestra intención abordar de nuevo el estudio comparativo ya realizado por Bussey. Será necesario llevar a cabo más investigación en el campo de la ópera comparada, que dilucide de una vez por todas el grado de dependencia de este final de *Las labradoras* respecto a las óperas de estilo italiano de la misma época.

1312 CRUZ, *LabradorasLib*, p. 59.

Doña Teresa reparte las hojas de morera y compara su suerte a la de los gusanos: «Más yo soy de vosotros / imagen verdadera, / que en una primavera / perdí cuanto gocé» (versos 5-8). La melodía del primer solo es elegante, en 3/4, con un característico ritmo punteado en el tercer tiempo del compás. Pese al estado afectivo de la joven, afligida por el infortunio que le persigue, sólo se observa una incursión en la dominante.

Aprovechando que doña Teresa está sola, don Leandro intenta de nuevo declararse (sección 2). El gracioso contorno melódico expuesto por los violines y los oboes primeros al inicio del *Allegretto* pasa a la línea vocal del tenor. Esta interrelación entre instrumentos y voces es continua a lo largo del final. Se trata del proceso de ósmosis entre lenguaje vocal e instrumental, que bien señala Bonastre[1313]. A partir del c. 66, los trémolos en la cuerda ilustran la llegada de la tormenta, mientras don Leandro repite insistentemente «calla». Asustada por la presencia de Leandro, Teresa llama a sus amigos labradores y a su padre. Aparecen, consternados, don Vicente y doña Nicolasa (sección 3). Don Leandro aduce que los gritos de Teresa se deben a la tempestad. La propietaria sólo parece preocupada por el futuro de la cosecha («la hacienda es lo primero»). Acuden, atemorizados por los truenos, Olaya y Florentina, y, más tarde, Pencho y Antolín (sección 4). Un recitativo, con el brusco paso a *la* menor y el cambio de metro (de 6/8 a 4/4), marca la llegada de las dos labradoras. A partir del c. 115 («¡Qué destino tan tirano!»), se halla el primer *ensemble*, con el canto simultáneo de seis personajes. El fragmento es homofónico, en 2/2, con melodía de gran simetría y de estilo popular. La intervención a solo de Leandro, a partir del c. 125, retoma el motivo principal de la sección, basado en la tríada del I grado de *la*. Teresa expresa su dolor en un canto entrecortado («de temor estoy muriendo», «¡Ay qué sola me han dejado», etc.). La repentina entrada de Pencho y Antolín se produce con una señal de llamada, a la que sigue una línea melódica descendiente que acaba en terceras paralelas sobre el V grado (*mi*). La tensión se incrementa en el trío de Teresa y los dos campesinos: se suceden los contratiempos y los contrastes de dinámica; la turbación de la protagonista femenina se expresa mediante los saltos de séptima disminuida, sobre los versos «mi pecho palpita» y «yo muero de miedo» (versos 65 y 68 respectivamente).

Cambio a 3/8 en el *Allegro grazioso* (sección 5), que recibe el número 13 de la zarzuela. Para tapar el estruendo de la tormenta, y evitar así que los gusanos de seda se asusten, todos cantan «A la jota jotica murciana». El carácter ligero, de danza, con melodía simple de los c. 218-238, sirve de introducción a la jota. Don Vicente acompaña con la guitarra y las labradores «con tejas, y tamborilillos». Como ya ha señalado William M. Bussey, la jota murciana de *Las labradoras* posee el carácter de la forma popular[1314]. Sin embargo, al pasar a la música culta, la jota usada en el folclore pierde algunas de sus características. El texto de Ramón de la Cruz consta de una única estrofa de cuatro versos en que

1313 Véase BONASTRE, *HitaMarch*, p. 115.

1314 W.M. BUSSEY, *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, (*Studies in Musicology*, 53), Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 105.

alternan decasílabos y dodecasílabos, en lugar de emplear la copla de cuatro versos octosílabos seguida del estribillo[1315]. Todas las cadencias coinciden con la anacrusa, y la melodía se estructura exclusivamente sobre la tónica y el dominante (en grupos de cuatro compases), en el característico metro ternario. El compositor inserta episodios instrumentales entre los versos 2-4[1316]. Además de la orquesta, el acompañamiento consta de guitarras, panderetas y castañuelas. La referencia a este género folclórico ibérico en final del primer acto en *Las labradoras de Murcia* ha sido tradicionalmente puesto de relieve por la historiografía[1317].

Tras otro trueno, se inicia una breve sección de 15 compases, en *Allegro* y 4/4 (sección 6). De hecho, se inserta entre las dos ejecuciones de la jota, que tienen lugar en las secciones 5 y 7. En la primera mitad (c. 274-282), sobre el verso «Jesús, ¡qué tormenta!», los relámpagos están representados por rápidas escalas descendentes de semicorcheas en la cuerda, mientras las trompas golpean sobre *re*, la tónica de la nueva tonalidad[1318]. Este pasaje, junto con el de la sección 2 (trémolos), constituye un buen ejemplo de música descriptiva. En la segunda mitad de la sección, todos los personajes y el coro cantan, *piano*, «estamos muriendo / todos de temor» (versos 83-84). Las palabras entrecortadas por silencios y los contratiempos en el acompañamiento de las cuerdas crean un breve pero intenso clima de sobrecogimiento, tras el que regresa el *Allegro grazioso* (sección 7) de la jota, pero esta vez en la tonalidad de *re* mayor.

Don Leandro anuncia que la tempestad amaina («promete el cielo / serenidad») (sección 8). Para ello, el compositor elige un *tempo* de minueto, con un diálogo sereno entre los personajes y un suavizado acompañamiento de oboes y trompas. La sección termina con una cadencia perfecta, seguida de un pausa con calderón. Para tranquilizar a doña Nicolasa, Leandro comprueba que los gusanos se han salvado (sección 9). Las fórmulas nerviosas en los violines de este *Andantino* a 2/4, con el paso de *sol* mayor a menor, y los contratiempos entre el bajo y los violines (con intervalos de tercera), reflejan la incredulidad de la dueña. El lenguaje es preclásico y muy cercano al de las zarzuelas serias del compositor de La Encarnación.
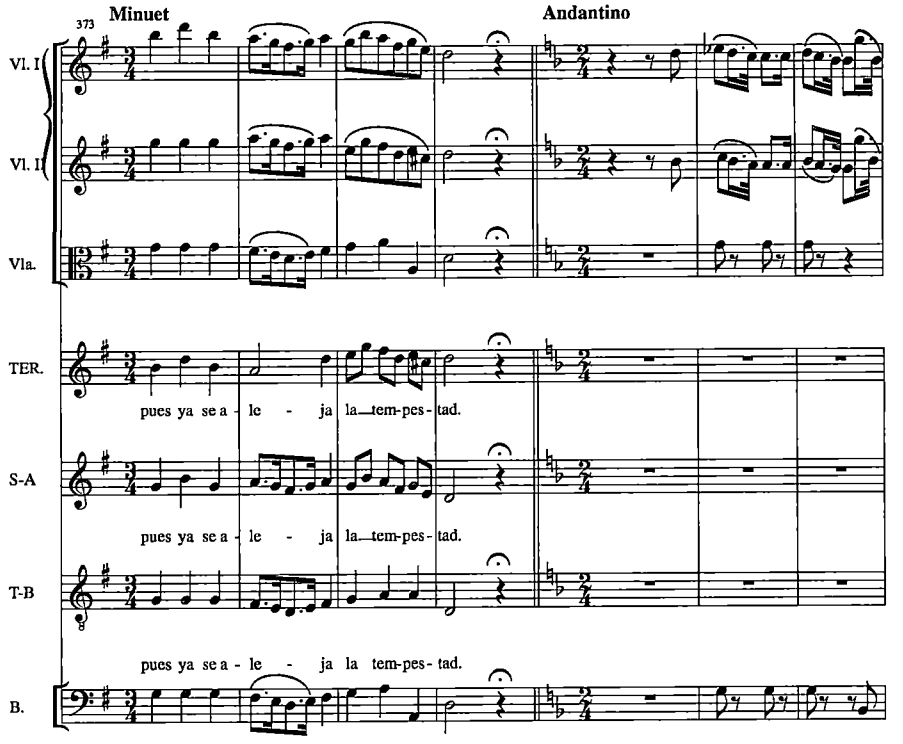
1315 *Ibidem.*

1316 Véase la estructura musical de «A la jota jotica murciana», en la tabla 12 de W.M. BUSSEY, *op. cit.*

1317 R. MITJANA afirma, por ejemplo, que «Rodríguez de Hita [en mayúsculas en el original] a tracé dans cette scène superbe, qui devance de beaucoup son temps, un merveilleux tableau, tout en transformant l'inspiration du peuple en oeuvre d'art. Il est bon de se souvenir que nous ne sommes qu'en 1769 et que *Les quatre Saisons* de Haydn ne datent que de 1800, plus de trente années plus tard» (*Espagne*, p. 2164). Véanse asimismo los comentarios de COTARELO, *Cruz*, p. 127 y COTARELO, *Zarzuela*, p. 145.

1318 Este efecto ya fue puesto de relieve por W.M. BUSSEY, *op. cit.*, p. 102.

EJEMPLO 64. *Las labradoras de Murcia*, nº 12-13, «Amados gusanillos», c. 372-378.



En el coro final (*Presto*, sección 10), todos expresan con júbilo su alivio y su deseo de festejar que nada ha ocurrido en la hacienda. El silabismo homofónico, al igual que la mera alternancia de I y V en *sol* mayor, predomina desde el inicio hasta el término de la sección.

El final de *Las labradoras* tiene una extensión de 440 compases, lo que equivale a una cuarta parte (25,3%) del número total de compases del acto I (1.734)[1319]. Empieza y termina en la misma tonalidad, *sol* mayor que, como se observará, no es la tonalidad fundamental de toda la zarzuela (*re* mayor). Como en los finales de sus coetáneos italianos, incluso hasta Piccinni, no se aventura a explorar tonalidades alejadas: dominante, supertónica mayor y menor y tónica menor.

Se trata de un magnífico fragmento musical, en el que Rodríguez de Hita demuestra un dominio de los procedimientos expresivos operísticos. Sabe traducir adecuadamente la acción del libreto y el carácter de los personajes. La potencia dramática de algunos momentos del *finale*, particularmente en las secciones 4 y 6, demuestran que De Hita posee un innegable sentido dramático.

1319 Se trata de una extensión notable, similar a la de los *finali* italianos de la década de 1760, que suelen rondar los 400 compases, con tendencia a aumentar con los años.

TABLA 8. Estructura del final del acto I de *Las labradoras de Murcia*

Sec. mus.	Nº c.	*Tempo*	Compás	Tonalidad	Personajes	Nº personajes	*Íncipit* texto	Verso
1	1-32	Andantino	3/4	*sol* mayor	Teresa	1	«Amados gusanillos»	7
2	33-76	Allegretto	2/4	*sol* mayor	Teresa Leandro	2	«Teresica, queridica» (Leandro)	8
3	77-109	Allegro non molto	6/8	*sol* mayor	Teresa Leandro Vicente Nicolasa	4	«Pues ¿qué ha habido aquí?» (Vicente)	6
(4)	110-114	Recitado	4/4	*la* menor	Olaya Florentina	2	«¡Ay, Señora, qué tronada!» (Olaya)	8
4	115-217	Allegro	2/2	*la* menor	Teresa Leandro Vicente Nicolasa Olaya Florentina Pencho Antolín Teresa	6 3	«¡Qué destino tan tirano» (los 6) «Teresa» (Pencho)	8 6
5	218-273	Allegro grazioso	3/8	*la* mayor	Teresa Vicente Nicolasa Olaya Florentina Pencho Antolín coro	7	«Para que se alegren» (Vicente y Nicolasa)	6
6	274-288	Allegro	4/4	*re* mayor	dichos + coro	7	«Jesús ¡qué tormenta!» (Vicente y Nicolasa)	6
7	289-346	Allegro grazioso	3/8	*re* mayor	dichos + coro	7	«Los tamborilicos» (Vicente y Nicolasa[1320])	6
8	347-375	Minuet	3/4	*sol* mayor	dichos + coro Leandro	8	«No haya temores» (Leandro)	5
9	376-417	Andantino	2/4	*sol* menor	dichos + coro	8	«Del daño que habré tenido» (Nicolasa)	8
10	418-443	Presto	4/4	*sol* mayor	dichos + coro	8	«Pues ya libres respiramos» (todos)	8

ACTO II

Nº 14. Aria «De pena, de susto»

1	Personaje(s)	Doña Teresa
2	Tonalidad	*La* menor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	70

1320 En el libreto de Ramón de la Cruz (p. 63) figura sólo Doña Nicolasa.
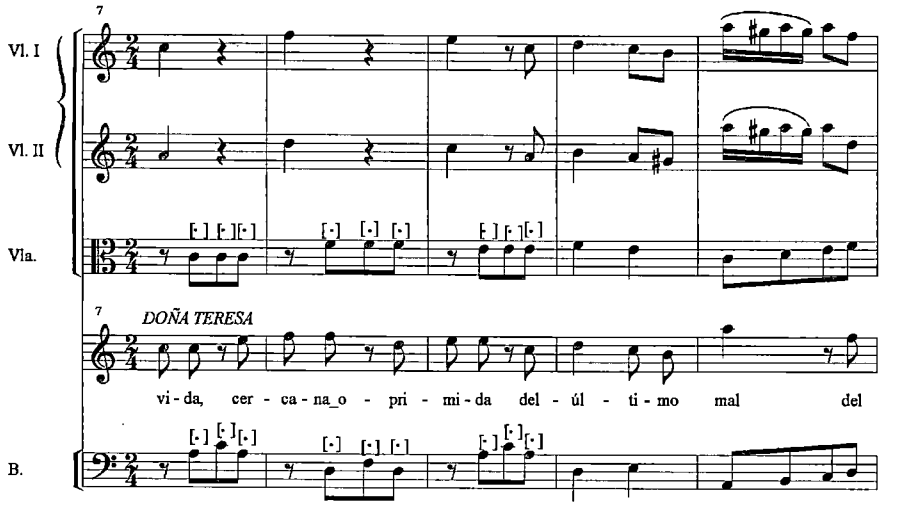
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+4)
8	Esquema métrico	abbé cddé
9	Clase de versos	Hexasílabos Octavilla aguda
10	Forma	A^1BA^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

Teresa se estremece al pensar en el reencuentro de don Vicente y don Narciso. El inminente enfrentamiento entre el amado y el padre causa pavor en la joven, que no puede más que invocar a Dios («Vuelva Dios por mi inocencia»)[1321]. Las dos estrofas del poema presentan sucesivamente el sentimiento de espanto inspirado por el «último mal» («De pena, de susto / fallece mi vida») y la súplica para que el cielo le libre de la «suerte fatal». Las dos partes del texto dan lugar a dos secciones musicales distintas con el habitual procedimiento de la reexposición de A.

Tres compases bastan para la introducción instrumental. Rodríguez de Hita plasma magistralmente el miedo intenso ante el peligro que se avecina: *tempo allegro*, *la* menor, melodía entrecortada de la solista, contratiempos del bajo, en intervalos de tercera y *staccato*. En la melodía vocal subyace una línea descendente por grados conjuntos (*fa-mi-re-do*) (versos 1-2), que en la repetición (versos 3-4) se quiebra con una flexión interválica en dirección contraria (séptima ascendente). El punto agudo (la^4), acompañado por la primera figura ornamental en los violines, realza la palabra clave «mal».

1321 CRUZ, *LabradorasLib*, p. 80.

EJEMPLO 65. *Las labradoras de Murcia*, nº 14, «De pena, de susto», c. 7-11.
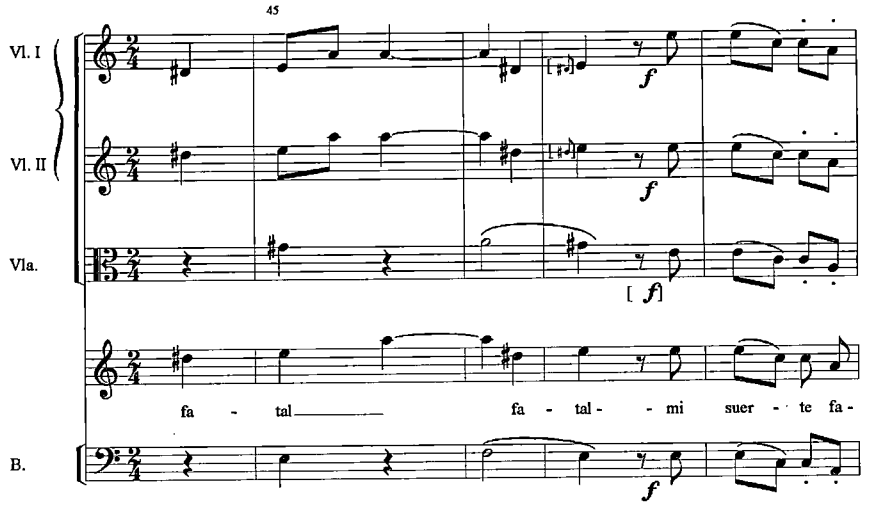


Con el ruego de doña Teresa, aminora la fuerza expresiva. Contrapone la tonalidad del relativo mayor (*do*) a la primera sección. La explotación de los acordes rotos y el estilo ligado en el acompañamiento enfatiza el contraste. El perfil melódico es un tanto anodino, especialmente en los versos 6 y 7 («Oh Cielo que miras / mi mal riguroso»)[1322].

La reexposición, con la reaparición del estado de sobrecogimiento, se repite intacta a excepción de los episodios instrumentales: la soldadura entre la sección central y A^2 (c. 49), prescinde de cualquier pasaje-puente —es decir, la referencia a los c. 1-2— y se reconstruye la conclusión cadencial, basada en los saltos de sexta de los violines y las rápidas semicorcheas de los registros más graves (c. 64-68).

El tejido armónico de toda la pieza es sencillo y uniforme, basado en un mero intercambio de acordes sobre el primer, cuarto y quinto grados. El acorde de sexta aumentada del c. 46 aporta la única nota de color: con su cromatismo y sus sensibles —ascendente y descendente— ilustra la palabra «fatal».

1322 «Rigoroso» en el libreto y las partichelas.

EJEMPLO 66. *Las labradoras de Murcia*, nº 14, «De pena, de susto», c. 44^{2}-49^{1}.



Es justo reconocer que, a pesar de su brevedad, esta pieza es una de las más bellas de *Las labradoras*. La innegable vena musical del maestro de logra expresar magníficamente el pánico contenido de la virtuosa protagonista. No es de extrañar, por tanto, que Felip Pedrell, en 1899, eligiese esta aria para incluirla en el apéndice del estudio de Cotarelo sobre Ramón de la Cruz[1323].

Nº 15. Aria «Recíbele, y calla»

1	Personaje(s)	Doña Nicolasa
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	Tempo	Allegretto
4	Compás	3/8
5	Nº tot. de compases	132
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	3 (4+4+17)
8	Esquema métrico	abcb defe gghhiijjékllmmnné
9	Clase de versos	Hexasílabos
10	Forma	$AA'^{1}A'^{2}A'^{3}A'^{4}A'^{5}A'^{6}BA'^{7}$
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Continua
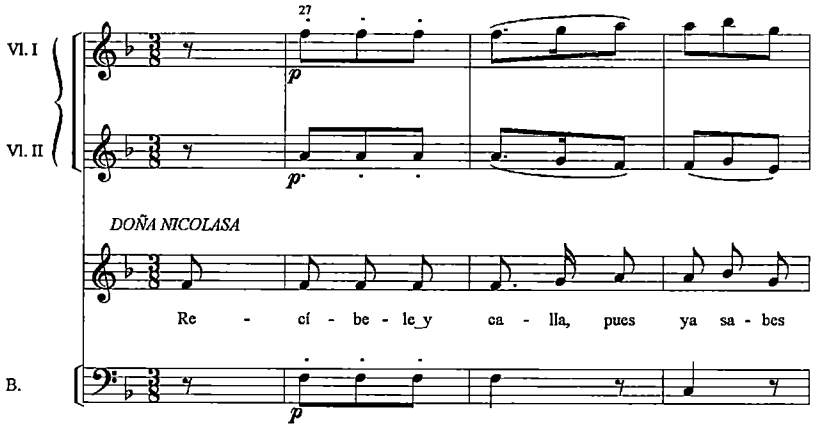
La propietaria, doña Nicolasa, le pide a don Vicente que reciba al noble de Valencia. Su propósito es contraer matrimonio con el joven caballero y, por ello, don Vicente deberá hacer de mediador y convencerle de las virtudes de la viuda: «Dirásle mi estado, / mi genio, mi agrado / [...] dí que soy modesta / graciosa y
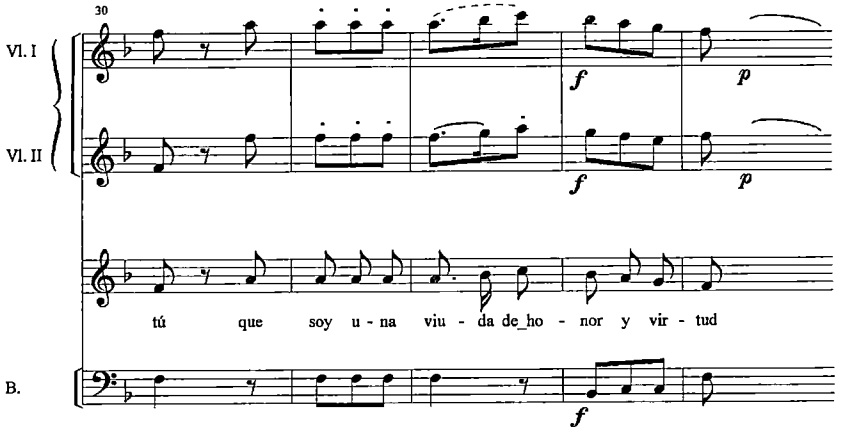
1323 Cf. nota 353.

honesta / que tengo dinero» (3ª estrofa). Esta aria es una pequeña obra maestra de gracia y sencillez, que caracteriza a la estrafalaria y ridícula dueña: ¿«de qué te estás riendo?», pregunta doña Nicolasa en el verso 22.

Todo el número está escrito en 3/8, *Allegretto,* en estilo popular. Es característica la sucesión de ideas musicales cortas, con melodías pegadizas y de simetría constante (formadas generalmente por frases de cuatro más cuatro compases). A partir de la serie de motivos expuestos en los primeros ocho compases de la intervención vocal (26^3-34), Rodríguez de Hita construye un aria de gran simplicidad, pero bien estructurada y compacta. Los dibujos de base son: las corcheas en *staccato* de las cuerdas (a^1), el perfil rítmico de la corchea con puntillo en los violines (a^2), las corcheas decendentes por grados conjuntos, en la fórmula cadencial (a^3) (véase el ejemplo), el grupetto de semicorcheas de los violines del c. 34 (b), el ritmo anapéstico del c. 40 (c) y el intervalo de cuarta, sólo más adelante (c. 53).

EJEMPLO 67. *Las labradoras de Murcia*, nº 15, «Recíbele, y calla», c. 26^3-34^1.
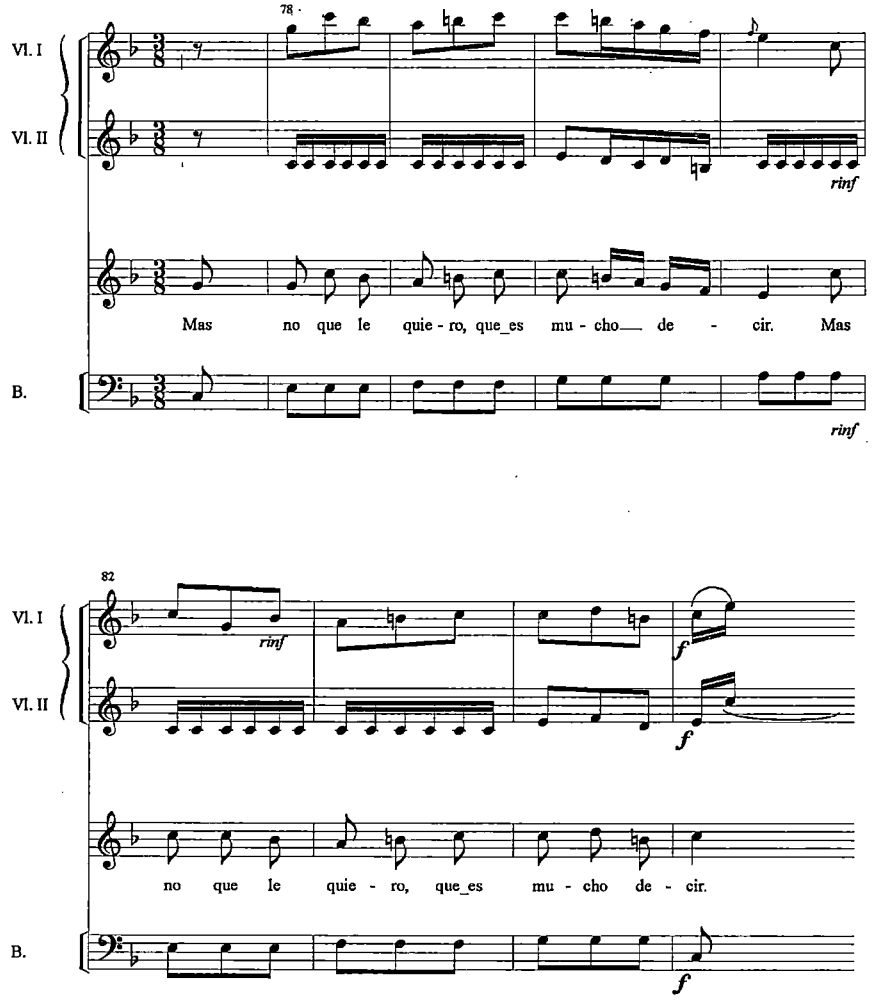




Se suceden una serie de secciones emparentadas por el material mencionado (de ahí, $AA'^{1}A'^{2}A'^{3}A'^{4}A'^{5}A'^{6}BA'^{7}$), en lo que denominaremos una forma continua.

La sección A'^{5} (versos 16-17 o 8-9 de la 3ª estrofa), por ejemplo, igualmente articulada en ocho compases subdivididos en dos mitades, se inicia con el salto de cuarta ascendente en la voz y el violín primero. El pasaje afirma la tonalidad de la dominante (*do* mayor), introducida en los últimos compases de A'^{3}, y, aunque el movimiento armónico es rudimentario (I-IV-V-VI), su melodía popular posee una elegancia que seguramente cautivó al auditorio del teatro del Príncipe.

EJEMPLO 68. *Las labradoras de Murcia*, nº 15, «Recíbele, y calla», c. 77[3]-85[1].



Las interrogaciones en el texto de Ramón de la Cruz (versos 21-22), tras un irónico «Si te preguntare / por el señorito / dí que es sobrinito...» (obsérvense los puntos suspensivos), tienen perfecta traducción en la música. Originan un episodio contrastante (B, c. 94[3]-106), basado en un nuevo motivo (semicorchea en la anacrusa) y en una nueva tonalidad: la subdominante.

Nº 16. Dúo «Las iras, los rigores»

1	Personaje(s)	Doña Teresa, don Vicente
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	6/8
5	Nº tot. de compases	175
6	Partes voc. e instr.	S, T / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+4)
8	Esquema métrico	abbébé cddé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A | B | A'
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	82
11.2.	Sección B	
	Tempo	Andantino
	Compás	3/4
	Nº de comp.	18
11.3.	Sección A'	
	Tempo	Come prima
	Compás	6/8
	Nº de comp.	75
12	Tipo formal	Ternaria

Más que un dúo, este número es un aria con dos solos vigorosos de doña Teresa, a los que don Vicente se suma al final de la primera sección. Solamente en la parte central se desarrolla el canto paralelo de padre e hija (durante 11 compases): «¿Cuándo contraria suerte / más propicia serás?». El cromatismo y la tonalidad menor (*la*) de este *Andantino* describen la desesperación de la protagonista, cuyo corazón le «anuncia ya la muerte». Los sentimientos de don Vicente, que ha presenciado cómo Pencho ha expuesto los recados amorosos de Antolín, Leandro y don Narciso, atormentan a la virtuosa Teresa.

El esquema de este dúo es ternario, con una parte B dramática y contrastante. También tiene en común con la zarzuela y la ópera serias el virtuosismo de la escritura vocal (por ejemplo, el largo melisma de los c. 21-39 o los saltos de sexta y séptima de los c. 47-50, 60-62, etc.). La intervención de don Vicente —una especie de coda— a partir del c. 74[2], en un tono popular, supone una ruptura del carácter inicial de la pieza, que refleja, además, la reprimenda de los versos 5-6: «Ya estoy escarmentado, / no me seducirás». Nos hallamos, una vez más, ante la fusión de elementos de los géneros serio y cómico, aspiración clara de Rodríguez de Hita a lo largo de *Las labradoras*.

Nº 17. Trío «Toma alcahuete»

1	Personaje(s)	Don Leandro, Pencho, Antolín
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	65
6	Partes voc. e instr.	T, T, T / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, tr 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (5+7)
8	Esquema métrico	aabbé ccddeeé
9	Clase de versos	Pentasílabos
10	Forma	ABA'
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

Pese a su brevedad, este trío del segundo acto es uno de los números más divertidos de la zarzuela. Antolín y Leandro no dan crédito al relato de Pencho. El torpe campesino no ha tenido mejor idea que dar los encargos a Teresa en presencia de su padre. Para escarmentarle le propinan una buena paliza. Rodríguez de Hita utiliza profusamente el motivo de la corchea con puntillo. Este número demuestra una vez más la asimilación de los procedimientos de la ópera *buffa* italiana: repetición de la interjección «¡ay!» por Pencho, gracioso diálogo entre Antolín y Leandro —a menudo con imitaciones—, carácter *parlando*, *forte-piano*. La orquesta se amplía con trompetas y oboes.

Nº 18. Aria «Tengo yo un corazoncillo»[1324]

1	Personaje(s)	Olaya
2	Tonalidad	*Do* mayor[1325]
3	*Tempo*	Allegro non molto[1326]
4	Compás	3/4[1327]
5	Nº tot. de compases	175[1328]
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / b[1329]
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+8)[1330]
8	Esquema métrico	aaébbé cddéeffé

1324 Existe una segunda versión destinada a Polonia Rochel («Polonia» se lee en el margen superior de las partichelas) realizada presumiblemente en 1779, como la nº 3 («Soy una pobrecita»). La pieza está compuesta una tercera inferior (de *do* a *la* mayor) —como en la primera aria de Rochel—, aunque la primera y la segunda versión ofrecen notables diferencias, entre las que destaca la considerable reducción de la extensión. Véanse p. 125 y 126 (capítulo II).

1325 *La* mayor

1326 En 1779, se indica en castellano («Allegro no mucho»).

1327 1779: el mismo

1328 1779: 141

1329 1779: idéntico efectivo orquestal. La parte vocal se ha extraviado.

1330 Divisible a su vez en dos mitades, con lo que resultaría la sucesión 3+3+4+4. De hecho, en el libreto impreso una señal separa el tercero del cuarto verso. Nótese la terminación aguda de los versos 3, 6, 10 y 14.

9	Clase de versos	Octosílabos[1331]
10	Forma	A | BB'
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	N° de comp.	63[1332]
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	2/4
	N° de comp.	112[1333]
12	Tipo formal	En dos tiempos (compuesta)

El n° 18 describe la modestia y la dignidad de Olaya. La sección A, en 3/8, utiliza un melodismo fácil y popular, aunque en ciertos momentos la soprano puede lucirse con pasajes de adorno (c. 33-37) o *brisures* (c. 43-59). La simplicidad del estilo musical se ciñe literalmente al contenido del texto: Olaya se presenta como una persona con un corazón «tan amable, tan sencillo / que no le sabré pintar» (versos 2-3). La orquesta se reduce a la cuerda.

Un carácter más banal llega con la segunda sección («En oyendo estas mujeres»), *Allegro* en 2/4, que corresponde a la segunda parte del poema. Aquí la labradora censura la maldad de algunas mujeres y, en particular, la de la envidiosa Florentina, que, a las preguntas de don Narciso sobre Teresa, sólo ha respondido con falsedades. En el diálogo anterior, Olaya, avergonzada por la actitud de Florentina, alaba a su amiga Teresa, de la que resalta las virtudes («¡Qué juicio! ¡Qué cristiandad!» [...] «el honor, y la modestia / de su boca, y de sus ojos») y la fidelidad hacia «un amor allá en Valencia / que fue el primero, y será / el último». En las dos mitades en que se divide el texto del segundo *tempo*, se suceden las críticas al género femenino y la dirigida a Florentina («que Dios te ha de castigar»). Esta estructura poética provoca la división en dos subsecciones musicales (B B').

Musicalmente, el segundo tempo presenta una construcción homogénea. Predomina el motivo del salto de cuarta ascendente que presenta la orquesta y retoma la soprano al iniciarse la sección (c. 64-68[1]):
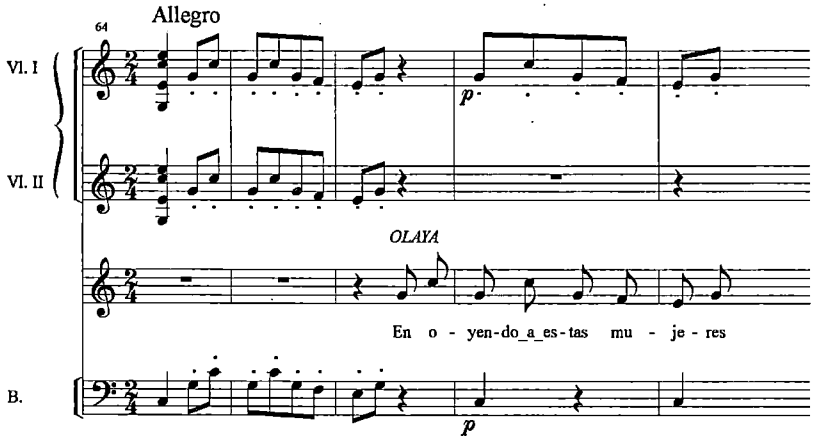
1331 Los octosílabos de la segunda estrofa son de tipo trocaico, con el acento característico en la tercera sílaba y la anacrusa de dos sílabas. La cesura divide el verso en dos, con un período rítmico de cuatro sílabas:

> En oyendo estas mugeres
> tan malvadas, maliciosas
> desalmadas y envidiosas [...]

1332 1779: 51
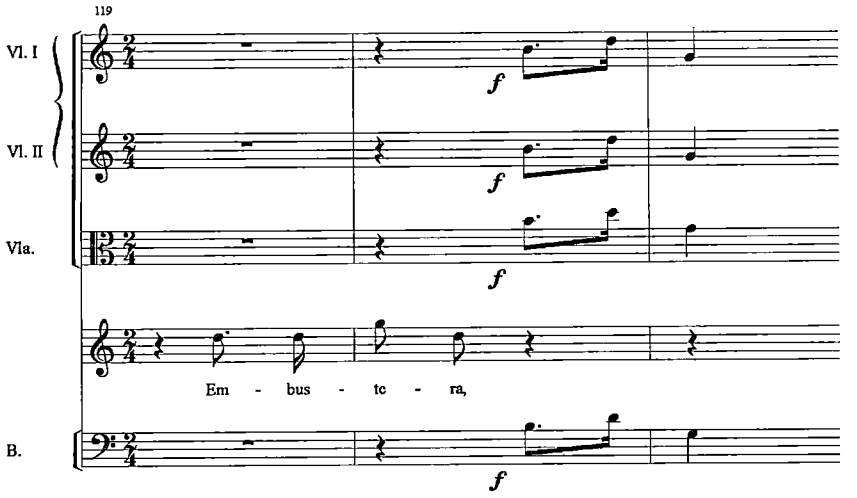
1333 1779: 90

EJEMPLO 69. *Las labradoras de Murcia*, nº 18, «Tengo yo un corazoncillo», c. 64-68[1].



Un segundo elemento temático, el de las notas repetidas en tresillo, ilustra bien el temor que provoca en Olaya la malicia y la envidia de algunas mujeres: «toda me pongo a temblar» (verso 10, es decir, el 4 de la tercera estrofa). Un episodio orquestal en la dominante *sol* mayor, tocado al unísono (c. 114-118), indica el final de la primera subsección. Al comienzo de la segunda B, el verso 11 («embustera») utiliza el motivo del intervalo de cuarta, esta vez con el ritmo de puntillo:

EJEMPLO 70. *Las labradoras de Murcia*, nº 18, «Tengo yo un corazoncillo», c. 119-121[1].



Los reproches de Olaya a su compañera provocan el cambio a *re* menor, el único desvío tonal significativo de la pieza, sobre los versos 12 y 13 («no presumas de ladina / calla, teme Florentina») y con un encadenamiento de terceras descendentes en la línea vocal. El mismo fragmento es transpuesto en seguida a *do* mayor, la tonalidad de llegada.

La segunda aria de Olaya en *Las labradoras*, guarda muchos paralelismos con la primera intervención (nº 3). En ambas, se presenta a la campesina como una persona digna y de humilde condición, que aspira a tener una actitud irreprochable. Asimismo, las dos arias poseen una estructura binaria, en la que una segunda sección contrastante, con *tempo* distinto, ilustra de manera vigorosa la crítica contenida en el texto poético (a la malicia de los hombres, en el nº 3, y a la de las mujeres, en el nº 18). La escritura vocal de las segundas secciones se inspira en el estilo *buffo*.

Nº 19. Aria «Al veros forastero»
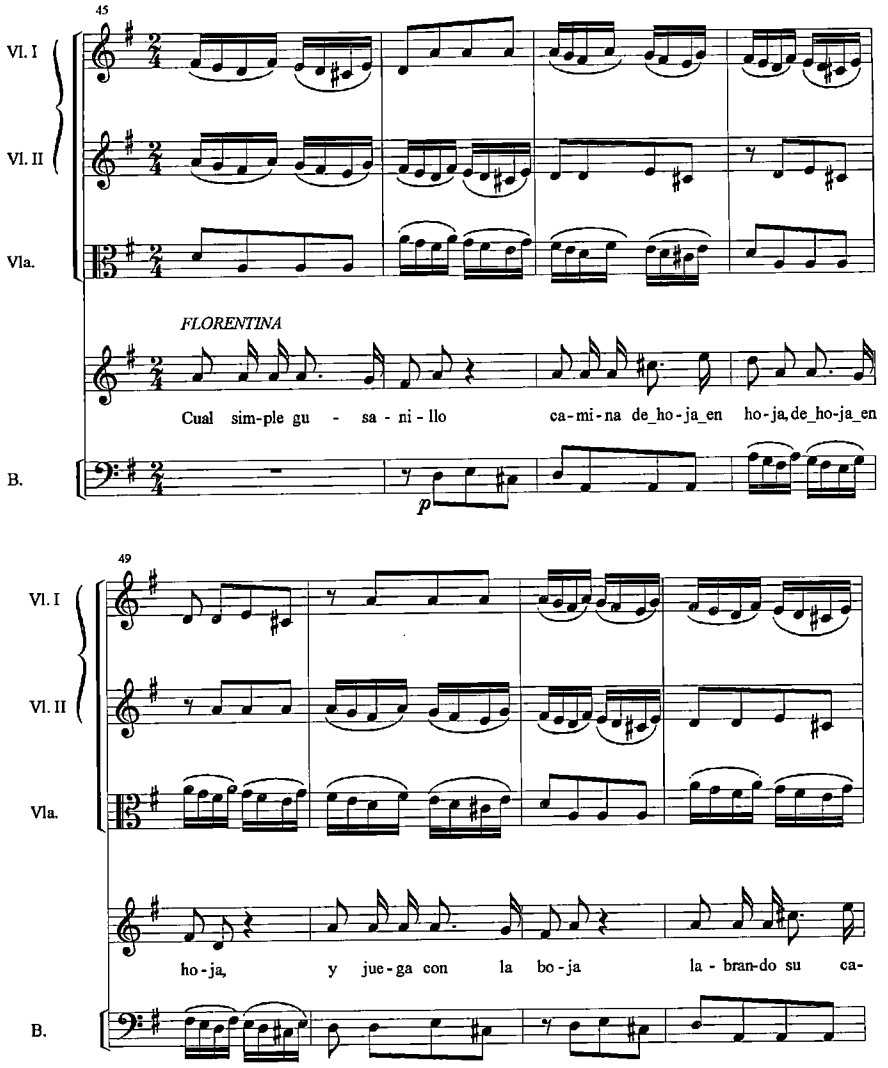
1	Personaje(s)	Florentina
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	6/8
5	Nº tot. de compases	108
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla / cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	3 (6+8+7)
8	Esquema métrico	aabbéé cddceeeé ffgghhé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A | BCB'

11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	42
11.2.	Sección B-C-B'	
	Tempo	Allegretto
	Compás	2/4
	Nº de comp.	66
12	Tipo formal	En dos tiempos (compuesta)

Igualmente, las dos intervenciones en la zarzuela de Florentina poseen bastantes puntos en común. En esta segunda aria, se presenta nuevamente a la labradora como un ser vanidoso. Si en el aria nº 4 («Antolín, mi queridico»), la campesina estaba convencida de los sentimientos amorosos de Pencho y Antolín hacia ella, en el nº 19 su engreimiento le lleva incluso a declararse al noble don Narciso. Desde el punto de vista musical, ambas arias son binarias y con contraste agógico, si bien en «Al veros forastero» hay solamente un cambio de *tempo* de 6/8 a 2/4. También aquí se mantiene el carácter popular, con melodías gráciles y simples, tono bailable y poco rebuscamiento tonal. La similitud puede extenderse al aspecto tímbrico (presencia de las trompas).

La relación entre el contenido del texto y la construcción musical, es particularmente estrecha en el *Allegretto* de esta aria de Florentina. El primer pasaje de la segunda sección (B), en la dominante *re* mayor, está escrito en estilo imitativo. Rodríguez de Hita logra magistralmente traducir en la partitura la imagen del gusano de seda en movimiento: «Cual simple gusanillo / camina de hoja en hoja» / y juega con la boja / labrando su capillo» (versos 7-10). Florentina se compara al animalito que, tras haber formado su capullo amoroso, «se olvida de quién fue». Se trata de la tercera referencia musical a los gusanillos, que ya fueron evocados en el dúo de Teresa y Olaya del coro nº 2 y al comienzo del *finale* del primer acto.

EJEMPLO 71. *Las labradoras de Murcia*, nº 19, «Al veros forastero», c. 45-52.



El contraste de la sección central (C) (c. 67²-86), acorde con el tono dramático del texto en los versos 15-17 (especialmente el último, «sepulcro a mi alegría»), se consigue con el empleo de una temática diferente (figuras sollozantes, síncopas), el paso a la tonalidad de la tónica menor (*do*) y los acordes de séptima. Por último, regresa el pasaje imitativo (B') en la tónica, pero sobre los versos 19-21 (5-7 de la tercera estrofa): «como la mariposa / ligera, y bulliciosa, / vida recobraré».
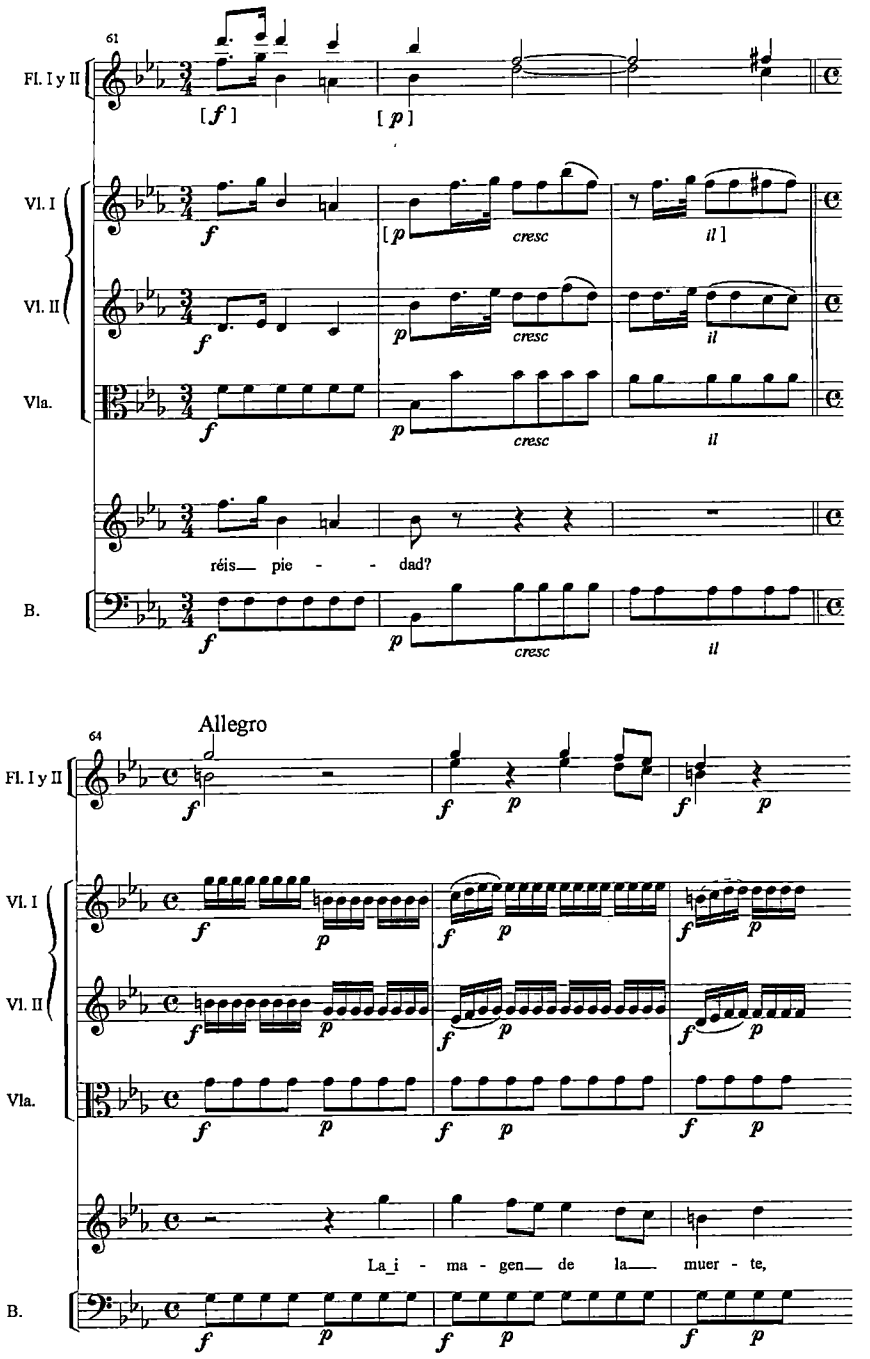
Nº 20. Aria «Mi bien está turbado»

1	Personaje(s)	Doña Teresa
2	Tonalidad	*Mi♭* mayor
3	*Tempo*	Andante affettuoso
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	156
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+6)
8	Esquema métrico	abbccé dedffé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	$A^1 \mid B \mid A^2$
11	Secciones con tempo o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase *supra*
	Compás	Véase *supra*
	Nº de comp.	63
11.2.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	4/4
	Nº de comp.	32
11.3.	Sección A'	
	Tempo	Primo *tempo*
	Compás	3/4
	Nº de comp.	61
12	Tipo formal	Ternaria

Esta aria expresa la turbación de doña Teresa ante el infortunio. En su encuentro con don Narciso, a la joven amante le embarga el temor de que don Vicente no sea clemente con el joven valenciano y de que se vengue por el destierro. El enfado de doña Nicolasa, que sufre una decepción al oír la confesión amorosa de don Narciso, acaba por turbar a la hija del capataz.

El carácter general de la pieza es noble, en la misma línea de las intervenciones anteriores de Teresa. Rodríguez de Hita sigue reservándole a este personaje atormentado los pasajes de coloratura, los contrastes de dinámica, los contratiempos en el acompañamiento, la forma ternaria y los pasajes modulatorios, elementos que confieren un tono dramático parecido al del género serio. Como en la zarzuela y la ópera serias, la parte central B se caracteriza por el contraste, tanto motívico, agógico —de *Andante affettuoso* (4/4) a *Allegro* (3/4)—, como tonal, con el paso de la dominante *si♭* mayor a *do* menor (relativo menor de *m i♭* mayor, la tonalidad principal). Esta contraposición hay que asociarla al contenido del texto que inicia la segunda estrofa: «La imagen de la muerte / fatal, y pavorosa» (versos 7-8).

EJEMPLO 72. *Las labradoras de Murcia*, nº 20, «Mi bien está turbado», c. 61-66[2].



Un breve episodio de marcado aire folclórico se inserta en los c. 97-102, justo antes de la vuelta de la primera estrofa y el *tempo* y el metro iniciales. La gravedad del personaje de Teresa, no obsta para que se dé esta yuxtaposición de cómico y serio, que hallábamos igualmente en su intervención solista del coro nº 2.

Nº 21. Aria «Es amor un platerito»[1334]

1	Personaje(s)	Don Narciso
2	Tonalidad	*La* mayor[1335]
3	*Tempo*	Allegro[1336]
4	Compás	6/8[1337]
5	Nº tot. de compases	124[1338]
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b[1339]
7	Nº de estrofas (versos)	2 (12+6)[1340]
8	Esquema métrico	abbacadcceeé ffghhé[1341]
9	Clase de versos	Octosílabos[1342]
10	Forma	$AA'^1A'^2A'^3A'^4A'^5A'^6A'^7$
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Continua

Don Narciso responde a las insinuaciones de Nicolasa. A un joven caballero, le replica, no le conviene una mujer madura: las flechas del amor, hieren con dificultad a un viejo «como está duro el pellejo» (verso 17). El noble valenciano, ya persuadido de la virtud de su amada Teresa, está repleto de amor. De ahí la gran simplicidad del número musical, las repeticiones, la falta de rebuscamiento tonal y el ritmo pendular de 6/8.

La última aria de *Las labradoras* es, desde el punto de vista arquitectónico, muy similar al aria nº 15 «Recíbele, y calla» de doña Nicolasa. Está constituida igualmente por una sucesión de frases cortas, articuladas en grupos de pares de

---

1334 Esta aria fue sustituida en representaciones posteriores por otra de Narciso: «Dijo Venus a Cupido». Efectivamente, en BHM, Mús. 46-2 se ha conservado la parte vocal de un «Aria # Scena 15. Acto 2º / en las Murcianas / Del S[eñor] Rodrig[uez] de Yta» para soprano, que corresponde a la escena de doña Nicolasa y don Narciso. Todo indica que reemplazó al aria «Es amor un platerito», no sólo por la pobre hechura de ésta, sino porque la temática del texto es muy similar en ambos casos. Entre las partichelas de *Escipión en Cartagena* hemos localizado el resto de partes instrumentales del aria. En su edición de 1998, Cabañas afirma que se ha perdido el material de «Dijo Venus a Cupido» excepto el del bajo y la voz, ignorando que el resto de partichelas se encontraban en otro legajo de la BHM. Véase *supra*, p. 123, 126 y 126.

1335 «Dijo Venus a Cupido»: *sol* mayor

1336 «Dijo Venus a Cupido»: Andantino grazioso

1337 «Dijo Venus a Cupido»: 2/4

1338 «Dijo Venus a Cupido»: 90

1339 «Dijo Venus a Cupido»: S /
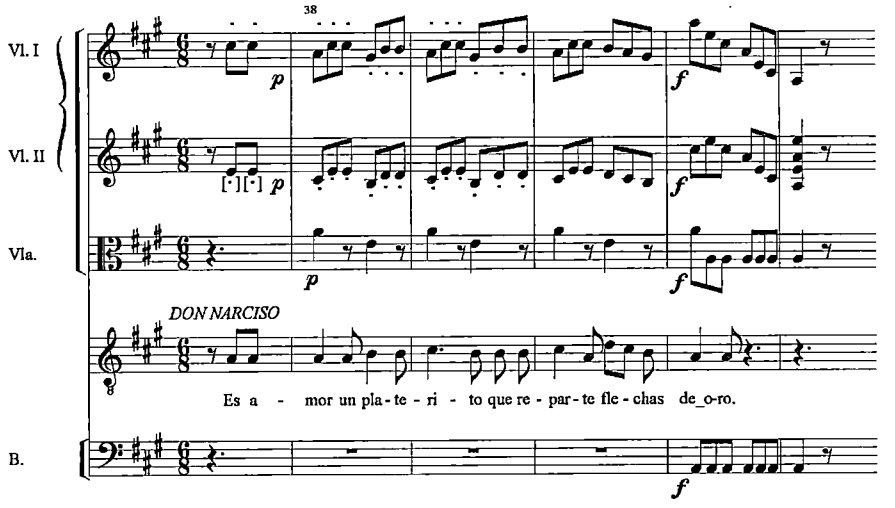
1340 2 (8+12)

1341 «Dijo Venus a Cupido»: $a^8b^8b^8b^5c^8c^5c^8é^8$ $d^5e^5d^5e^5f^8f^5g^8g^5g^8h^8h^8é^8$

1342 «Dijo Venus a Cupido»: Octosílabos y pentasílabos

compases, de sabor popular y fácil diseño. Entre los motivos que recorrerán todo el número, destacan el salto de tercera ascendente en los violines y la figura rítmica trocaica (c. 38). Los materiales cadenciales del segmento descendente sobre «flechas» y el arpegio descendente del c. 41, se repetirán una y otra vez en esta pieza de 124 compases.

EJEMPLO 73. *Las labradoras de Murcia*, nº 21, «Es amor un platerito», c. 37^2-42^1.



Nº 22. Coro «Viva paisanos»[1343]

1	Personaje(s)	Coro (SMezzo-STT)[1344], doña Teresa[1345]
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	3/8

1343 «Coro final» en BHM, Mús. 46-2.

1344 En el manuscrito musical, en los cuatro pentagramas figuran los nombres de los cantantes: «[1, *do* en 1ª] May[ora] y Seg[ura] | [2, *do* en 1ª] Portug[uesa] | [3, *do* en 4ª] Coron[ado] y Amb[rosio] | [4, *do* en 4ª] Chinas». Nuevamente surge la duda de si se trataba de un coro de solistas. Cf. notas 1276, 1309 y 1347.

1345 Los versos que canta Teresa no figuran en el libreto:

> Solo yo lloro
> mientras el coro
> su bien celebra.

La prueba de que fueron añadidos posteriormente está en que Olaya, inmediatamente tras la intervención coral, le pregunta «¿Teresiquia, que no cantas? / ¿de qué estás tan macilenta?».

5	Nº tot. de compases	86
6	Partes voc. e instr.	S / Coro: S, Mezzo-S, T1, T2 / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+4)
8	Esquema métrico	xaxa xaxa[1346] Rima asonante en los versos pares
9	Clase de versos	Pentasílabos
10	Forma	ABA'CA
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Rondó

Los campesinos recogen los capullos de seda, los hombres «en escaleras alcanzando de los zarzos los frailes [...] con los capillos» y las mujeres «separándolos en los canastillos». En esta escena final, todos celebran la abundancia de la recolección («que este año envía / grande cosecha»). El coro «Viva paisanos», escrito en 6/8, re mayor, funciona a manera de estribillo. La gracia de la melodía, los ritmos trocaicos y la instrumentación al completo dan un aire de fiesta. Tras la aparición inicial, intervienen mujeres y hombres por separado, a dos voces, en sextas y terceras paralelas respectivamente, alegrándose de los beneficios de la cosecha («No hay desperdicio, / todo es almendra»). En el episodio central (C), doña Teresa contrapone su dolor al coro «que su bien celebra». El carácter es más noble e íntimo (sólo acompañamiento de cuerdas), con ligero cambio tonal. El regreso del estribillo se repetirá una segunda vez después del diálogo hablado entre los labradores, en el que Pencho finalmente se declara a Olaya.

Nº 23. Coro [final] «Amor es el primero»

1	Personaje(s)	Coro (SSMezzo-ST)[1347], doña Teresa, Olaya, don Narciso, Pencho, doña Nicolasa, Florentina, don Leandro, Antolín
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	6/8
5	Nº tot. de compases	62
6	Partes voc. e instr.	S, S, S, T, Mezzo-S, Mezzo-S, T, T / Coro: S1, S2, Mezzo-S, T / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	3 (4+4+4)
8	Esquema métrico	xaxa xaxa xaxa Rima asonante en los versos pares
9	Clase de versos	Octosílabos

1346 Poema del libreto. Entre la segunda y la tercera estrofa habría que añadir xxa. Véase nota precedente.

1347 No se puede asegurar con certeza que hubiese un coro doblando a los solistas. En la segunda partichela de las voces, se acotan los nombres de los actores-cantantes: «[1 pentagrama, *do* en 1ª] May[ora] Seg[ura] y Gra[nadina] | [2, *do* en 1ª] Portug[uesa] | [3, *do* en 3ª] Joa[quina] | [4, *do* en 4ª] los hom[bres]». Cf. notas 1276, 1309 y 1344.

10	Forma	ABA'
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternario

La zarzuela concluye con un breve coro, al igual que el tercer y último acto de las óperas italianas. Don Vicente da su consentimiento para la boda de Teresa y Narciso y pide que doña Nicolasa dé permiso a los labradores «para que esta noche sea, / puesto que hay novios en casa / todo baile, bulla y fiesta». En este ambiente festivo, el coro canta las virtudes del amor. La primera y tercera parte recurren a la homofonía silábica, a rápidos acordes rotos en los violines y a la sencilla armonía en la tonalidad principal, todo en un tono decidido, basado en el patrón troqueo (6/8). En el pasaje central, aparecen los solistas en dos breves intervenciones. En ambos casos, cantan primero las voces femeninas (doña Teresa y Olaya; doña Nicolasa y Florentina), y se unen después los personajes masculinos (don Narciso y Pencho; don Leandro y Antolín). Al alborozo de los novios felices («Vengan a nuestros pechos / los que verle [al amor] desean»), corresponde el estado de irritación de los que han perdido su esperanza («Maldita sea su casta / que no todos le encuentran»). La composición musical no explota esa diferencia anímica, pues únicamente se constata el paso de la tónica a la dominante. Las dos intervenciones se basan sucesivamente en las sextas y las terceras paralelas, al igual que en el coro anterior. Pero, sin duda, el canto entrelazado de amos y labradores, de nobleza y pueblo, es signo de los nuevos tiempos.

5. *ESCIPIÓN EN CARTAGENA*

Argumento

ACTO I

En el templo dedicado a Júpiter en Cartagena, el coro alaba el valor del romano Publio Escipión, que ha liberado la ciudad del yugo cartaginés (Coro nº 2 «En el templo sagrado de Jove»). Escipión corona a Alucio, príncipe de Celtiberia, enemigo de Cartago, y a Digicio, centurión romano, que han combatido valientemente en la conquista de la ciudad. Digicio toma el premio al indígena como un agravio a su honor. Los cartagineses entregan a los sacerdotes del templo sus armas, que serán consagradas a Júpiter, aunque Magón, un soldado cartaginés, muestra su desagrado. Escipión, en un acto de generosidad, ofrece a Magón su propia espada, sin que logre aplacar la sed de venganza del cartaginés.

Escipión manda traer a su presencia a los rehenes liberados: celtíberos, numantinos y tartesios. Abraza a los niños, asegurándoles que pronto vendrán sus

padres a recogerles. Llegan Emisara y Rubrina, las hijas de Indíbilis, el rey de los ilergetes, que se encuentran en la ciudad por motivos de seguridad (Aria nº 3 de Rubrina «Un corazón glorioso»). Escipión queda cautivado por la hermosura de Emisara y encarga a Alucio (llamado Trebelio por el romano) el cuidado de las princesas. Magón anuncia a Escipión que Rubrina le corresponde, puesto que Indíbilis se la ha ofrecido en matrimonio, y se brinda a proteger a las dos hermanas. Escipión reitera la orden dada a Alucio, lo que alivia a Emisara y Rubrina (Aria nº 4 de Emisara «Corre la triste nave»). El general romano regala brazaletes y flores a las niñas y espaditas a los niños. Alucio acompaña a las hijas de Indíbilis, a sus damas y a los rehenes a su hospedaje (Coro nº 5 «Viva el romano»).

A solas con Escipión, Magón muestra su enojo por haber sido separado de su amada Rubrina (Aria nº 6 «La fiera que rugiente»). El procónsul —atormentado por su debilidad ante Emisara— le confiesa a Alucio, ya de regreso, sus sentimientos, esperando su mediación (Aria nº 7 de Escipión «Dile a la dulce y amable homicida»). Alucio, que también ama a la bella Emisara, está consternado por el encargo de su amigo (Recitado nº 8 «¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!» y aria «Padezco, sufro y siento»).

A su llegada a Cartagena, Indíbilis se sorprende al encontrar a Alucio laureado por el invasor, tanto más cuanto que las tropas ilergetes habían luchado contra los hermanos Escipión antes de la ocupación cartaginesa. Alucio le relata que, al ver que Publio Escipión sitiaba Cartagena, escaló las murallas para morir junto a Emisara, siendo premiado por los romanos al creer que luchaba a su lado. Indíbilis, indignado por la felonía del celtíbero y por el amor que Escipión profesa a su hija, tira el trofeo al suelo cuando es sorprendido a escondidas por Digicio. El rey ilergete resuelve dar muerte a Escipión y Alucio piensa impedirlo.

En el jardín del templo, los romanos se disponen a quemar las reses sacrificadas en honor de los dioses. Digicio muestra a Escipión la corona que —según él— Alucio arrojó ante la estatua de Júpiter, lo que despierta la ira de Escipión, dispuesto a condenarlo a muerte.

Incapaz de abordar a Emisara, Escipión solicita a Rubrina que transmita a su hermana la veneración que siente por ella. Magón oye la declaración amorosa, creyendo que va dirigida a su amada Rubrina, considerada infiel al aceptar el ofrecimiento del romano. Mientras Magón jura vengarse de Escipión, aparece Indíbilis, quien le anima a matar al procónsul y a recobrar la plaza, informándole de la presencia en un bosque cercano de un ejército de ocho mil hombres, que aguarda las órdenes del ilergete. El estupor se apodera de Magón cuando Alucio cuenta que Escipión le ha arrebatado a Emisara.

Rubrina y Emisara salen al encuentro de Magón y Alucio, quienes se muestran afligidos y distantes. Alucio se lamenta de la hermosura de Emisara, que ha cegado también a Escipión, por el que, sin embargo, sigue sintiendo aprecio y admiración. Las dudas asaltan a Escipión, que ha escuchado la conversación. Todos expresan sus sentimientos en el quinteto nº 9 «En ansias fluctúa» que pone fin al primer acto.

ACTO II

En el jardín del templo, las cartaginesas echan leña a la pira con las reses inmoladas, por orden de Escipión (Coro nº 10 «El fuego consuma las gratas ofrendas»). Digicio se muestra decidido a acabar con la vida de Alucio (Aria nº 11 «De nube irritada»), y Escipión le responde que sólo el ejército romano puede juzgarlo y condenarlo. Escipión, a solas, vacila sobre la culpabilidad de Trebelio/Alucio. Magón, aprovechando que Escipión está de espaldas, empuña su arma dispuesto a matarle, pero Alucio logra arrebatarle a tiempo el puñal. Al volverse, Escipión soprende a Alucio con el arma en la mano y lo toma por su agresor. El cartaginés acusa pérfidamente a Trebelio, delatando, además, que utiliza un nombre falso. Escipión relaciona la verdadera identidad de Alucio con la traición del pueblo celtíbero a su padre Publio, entendiendo que todo ha sido una artimaña para asesinarle. Condenado a muerte, Alucio se lamenta, no tanto de su propia suerte, como del éxito del traidor (Aria nº 12 «No asusta un pecho fuerte»). A pesar de que se ha ganado el afecto del romano, Magón vuelve a atacarle sin éxito por la espalda, aduciendo esta vez que sólo pretendía arrojar la espada en señal de honradez mientras no se demuestre la culpabilidad de Alucio. Magón logra convencer fácilmente a Escipión, asegurando que hará confesar al traidor Alucio (Aria nº 13 «El cáñamo torcido»).

Ante la noticia de la llegada de Indíbilis a la ciudad, Escipión piensa pedir a su amada, Emisara que localice a su padre. Con sólo oír ese nombre, Magón se encoleriza, reprochando a Escipión que oculte su amor por Rubrina. Escipión lo desmiente y jura por Júpiter que el único dueño de su corazón es Emisara (Aria nº 14 «La vid abraza el tronco»).

Ante la llegada inminente a Cartagena de los soldados ilergetes, Indíbilis apremia a Magón para que asesine al general romano. La noticia del encarcelamiento de Alucio, sobresalta a Emisara. Cuando halla a su padre hablando con Magón, declara afligida que se postrará ante Escipión para recuperar a su prometido (Aria nº 15 «Yo le diré que adoro»). Indíbilis pretende persuadirle de que con ese acto le deshonrará y añade que él mismo dará muerte a Escipión. Resultan vanos los esfuerzos denodados de Emisara por convencerle de la bondad del romano. Rubrina encuentra también a su padre, pero su alegría se torna en pesar cuando descubre sus intenciones malvadas. Sale Escipión —que ha estado oyendo toda la conversación— desafiando a Indíbilis, aunque confiesa que su única muerte es verse privado de su hija. Retirado Escipión, aparece Magón que ha escuchado las súplicas de Rubrina y la desesperanza de Escipión, interpretados como pruebas inequívocas de la infidelidad de su prometida. Las dos hermanas no logran aplacar la furia de Magón (Trío nº 16 «Naufragará tu pasión»).

A un lado del templo, se ha erigido un cadalso para ajusticiar a Alucio. Digicio anuncia a Escipión que los soldados romanos han derrotado a las tropas ilergetes que se dirigían a Cartagena, aunque no se ha encontrado a su caudillo Indíbilis. Conducido ante Escipión, Alucio reitera su inocencia. Se personan

también Magón e Indíbilis, quien, al ver sus tesoros ante el templo, comprende que sus hombres han sido abatidos. Emisara y Rubrina acuden llamadas por el jefe romano, al que piden clemencia para su padre (Recitado a dúo nº 17 «Romano generoso» y Aria de Rubrina «Si destruyen fértil tronco»). Con suma generosidad Escipión perdona a Indíbilis, devolviéndole sus tesoros y sus dos hijas, y le ofrece incluso una escolta para llegar hasta su reino, a sabiendas de que el ejército ilergete mató a su padre Publio y de que él y Alucio han intentado asesinarle. Cautivado por la bondad del procónsul, Indíbilis le ofrece su tesoro, sus hijas y su reino. Escipión le pide la mano de Emisara, pero ésta responde que ya está prometida a Alucio (Aria nº 18 «No puede no mi pecho»). Emisara se muestra incrédula ante la acusación de homicio frustrado de que es objeto su amado, e inquiere la procedencia del puñal. Finalmente Magón es desenmascarado por tener vacía la vaina de su arma. Ante la decisión de Escipión de condenar a Alucio y Magón, éste se autoinculpa del atentado e Indíbilis testifica que él mismo arrojó la corona en el templo. Escipión se reconcilia con Alucio, renuncia heroicamente a Emisara, y perdona a Magón. Pide además que el tesoro —regalado por Indíbilis en señal de agradecimiento— se añada a la dote de la princesa y entrega todos los rehenes a Alucio. Todos cantan el coro final (nº19) «Nació feliz el día»[1348].

1348 La zarzuela de Agustín P. Cordero toma su asunto de la antigüedad clásica, aunque, a diferencia de *Briseida*, se prefiere un tema de la historia de la Península Ibérica: la toma de Qart-Hadaschat (Carthago Nova, actual Cartagena) por Escipión el Africano, en el año 209 a.C., durante la segunda guerra púnica (218-201 a.C.). Desde el cuartel general de Tarraco (Tarragona), Publius Cornelius Scipio *Africanus Maior* (236-184/183 a.C.), emprendió un audaz y brillante ataque contra la base enemiga. La caída de Carthago Nova fue uno de los más rudos golpes sufridos por los cartagineses de Aníbal, que había humillado al ejército romano en Italia. Con el asalto de Gades y la batalla de Ilipa, en el 206 a.C., se adueñó de la península.

El autor centra la obra en torno al episodio conocido como la *continentia* o moderación de Escipión: tras la conquista de la plaza púnica, Escipión liberó a los rehenes de los cartaginenses y obtuvo la alianza de numerosos jefes indígenas. El joven general recibió como recompensa una bella virgen, pero al oir que la muchacha estaba comprometida convocó a su futuro marido y se la devolvió incólume.

De la toma de Carthago Nova, sólo se conoce el punto de vista de los vencedores, puesto que todos los testimonios emanan de historiadores latinos (el principal es TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación,* XXVI, 46-50) o de los griegos amigos de Roma, como POLIBIO (*Historias*, X, 6-20). Cordero utilizó las fuentes clásicas y respetó algunos de los sucesos históricos (por ejemplo, la rivalidad entre Trebelio y Digicio figura en el texto de Tito Livio). Sobre Escipión el Africano, pueden verse K.-L. ELVERS, art. *Cornelius Scipio Africanus, P. [I 71]*, en *Der neue Pauly Enzyklopädie der Antike*, dirigido por H. CANCIK y H. SCHNEIDER, 3, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 1997, p. 182-183; H.H. SCULLARD, *Scipio Africanus in the Second Punic War*, Cambridge, 1930.

Desde el Renacimiento, resurge el interés por la figura de Publio Cornelio Escipión, que los humanistas consideran un héroe ideal del mundo clásico. Baste recordar la exaltada glorificación de Francesco Petrarca (1304-1374) en el poema épico *L'Africa* (1338-1342). El tema de la continencia de Escipión aparece frecuentemente en la pintura italiana de los siglos XV y XVI (Giovanni Bellini, Domenico Beccafumi, Veronese), y se convierte en asunto favorito en la pintura histórica de los siglos XVII y XVIII (Rubens, Van Dyck,

ACTO I

Nº 1. Obertura

1	Personaje(s)	-
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro vivo
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	66
6	Partes voc. e instr.	vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	-
8	Esquema métrico	-
9	Clase de versos	-
10	Forma	A
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Un movimiento

Poussin, Sebastiano Ricci, Tiepolo, etc.). Remitimos al interesante trabajo de G. LEPPER-MAINZER, *Die Darstellung des Feldherrn Scipio Africanus*, Bochum, Studienverlag Brockmeyer, 1982, que analiza las pinturas basadas en este y otros temas de la vida del militar romano (el famoso *somnium Scipionis* relatado por Cicerón, *El triunfo de Escipión*, *Escipión y los piratas*, etc.).

La ejemplar rectitud del general romano en Carthago Nova constituyó igualmente una fuente para los libretistas italianos de la misma época, entre los que cabe destacar Antonio Salvi (1664-1724), Apostolo Zeno (1668-1750) y Agostin Piovene (1671-1721). El *Publio Cornelio Scipione* de Haendel (1726), por ejemplo, se basa en el texto de Salvi (1704). Las óperas *Publio Cornelio Scipione* de Carlo Francesco Pollarolo (1712) y Leonardo Vinci (1722), ponen en música la versión de Piovene (1712). No obstante, el libreto de Zeno fue el de mayor éxito: su *Scipione nelle Spagne* (1710) fue utilizado por Alessandro Scarlatti (1714), Antonio Caldara (1722), Tomaso Giovanni Albinoni (1724), Giovanni Battista Ferrandini (1732) o Ferdinando Giuseppe Bertoni (1768), entre otros. Véase A. HICKS, art. *Scipione*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de S. SADIE, 4, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 269-270. Véanse, además, las numerosas óperas sobre Escipión en J. TOWERS, *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas Which Have Been Performed on the Public Stage*, 1, Morgantown, Acme Publishing Company, 1910, ed. facsímil, (*Da Capo Press Music Reprint Series*), New York, Da Capo Press, 1967, p. 576-577 o F. STIEGER, *Opernlexikon. Opera Catalogue. Lexique des Opéras. Dizionario operistico*, 3, Tutzing, Hans Schneider, 1975, p. 992 y 1106.

Esta legendaria acción de clemencia, de generosidad, la renuncia al interés personal, e incluso al derecho como conquistador, presentan un claro valor pedagógico. La figura de Escipión el Africano simboliza los valores morales más que el perfecto militar. La zarzuela se conviertiría así en un vehículo de las ideas neoclásicas ilustradas. A nuestro juicio, la preferencia por el tema histórico y la defensa de las virtudes colocan a *Escipión en Cartagena* en la categoría de obras comprometidas con la Ilustración. No es nuestra intención, sin embargo, profundizar aquí sobre la simbología del personaje y su posible vinculación con los valores neoclásicos.
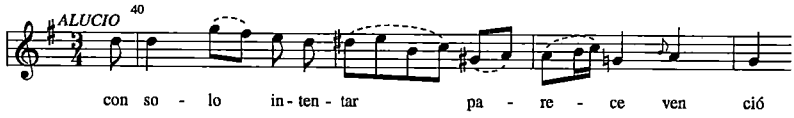
Nº 2. Coro «En el templo sagrado de Jove»

1	Personaje(s)	Coro (SSMezzo-S)(SSA), Alucio (S)
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	48
6	Partes voc. e instr.	S / Coro: S, S, Mezzo-S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (7+4)
8	Esquema métrico	A^{10} B^{10} é^{6} C^{10} d^{6} é^{6} e^{5} f^{5} é^{5} g^{6} h^{6}
9	Clase de versos	Pentasílabos, hexasílabos, decasílabos.
10	Forma	ABA'
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

Al subirse el telón, el coro aclama a Escipión, que ha liberado a la ciudad de Cartagena del dominio de Cartago. En el breve fragmento, el coro de voces femeninas celebra en un tono jocoso la victoria del héroe romano. El pasaje coral es silábico y homofónico en su totalidad, parafraseado en ocasiones por los arpegios de semicorcheas de los violines. La estructura interna del fragmento coral (A) es muy simple, con dos partes bien diferenciadas: una primera frase en la tónica (3 primeros versos), una segunda frase variada en la dominante (versos 4-6) y una coda con el texto «Viva Escipión» (verso 7) que será retomada antes de finalizar el fragmento a modo de estribillo (A').

La intervención solista del príncipe celtíbero Alucio (B), vituperando también al cónsul romano, contrasta con la sonoridad plena de los compases anteriores. Oboes y trompas aparecen solamente (en *piano*) para puntuar los versos pares (palabras «valor» y venció»). La melodía del solista, repleta de apoyaturas, posee una gracia y frescura de corte clásico:

EJEMPLO 74. *Escipión en Cartagena*, nº 2, «En el templo sagrado de Jove», c. 39^{3}-43^{1}.



[Nº 3]. Aria «Un corazón glorioso»[1349]

1	Personaje(s)	Rubrina (S)
2	Tonalidad	*Si♭* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	42
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+4)
8	Esquema métrico	abbé aacé Octavilla aguda
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1BA^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria
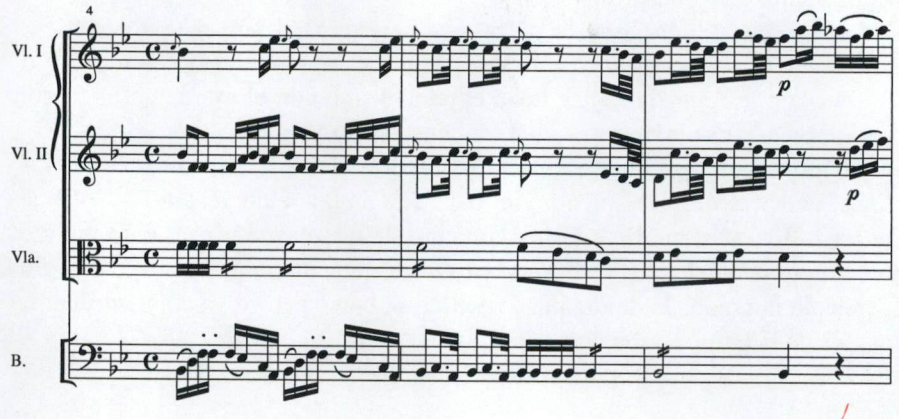
Emisara y Rubrina se postran ante Escipión e invocan su clemencia. El jefe romano les suplica que se yergan, mientras queda secretamente enamorado de la bella mirada de Emisara. Rubrina pide a Escipión que se compadezca de las dos ilergetes: «Tu serás la deidad si te condueles / a quien el ser y vida debemos.»[1350] El aria pretende ser un llanto para que el romano se muestre magnánimo y benigno con la suerte de las dos doncellas.

La pieza está inmersa en el espíritu rococó. En ella Rodríguez de Hita combina un melodismo muy perfilado y una juguetona ornamentación, con una pseudopolifonía presente en las voces intermedias (violín segundo y viola), muy en la línea de Baldassare Galuppi. Las figuraciones en los violines aparecen un tanto rebuscadas y recargadas, pero la pieza se presenta como un conjunto ágil y muy trabajado. El acompañamiento del bajo suele ser sereno y reposado (negras y corcheas), pero en algunos pasajes dinamiza el discurso musical con valores rápidos:

1349 En las partichelas, las arias nº 3 y 4 tienen la numeración invertida, es decir que ésta lleva el nº 4. Sin embargo, en el aria siguiente de Emisara «Corre la triste nave», marcada originalmente como nº 3, se lee «Esta Aria es despues de la q[ue] sigue» (Violin 2) o «Antes de ésta, es la q[ue] sigue de la S[eñora] Palomera [=Rubrina]» (Violin 2). Igualmente, en el último compás de la presente aria de Rubrina aparecen notas del tipo «a la Primera Aria de la S[eñora] May[ora] [=Emisara]» (viola) o «A la de la S[eñora] Mayora q[ue] es la Primera [en ubicación]» (Bajo). Puesto que la numeración definitiva es nuestra, la indicamos entre corchetes.

1350 Se han conservado cuatro «apuntes» del libreto que, como se ha visto, no llegó a imprimirse. Además de presentar notables variantes, dichos ejemplares no están foliados, por lo que omitiremos las referencias exactas de los textos reproducidos.

EJEMPLO 75. *Escipión en Cartagena*, nº 3, «Un corazón glorioso», c. 4-6.



Los frecuentes contrastes de dinámica (*pianissimo*, *piano*, *forte*, *fortissimo*) se insertan de lleno en los procedimientos preclásicos de la época.

Debe destacarse, además, la fluidez temática a lo largo de toda el aria, que hace prácticamente imperceptible el paso a la segunda estrofa (B). Los contornos cadenciales tras el último verso («el ídolo dará»[1351]) son muy contundentes.

Se trata, en definitiva, de una breve pieza preciosista y virtuosista, impregnada de un estilo galante más propio de la ópera veneciana que de la escuela napolitana.

[Nº 4]. Aria «Corre la triste nave»[1352]

1	Personaje(s)	Emisara (S)
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	2/2
5	Nº tot. de compases	111
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (7+5)
8	Esquema métrico	abbabaé cdcdé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	AB
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

Esta aria caracteriza el estado anímico de Emisara, presa de la angustia y el temor ante el futuro. La tentativa de Magón de arrebatar a Alucio la custodia de las dos princesas ilergetes, alarma a Emisara. Cordero recurre a la comparación

1351 En la parte vocal: «el ídolo será». BHM, Tea. 1-187-44.

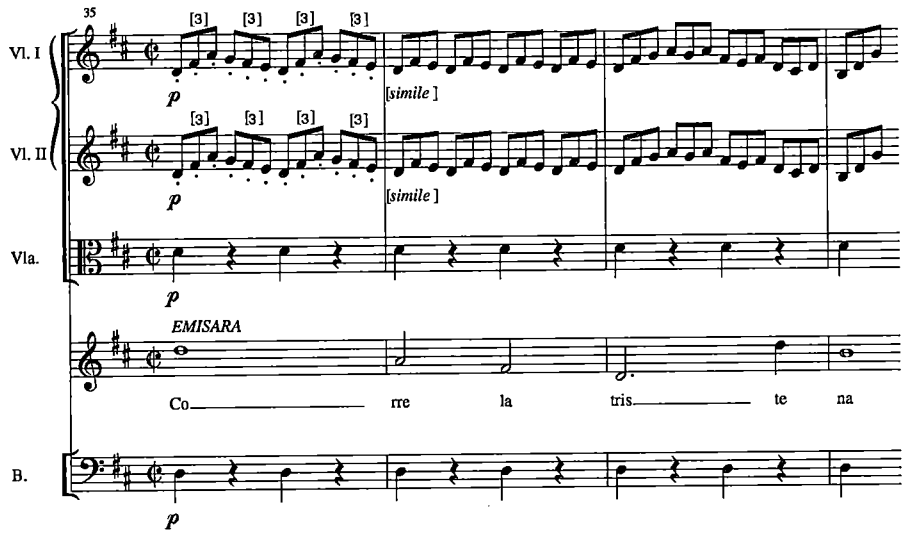
1352 Véase nota 1349.

con una nave que va a la deriva a merced del viento, al igual que el corazón de la doncella «entre congojas preso».

La estructura binaria de la pieza está determinada por el texto poético: mientras en la primera estrofa (A) se describe la embarcación en peligro (metáfora), en la segunda (B) se traza el paralelismo con el estado anímico del personaje («Mi corazón opreso / igual tormenta corre»).
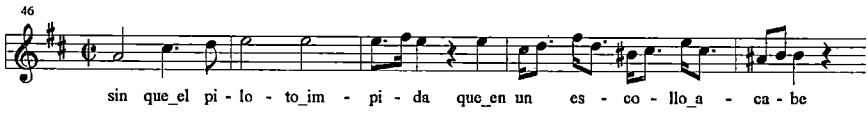
El movimiento ondulatorio de los tresillos de corcheas picadas en los violines, evoca el desplazamiento y el balanceo de una embarcación («Corre la triste nave») o, si se prefiere, el movimiento de las olas marinas. Este motivo escolta la entrada del solista (c. 35, versos 1-2), que entona un soberbio arpegio descendente impregnado de dignidad patética, si bien aparece ya en los primeros compases de la introducción orquestal.

EJEMPLO 76. *Escipión en Cartagena*, nº 4, «Corre la triste nave», c. 35-38.



Con los versos 3-4 el compositor modifica el material rítmico —desaparecen los tresillos— y melódico, modulando a la región de la dominante. El compositor acentúa con *acciaccatura* la palabra «escollo», verdadero núcleo de los dos versos mencionados, que hace presagiar el peligro de la embarcación/corazón.
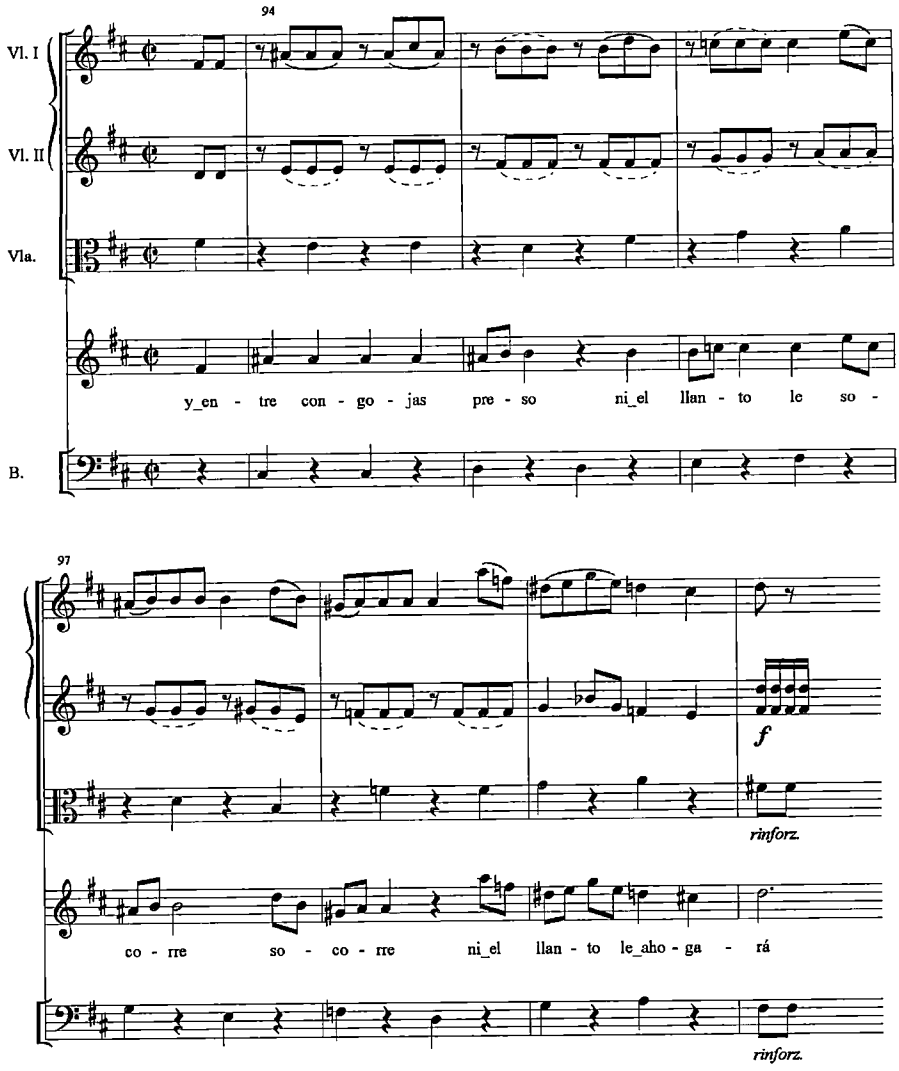
EJEMPLO 77. *Escipión en Cartagena*, nº 4, «Corre la triste nave», c. 46-50[3].



Tras un calderón en el compás 54, el canto continúa con los versos 5-7 introducidos por fórmulas yámbicas que constituyen un nexo con la idea musical anterior. Sobre el último verso de la primera estrofa («cuando en peligro está») se desarrolla la larga coloratura, que permite exhibir las cualidades de la cantante, que, no olvidemos, era la excelente María Mayor Ordóñez. A partir del c. 77, un pasaje en semicorcheas en el acompañamiento orquestal y luego en el *ritornello* intermedio zanja decididamente la primera parte (A), en un estilo que recuerda el lenguaje clavecinístico de Domenico Scarlatti y su alumno el padre Antonio [Antoni] Soler.

La segunda sección se abre con un arpegio *fortíssimo* al unísono, característico de la música teatral italiana. Sobre un pedal de tónica (en *re* mayor) el lirismo melancólico se apropia de voz e instrumentos («Mi corazón opreso»). El dolor y la aflicción que Emisara expresa en los tres últimos versos («y [el corazón] entre congojas preso / ni el llanto le socorre / ni el llanto le ahogará») se traducen en un pasaje musical (c. 93[4]-99) lleno de dramatismo y *pathos*, con el eficaz recurso a los contratiempos —idea de movimiento implacable—, las apoyaturas ascendentes, el cromatismo y la inestabilidad tonal. Las rápidas y bruscas modulaciones en tan solo 6 compases (de la tónica mayor a la submediante menor, la subdominante, la tónica menor para retomar nuevamente la tónica mayor) muestran a un Rodríguez de Hita atrevido y moderno:

EJEMPLO 78. *Escipión en Cartagena*, nº 4, «Corre la triste nave», c. 93[4]-100.



La segunda parte concluye de igual manera que la primera, con rápidas semicorcheas y progresiones cadenciales repetitivas.

Nº 5. Coro «Viva el romano»

1	Personaje(s)	Coro
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	3/4

5	Nº tot. de compases	12
6	Partes voc. e instr.	Coro: S, S, Mezzo-S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	1 (5)
8	Esquema métrico	f^5 $é^5$ g^6 h^6 + e^5 (respecto al nº 2)
9	Clase de versos	Pentasílabos, hexasílabos
10	Forma	BA' (respecto al nº 2)
11	Secciones	-
12	Tipo formal	-

Alucio acompaña a Emisara, Rubrina, los rehenes y las damas a su hospedaje. Antes de retirarse, todos dan nuevamente vítores a Escipión. El texto corresponde a la segunda estrofa de «En el templo sagrado de Jove», que en el del coro nº 2 cantaba Alucio a solo («Viva el romano»). A nivel musical, Hita utiliza algunos de los elementos del coro inicial, especialmente la escritura cargada de los violines y la homofonía de las voces. Por el contrario, nada recuerda la temática musical de la sección central del nº 2, a pesar de retomar su texto.

La conclusión de este breve fragmento es exactamente la misma del coro nº 2: el «estribillo» «Viva Escipión».

Nº 6. Aria «La fiera que rugiente»
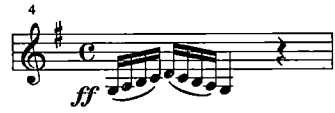
1	Personaje(s)	Magón (Mezzo-S)
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Allegro vivo
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	88
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+5)
8	Esquema métrico	ababaé ccddé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	AB
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

Un aria *di bravura*, rápida (*Allegro vivo*), enérgica, caracteriza la emoción de la ira de Magón, que ha visto como Escipión le ha apartado de su prometida Rubrina. En el diálogo precedente al aria, el cartaginés rechaza los generosos ofrecimientos de Escipión y descarga su cólera («Y de ti [de Escipión] me quejo / de Rubrina, Rubrina mi adorada / impío me apartaste, tu me has muerto»), estado que describe a continuación el aria.

Cordero recurre a la comparación de manera semejante al aria nº 4: la fiera («rugiente») brama si le falta su cría, al igual que Magón se enfurece al substraérsele Rubrina. Las dos estrofas se corresponden con las dos imágenes y dan lugar a la forma musical binaria.

Musicalmente, la pieza posee gran ímpetu y energía, gracias a un diseño melódico muy perfilado, donde abundan los arpegios y escalas ascendentes, los *fortissimi* y *crescendi*. El segundo violín repite un motivo rápido ascendente-descendente que aporta vigor a lo largo de toda el aria:

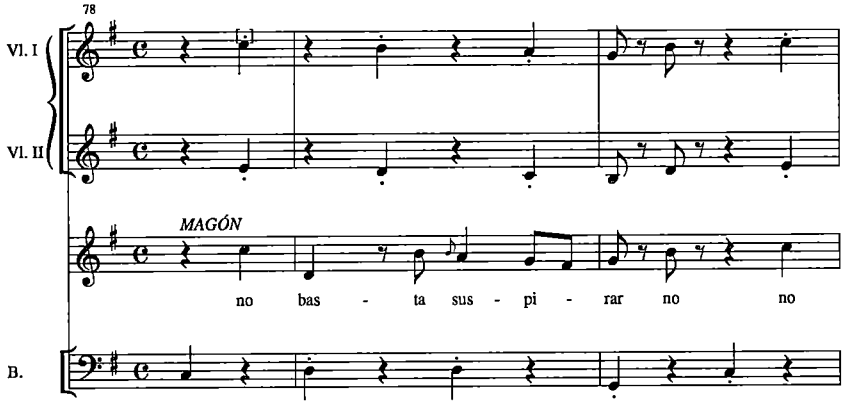
EJEMPLO 79. *Escipión en Cartagena*, nº 6, «La fiera que rugiente», c. 4.



El texto «su atroz dolor vehemente» (verso 5) es puesto en música por un trémolo orquestal, cromatismo en el canto (c. 35 y 48), salto de cuarta aumentada en el bajo (c. 37), etc. La sección contrastante (B) se inicia con el paso a la tónica menor y unos suaves acordes descompuestos en el violín primero, mientras una delicada y dulce melodía se refiere a Rubrina, el «bien amado».

La imitación musical del sollozo en el verso «no basta suspirar» (el último del aria), con las pausas, los contratiempos y las grandes *brisures* (fracturas) vocales, es un buen ejemplo del *stile rappresentativo* propio de la música teatral:

EJEMPLO 80. *Escipión en Cartagena*, nº 6, «La fiera que rugiente», c. 78[3]-80.



Nº 7. Aria «Dile a la dulce y amable homicida»

1	Personaje(s)	Escipión (S)
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	*Tempo*	Largo cantabile
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	98
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	1 (4)[1353]
8	Esquema métrico	ABBÉ
9	Clase de versos	Decasílabos
10	Forma	$A^1A^2(B)$[1354]
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

La furia de Magón, especialmente en el verso final de su aria, no augura nada bueno. Escipión está abstraído en sus sentimientos hacia Emisara. En su interior se libra una particular lucha entre la pasión por la joven y el sentido del deber militar («¿Un noble corazón así afeminas, / que de ardor militar debe estar lleno?»). Cuando regresa Alucio, Escipión se sincera y le pide a su amigo que transmita un mensaje a Emisara, que constituye el aria en cuestión.

Un Escipión dominado totalmente por la pasión amorosa, expresa que su amada le deja «sin alma y sin vida» y por ello la califica de «dulce amable homicida». Musicalmente, se trata de un fragmento agradable y sutil, expresión fluida del estado amoroso de Escipión. El melodismo cantable, la periodización binaria, los pasajes pseudo-imitativos (c. 10-11), la sencillez armónica o la omnipresencia de apoyaturas se inscriben en un estilo preclásico bastante elaborado. La gran cantidad de motivos, variados y reelaborados a lo largo de la pieza —especialmente en la segunda parte— son característicos del espíritu de Mannheim. Sin embargo, un cierto abuso de figuras ornamentales nerviosas,

1353 El texto poético que figura en los apuntes (BHM, Tea. 1-187-44) es el siguiente:

> Dile a la dulce y amable homicida
> que sin alma y sin vida me deja
> que ya el ansia, el suspiro y la queja
> se apoderan del pecho y la vida
> y que solo ayes da el corazón.
>
> Que si humana pretende mostrarse
> deje de un alma, sin alma adorarse
> que la consagra ciega pasión.

Tanto en la partitura como en el «Guión de la Zarzuela / El Scipión» que recoge sólo los textos puestos en música, desaparece la segunda estrofa y, en su lugar, se repite parcialmente la primera. Además, los dos últimos versos son reemplazados por «se apoderan de mi corazón». Obsérvese que los versos suprimidos eran de escasa calidad poética. Ateniéndonos al texto original, obtendríamos el esquema métrico ABBAÉ CCÉ y una forma musical AB.

1354 Véase la justificación de esta simbología en la p. 591.

algunos dibujos asimétricos en las coloraturas vocales —de difícil ejecución— o la concepción demasiado instrumental de los pasajes virtuosísticos del cantante, denotan un estilo musical a veces poco depurado.

La repetición abreviada del texto (A^2) funciona exactamente como una segunda sección contrastante (B) y contiene uno de los pasajes modulatorios más sorprendentes de las zarzuelas de Hita[1355].

Nº 8. Recitado «¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!»

1	Personaje(s)	Alucio
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	*Tempo*	Andante moderato
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	34
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	- (16)
8	Esquema métrico	aAbBcCDEEdfFGGHH
9	Clase de versos	Heptasílabos + endecasílabos
10	Forma	-
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Libre

El aria anterior de Escipión termina en un acorde de séptima de dominante, que da paso inmediatamente al recitativo de Alucio. El material melódico de los últimos compases del aria y los primeros del recitativo guarda muchas semejanzas (figuraciones de semicorcheas, intervalos de quinta ascendente y segunda descendente, etc.) reforzando, así, la idea de encadenamiento y continuidad de la acción[1356]. Los números 7 (aria) y 8 (recitativo y aria) de *Escipión en Cartagena* forman, pues, un pequeño conjunto, de manera similar a los números 12-13 y 15-16 de la zarzuela *Briseida*[1357].

La confesión amorosa de Escipión, quien se va de la escena tras cantar el aria como era habitual en la ópera y zarzuela serias, aflige a Alucio, que también ama a Emisara. La sincera amistad que le une a Escipión y la pasión por Emisara —que aquél ignora— atormentan al celtíbero.
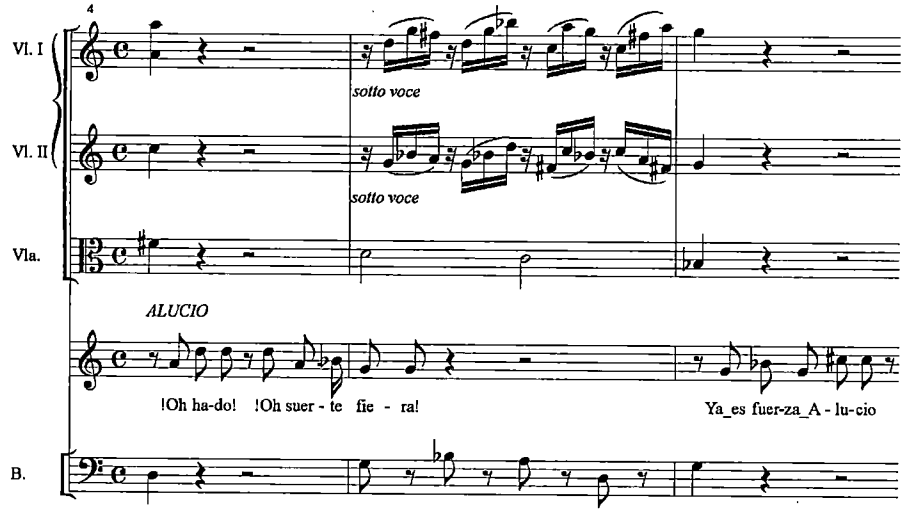
Al inicio del recitativo, un Alucio lleno de odio y rabia clama al destino infausto («¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!...») y se introduce un acompañamiento orquestal con expresivas figuras a contratiempo, sollozantes, propias del *Empfindsamkeit*:

1355 Este pasaje (compases 68-81) es analizado en el apartado 3.1.4 del capítulo siguiente.

1356 En la partichelas se indica «Al recitado sin parar».

1357 El libreto de *Escipión* no contiene divisiones por escenas, por los que los agrupamientos de números no son evidentes.

EJEMPLO 81. *Escipión en Cartagena*, nº 8 (recitado), «¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!», c. 4-6.



A partir del verso 6 («Escipión me ofendió, manchó mi ara»[1358]) y hasta el noveno, la orquesta carga con un trémolo de fusas y un dibujo ascendente incisivo en el primer violín. Las notas tenidas de los compases 23-25 permiten escuchar el desgarrador pensamiento de Alucio: «¿Mas la que el pecho adora, / yo he de solicitarla / para otro amor, y he de abandonarla?». Tras responderse a sí mismo «¡Eso no!», hace su aparición un nuevo material melódico de menor dramatismo y efecto que los precedentes.

Nº 8. Aria «Padezco, sufro y siento»[1359]

1	Personaje(s)	Alucio
2	Tonalidad	*Mi♭* mayor
3	*Tempo*	Allegro vivo
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	102
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (5+4)
8	Esquema métrico	abbaé cddé
9	Clase de versos	Heptasílasbos
10	Forma	AB
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

1358 En el original, «Scipión».

1359 El compositor modificó el orden de los verbos del primer verso, que en el original de Agustín P. Cordero reza así: «Sufro, padezco, siento».

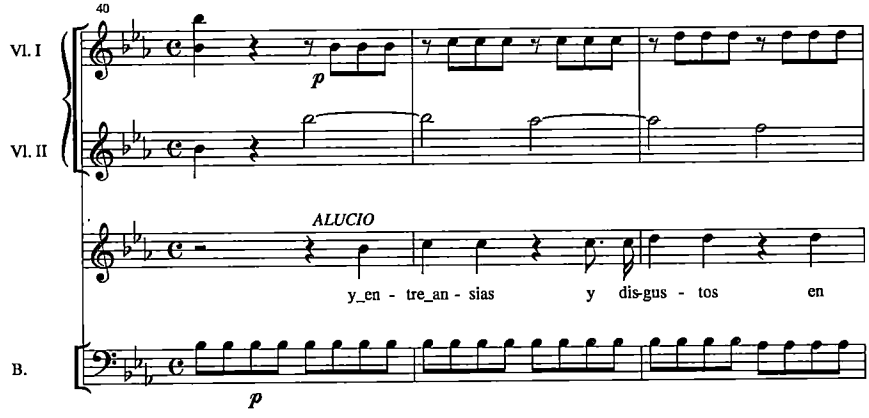
El texto del aria se extiende, como es habitual, sobre el estado emocional que el personaje ha dejado sentir en el recitativo precedente. Alucio está atormentado, afligido, desconsolado por el amor que Escipión siente por Emisara. Las palabras «furor», «tormento», «pena», «ansia», etc., muestran a un ser torturado por su sufrimiento.

Sin embargo, el patetismo del texto no se refleja en la música de Hita, exceptuando algún episodio sobre los versos «encuentra mi tormento / con solo mi furor»[1360] y la puesta en música de la segunda estrofa, que habitualmente es más expresiva. El aria está escrita en un tono halagüeño y natural, en modo mayor (*mi♭*), en la línea del Clasicismo.

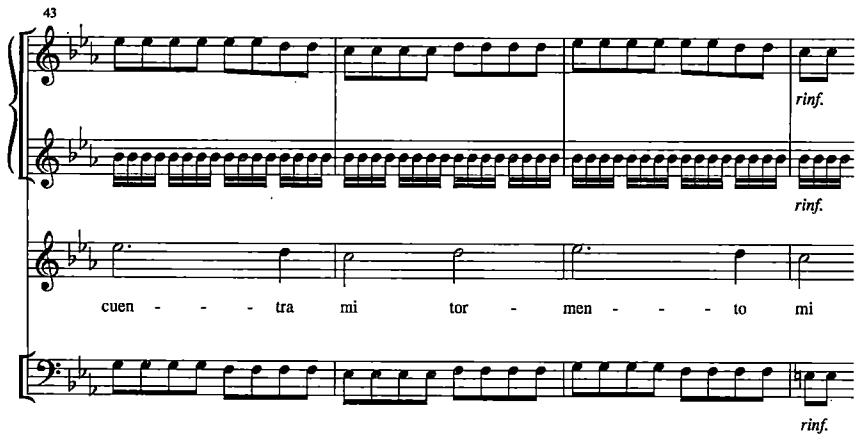
En lo que respecta a la armonía, melodía o instrumentación, los medios utilizados siguen modelos del Preclasicismo centroeuropeo. Sobresalen las melodías simétricas y cantables, los movimientos de terceras y sextas paralelas, el ritmo armónico lento (un acorde por uno o dos compases), el recurso a las quintas disminuidas, el estilo imitativo en algunas entradas o los pedales sobre la tónica o la dominante. Se observa, además, una reducción del material temático, compensado por un mayor trabajo de reelaboración y variación durante toda el aria, que sin duda gana en coherencia estructural.

Los dos pasajes siguientes bastan para demostrar que Hita está familiarizado con los procedimientos del estilo preclásico avanzado. Ambos están construidos sobre acordes con un pedal (tónica o dominante), con las características notas de paso, retardos y las disonancias resultantes.

EJEMPLO 82. *Escipión en Cartagena*, nº 8 (aria), «Padezco, sufro y siento», c. 40-46[2].

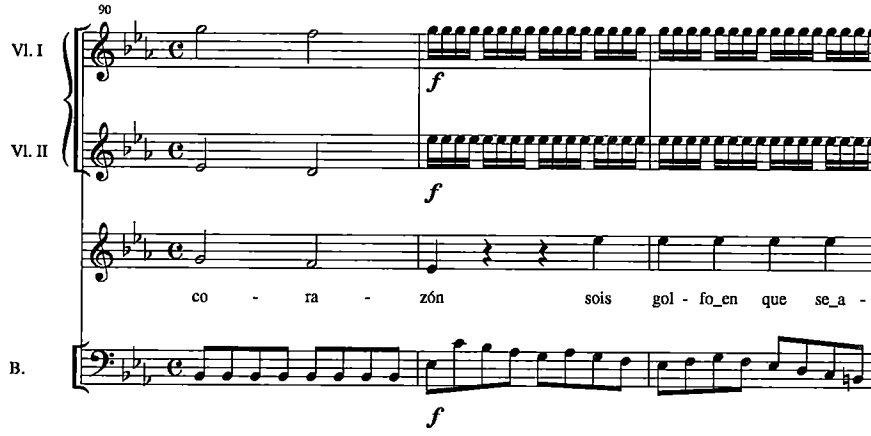


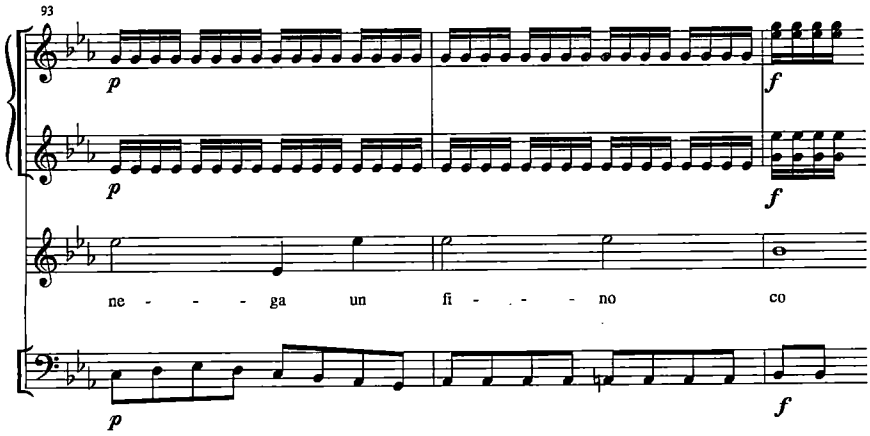
1360 «con solo mi aflicción» en el texto de Cordero.



Las corcheas del bajo descienden en intervalos conjuntos para desembocar en un acorde de cuarta y sexta cadencial, enfatizando el final de la intervención vocal, técnica común del lenguaje instrumental de la época.

EJEMPLO 83. *Escipión en Cartagena*, nº 8 (aria), «Padezco, sufro y siento», c. 90-95.





El compositor introduce nuevo material temático —de carácter risueño— en la coda final (c. 97).

La disociación entre texto y música, no impide que nos hallemos ante una pieza de gran calidad musical y sólida arquitectura. Aunque sólo dos años le separen de *Briseida*, la escritura de *Escipión* muestra una mayor soltura y familiaridad con el lenguaje universal que predica la estética clásica.

Nº 9. [Quinteto] Final «En ansias fluctúa»

1	Personaje(s)	Emisara, Escipión, Alucio, Rubrina, Magón
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Andantino
4	Compás	2/2
5	Nº tot. de compases	127
6	Partes voc. e instr.	S, S, S, S, Mezzo-S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	11 (4+4+4+4+4+4+4+4+4+4+5)
8	Esquema métrico	abbé cddé effé gghé iijé kllé mmné ñooé ppqé rrsé ttuué
9	Clase de versos	Hexasílabos
10	Forma	ABCDEF
11	Secciones con *tempo* o comp. distinto	
11.1.	Sección A	
	Tempo	Véase supra
	Compás	Véase supra
	Nº de comp.	108
11.1.	Sección B	
	Tempo	Allegro
	Compás	2/2
	Nº de comp.	19
12	Tipo formal	Continuo
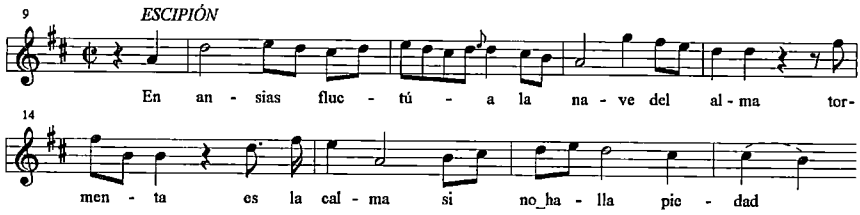
Estructuralmente, existe un gran vacío musical entre el aria nº 8 de Alucio y el final del primer acto. Tras las numerosas intervenciones musicales (obertura, 2 coros, 1 recitado y 5 arias) de las primeras «escenas», la acción dramática se acelera con una total ausencia de música.

En el momento de iniciarse el quinteto final, Escipión ha resuelto condenar a muerte a Alucio por el desprecio que —según Digicio— habría mostrado contra Roma, aunque el cónsul se muestra incrédulo ante esas acusaciones. Alucio, por su parte, sigue desconsolado por la ceguera amorosa de Escipión, pero cumple resignadamente con el encargo de transmitir a Emisara los sentimientos de aquél. Magón cree, erróneamente, que Rubrina ama también al romano, al haber soprendido a ambos en una conversación amorosa, donde, en realidad, Escipión pedía la mediación ante Emisara. El cartaginés se exaspera aún más al enterarse de los sentimientos de Escipión por la hermana de Rubrina.

El final se divide en dos partes desiguales: un *Andantino* en el que aparecen uno después de otro los cinco personajes (Escipión, Alucio, Emisara, Magón y Rubrina) y establecen un diálogo y, en segundo lugar, un breve *Allegro* homofónico con el canto simultáneo de los cinco solistas.
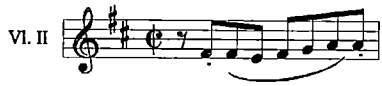
En el *ritornello* inicial sobresale un motivo de adorno en corcheas, del que se apropia Escipión en los dos primeros compases de su intervención:

EJEMPLO 84. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 9^3-17^2.



Con un esquema tonal idéntico (paso de la tónica a la dominante y regreso) y la misma frase musical interviene Alucio. Él y Escipión interpelan a Emisara: «¿No amas?» «¿No quieres?», a lo que la princesa responde con un ambiguo «Amor no desdeño / presente está el dueño / de mi libertad», mientras en el acompañamiento de la cuerda suena un contramotivo, escuchado ya en las dos intervenciones solistas anteriores (c. 13-15 y 28-30).

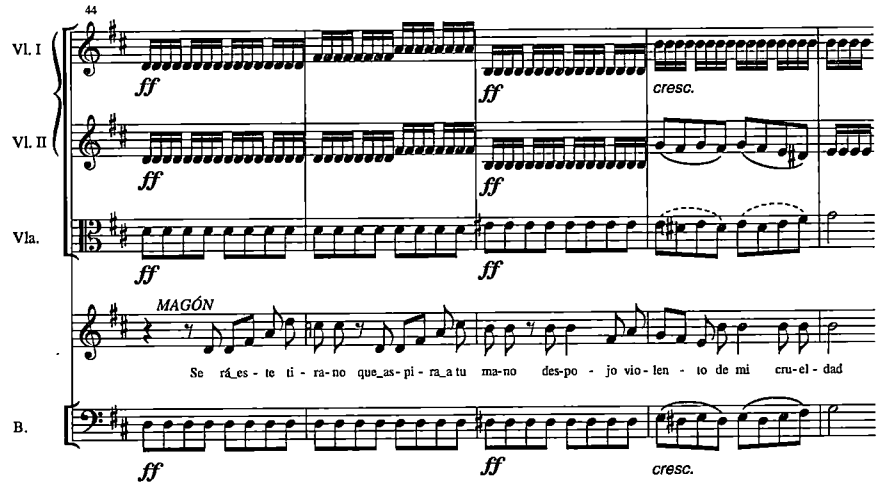
EJEMPLO 85. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 13.



El primer bloque, correspondiente al triángulo dramático Escipión-Emisara-Alucio (estrofas 1-3), se cierra con una cadencia perfecta (c. 43).
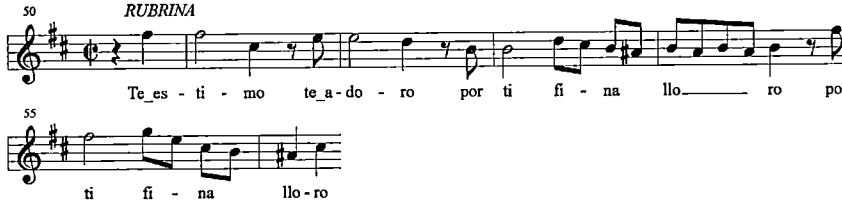
Se desencadena un brusco cambio hacia *mi* menor (supertónica menor) y *si* menor (relativo menor) que traduce la furia de Magón por la infidelidad de su amada. La expresividad del fragmento viene determinada por la disminución de los valores, las séptimas y, sobre todo, por el trémolo de semicorcheas en *fortissimo*, que concluye en una semicadencia en el c. 49[1361].

EJEMPLO 86. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 44-48[2].



La expresión del amor sincero por parte de Rubrina («Te estimo, te adoro / por ti fina lloro») mediante una tierna y bella melodía:

EJEMPLO 87. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 50[3]-56[2].
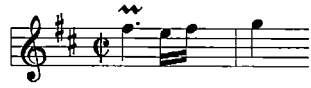


1361 El texto de Magón en el libreto reza: «Será ese tirano /que aspira a tu mano / despojo cruento / de mi crueldad». En la partichela vocal «este» sustituye a «ese» y «violento» a «cruento». Nótese, una vez más, la poca destreza poética de Cordero.

no convence al obstinado Magón, cuya severa respuesta es sostenida por el trémolo en *crescendo* (c. 57-60). Los acordes de la orquesta al introducir de nuevo la tonalidad principal (c. 61-62), marcan la separación entre las presentaciones-exposiciones de los solistas y un nuevo episodio, caracterizado por el diálogo y el consiguiente incremento de la tensión dramática.

La nueva sección comienza con un pasaje imitativo, en el que Escipión y Emisara cantan su felicidad (estrofa 6), lo que, naturalemente, hiere a Alucio (estrofa 7 «Tirana me ofendes»). El dúo en terceras paralelas entre Escipión y Alucio, con sentimientos naturalmente opuestos, se desarrolla ya en la subdominante, mientras un motivo ornamental va saltando del violín primero al violín segundo:

EJEMPLO 88. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 75^{3}-76^{1}.



El canto solista pasa de una voz a otra, con la separación entre los dos grupos de personajes que determina el texto: Escipión-Alucio-Emisara y Magón-Rubrina. Existe el paralelismo con la primera sección del *finale*: la estrofa 8 «La ira, la espada» (Magón) se acompaña por las rápidas semicorcheas, mientras que en el último bloque del triángulo amoroso (estrofas 9 y 10) reaparece el motivo de la *broderie* inicial.

Los cinco solistas suplican al «amor ciego» que acabe con el sufrimiento, en un fragmento homófono y enfático. Para esta peroración, la cuerda y los oboes realizan floreos sobre un esqueleto armónico simple (grados I y V).

El quinteto de *Escipión* se estructura, en suma, a partir de la alternancia entre dos grupos de personajes. El texto y la música se distribuyen de la siguiente manera: estrofas 1-3 (bloque 1), estrofas 4-5 (bloque 2), estrofas 6-7 (bloque 3), estrofa 8 (bloque 4), estrofas 9-10 (bloque 5), estrofa 11 (bloque 6). Esos mismos bloques pueden agruparse en tres secciones: presentación (1-2), diálogo (3-5) y canto simultáneo (6), aunque, teniendo en cuenta los *tempi*, se obtienen dos partes (*Andante/Allegro*). Tonalmente, destaca el temprano cambio a las regiones alejadas (bloque 2), y la permanencia excesiva en la subdominante (bloques 3, 4 y 5!), para regresar a la tónica en el *Allegro* (bloque 6).

Este final posee menor invención y fuerza dramática que el de *Briseida*. Tras la estudiada arquitectura musical de la primera sección, se percibe una pérdida de aliento que traduce apenas los roces anímicos y los equívocos entre los personajes.
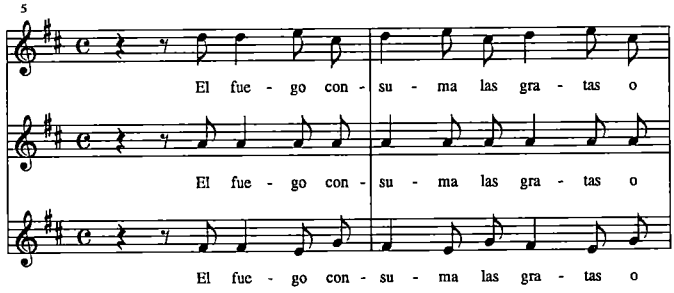
ACTO II

Nº 10. Coro «El fuego consuma las gratas ofrendas»

1	Personaje(s)	Coro, Escipión
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	26
6	Partes voc. e instr.	S / Coro: S, S, Mezzo-S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, tr 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+4)
8	Esquema métrico	a^6 b^6 c^6 d^6 e^6 $é^6$ f^6 g^5 h^7 $é^5$
9	Clase de versos	Heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos
10	Forma	ABA'
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

Mientras queman en la hoguera las víctimas del sacrificio, las cartaginesas cantan este breve coro de sonoridad plena y majestuosa. La melodía coral está basada en un patrón rítmico dactílico:

EJEMPLO 89. *Escipión en Cartagena*, nº 10, «El fuego consuma las gratas ofrendas», c. 5-6.



La homofonía omnipresente es glosada por los violines que tocan rápidas semicorcheas. Tras una corta intervención de Escipión (8 compases) manifestando su adoración a Júpiter, se reexpone abreviadamente el material inicial.

Nº 11. Aria «De nube irritada»

1	Personaje(s)	Digicio (S)
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Andantino con moto
4	Compás	4/4
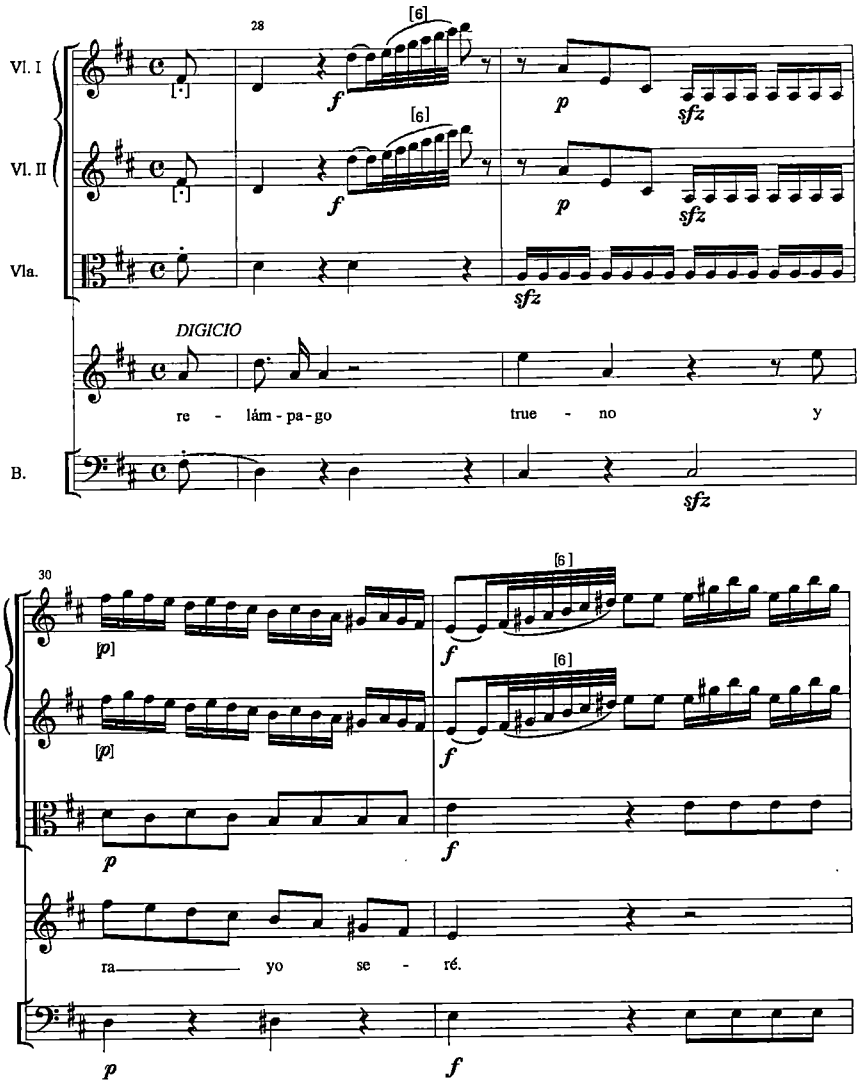
5	Nº tot. de compases	73
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, tr 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (4+4)
8	Esquema métrico	abbé accé Octavilla aguda
9	Clase de versos	Hexasílabos
10	Forma	$A^1A^2BA^3$
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Media aria *da capo* con reexposición abreviada (variante aria *da capo*)

Aun siendo uno de los principales protagonistas de la historia, Digicio no posee ninguna aria en el primer acto. En plena ceremonia religiosa, el centurión acucia vehementemente a Escipión, para que Alucio sea condenado. La decisión del procónsul romano de que sea el ejército el que juzgue y castigue no hace mella en Digicio, dispuesto a matar al traidor a toda costa. La violencia domina a este valeroso romano, forzado a compartir su trofeo con un indígena, el mismo que pisoteó ante el templo de la ciudad.

La venganza es, pues, el afecto representado por esta aria. Con la clásica referencia a los fenómenos naturales, Digicio es una «nube irritada» que estalla para convertirse en «relámpago trueno y rayo» (primera estrofa). El verso final de la segunda estrofa condensa el contenido afectivo: «venganza hallaré». Formalmente se trata de una media aria *da capo,* variante, a su vez, de la *da capo* —obsérvese que el poema es una octavilla aguda—, esquema este último adoptado normalmente en las arias de salida de la ópera seria.
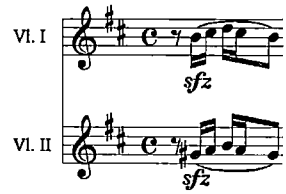
Rodríguez de Hita no podía sino recurrir al convencionalismo del aria de bravura, aunque con algunos matices importantes. El carácter es enérgico y vigoroso, pero no excesivamente rápido (un *Andantino con moto*). El canto solista es brillante pero no virtuosista, lo que sin duda obedece a las limitaciones de la cantante Juana Blanco, que pasó por los teatros de Madrid sin pena ni gloria. Por lo demás, el acompañamiento orquestal —especialmente los dos violines— no es parco en semicorcheas, floreos, escalas, acordes rotos y, sobre todo, contrastes acentuados de dinámica. La utilización de las trompetas acentuando los acordes fuertes da robustez al *tutti.* También se aprecia en la línea vocal que los valores se vuelven progresivamente más rápidos: negras y blancas en los versos 1-2; corcheas, semicorcheas —con puntillo o no— a partir de los versos 3-4 («relámpago trueno / y rayo seré.»). Precisamente sobre estos últimos versos, se halla un buen ejemplo de cómo la musicalización se inspira en el texto, con la imitación acústica del «relámpago»:

EJEMPLO 90. *Escipión en Cartagena*, nº 11, «De nube irritada», c. 27[4]-31.



La mayor elaboración motívica de esta aria poco tiene que ver con las arias «en mosaico» de *Briseida*. En la sección central, por ejemplo, Hita combina un cierto pseudocontrapunto con el motivo del rayo que se escapa de la cuerda. En la misma línea, el compositor introduce siempre el mismo motivo en los pasajes puente —de hecho los *ritornelli* entre A^1 y A^2, entre B y A^3— omitiendo el resto de motivos de la introducción orquestal.

EJEMPLO 91. *Escipión en Cartagena*, nº 11, «De nube irritada», c. 32.
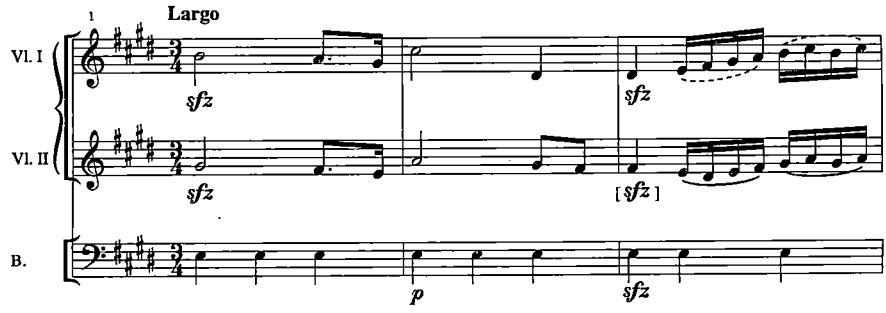


La coda y la cadencia final, pero también el conjunto del aria, están escritas en el más puro estilo operístico napolitano.

Nº 12. Aria «No asusta un pecho fuerte»

1	Personaje(s)	Alucio
2	Tonalidad	*Mi* mayor
3	*Tempo*	Largo
4	Compás	3/4
5	Nº tot. de compases	88
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / fl 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (8+3)
8	Esquema métrico	abaacacé ddé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	AB
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

En un delicado *Largo* de compás ternario, Alucio —víctima de una trapacería— expresa su dolor por su suerte y la de Escipión. La falsedad de Magón, que ha logrado engañar a Escipión tras intentar asesinarle, inquieta más a Alucio que la idea de su propia condena a muerte. La música, apacible pero intensamente dramática, parece describir la abnegación y la bondad del leal celtíbero. Alucio renuncia a sí mismo («No asusta un pecho fuerte [...] / la imagen de la muerte») pero está desconsolado por la perfidia de Magón («mas el traidor advierte / que logrará el estrago / y yo tendré el dolor»). El intervalo descendente de séptima menor en el primer violín y, sobre todo, la disonancia *mi-fa♯-re♯* en la apoyatura del tercer compás, sobre el pedal de tónica, avanza ya el contenido afectivo del texto:
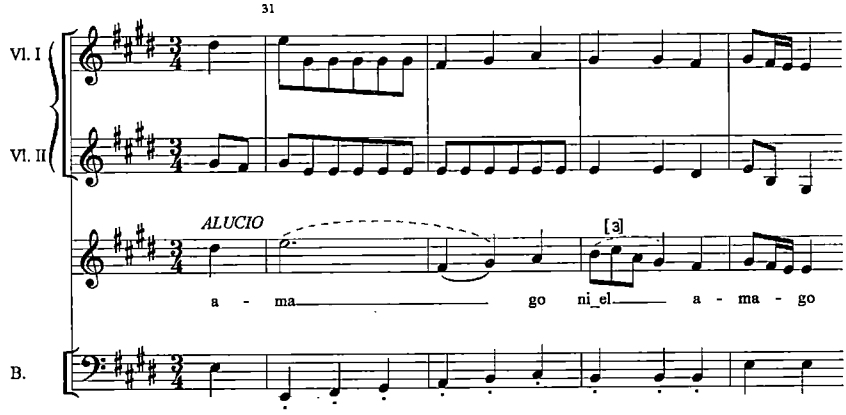
EJEMPLO 92. *Escipión en Cartagena*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte», c. 1-3.



Los sonidos mantenidos de la trompa —procedimiento característico de la escuela de Mannheim— son audibles, a partir del c. 3 (*mi*), durante toda el aria.

El firme movimiento ascendente del bajo desembocando en un acorde de cuarta y sexta cadencial acentúa la palabra «amago», en referencia al simulacro del traidor:

EJEMPLO 93. *Escipión en Cartagena*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte», c. 30^3-34^2.
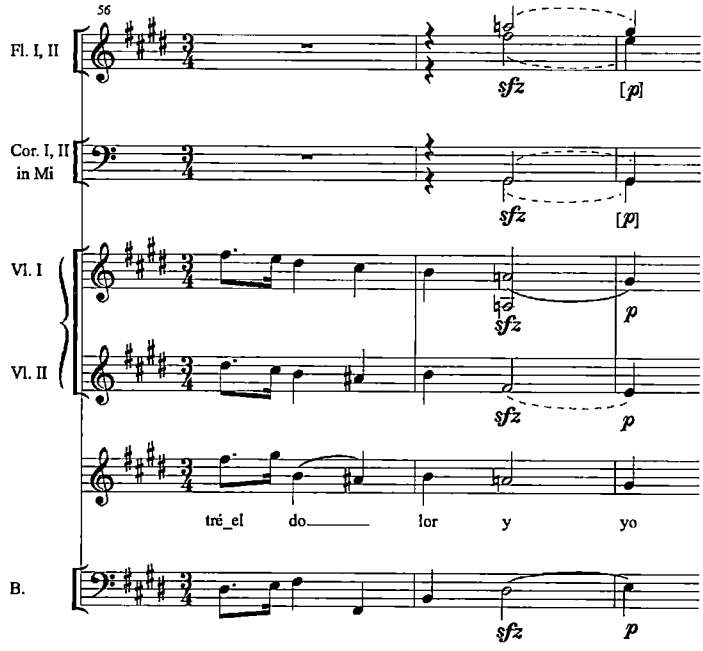


Como se ha visto anteriormente, De Hita tiene una predilección por el rítmo dactílico al final de la frase.

En el verso tercero «la imagen de la muerte», el compositor introduce una disonancia similar a la del c. 3, aunque, esta vez, en la región de la dominante (*si* mayor). La palabra «muerte» se enfatiza mediante un enorme contraste de dinámica (*fortissimo/piano*) al que sigue una nerviosa *broderie* por terceras rápidas. Un pasaje ligeramente contrapuntístico ilustra el verso nº 4 «no hace infeliz mi suerte».

Al final de la primera estrofa (A), el verso «y yo tendré el dolor» condensa el sentimiento del generoso Alucio. Tras la palabra «dolor» el *tutti* orquestal percute con un acorde de séptima de dominante *sforzando* sobre el tiempo débil del compás, consiguiendo un elevado efecto dramático.

EJEMPLO 94. *Escipión en Cartagena*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte», c. 56-58[1].



El *ritornello* con un motivo en canon da paso a la sección B, poco diferenciada temáticamente a la primera.
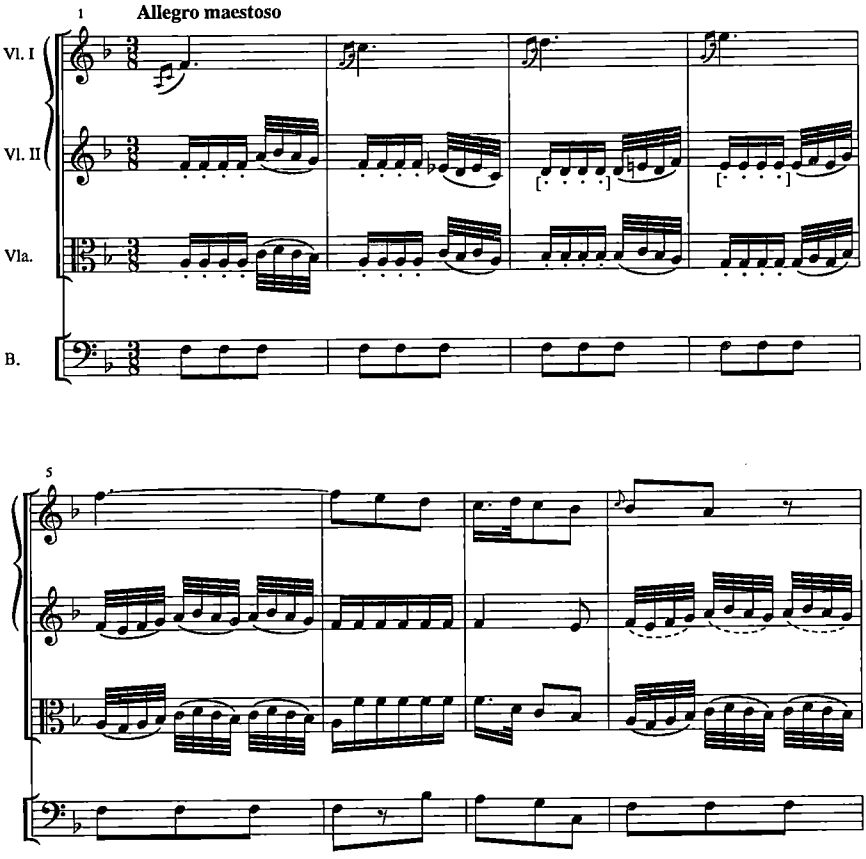
Nº 13. Aria «El cáñamo torcido»

1	Personaje(s)	Magón
2	Tonalidad	*Fa* mayor
3	*Tempo*	Allegro maestoso
4	Compás	3/8
5	Nº tot. de compases	118
6	Partes voc. e instr.	Mezzo-S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+4)
8	Esquema métrico	ababaé cddé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	AB
11	Secciones	-

12 Tipo formal Bipartita

Por su construcción motívica, esta aria es la más barroca de la zarzuela. En efecto, a partir de un motivo rítmico, la melodía fluye constantemente. Desde los primeros compases del *ritornello* inicial, violín segundo y viola exponen —en sextas y terceras paralelas— el motivo compuesto por las semicorcheas en *staccato* y las fusas ligadas del tercer tiempo del compás (3/8), estas últimas prolongadas en una variante motívica (c. 5).
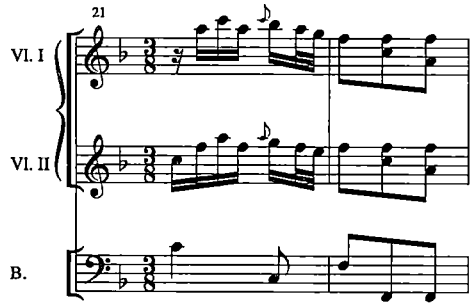
EJEMPLO 95. *Escipión en Cartagena*, nº 13, «El cáñamo torcido», c. 1-8.



Sin embargo, el gran arco melódico que culmina en el *fa* (c. 5) con un incremento de la tensión impulsada por los mordentes de dos notas, o la ordenación de los compases en números pares a partir del c. 14, atestigua la ambigüedad propia de un estilo de transición entre el Barroco tardío y el Clasicismo.
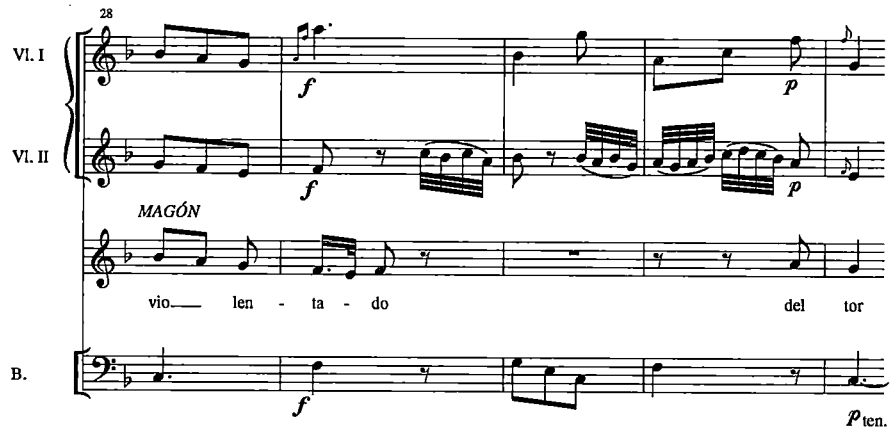
En la melodía de gusto italiano aflora algún contorno con acento popular. Sin tratarse de citaciones o referencias deliberadas, denotan simplemente la profunda asimilación por parte de Rodríguez de Hita de la música popular de su entorno.

EJEMPLO 96. *Escipión en Cartagena*, nº 13, «El cáñamo torcido», c. 21-22.



Entre verso y verso (o su repetición) la orquesta retoma brevemente el motivo básico o su variante. En el ejemplo (verso nº 2), los saltos interválicos de séptima y sexta del violín primero se refieren además a los compases 9-11 del *ritornello* inicial:

EJEMPLO 97. *Escipión en Cartagena*, nº 13, «El cáñamo torcido», c. 28-32[2].



Los pasajes de «coloraturas» (de poca dificultad técnica) se basan en tresillos de semicorcheas que aportan variedad a la homogénea línea melódica.

La situación dramática es un tanto secundaria en este número. Magón, que ha intentado atacar a Escipión dos veces por la espalda, declara hipócritamente que obligará a confesar a Alucio que ha mentido al intentar inculparle. En el aria, el falso cartaginés se muestra dispuesto a infligir una dura tortura a Alucio para que retire su calumnia: «el cáñamo torcido [...] / esté en su carne hundido» (estrofa 1); «Si puede ser inmenso / lo sea su dolor» (estrofa 2).

El único momento de gran agitación orquestal, lograda con el trémolo de terceras, ilustra los dos últimos versos del texto «y así le hará el rigor / la culpa confesar».

Nº 14. Aria «La vid abraza el tronco»

1	Personaje(s)	Escipión
2	Tonalidad	*Sol* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	116
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / ob 1, 2, cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+3)
8	Esquema métrico	abbabé ccé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1BA^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

A Magón le consume la rabia por el supuesto amor de Escipión hacia Rubrina. No logra retenerse, y le reprocha al romano su adoración a la mujer que le pertenece. Escipión jura que eso es falso, siendo Emisara su único «bien idolatrado». El aria es metafórica: al igual que la vid, la flor, la fuente y el risco no abandonan su lugar en la naturaleza, Escipión no desea trocar su amor por otro[1362].
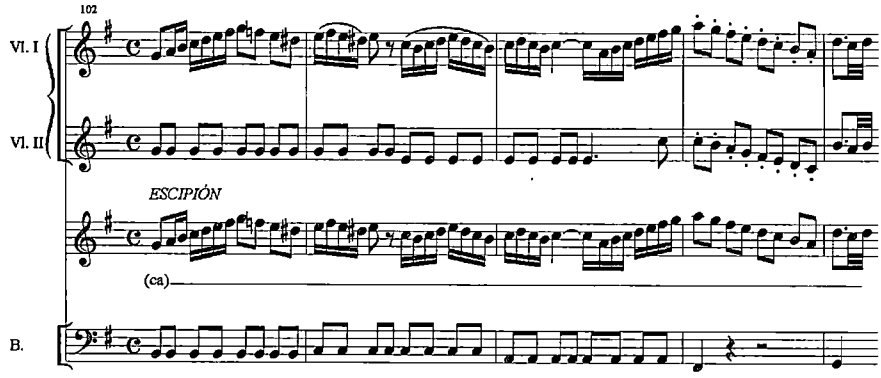
El discurso musical transcurre sin excesivo relieve y destaca, quizá el empleo de un alud de motivos, entre los que destacan las figuras dactílicas, las corcheas con puntillo, los arpegios y las rápidas semicorcheas ornamentales. Tan solo parece cobrar vida propia el pasaje sobre el verso 4 «ni el risco el nido bronco» (c. 37), con las síncopas de los violines, los fuertes contrastes de dinámica (*forte/pianissimo/fortissimo*) y las estáticas redondas del bajo. Tras la última sílaba del mencionado verso, la marcha del bajo se acelera en un fragmento dominado por la ambigüedad tonal y los numerosos acordes de séptima (versos 5-6).

En una de las repeticiones del último verso de la primera estrofa («trocará en otro bien?»), tanto en la «exposición» (A^1) como en la «reexposición» abreviada del aria (A^2), se desarrolla el pasaje virtuosístico del cantante en el

1362 En los apuntes del libreto cada una de las dos estrofas concluye con un verso trisílabo («¿soy loco?» y «¿qué poco?»), eliminados en el aria cantada.

estilo de la ópera seria haendeliana, con numerosas figuras de adorno en semicorcheas y escalas ascendentes y descendentes.

EJEMPLO 98. *Escipión en cartagena*, nº 14, «La vid abraza el tronco», c. 102-106[1].



Nº 15. Aria «Yo le diré que adoro»
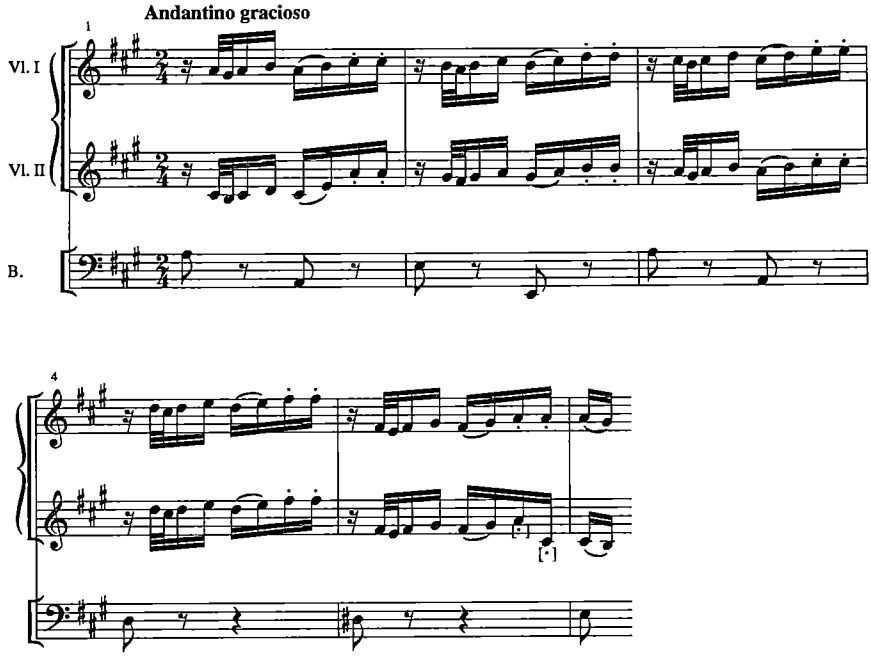
1	Personaje(s)	Emisara
2	Tonalidad	*La* mayor
3	*Tempo*	Andantino gracioso
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	80
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (6+4)
8	Esquema métrico	ababaé ccbé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	A^1BA^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Ternaria

Se trata de una *arietta* de gran belleza, en la que se ha reducido el efectivo instrumental a la cuerda y el bajo. La afligida Emisara confía en inspirar piedad a Escipión, que ha hecho preso a Alucio: «si su clemencia imploro, / tendrá de mi piedad» (versos 5-6).

La simplicidad de la pieza tanto estructural como temática, no le sustrae fuerza dramática. El lenguaje musical es más fluido que en *Briseida*.
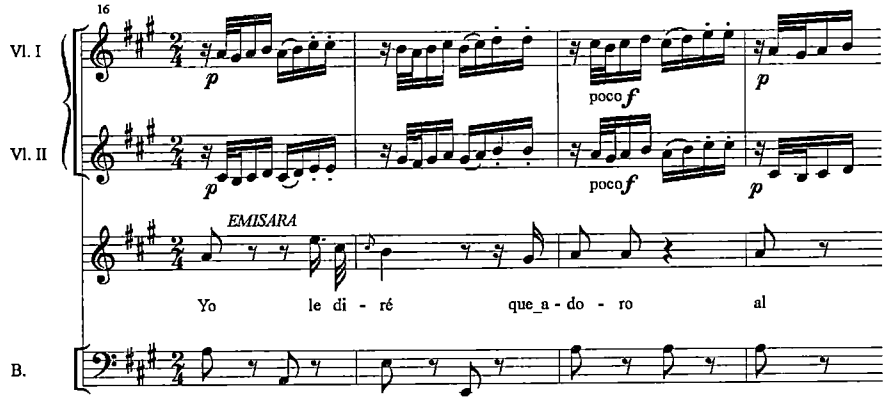
El aria se inicia con una rosalía sobre los grados I-V-I-IV-~~II~~-V, sin que afecte, pues, a la tonalidad de *la* mayor:

EJEMPLO 99. *Escipión en Cartagena*, nº 15, «Yo le diré que adoro», c. 1-6[1].
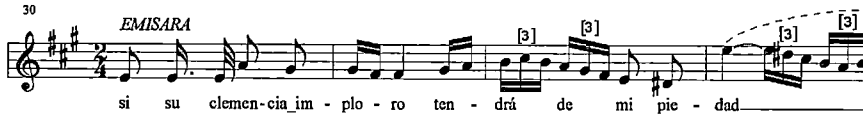


Hita consigue una bella expresión gracias a los silencios de la línea vocal, al tiempo que la repetición del minucioso motivo inicial traduce la desazón del personaje.

EJEMPLO 100. *Escipión en Cartagena*, nº 15, «Yo le diré que adoro», c. 16-19[1].



En los versos 5-6, el compositor introduce nuevo material motívico compuesto por el ritmo punteado, el intervalo de cuarta ascendente, la apoyatura y, sobre todo, los tresillos ornamentales de la soprano:

EJEMPLO 101. *Escipión en Cartagena*, nº 15, «Yo le diré que adoro», c. 30-33.



La corta parte B (c. 45-52), es una breve secuencia basada en el motivo anterior de la clemencia, al que se dota de dramatismo con un salto de séptima descendente.

La rabiosa coda, con las rápidas fusas de los violines, está concebida en un depurado estilo napolitano. A pesar de estar escrita para la talentosa María Mayor, nos hallamos ante un aria de carácter gracioso y no ante un aria de bravura.

Nº 16. Trío «Naufragará tu pasión»

1	Personaje(s)	Emisara, Rubrina, Magón[1363]
2	Tonalidad	*Mi♭* mayor
3	*Tempo*	Allegro maestoso
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	73
6	Partes voc. e instr.	S, S, Mezzo-S / vl 1, 2, vla / [ob 1, 2], cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (12+7)
8	Esquema métrico	abbaaccddeeé ffgghhé[1364]
9	Clase de versos	Octosílabos
10	Forma	AB
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Binario

Las escuchas a escondidas de Escipión y Magón, mientras Emisara y Rubrina suplican a su padre que abandone la idea de matar al caudillo romano, dan lugar a un episodio de gran tensión dramática. En el trío, las dos hermanas intentan aplacar la furia de Magón, a quien no cabe ninguna duda ya de la vileza de Escipión y de la infidelidad de Rubrina. El compositor sigue fielmente el desarrollo dramático del texto, que se reproduce a continuación:

1363 Como evidencian los apuntes de la BHM (Tea. 1-187-44), Cordero lo concibió originalmente como cuarteto, al intervenir además Indíbilis.

1364 Referido al texto de la partichela vocal y el «Guión de la Zarzuela / El Scipion [...]» (BHM, Tea. 1-187-44), que ofrecen numerosas variantes respecto al libreto manuscrito.

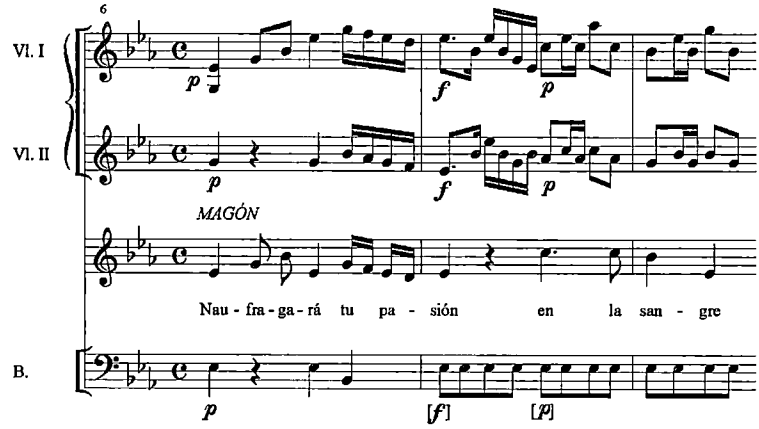
MAGÓN[1365]	1	Naufragará tu pasión
		en la sangre de un aleve
		que a injuriarme así se atreve.
RUBRINA		No le mates.
EMISARA		Compasión
	5	ten de un noble corazón.
MAGÓN		Calla injusta, calla ingrata.
		[*Juntas.*]
RUBRINA		Él me aniquila.
EMISARA		Él me mata.
		¡Ah esposo! te veré muerto.
RUBRINA		¡Ah padre! tu riesgo es cierto.
	10	Detente.
EMISARA		Aguárdate.
LAS DOS		Espera.
MAGÓN		Cruel, quita quita fiera.
		[*Juntos.*]
LAS DOS	12	Él es digno de piedad.
MAGÓN		No es él digno de piedad.
RUBRINA		Muerta estoy.
EMISARA		Yo sin reposo.
LAS DOS		Pierdo padre y pierdo esposo
MAGÓN	15	He de bañar esta mano
		en sangre de un tirano.
LAS DOS		Muere inocente.
MAGÓN		Un injusto
		¿Te da pena? ¿Te da susto?
LOS TRES	19	¡Oh terrible crueldad!

El plano musical del trío es simple y bien estructurado: las intervenciones a solo, la polaridad entre los dúos implorantes de las mujeres, y la respuesta inflexible de Magón y el episodio conclusivo a tres. Esta sucesión se repite a partir del c. 39 con temática nueva, por lo que se obtiene un esquema binario simétrico.

1365 En el «Guión de la Zarzuela / El Scipion [...]» sólo se indica el nombre de los cantantes (Joaquina, «Palomera», «Mayora»), pero omitimos aquí los corchetes por razones estéticas. Excepcionalmente, hemos modificado la ortografía al castellano moderno y añadido algunos signos tipográficos.

Al inicio de la pieza, Magón expresa su furor asesino con una simple tríada descompuesta sobre el I grado (*mi♭* mayor) y el segmento motívico de las semicorcheas descendentes (intervalo de cuarta), este último vinculado al personaje a lo largo del trío.
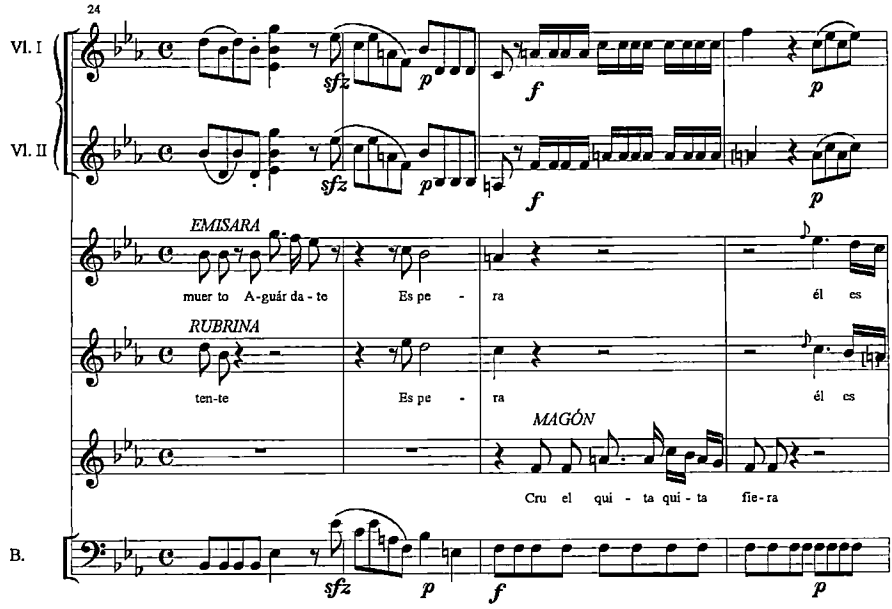
EJEMPLO 102. *Escipión en Cartagena*, nº 16, «Naufragará tu pasión», c. 6-8[2].



Tras la intervención de Magón y el brevísimo ruego de Rubrina («no le mates») ya en la dominante, Emisara pide clemencia para Escipión: cambio a la región de la submediante menor y contratiempos en la cuerda. Las semicorcheas del acompañamiento orquestal y el silabismo cortante de la respuesta de Magón, muestran la intransigencia y la cólera del cartaginés. Emisara y Rubrina establecen un diálogo musical de carácter imitativo (versos 7-9) de nuevo en *si♭* mayor (dominante).

Las imploraciones de las dos hermanas son en vano: Magón se mantiene firme en su propósito. Musicalmente, el diálogo se apresura, las intervenciones y los contrastes se estrechan. En el ejemplo se muestra la contestación de Magón del verso 11, con el motivo de las semicorcheas conjuntas:

EJEMPLO 103. *Escipión en Cartagena*, nº 16, «Naufragará tu pasión», c. 24-27.



La primera sección termina con un pasaje de canto simultáneo («Él es [No es él] digno de piedad») al que las voces han ido sumándose desde el c. 27, con el motivo rítmico:
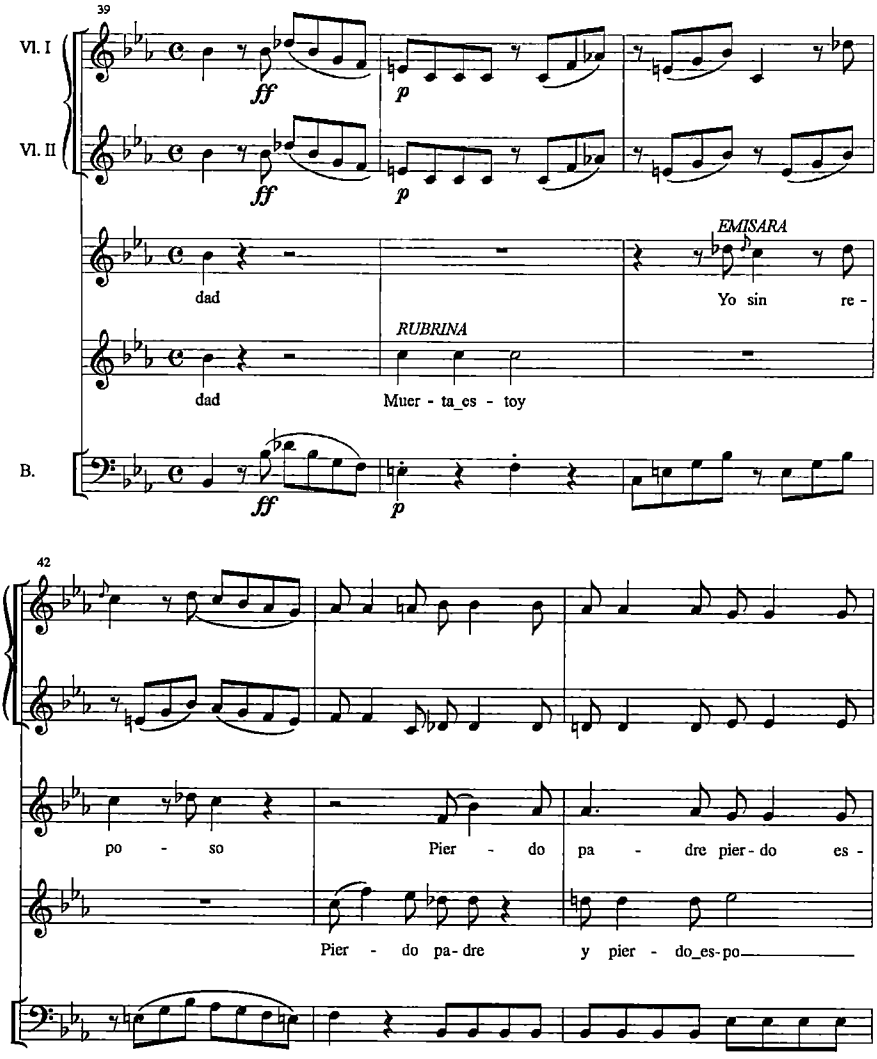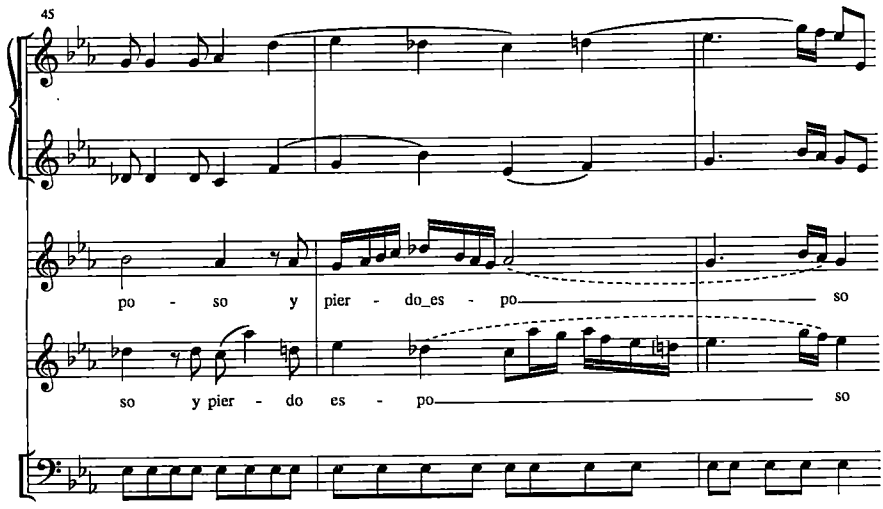


La séptima de dominante, tocada potentemente (*fortissimo*) al unísono por cuerda y oboes, marca el eje del trío y el inicio de B (c. 39). El patetismo de las palabras de Rubrina («Muerta estoy») y Emisara («Yo sin reposo») se expresa mediante la modulación a la supertónica menor (*fa* menor), las figuras en contratiempo de los violines y la utilización del *re♭* —VI grado de la escala, pero también novena del acorde de dominante— en las apoyaturas de Emisara[1366].

Las dos hermanas prosiguen en un hermoso dúo de gran intensidad («Pierdo padre y pierdo esposo»), conseguida gracias a las síncopas y el ligero contrapunto. Tras el regreso a la tonalidad principal (*mi♭* mayor), el balanceo entre el *re* natural y el *re♭* —originados por la sucesión de los acordes de séptima sobre el V y el I grado respectivamente— con el pedal de tónica, aporta un fuerte colorido clásico a la pieza.

1366 Véase EJEMPLO 104.

EJEMPLO 104. *Escipión en Cartagena*, nº 16, «Naufragará tu pasión», c. 39-47[3].





Las réplicas inexorables de Magón (c. 47[4]-50 y c. 53[4]-55) y un nuevo dúo de Emisara y Rubrina —esta vez sobre un pedal de dominante— ceden paso a la previsible homofonía final («¡Oh terrible crueldad!»).

En definitiva, se trata de una excelente pieza de conjunto, en la que el compositor utiliza todos los medios a su alcance para describir la tensión psicológica entre los personajes.

Nº 17. Recitado a dúo «Romano generoso»
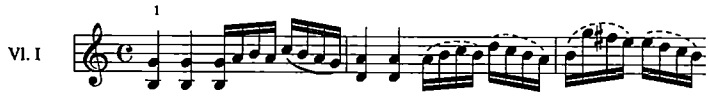
1	Personaje(s)	Emisara, Rubrina
2	Tonalidad	*Sol* mayor[1367]
3	*Tempo*	Andante maestoso
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	19
6	Partes voc. e instr.	S, S / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	1 (6)
8	Esquema métrico	a^7 b^7 C^{14} C^{11} d^7 D^{11}
9	Clase de versos	Heptasílabos, endecasílabos, tetradecasílabos
10	Forma	-
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Libre

Se ha malogrado el plan de Indíbilis y Magón: las legiones romanas han vencido a los ilergetes que pretendían atacar Cartagena. Escipión llama a Indíbilis para mostrarle el valioso botín conseguido. Al llegar ante el templo, las dos hijas suplican al jefe romano que se muestre piadoso: «o perdona a mi padre o dame muerte» (verso 6).

1367 Como era habitual en los recitativos, no figuran alteraciones en la armadura.
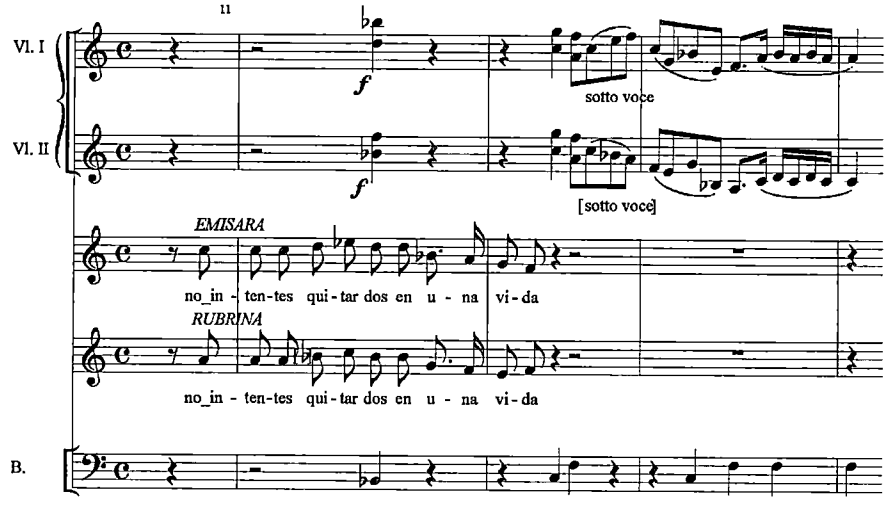
El recitativo es de tipo acompañado, aunque con un efectivo instrumental básico (cuerda y el bajo). Los primeros compases son solemnes (*Andante maestoso*). En los violines (c. 1-2), el movimiento directo que lleva a la quinta da una cierta sonoridad militar.

EJEMPLO 105. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (recitado a dúo), «Romano generoso», c. 1-3[2].



La majestuosidad de esta entrada obedece al contenido de la apelación que van a realizar las dos hijas de Indíbilis. La dramática invocación de Emisara «si piadoso eres con una mísera afligida» se traduce en un lamento en los violines: *sotto voce*, acorde de séptima de dominante, ligados y ondulante adorno conclusivo. La advertencia «no intentes quitar dos en una vida» se desarrolla naturalmente a dúo, en terceras paralelas que terminan en un sobrio unísono. La cuerda repite, con ligeras variaciones, el motivo anterior de la queja:

EJEMPLO 106. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (recitado a dúo), «Romano generoso», c. 10[4]-14[1].



Unos graves acordes *saccadés* concluyen el recitado en la tonalidad de *sol* mayor, la dominante del aria que sigue inmediatamente.

Nº 17. Aria «Si destruyen fértil tronco»

1	Personaje(s)	Rubrina
2	Tonalidad	*Do* mayor
3	*Tempo*	Andantino afectuoso
4	Compás	2/4
5	Nº tot. de compases	113
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / b
7	Nº de estrofas (versos)	1 (4)[1368]
8	Esquema métrico	abbé
9	Clase de versos	Octosílabos
10	Forma	A^1A^2
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Bipartita

Como en la ópera seria italiana, el aria describe el estado de ánimo esbozado en el recitativo anterior: la angustia por el destino del padre. Al recitado a dúo de Emisara y Rubrina lo sigue un aria a solo de Rubrina y no el dúo, como cabría esperar[1369]. La zarzuela debía terminar con el aria de la protagonista femenina (Emisara) y otra intervención anterior le hubiera restado importancia.

El fragmento está escrito en un estilo noble y delicado. Rubrina compara a su hermana y a ella con «las ramas» que mueren «si destruyen fértil tronco», en referencia a su padre, Indíbilis.

1368 En el libreto manuscrito, el poema tiene, además, una segunda estrofa:

Si destruyen fértil tronco
o los golpes o las llamas
se inutilizan las ramas
a quien él alimentó.

Sucede así con dos vidas
que llorosas afligidas
al ver su padre amagado
una y otra pereció.
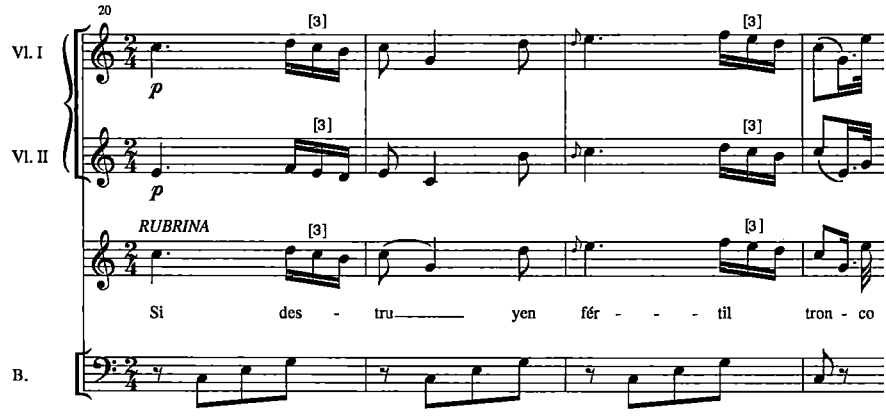
1369 El texto diferente que figura en el apunte «sin numero», probablemente el autógrafo de Cordero, o, al menos, una de las primeras copias, demostraría que inicialmente se previó un dúo:

Tristes desconsoladas
solas desamparadas
nos dejará el arrojo
si el golpe de tu enojo
no pudo suspender.

Pobres y desterradas
frías y acobardadas
nos trae el desconsuelo
a hallar en ti consuelo
o de ansia perecer.
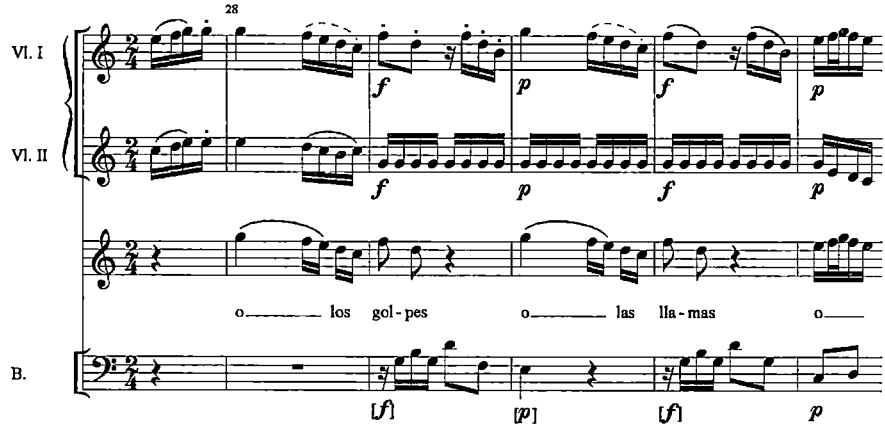
El *ritornello* y el primer solo vocal se distinguen por el tresillo en la parte débil del segundo tiempo del compás de 2/4.

EJEMPLO 107. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (aria), «Si destruyen fértil tronco», c. 20-23[1].



A partir del c. 30, el *sol* mantenido y martilleado en el violín segundo (pedal «invertido»), en claro contraste con el movimiento en sextas y terceras paralelas desarrollado hasta ese momento, describe los «golpes» que derriban al tronco.

EJEMPLO 108. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (aria), «Si destruyen fértil tronco», c. 28[2]-33[1].
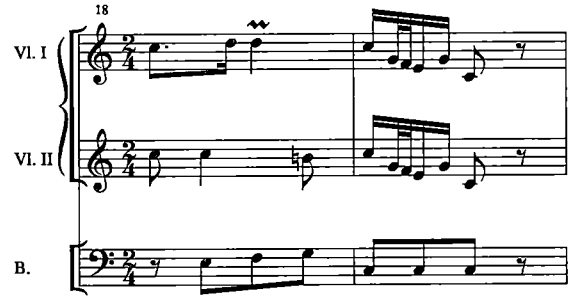


Obsérvese que el ejemplo anterior presenta, además, numerosos matices de intensidad y de articulación. La riqueza de signos en las zarzuelas de Hita poco tiene que ver con las partituras del período barroco.

Durante toda el aria sorprende la dinámica bruscamente contrastada. La frecuencia de contraste suele ser de dos compases, pero abundan las sucesiones continuas de *forte* (o *fortissimo*) y *piano* a intervalos de compás[1370].

Una cadencia de fuerte sabor barroco cierra las distintas secciones de esta aria bipartita: c. 18-19 (fin *ritornello* inicial, en el ejemplo inferior), c. 63-64 y 68-69 (fin A^1), c. 77-78 (inicio A^2), c. 107-108 (fin A^2), c. 112-113 (fin *ritornello* A^2).

EJEMPLO 109. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (aria), «Si destruyen fértil tronco», c. 18-19.



A la dimensión armónica vertical de la cadencia (I^6-II^7-V-I), se une la dimensión horizontal de las voces, que siguen las normas del contrapunto: la síncopa con la disonancia de segunda (*do/re*) —preparada por ligadura— resuelve en la tercera.

Los numerosos pasajes virtuosísticos, basados en fórmulas ternarias, buscan el efecto en lo que es la última aria del segundo papel femenino de la zarzuela. El excepcional ascenso hasta el do^5 (c. 104) antes del *ritornello* conclusivo, demuestra que la cantante Nicolasa Palomera poseía unas cualidades vocales similares a las de María Mayor (Emisara).

Nº 18. Aria «No puede no mi pecho»

1	Personaje(s)	Emisara
2	Tonalidad	*Si♭* mayor
3	*Tempo*	Allegro
4	Compás	4/4
5	Nº tot. de compases	180
6	Partes voc. e instr.	S / vl 1, 2, vla / [ob 1, 2], cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (5+5)
8	Esquema métrico	abbaé cddcé

1370 Véase EJEMPLO 108.

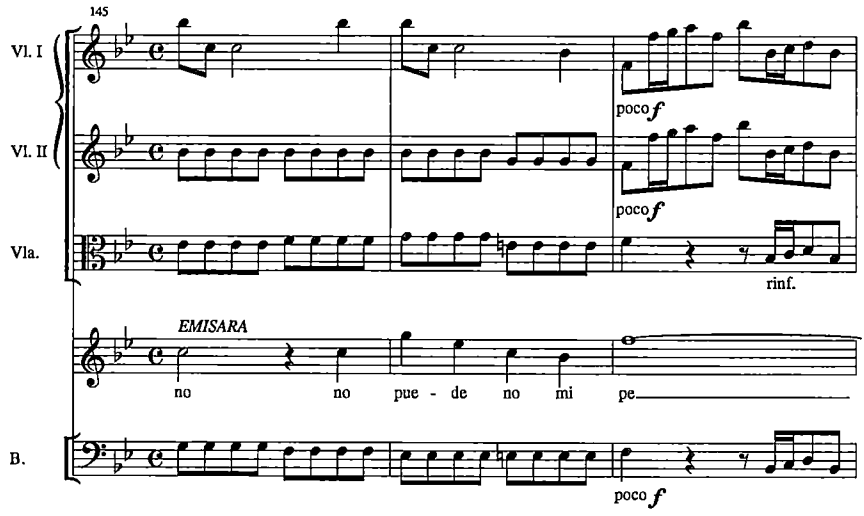
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	$A^1A^2BA^3A^4$
11	Secciones	-
12	Tipo formal	Pentapartita *da capo* con reexposición variada

En la petición de mano a Indíbilis, Emisara rechaza el requerimiento amoroso de Escipión, que tiene una decepción al conocer que Alucio es el futuro esposo de la muchacha.
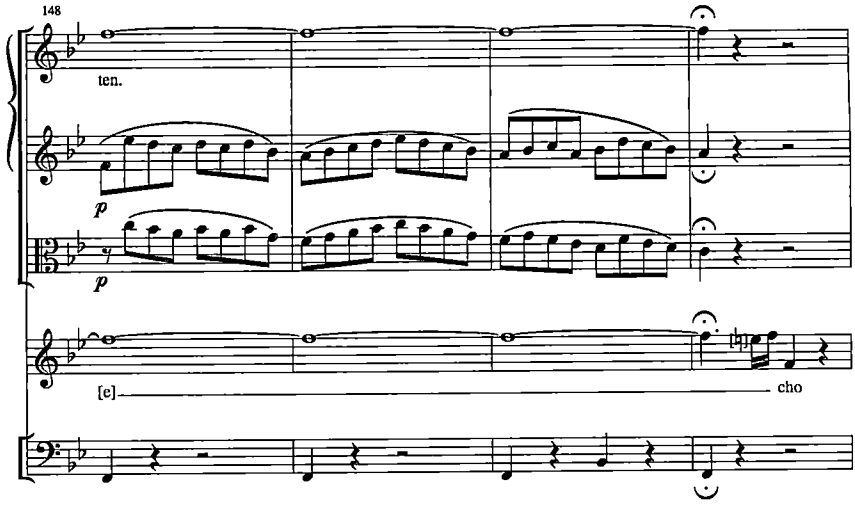
En la primera de las dos estrofas, Emisara declina el ofrecimiento de Escipión, puesto que «esclavo es mi albedrío» (verso 3). En la segunda, la ilergete se muestra súmamente agradecida por la bondad del cónsul, «el ídolo adorado / de mi veneración» (versos 4 y 5).

El fragmento —en un esquema *da capo*— está concebido para que la solista pueda exhibir su arte en la última aria y suscitar así el aplauso del público. Cuatro pasajes —todos distintos— de difícil ejecución vocal cierran cada una de las repeticiones de la primera estrofa (A^1 A^2 A^3 A^4): notas rápidas, figuras ornamentales, escalas ascendentes y descendentes, *stacatti* en la zona aguda, abundancia de *si*^{4}, etc. En varias ocasiones (c. 58-62; 83-84; 147-151; 165-166) hacen su aparición los sonidos filados tan característicos de la *opera seria* dieciochesca[1371].

EJEMPLO 110. *Escipión en Cartagena*, nº 18, «No puede no mi pecho», c. 145-151.

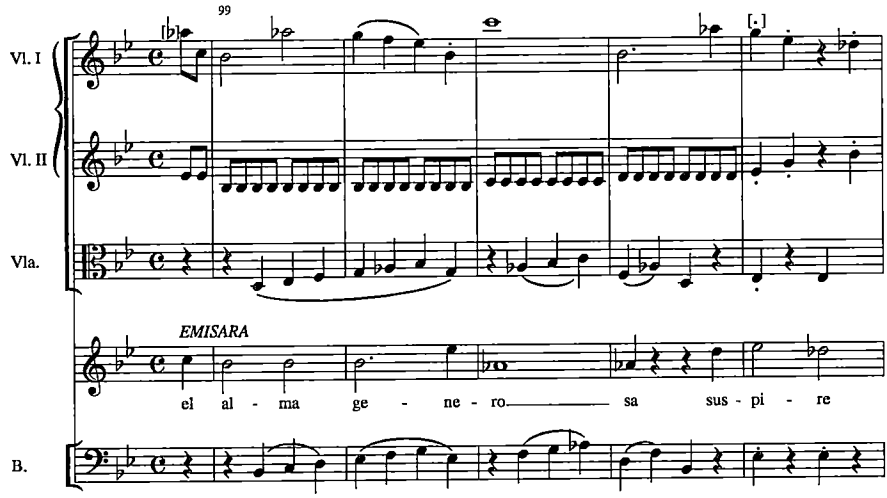


1371 Recuérdese, por ejemplo, la bellísima aria *seria* de don Ottavio «Il mio tesoro intanto» (nº 21) en el *dramma giocoso* de Mozart *Don Giovanni* (1787).



La sección intermedia posee una fina escritura vocal y orquestal. Hita dosifica admirablemente la tensión emocional, recurriendo a grandes saltos interválicos —séptima y novena principalmente— y delicados segmentos ascendentes del bajo y la viola a distancia de tercera[1372], sin abandonar por ello la cercana tonalidad de la subdominante.

EJEMPLO 111. *Escipión en Cartagena*, nº 18, «No puede no mi pecho», c. 98[4]-103.



1372 Véase EJEMPLO 111.

El estilo preclásico domina enteramente la última aria de *Escipión*. La impresionante ambigüedad entre estabilidad y tensión, entre felicidad y melancolía, reflejan a la perfección el estado psicológico del personaje.
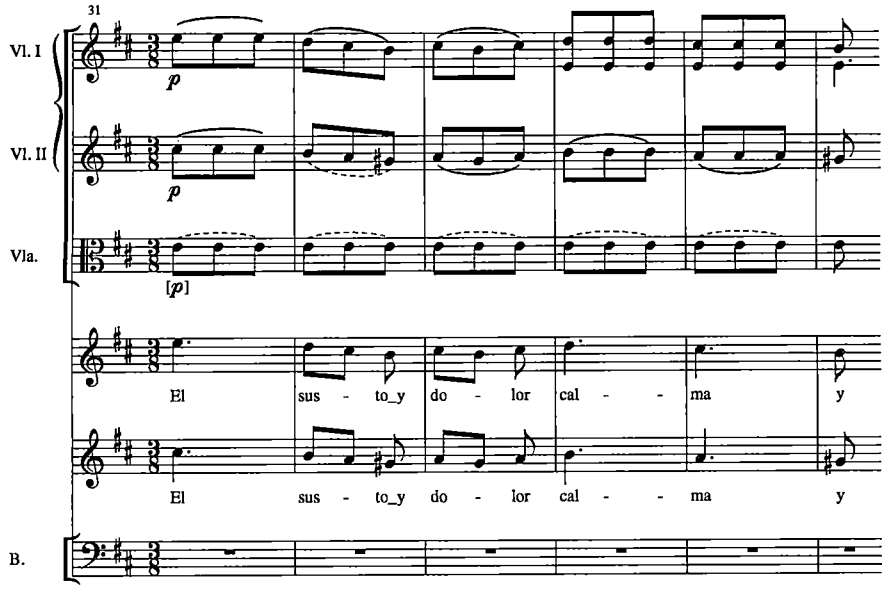
Nº 19. Coro final «Nació feliz el día»

1	Personaje(s)	Todos
2	Tonalidad	*Re* mayor
3	*Tempo*	Allegretto
4	Compás	3/8
5	Nº tot. de compases	64
6	Partes voc. e instr.	Coro: S, S, Mezzo-S / vl 1, 2, vla / [ob 1, 2], cor 1, 2 / b
7	Nº de estrofas (versos)	2 (5+3)
8	Esquema métrico	abbaé ccé
9	Clase de versos	Heptasílabos
10	Forma	AB
11	Secciones	-
12	Tipo formal	

Todos cantan alegremente tras el *lieto fine*. La forma del fragmento es binaria, con dos partes de similares proporciones (30 y 34 compases) a pesar de la desigualdad en el número de versos. El esquema armónico es simétrico: de la tónica a la dominante (A) y a la inversa en B. Como es habitual en los coros de Rodríguez de Hita, los rápidos arpegios de relleno en los violines contrarrestan la escritura vocal homófona. Asimismo las características fórmulas anapésticas, recorren todo el coro final.

El compás ternario de 3/8 confiere a la pieza un aire jocoso. Al inicio de la segunda estrofa, las líneas en terceras paralelas sobre el pedal de dominante (de *la* mayor) que toca la viola tienen un marcado carácter popular.

EJEMPLO 112. *Escipión en Cartagena*, nº 19, «Nació feliz el dia», c. 31-36.



La soltura del ritmo ternario, las cortas y simétricas melodías y la sencillez armónica y tonal revelan una mayor permeabilidad al estilo popular en esta segunda y última zarzuela seria de Rodríguez de Hita.

Capítulo IX

Tipología de las arias

1. ARIA PENTAPARTITA DA CAPO

La gran variedad de tipos estructurales de aria del siglo XVII es desplazada por el aria *da capo* en las primeras décadas del siglo XVIII. En el decenio 1720-1730, el aria *da capo* de la escuela operística napolitana, a cuyo frente se sitúa Alessandro Scarlatti, se convierte en un canon que iba a mantenerse durante más de medio siglo. Hacia 1760, sigue dominando el teatro musical aunque vaya perdiendo paulatinamente importancia. La forma completa del aria *da capo* sufre un proceso de descomposición que se inicia ya con el último Hasse, continuando con las óperas de Majo, Jommelli y Traetta, entre otros. Al final de la década de los sesenta y a principios de los setenta —cuando Rodríguez de Hita decide introducirse en el género de la zarzuela—, el proceso mencionado se encuentra en un estado muy avanzado[1373].

El aria pentapartita *da capo*[1374] se construye sobre dos estrofas poéticas (véase TABLA 9), generalmente de cuatro líneas cada una. Las secciones A, que ponen en música la primera estrofa, enmarcan a la sección central B, que corresponde a la segunda estrofa. La sección exterior A se convierte en una forma binaria (A^1 y A^2) originada por la repetición de la primera estrofa.

La alternancia del *tutti* orquestal y el solo —procedente del concierto— penetra en todos los géneros musicales del siglo XVIII, incluida el aria. Los *tutti* o *ritornelli* que encuadran las partes para el cantante, confirman la tonalidad y suelen presentar la mayoría de ideas temáticas. Con frecuencia, los compositores de ópera omiten alguno de los *ritornelli* intermedios.

En cuanto al esquema tonal, tras el *ritornello* inicial en la tónica, la primera exposición del solista (A^1) modula de la tónica a la dominante, si está en modo mayor, o al relativo mayor, si está en menor, aunque en este modo hay una menor estandarización que en aquél. El corto *ritornello* intermedio, con material motívico conocido, permanece en la región de la dominante. Con la repetición de la primera estrofa (A^2) se regresa inmediatamente, o casi inmediatamente a la

---

1373 S. DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, en *Mozart-Jahrbuch*, 1968-70, p. 68. Döhring señala, por ejemplo, que sólo aparece un aria *da capo* en *Lucio Silla* (1772) del joven Mozart. Se trata del aria de Cinna «Vieni, vieni ov'amor t'invita» (I, 1).

1374 Aunque realmente se trate de una forma ternaria, empleamos la denominación pentapartita para diferenciarla del aria tripartita o ternaria que examinamos más abajo. El término anglosajón «five-part aria da capo» es utilizado desde Gerber, y ha sido adoptado por Downes, Millner, McClymonds y Feldman, entre otros.

tónica[1375]. Se han tipificado distintos modos de recapitular la primera estrofa en el aria *da capo*[1376], puesto que las variantes son numerosas según las épocas y los compositores e incluso en una misma obra. A menudo, A^2 efectúa breves incursiones a otras regiones tonales y su duración es mayor que A^1. Un *ritornello* conclusivo solidifica la tonalidad principal.

Generalmente, la sección B contrasta con A, adentrándose en regiones tonales más o menos alejadas de la tonalidad principal (en las arias en mayor, por ejemplo, la región de la subdominante, la tónica menor, la submediante menor o relativa menor, etc.), ofreciendo material nuevo de carácter más lírico o incluso presentando compás o tempo distintos (generalmente más lento).

Pueden mencionarse otras características como la cadencia que el solista añadía tras el calderón o fermata que cierra A^2 o la ornamentación virtuosista de la que hacía gala en la reexposición de la sección A.

TABLA 9. Aria pentapartita *da capo*

Forma		**A^1**		**A^2**		**B**		**A^1**		**A^2**	
Secciones	Rit. inicial	Solo	Rit.	Solo	Rit.	Solo	Rit. inicial	Solo	Rit.	Solo	Rit.
Estrofas		1				2		1			
Tonalidad:											
Mayor	T	T-->D	D	T-->T		tonalidad	T	T-->D	D	T-->T	
Menor	t	t-->M	M	t-->t		alejada	t	t-->M	M	t-->t	

Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita presentan nueve arias de este tipo, todas en el género serio:

Briseida:

Nº 2. «Ocultará sus luces»
Nº 4. «Amor, solo tu encanto»
Nº 5. «De mirto frondoso»
Nº 6. «Como el mar irritado del aire»
Nº 7. «De la mano que le hiere»
Nº 14. «Si embrazo tu escudo»
Nº 16. «Dime, oh Aquiles fiero»

1375 Este esquema binario donde A^1 va de la tónica a la dominante y A^2 permanece en la tónica, es lo que ROSEN (*Formas*, p. 31, 41 y s.) denomina forma de «movimiento lento».

1376 Particularmente útil nos parece la ofrecida por ROSEN (*Formas*, p. 49-57), que distingue tres tipos bien definidos: 1) A^2 retoma los primeros compases de A^1 exponiéndolos inmediatamente en la tónica; 2) A^2 transporta el tema inicial primero a la dominante y después lo repite en la tónica; 3) el regreso a la tónica se efectúa en el centro del material inicial reexpuesto en A^2.

Escipión en Cartagena:
Nº 11. «De nube irritada»
Nº 18. «No puede no mi pecho»

1.1. Texto poético

1.1.1. Número de estrofas y versos

El aria de tipo metastasiano consta, por regla general, de dos partes con un número idéntico de versos. Como señala Reinhard Wiesend, a partir de los años treinta se observa una tendencia a acortar los textos musicales del aria[1377]. El propio Metastasio eliminó de sus óperas las arias cuya primera estrofa sobrepasaba los cuatro versos. En los años 50 y 60 del Setecientos, la mayoría de libretistas de ópera seria siguen el esquema que tanto éxito había cosechado en todos los teatros europeos.

La estructura textual impulsada por Metastasio es la preferida por Ramón de la Cruz en las arias *da capo* de *Briseida*. De las siete arias de este tipo que contiene la zarzuela, tres siguen la estructura de dos estrofas con cuatro versos: las arias nº 2, 5 y 7. En otras dos, la segunda estrofa tiene cinco versos: arias nº 4 y nº 6. Finalmente, hay dos ejemplos con una primera estrofa más larga que la segunda: el aria de Patroclo «Si embrazo tu escudo» (nº14), con seis y cuatro versos, y el aria de Briseida «Dime, oh Aquiles fiero» (nº 16) cuya primera estrofa cuenta con siete versos y la segunda con cinco[1378].

El libretista Cordero prefiere también las estrofas simétricas en las dos arias *da capo* que figuran en *Escipión en Cartagena*: de ocho versos (4-4) en el nº 11 y de diez versos (5-5) en el nº 18.

1.1.2. Clase de versos

El verso heptasílabo se halla casi en la mitad de las arias *da capo*: arias nº 2, 4 y 16 de *Briseida* y la nº 18 de *Escipión*. En segundo lugar, cuenta con una importante presencia el verso de seis sílabas (arias nº 5 y 14 de *Briseida* y la nº 11 de *Escipión*), mientras que Ramón de la Cruz sólo en una ocasión utiliza el

---

1377 R. WIESEND, *Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del settecento*, en *Metastasio e il mondo musicale*, ed. de M.T. MURARO, (*Fondazione Giorgio Cini. Studi di musica veneta*, 9), Firenze, Olschki, 1986, p. 185. Como precisa el autor, esta tendencia no se debe a un cambio en el gusto literario, sino que obedece a una reacción al aumento progresivo de la duración musical de las arias. Véase *infra*, p. 564.

1378 No entraremos en las formas de estrofa utilizadas por el libretista (redondilla, cuarteto, quintilla, sexteto, etc.), por ser tema de estudio del filólogo y el historiador del teatro.

octosílabo (aria nº 7). La combinación de decasílabos y hexasílabos del aria de Aquiles «Como el mar irritado del aire» (nº 6), es poco usual.

1.2. Esquema tonal

TABLA 10. Esquema tonal de las arias *da capo*

Forma		**A¹**			**A²**		**B**				
Secciones	**A¹...** Rit. Solo...	Solo		Rit.	Solo	Rit.	Solo				Rit.
Estrofas	1...	1			1		2				
Modelo	*T*	*T-->D*		*D*	*T-->T*	*ton. alej.*			*T*	...	
Bri nº 2	T		D		s/t-t-T-t-T		sd-♭SM	st	sd	T	
Bri nº 4	T		D			T	SD	s/t	sm	T	
Bri nº 5	T		D	T			SD				
Bri nº 6	T		D		t-sd-t-D-T		SD	d	sd-t		
Bri nº 7	T		D		T		SD	d-sm	m		
Bri nº 14	T		D		T		SD		sm		
Bri nº 16	T		D		T-SM-s/t-D-T		SD	s/t	♭M-♭MD		
Sci nº 11	T		D				s/t		T		
Sci nº 18	T		D				SD			T	

Todas las arias *da capo* de Rodríguez de Hita, exceptuando las dos de *Escipión*, siguen en líneas generales el mismo movimiento tonal: tónica-dominante-tónica en A; subdominante y regiones remotas en B y regreso a la tónica (*da capo*). En las arias del segundo acto de *Escipión* no hay regreso a la tónica en A^2. Resulta en la nº 18 un larguísimo pasaje en la región de la dominante que se prolonga durante casi 60 compases (c. 36-93). Dada la necesidad de concluir la pieza en la tonalidad principal, en ambas arias el compositor reescribió totalmente la recapitulación de A, esta vez en la tónica.

En las distintas secciones volveremos sobre este punto.

1.3. Sección A

1.3.1. Primera estrofa (A^1)

En todas las arias *da capo*, la primera mitad de la sección A, es decir, la puesta en música de la primera estrofa (A^1), va de la tonalidad de la tónica a la dominante[1379]. No existe ningún ejemplo de aria en modo menor.

1379 Véase TABLA 11.

En cinco de las seis arias cuya primera estrofa consta de cuatro versos (modelo metastasiano) —a la que hay que sumar el aria nº 18 de *Escipión* (cinco versos)— la modulación a la dominante se inicia siempre en el tercer verso, procedimiento seguido aún por la mayoría de compositores de óperas del tercer cuarto del siglo XVIII, incluido el joven Mozart[1380]. Dicho proceder no se cumple en el aria de Digicio (*Escipión* nº 11), cuyo giro tonal se produce en el cuarto y último verso, a las puertas del *ritornello* (c. 31).

TABLA 11. Arias *da capo*: versos de A^1 y modulación

Forma	**A^1**						
Estrofa	1						
Versos	1	2	3	4	5	6	7
4 versos							
Bri nº 2	T		D[1381]				
Bri nº 4	T		D				
Bri nº 5	T		D				
Bri nº 6	T		D				
Bri nº 7	T		D				
Sci nº 11	T			D			
5 versos							
Sci nº 18	T		D				
6 versos							
Bri nº 14	T				D		
7 versos							
Bri nº 16	T				D		

En el aria de Patrocolo (*Briseida*, nº 14), el cambio a la dominante *la* mayor se realiza al finalizar el verso 5 (c. 32-33), retraso justificado por la mayor longitud de la estrofa (seis versos).

Excepcional es el tratamiento del texto poético en el aria «Dime, oh Aquiles fiero» de la protagonista Briseida (nº 16). Los siete versos de la primera estrofa se exponen enteramente en la tónica. El último verso «eterno sea mi mal?» —nótese la interrogación— termina en una semicadencia sobre el V grado. Tras la pausa, el compositor decide regresar al I grado de la tónica, en un pasaje donde los versos son abreviados —desaparecen el 3, 4 y 6— y los motivos temáticos son ligeramente variados. El esperado paso a la región de la dominante llega en el verso 5. Sólo tras una larga coloratura sobre «mal» (c. 65-82), las cadencias perfectas (c. 86-87, 88-89, 92-93) y el breve *ritornello* intermedio —siempre en

1380 M. FELDMAN, *Mozart and His Elders: Opera Seria Arias, 1766-1775*, en *Mozart-Jahrbuch*, 1991, p. 564.

1381 Antes de exponerse en la dominante, los versos 3 y 4 («y nuestras alegrías / convertirá en temor») aparecen una primera vez en la tónica.

la dominante— se inicia finalmente A^2. Este alargamiento inusual de A^1 no es casual: se trata de la última aria de la zarzuela destinada a la protagonista femenina. La pieza permite a la cantante exhibir sus mejores cualidades artísticas, suscitando así el entusiasmo del público.

1.3.2. Ritornello entre A^1 y A^2

En ocho de las nueve arias *da capo*, el primer *ritornello* intermedio confirma la tonalidad secundaria[1382]. El aria de Crisia «De mirto frondoso» (*Briseida*, nº 5) no sigue el estereotipo habitual: el regreso a la tónica se realiza desde el primer compás del *ritornello* de A^1.

1.3.3. Repetición de la primera estrofa (A^2)

TABLA 12. Arias *da capo*: versos de A^2 y modulación

Forma	**A^2**						
Estrofa	1						
Versos	1	2	3	4	5	6	7
4 versos							
Bri nº 2	s/t	t	T-t-T				
Bri nº 4	(D)			T[1383]			
Bri nº 5	(T)						
Bri nº 6	t-sd-t-D	T					
Bri nº 7	T						
Sci nº 11	(D)						
5 versos							
Sci nº 18	(D)						
6 versos							
Bri nº 14	(D)		T				
7 versos							
Bri nº 16	(D)	T		SM		s/t	D-T

Rodríguez de Hita no suele comenzar A^2 inmediatamente en la tónica: únicamente el aria nº 7 de *Briseida* se inicia en la tonalidad principal, tras la cadencia sobre el I grado de la región de la dominante (V de la tónica) en el *ritornello* anterior. La modulación «anticipada» a la región principal del aria nº 5 no se corresponde, como acaba de verse, al esquema habitual de las arias *da capo* de la época.

1382 Véase *supra*, TABLA 10.

1383 Aunque la tónica regrese propiamente en la primera aparición del cuarto verso («que fue la libertad», c. 46-47), en la segunda parte de A^2 este último alterna con el tercero («más dulces las prisiones»).

En el resto de arias de *Briseida*, el regreso a la tónica ocurre más o menos avanzada la subsección: en el segundo verso de la estrofa (arias nº 6 y 16), en el tercero (los nº 2 y 14), en el cuarto (nº 4) y en el séptimo (nº 16). También puede ocurrir que A^2 se mantenga completamente en la dominante (arias nº 11 y 18 de *Escipión*).

Una de las principales diferencias entre A^1 y A^2 radica en que en esta última subsección suelen tener lugar desviaciones de las tonalidades principal y secundaria. Ello ocurre en tres de las ocho arias *da capo*, las nº 2, 6 y 16 de *Briseida*. En los tres casos se cambia a regiones de tipo menor: tónica menor (2 arias), supertónica menor (2 arias) y subdominante menor (1 aria).

La alternancia de mayor y menor en el aria de Calcas (nº 2) se explica por el contenido poético («y nuestras alegrías / convertirá en temor»), como se ha comentado en el análisis descriptivo. En el aria nº 6, la transición hacia la tónica se realiza en dos grupos de cuatro compases que parten de la tónica menor para terminar en una progresión cadencial sobre el I grado de la subdominante menor y de la dominante respectivamente, ambas sobre la palabra «aire» del primer verso.

Respecto al aria nº 16, la región sobre VI (submediante mayor) funciona como una dominante de la región de la supertónica menor. Nótese la progresión por quintas descendentes: *fa*♯ (SM), *si* (s/t), *mi* (D), *la* (T).

1.4. Sección B

TABLA 13. Arias *da capo*: modulaciones de la sección B

Forma	**B**				
Estrofa	2				
Versos	1	2	3	4	5
4 versos					
Bri nº 2	sd	♭SM	st		sd[1384]
Bri nº 5	SD				
Bri nº 7	SD		d-sm		m[1385]
Bri nº 14	SD				sm[1386]
Sci nº 11	s/t			T	
5 versos					
Bri nº 4	SD		s/t		sm[1387]
Bri nº 6	SD		d	sd[1388]	t
Bri nº 16	SD		s/t		♭M-♭MD[1389]
Sci nº 18 --D	SD				T[1390]

El giro hacia la subdominante en la sección central constituye un estereotipo en las arias *da capo* de Rodríguez de Hita. La parte B se opone así a las secciones externas, gobernadas por la tónica y su oscilación a la dominante. Si bien es cierto que la utilización de IV como antítesis de la dominante no era rara en las últimas décadas del siglo XVIII[1391], no deja de sorprender que Hita lo adoptara como medio de polarización en todas las secciones intermedias de las arias *da capo*, exceptuando el nº 11 de *Escipión*.

El examen de la TABLA 13 revela que existen otros procedimientos tonales en las secciones B. Primeramente, la tendencia a adentrarse en regiones de tipo menor, entre las que destacan la submediante menor (*Briseida* nº 4, 7 y 14), la supertónica menor (nº 4 y 16 de la misma zarzuela y nº 11 de *Escipión*) y

1384 La tonalidad de la subdominante menor se introduce sobre la primera repetición de la palabra «vencedor» (verso 4), en los c. 152-153.

1385 Modulación sobre la repetición de «separar» («quien los piensa separar, separar»).

1386 El cambio tonal se produce en la mitad de la disposición musical del cuarto verso: «tus armas honor, honor, tus armas honor» (c. 130).

1387 El giro a la región de la submediante coincide con la segunda puesta en música del quinto verso («me queda voluntad»).

1388 En la segunda aparición del verso 4 («cuando de mi alma»).

1389 Se encadenan tres presentaciones del último verso «sea menos fatal». Las dos últimas están escritas en *sol* mayor (dominante de la mediante bemol mayor).

1390 La última reiteración conduce a la nueva tonalidad («de mi veneración, de mi veneración, veneración»).

1391 Véase ROSEN, *Sonata*, p. 68, 121, 303, 307 y 310.

dominante menor (nº 6 y 7, también de *Briseida*). En segundo lugar, el movimiento modulatorio en el sentido de los bemoles, con la única excepción del aria nº 7 de *Briseida*, que incluye un giro a la mediante menor (tonalidad del primer círculo de quintas ascendente). Y, por último, la propensión, en el tramo final de la sección, a modular de una tonalidad menor a la situada a la quinta superior: de *fa* a *do* en el nº 2 de *Briseida*; de *do* a *sol* en el nº 4; de *si*♭ a *fa* en el nº 6 y de *fa*♯ a *do*♯ en el nº 7.

Por otro lado, a partir del análisis de la relación existente entre el texto de la segunda estrofa y los cambios tonales, se pueden descubrir dos procesos característicos: la importancia del tercer verso como punto de articulación tonal —cuatro de las arias *da capo* modulan sobre ese verso, a las que habría que sumar la nº 16 de *Briseida*— y la concentración de tensión armónica en el último verso, especialmente en las repeticiones (seis casos: nº 2, 4, 6, 7, 14 y 16 de *Briseida*)[1392].

Una vez hallados los procedimientos comunes, será útil analizar con más detalle los trayectos armónicos de las distintas secciones B de esta categoría. Contribuirá a la claridad de la exposición el establecimiento de una clasificación que se base en las vías modulatorias. De entre las muchas posibilidades existentes, se ha escogido como criterio principal el grado de alejamiento del punto de partida (tónica), que se expresa en el círculo de quintas.

En primer lugar, se puede distinguir un primer tipo de secciones centrales en las que el recorrido tonal es el menos complejo, puesto que la modulación no supera el primer círculo de quintas descendente e incluye, naturalmente, las tonalidades menores paralelas (relativo menor y supertónica menor). Esta primera categoría corresponde a las arias nº 5 de *Briseida*, nº 18 y nº 11 de *Escipión*, nº 14 y nº 4 de *Briseida* (en orden de menor a mayor complejidad).

Las dos primeras arias citadas representan el estadio más elemental de la subtipología, puesto que no abandonan la tonalidad de la subdominante. Hay que señalar únicamente que en los tres últimos compases de la sección intermedia del nº 18 de *Escipión* (c. 117-119), los acordes de dominante secundaria sobre los grados ~~VI~~ y ~~II~~ (o *wechseldominante*) pueden ser interpretados como la introducción a la tónica, aunque la resolución definitiva de la modulación sólo llegue con la cadencia sobre I en el c. 120, punto de partida de la reexposición de la sección A.

Donde sí se produce un efectivo giro ascendente en la serie de quintas, es en el aria nº 11 de *Escipión* «De nube irritada», cuyo regreso a la tónica (*re* mayor) coincide con el último verso de la segunda estrofa «venganza hallaré», que se repite tres veces al cierre de B. La sección contrastante comienza con un

1392 Relacionada con este comportamiento se halla el aria nº 18 de *Escipión*, cuyo cambio tonal hacia la tónica coincide con la repetición del último verso.

cambio repentino a la región de la supertónica menor (*mi* menor), que no es más que la tonalidad menor paralela de la subdominante, o dicho, de otro modo, la submediante menor de la subdominante (SDsm)[1393]. El sexto sonido de la escala de mi menor, el *do*♮, aparece en la voz y la viola (*piano*) sobre la tercera sílaba del primer verso («El brazo la espada») (c. 50^4). La cuerda sola responde con una melodía al unísono (en *fortissimo*) sobre el acorde de séptima de dominante, que resuelve en la tónica en el c. 52. Por lo tanto, el compositor desestima la sexta mayor (*do*♯) como medio para modular de la dominante *la* mayor, tonalidad ésta en la que concluye el *ritornello* intermedio, a *mi* menor; el empleo de *do*♯ —tercera mayor del I grado de *la* y, al mismo tiempo, sexto grado alterado, que conduce a la sensible de la nueva tonalidad *mi* menor— hubiera producido un enlace demasiado suave. Aumenta el efecto de contraste el uso de temática que no se encuentra en la sección A, salvo el motivo del rayo que ilustra la palabra «centella» (semicadencia del c. 53).

Las arias nº 14 y nº 4 de *Briseida* se caracterizan por la terminación en el relativo menor de la tónica (submediante menor) coincidiendo con las repeticiones del último verso de la segunda estrofa[1394]. En el aria «Amor, solo tu encanto» (*Briseida* nº 4), el compositor intercala —sobre los versos 3 y 4 y primera aparición del 5— un pasaje en la supertónica menor. La introducción de material nuevo en un metro y tempo distintos (3/8, *Andantino*) y, sobre todo, la trama pseudocontrapuntística proporcionan un efecto de contraste superior al de otras secciones centrales de la categoría. La armonía contribuye al efecto de tensión. Su empleo como medio expresivo es patente, por ejemplo, en el c. 83, construido sobre un acorde de sexta napolitana (verso 4: «memoria»).

En el centro del espectro debe situarse el aria nº 7 en *la* mayor de *Briseida* («De la mano que le hiere»), que contiene un desvío al segundo círculo de quintas descendente (*mi* menor).

Más importante que la relación con la tónica es, sin duda, el procedimiento compositivo en el que se incribe dicha modulación. Después de la presentación del nuevo material en la subdominante (*re* mayor) durante los versos 1 y 2 (c. 94-105), se suceden tres compases en la mencionada tonalidad de *mi* menor, una simple progresión V^7-I-V (semicadencia) que ilustra el verso 3 «cuanto aflige sus sentidos» (c. 106-108). En los c. 109-111, el segmento de tres compases se toca en una secuencia modulante de gran intensidad dramática, en la tonalidad de *fa*♯ menor, igualmente sobre el tercer verso. Por consiguiente, la progresión

1393 Función reconocida por SCHÖNBERG, *Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de L. STEIN, Barcelona, Labor, 1990, p. 82. No debe olvidarse que el compositor austriaco se refiere siempre a la región dórica (dor).

1394 ROSEN (*Sonata*, p. 207) afirma: «El plan más banal existente en el siglo XVIII para una sección de desarrollo consistía en terminar el desarrollo en una cadencia sobre la relativa menor, seguida por un regreso al I». Véase también ROSEN, *Sonata*, p. 276.

secuencial conduce de la dominante menor[1395] a la submediante menor o, si se prefiere, de la tonalidad menor del segundo círculo descendente al relativo menor de la tonalidad de partida. Pero resulta más comprensible si consideramos que la secuencia repite el modelo una segunda mayor hacia arriba. La transposición secuencial a un tono ascendente en el interior de una sección contrastante constituye, como se irá observando, un estereotipo en las zarzuelas de Rodríguez de Hita.

El cuarto y último verso de la estrofa («quien los piensa separar») prolonga la tonalidad de *fa*♯ menor. Sin embargo, en lugar de concluir la sección en esa tonalidad —como ocurre, recordémoslo, en los números 4 y 14 de la misma zarzuela—, en el antepenúltimo compás (116) se produce un giro inesperado a *do*♯ menor (mediante menor), es decir, la tonalidad que se halla a una quinta superior. Suprimiendo la quinta del acorde final sobre el I grado (*do*♯*-mi-*[*sol*♯]), el compositor facilita el enlace con la tríada que abre el *da capo* (I grado de *la* mayor: *la-do*♯*-mi*).

Por último, la tercera categoría de secciones B se diferencia por el empleo de tonalidades más alejadas respecto a la principal, ubicadas en el tercer, cuarto e incluso quinto círculo de quintas en la dirección de los bemoles. Engloba a las arias nº 2, 6 y 16 de la primera zarzuela de nuestro compositor.

No tiene nada de inusual el comienzo de la parte central en el aria de Briseida «Dime, oh Aquiles fiero» (nº 16). Tras la doble barra, se suceden en la subdominante *re* mayor dos subfragmentos de tres compases —correspondientes a los versos primero y segundo de la segunda estrofa— construidos a partir de nuevo material. En el c. 161, cuando el final del verso 2 («rigurosa») parece que vaya a terminar en I, es introducido el acorde de séptima de dominante de *si* menor ([*fa*♯]-*la*♯*-do*♯*-mi*). Este giro de la subdominante a su relativo menor ya aparece, recuérdese, en el aria nº 4 de la misma zarzuela.

Una vez reafirmada la tonalidad mediante la cadencia (imperfecta), se desarrolla hasta el final de B (c. 162-176) un pasaje de gran intensidad dramática, construido, como ya se ha comentado en el análisis descriptivo, sobre el motivo de las apoyaturas escalonadas de la sección anterior (c. 36^2-39; c. 46^2-50; c. 106^2-107; c. 114^2-116)[1396]. Dicho motivo ascendente (*piano*) y una fórmula descendente de cierre (*forte*) conforman un segmento melódico de dos compases que se repite cuatro veces. En las repeticiones se mantienen el ritmo y el contorno melódico. Los cambios armónicos proporcionan variedad y contraste: el primer segmento (c. 162^2-164^1) lleva del I al IV grado de *si* menor; el segundo (c. 164^2-166^1) del VI al IV de la misma tonalidad; el tercero (c. 166^2-168^1) es una progresión I-V-I en *do* mayor; y el cuarto (c. 170^2-172^1) se reduce al

1395 Recuérdese que para SCHÖNBERG, «el término "dominante menor" sería puro disparate» (*Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de L. STEIN, Barcelona, Labor, 1990, p. 71), al que sustituye por «quinto-menor» (v). Véase «Advertencias preliminares».

1396 Véanse los comentarios y el EJEMPLO 41 de la p. 419.

encadenamiento V^7-I en *sol* mayor. Estas transformaciones están sujetas a la conducción de la voz del bajo, que desciende progresivamente del *si*[2] a la octava baja (segmento 1: *si -la-sol*, segmento 2: *sol-fa♯-mi*, segmento 3: *mi-re-do♮*, segmento 4: *do♮-si*).

De entre todas las repeticiones, solamente la tercera presenta un tratamiento secuencial, en el que se produce una transposición a la segunda menor ascendente, de *si* menor a *do* mayor, es decir la mediante bemol mayor respecto a la tónica *la* mayor (tercer círculo descendente). Por la forma en que el modelo se transforma, con las sustituciones mencionadas tanto en los acordes como en la conducción melódica en la voz grave, cabe referirse a una variación secuencial. La última aparición del segmento tan sólo mantiene la temática de las apoyaturas, que se emplea para modular a la quinta superior (*sol* mayor). Sigue a la cuarta repetición un corto episodio con función cadencial, marcado por las líneas descendentes de la melodía. Las repeticiones y el texto se combinan del siguiente modo: segmento 1-verso 3; segmento 2-verso 4; segmento 3-verso 5; segmento 4-verso 5. El verso 5 («sea menos fatal») se repite por tercera vez en el acorde de cuarta y sexta cadencial del penúltimo compás.

La concepción de la sección intermedia del aria de Aquiles «Como el mar irritado del aire» (*Briseida* nº 6, en *fa* mayor) tiene manifiestos puntos en común con la nº 7 de la misma obra, analizada anteriormente. Ambas se desplazan a la dominante menor en el tercer verso, tonalidad a partir de la cual se emplea la técnica de la secuencia, y ambas terminan en una tonalidad menor que dista una quinta hacia arriba de la región con la que finaliza la secuencia (*fa♯* menor-*do♯* menor en el nº 7; *si♭* menor-*fa* menor en el nº 6). A pesar de estas semejanzas, la conducción de la modulación central se realiza de un modo diferente. Si en el nº 7 el giro a la dominante menor corresponde ya al modelo de la secuencia (verso 3), en el nº 6, por el contrario, se realiza en un pasaje de transición, también sobre el tercer verso, que aboca a una semicadencia (c. 110[4]-113). Sólo a partir del c. 114 empieza el modelo de la secuencia (3 compases), en una prolongación de la región de la dominante menor (*do* menor), construido sobre el verso 4 («cuando de mi alma»). La repetición (c. 117-119, también verso 4), que incluye ligeros cambios en la melodía vocal, transpone a *si♭* menor (subdominante menor), es decir, a una segunda mayor descendente y no ascendente como en el nº 7 (o lo que es lo mismo: del segundo círculo descendente baja al cuarto). En otras palabras, a diferencia del nº 7, la progresión secuencial se desplaza al cuarto verso y se conduce en sentido inverso.

Desde el mismo inicio del quinto verso («la quietud faltó») aparece la tonalidad de *fa* menor (tónica menor), con la que finaliza la parte B (c. 120-124).

El mayor alejamiento de la tonalidad de partida se halla en el aria de Calcas «Ocultará sus luces» (*Briseida* nº 2), en *sol* mayor. Toda la sección central se mueve en torno al área de la subdominante menor (*do* menor), la tonalidad del cuarto círculo descendente de quintas. La modulación de la tónica a la

subdominante menor en el paso de A^2 a B no ofrece ninguna dificultad: el I grado de *sol* mayor con el que termina el *ritornello* (c. 135) se interpreta como dominante de la tríada menor *do-mi♭-sol* que le sigue (c. 136), es decir, el I grado de *do* menor. Se aprovecha la tendencia del I grado a resolverse en el sonido que está a la quinta inferior[1397].

Los cuatro primeros compases de B se desarrollan en un movimiento de continuas corcheas, que descomponen un simple intercambio I-V-I. Ilustran el verso primero de la segunda estrofa: «sombras y tempestades». Cuando la parte vocal finaliza el verso, una línea ornamentada descendente tocada al unísono por la orquesta conduce a una cadencia sobre V, tras haber asentado firmemente la tonalidad (insistencia sobre el VI grado *la♭*). A partir del c. 143, reaparece el motivo de las corcheas regulares sobre el verso 2 («esparcirá su mano»), aunque traspuesto a *mi♭* mayor (submediante bemol mayor), es decir, el relativo mayor de la tonalidad precedente. Obsérvese que la relación entre la submediante bemol (♭SM) y la subdominante menor (sd) es equivalente a la de la tónica (T) y la submediante menor (sm). Schönberg lo expresa en la siguiente ecuación:[1398]

$$\boxed{\text{sd} : \flat\text{SM} = \text{sm} : \text{T}}$$

De hecho, la transposición mencionada tiene visos de ser una secuencia (c. 143-144), aunque pronto las variaciones en la línea vocal —sobre todo las supresiones— hacen que se desvincule del «modelo» (c. 136-140). Una escala ascendente remata el fin del verso segundo (cadencia sobre I).

En el c. 147 se produce la modulación a *fa* menor, una región remota (¡quinto círculo descendente!) que, sin embargo, está relacionado con la subdominante: la subtónica menor[1399] es la subdominante menor de la subdominante menor (sdsd)[1400]. Confirma esa función la vuelta de *do* menor (subdominante) a partir de los c. 152-153. A pesar de la conexión de *fa* menor con la región que inicia y concluye la sección contrastante, no deja de ser interesante el giro respecto a la tonalidad precedente.

La modulación de *mi♭* mayor a *fa* menor —regiones cuyas tónicas están a distancia de una segunda mayor— se realiza sin acordes de preparación. Rodríguez de Hita introduce súbitamente el acorde sobre V de *fa* menor en el c. 147, con el séptimo grado elevado (*mi♮*) en el bajo, cuando en el compás anterior la orquesta ha tocado al unísono el *mi♭* (I grado de *mi♭* mayor). El pasaje en la

---

1397 Sobre la afinidad entre la región de la tónica y la subdominante menor, véase A. SCHÖNBERG, *Tratado de armonía*, traducido del alemán por R. BARCE, Madrid, Real Musical, 1979, p. 257-259 y 261-280 (capítulo XIII).

1398 A. SCHÖNBERG, *Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de L. STEIN, Barcelona, Labor, 1990, p. 73.

1399 Schönberg utiliza el término de región del «quinto-menor» de la mediante bemol menor (♭mv). Sobre las divergencias respecto a la tabla de regiones de Schönberg, véanse los comentarios de las «Advertencias preliminares».

1400 Conexión ya establecida por A. SCHÖNBERG, en la p. 82 de *Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de L. STEIN, Barcelona, Labor, 1990.

subtónica menor contrasta temáticamente con los compases anteriores. Consta de dos segmentos casi idénticos de dos compases, que ponen en música los versos tres y cuatro respectivamente («y quedará el troyano / de Grecia vencedor»). La parte central concluye, como se ha visto, con una *codetta* en *do* menor en la que se repiten los dos versos últimos de la estrofa[1401]. Una larga cadencia completa reafirma la tonalidad antes del *ritornello* que introduce la *reprise* de A (*sol* mayor).

1.5. Reexposición de la sección A. Mecanismos de abreviación

Una vez concluida la parte contrastante, se ejecuta el *da capo* o repetición de la sección binaria A: en el último compás de la sección B se halla la abreviación D.C. (*da capo*), que indica que debe volverse al inicio del aria y seguirse hasta el *ritornello* que concluye A^2. La doble barra o la palabra «fin» —siempre en castellano— señalan el punto final de la segunda ejecución[1402]. Esta estructura pentapartita, compuesta por dos hojas idénticas A (A^1 A^2) articuladas por una sección bisagra B, constituye la forma estándar en las arias *da capo.* Asimismo, se erige en la forma fundamental en los esquemas *da capo* del Rodríguez de Hita zarzuelista, puesto que corresponde a cinco de las nueve arias de esta categoría, concretamente a los nº 5, 6, 7, 14 y 16 de *Briseida.*

Junto a la completa reexposición de la sección A, sin modificación alguna, el compositor opta por una segunda solución, que consiste en escribir de nuevo la *reprise* o parte de ella, manteniendo notables similitudes estilísticas con la primera sección exterior. Con este procedimiento, persigue la reducción de la longitud del aria. Es preciso recordar que, desde finales de los años cincuenta, la tendencia a abreviar la reexposición en el aria *da* capo fue ganando terreno en el campo operístico, debido a que la dimensión del aria se había dilatado notablemente[1403].

En el caso de las arias *da capo* de Rodríguez de Hita, las diferencias en los modos de recapitular permiten identificar cuatro variantes, las mismas que el número de ejemplos pertenecientes a la segunda solución (*reprise* variada o recapitulación[1404]).

1401 Desde el c. 152: «vencedor, y quedará el troyano, de Grecia vencedor, vencedor».

1402 De hecho, la indicación «fin» se coloca únicamente en las arias nº 5 y 6 de *Briseida.* En el resto (nº 7, 14 y 16 de la misma zarzuela), aparece sólo la doble barra con dos puntos.

1403 Véase McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 231.

1404 El hecho de que la segunda exposición de A conlleve algún tipo de abreviación, motiva que propugnemos el empleo del vocablo «recapitulación» (del latín *recapitulatio*), que en su sentido riguroso significa compendio, resumen, condensación.

TABLA 14. Arias *da capo*: versos de la reexposición variada y modulación

Forma		A^3						A^4				
Estrofas		1						1				
Versos	Rit.	1	2	3	4	5	Rit.	1	2	3	4	5
5 + 5 versos												
Sci nº 18	T								x	x[1405]		

Forma		A^3					A^2			
Estrofas		1					1			
Versos	Rit.	1	2	3	4	Rit.	1	2	3	4
4 + 4 versos										
Bri nº 2	T						§ s/t	t	T-t-T	

Forma		A^3					$/A^2$		
Estrofas		1					1		
Versos	Rit.	1	2	3	4		3	4	
4 + 4 versos									
Bri nº 4	T					--›	§		

Forma		A^3				
Estrofa		1				
Versos	Rit.	1	2	3	4	Rit.
4 versos						
Sci nº 11	--T					

Variante 1: aria pentapartita *da capo* con reexposición variada. Corresponde al aria nº 18 de *Escipión en Cartagena* «No puede no mi pecho».

El segundo postigo A está confeccionado nuevamente, aunque son patentes los parentescos temáticos con el primero. Se respeta la forma binaria en el interior de la sección, igualmente determinada por la repetición de la primera estrofa (A^3 A^4).

La supresión del *ritornello* introductivo de A^3 es el principal medio de abreviación en la recapitulación del aria; en lugar de los 24 compases orquestales que precedían a A^1, la reaparición de la primera estrofa tras la sección B se produce sin transición alguna.

El comienzo de la reexposición repite los diez primeros compases de A^1 (c. 25-34 = c. 120-129), con alguna ligera modificación en el acompañamiento. A partir del c. 129, con la aparición del verso 3, se reelaboran los materiales primarios e incluso se introducen motivos nuevos (por ejemplo, los tresillos ornamentales) que aportan variedad. Sin embargo, la principal función de la segunda parte de la subsección A^3 es anclar la tonalidad de la tónica (*si*♭ mayor) y

1405 Los versos 3 y 4 desaparecen en la última puesta en música de la primera estrofa (A^4).

reemplazar el giro a la dominante que se producía en la mitad de A^1 (c. 36^4, verso 3).

La repetición de la estrofa en la recapitulación (A^4) se inicia con una cita de los ocho primeros compases de A^2, transportados una cuarta alta, es decir, al tono principal *si♭*. Del c. 152 en adelante, A^4 se desvía del discurso seguido en A^2, empleando una vez más el procedimiento de la variación. En esta ocasión, el parentesco temático con la exposición es mayor que en la subsección anterior (A^3). No sólo se reconocen las relaciones con A^2 (c. 156-159; además del mencionado pasaje introductorio, c. 144-151), sino que adquieren una significativa importancia las referencias a A^1 (pasaje ornamentado que ilustra el verso 4, c. 159^4-166 y vuelta del tema inicial en el c. 167, aunque sobre el verso 5). Podemos identificar incluso la inserción de un pasaje de A^3 en los c. 152-155, prácticamente calcados de los c. 140-144.

La existencia de dichas relaciones no proporciona simetría estructural con A^2, precisamente a causa de la diversidad de las fuentes. Basta con fijar la atención en la ubicación de los pasajes virtuosísticos que se hallan hacia el final de la intervención solista. Si en A^3 recae sobre la conclusión del verso 5 «mi propio corazón» (c. 135 y s., nuevo material), en A^4 lo hace, como se ha indicado, sobre la del cuarto verso «amor ajeno ha hecho» (c. 159^4 y s.). En el mismo lugar se sitúa el episodio ornamental de A^1 (c. 44^4 y s.), mientras que A^2 pone su acento sobre el quinto verso. Por lo tanto, y refiriéndonos a los fragmentos virtuosos del solo, los paralelismos se dan entre las subsecciones internas (A^2 y A^3) y, sobre todo, las externas (A^1 y A^4), las cuales, además, poseen lazos temáticos.

Destaca, por otro lado, la omisión de los versos 2 y 3 en A^4, que no implica condensación musical alguna. Como veremos más adelante, el acortamiento respecto a la correspondiente subsección de la exposición es prácticamente imperceptible, contrariamente a lo que ocurre en la tercera A^{1406}.

En suma, el aria nº 18 de *Escipión*, a pesar de reformular enteramente la reexposición de A, no difiere demasiado de la forma del *da capo*. El resultado final es un aria pentapartita en la que la *reprise* binaria guarda grandes analogías con la exposición, si bien la altera, la reduce y la ajusta a la tonalidad inicial. La función de esta recapitulación reside, precisamente, en la afirmación de la tónica, sustituyendo la tensión armónica de la sección A que, según vimos, concluía de manera anómala en la dominante.

Variante 2: aria *dal segno* con la primera parte de la reexposición variada (A^3). Es el caso del aria de *Briseida* nº 2 «Ocultará sus luces».

Los números 2 y 4 de la zarzuela *Briseida* pertenecen a la forma derivada del aria *da capo* que se conoce como aria *dal segno*. Antes de proseguir, es

1406 Véase TABLA 17.

importante recordar brevemente las características de este subtipo formal, no sin poner de relieve la variedad de esquemas de que disponían los compositores operísticos hacia finales de los años sesenta del siglo XVIII.

El incremento de la longitud del aria *da capo* motiva, como se ha mencionado más arriba, que los compositores se inclinen por abreviar el aria. El método más generalizado consiste en evitar la repetición entera de la sección A[1407]. En lugar de volver al primer compás del aria tras el final de la sección B, los ejecutantes saltan a una señal (*segno*) —habitualmente § o 𝄋[1408]— emplazada en algún lugar de la sección A. Al final del *ritornello* de B se coloca la indicación «*al segno*» o «*dal segno*» (abreviada D.S.)[1409], de ahí que esta variante sea denominada aria *dal segno*[1410]. Por lo común, el signo se halla al inicio de A^2, de modo que en la repetición se suprime la primera subsección (A^1) [1411]. Es difícil fechar con exactitud cuando se inicia este procedimiento, aunque consta que hacia 1760 era utilizado corrientemente[1412].

1407 La otra gran posibilidad para frenar la continua expansión del aria es disminuir el número de frases musicales. Véase M.F. ROBINSON, *The Aria in Opera Seria, 1725-1780*, en *Proceedings of the Royal Musical Association*, 88, 1961-1962, p. 40.

1408 Rodríguez de Hita emplea en las dos arias de este tipo (*Briseida* nº 2 y 4) la doble barra atravesada por dos líneas oblicuas.

1409 «*Al segno*» es la forma preferida en las dos arias de Rodríguez de Hita. Esta indicación aparece junto a la doble barra final, que es cruzada en diagonal por dos líneas, de manera idéntica a la señal. Por otra parte, en el manuscrito de *Briseida* no figura la palabra «fin» (o «*fine*») en la conclusión de A^2, punto final, como se verá, de la ejecución.

1410 La forma del aria *dal segno* ya fue descrita en detalle por E. KURTH, *Die Jugendopern Glucks bis Orfeo*, en *Studien zur Musikwissenchaft*, 1, 1913, p. 193-277; H. ABERT, *W. A. Mozart*, 1, 6ª ed., Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1923, p. 196; R. GERBER, *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig, Kistner und Siegel, 1925, p. 166 y s. Aunque no es posible en esta nota recordar los numerosos autores que han tratado este tipo de aria, destacamos a: E.O.D. DOWNES, *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the Dominant Trends in Opera Seria 1750-1780*, tesis doctoral de la Harvard University, Cambridge, 1958 (citado por F.L. MILLNER, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, [*Studies in Musicology*, 2], [Ann Arbor], UMI Research Press, 1979, p. 301, nota 11, sin especificar la página); S. DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, en *Mozart-Jahrbuch*, 1968-1970, p. 68-69; F.L. MILLNER, *op. cit.*, p. 40-43; McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 230-234.

1411 Véase TABLA 15.

1412 Michael F. ROBINSON afirma «by the 1760s it was becoming common practice to shorten the over-all length of the aria by repeating merely the second half of the first section» (*Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 147). Por ejemplo, en *Olimpiade* de Jommelli (Stuttgart, 1761) predomina la mencionada forma *dal segno*. Véase McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 231. En los años setenta, Mozart la sigue utilizando, aunque raramente. Constituyen ejemplos el aria de Aspasia «Al destin che la minaccia» (II, 1) de *Mitridate* (1770) o el K. 295 «Se al labbro mio non credi» de 1778. El aria de Silvia «Spiega il desio, le piume» (nº 19) de *Ascanio in Alba* (1771) puede incluirse en este grupo, si bien, como señala Döhring, representa un paso más en la reducción de la reprise, ya que sólo se *repite* la conclusión de A^2. Véase S. DÖHRING, *op. cit.*, p. 69 y ROSEN, *Sonata*, p. 71.

TABLA 15. Aria *dal segno* (estereotipo)

Forma		**A^1**		**A^2**		**B**		**A^2**	
Secciones	Rit. inicial	Solo	Rit.	Solo	Rit.	Solo	Rit.	Solo	Rit.
Estrofas		1				2		1	
Tonalidad:									
Mayor	T	T-->D	D	T-->T		tonalidad		T	
Menor	t	t-->M	M	t-->t		alejada		t	

Hacia mediados de siglo coexisten, no obstante, varias formas de arias *dal segno* , originadas por la distinta ubicación de la señal y la incorporación o no de un fragmento musical de nueva hechura. Del abanico entero de posibilidades formales disponibles, destacan sin duda las siguientes:

1) Repetición completa de A^1 y A^2, aunque se omite el *ritornello* inicial o parte de él. El compositor puede optar por añadir un *ritornello* al final de B, generalmente con un ritmo cadencial más rápido y material distinto del de apertura. Algunos autores como McClymonds emplean la denominación aria *da capo al segno*[1413].

Rit.	**A^1**	Rit.	**A^2**	Rit.	**‖ B**	(Rit.) D.S.
	§				Fin	

2) Retorno al comienzo de A^2, omitiendo la repetición de A^1. Esta disposición A^1 A^2 B A^2 se convierte, según se ha visto, en la forma estándar en la segunda mitad del siglo XVIII.

Rit.	**A^1**	Rit.	**A^2**	Rit.	**‖ B**	(Rit.) D.S.
			§		Fin	

3) Reformulación del inicio de la reexposición (tercera versión de la primera estrofa = A^3), que enlaza, mediante el *dal segno*, con el regreso de una parte de A^2 (plan A^1 A^2 B A^3/ A^2). Permite al compositor, por ejemplo, soslayar un comienzo de A^2 que esté en la dominante o que haya introducido nuevo material. Downes designa por «*da capo* condensada» a este tipo de aria[1414].

Rit.	**A^1**	Rit.	**A^2**	Rit.	**‖ B**	(Rit.)	**A^3**--D.S.
			§		Fin		

1413 McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 230.

1414 E.O.D. DOWNES, *op. cit.* El inicio de la recapitulación se adueña a veces del principio de A^1, sucediéndole rápidamente la conclusión de la subsección A^2. Incluimos ese esquema —de hecho A^1 A^2 B A^1/A^2— en este grupo. DÖHRING (*op. cit.*, p. 68) pone como ejemplo de este último tipo al aria «Il tenero momento» (I, 2) de *Lucio Silla* (1772) de Mozart.

(4) Debido a las similitudes con el esquema anterior, algunos estudiosos incluyen la forma A^1 A^2 B A^3, con recapitulación modificada y abreviada, en la tipología de las *arias dal segno*[1415]. A nuestro entender, no es una consideración apropiada, puesto que en dicho procedimiento no se produce el retorno a marca alguna, rasgo distintivo de las arias *dal segno*.

Por último, tal vez sea necesario aclarar una cuestión de terminología. En 1958, Edward O. Downes acuñó el término *half da capo aria* o «media aria *da capo*», con el que designaba exclusivamente a las arias en las que, tras la sección contrastante, se volvía al inicio de A^2, es decir, al esquema-tipo de las arias *dal segno* (modelo 2)[1416]. Esa denominación se ha extendido posteriormente a las arias *da capo* cuya primera estrofa se enuncia una sola vez en la reexposición, ya sea mediante repetición (A^2, tipo 2), ya mediante recapitulación (A^3, tipo 4) o una combinación de ambas (A^2/A^3, tipo 3). Se aplica aquí la designación en el sentido amplio.

Finalizada esta digresión, podemos ocuparnos nuevamente de los procesos de recapitulación de Rodríguez de Hita.

En el aria de Calcas «Ocultará sus luces» (*Briseida*, nº 2), Hita emplea una variante de lo que aquí se ha clasificado como tipo 3 del aria *dal segno*. Recompone completamente la primera parte de la reexposición con el objeto de devolverla a la tónica (en lugar de T-D) y, finalizada aquélla, establece que se repita toda la subsección A^2 —y no parte de ella, como en el modelo— por medio de un *dal segno* (plan A^1 A^2 B A^3 A^2).

El *ritornello* que enlaza la sección central —finalizada, recuérdese, en la subdominante menor— con la recapitulación (c. 159-169), no es otra cosa que la reproducción casi literal de los c. 21-31 de la primera exposición orquestal. La omisión de dos tercios del *ritornello* inicial (c. 1-20) manifiesta claramente la determinación de reducir el tamaño de la segundo postigo exterior.

De verdadera recapitulación debe calificarse la tercera versión de la primera estrofa (A^3). Reducida a una cuarta parte de lo que ocupaba A^1 (de 42 a 11 compases)[1417], la nueva subsección explota elementos del primer solo. Si en los c. 170-176 (versos 1-2) las similitudes se detectan sobre todo en los diseños rítmicos, a partir del c. 177 el compositor repite abiertamente los c. 45-49, es decir, la primera puesta en música de los versos 3 y 4 («y nuestras alegrías / convertirá en temor») en A^1, ocurrida ya entonces en la tónica *sol* mayor. El resto de los materiales de la subsección A^1 son desechados drásticamente, de modo que nos hallamos ante una reexposición condensada de A^1, reducida a la mínima expresión, sin ninguna reiteración del texto.

1415 E.O.D. DOWNES (*op. cit.*) y F.L. MILLNER (*op. cit.*), por ejemplo.

1416 E.O.D. DOWNES, *op. cit.* Citado por McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 395 (nota 2 del capítulo VII).

1417 Véase TABLA 17.

A^3 se cierra con una cadencia sobre el V grado de la tónica *sol* mayor (c. 181 = c. 49). La indicación *al segno* remite entonces al inicio de A^2 (c. 81), hecho que comporta paradójicamente la reinstalación de la tensión tonal. Es poco arquetípico que, tras haber reformulado la primera parte de la reexposición precisamente para dotar de estabilidad al último tramo de la pieza, se vuelva a ejecutar la subsección A^2, caracterizada, ante todo, por el carácter modulante. En la práctica, la ya afianzada tonalidad de *sol* mayor vira repentinamente a la supertónica menor (*la*), sucediéndole la oscilación entre el modo menor y el mayor de la tónica[1418]. Al desestabilizar la resolución implantada desde A^3, cogiendo desprevenido al oyente, Rodríguez de Hita se aleja de las técnicas tradicionales del aria *dal segno*.

Variante 3: aria *dal segno* con condensación (media aria *da capo*), representada por el aria «Amor, solo tu encanto» (*Briseida* nº 4).

En esta aria de Briseida, Hita se sirve del esquema *dal segno* que hemos denominado tipo 3. Se ajusta exactamente al patrón comentado: reescritura de la recapitulación A^3 y engarce con la segunda mitad de A^2. La función de dicho procedimiento es, lógicamente, esquivar el cambio a la dominante que se produce en la exposición. En vista de esto, no es de extrañar que el comienzo de A^3 (verso 1) (c. 104^4-107^2) reproduzca literalmente los compases iniciales de A^1 (c. 13^4-16^2), pero que, a partir del c. 107^3, dé paso a la variación del material primario —presentado ahora en la tónica *si*♭ mayor— porque, de lo contrario, hubiera enfilado hacia el área de *fa* mayor (versos 3-4, c. 18 y s.). En el mismo sentido, obsérvese en qué punto se coloca la marca del *al segno*: en el c. 49 (hacia la mitad de A^2), en plena coloratura vocal, justo un compás después de que se haya confirmado el regreso de la tonalidad principal[1419].

La supresión en la segunda ejecución de los nueve primeros compases de A^2 (de un total de 22), junto a la relativa brevedad de A^3 (11 compases frente a los 22 de la primera parte de la exposición[1420]), sin olvidar la reducción del *ritornello* entre B y A^3 —siete compases emparentados con el *ritornello* inicial de 13 compases—, configuran una *reprise* considerablemente reducida. Gracias a la técnica de *dal segno*, resulta una fusión de los segmentos integrantes en una sola subsección (A^3/A^2). La disposición del texto proporciona de manera inequívoca esta unidad estructural. Al margen de las habituales reiteraciones internas, la primera estrofa poética es expuesta una vez[1421], contrariamente a lo que ocurre en la otra aria *dal segno* de *Briseida* (nº 2), examinada en el párrafo

1418 Véase apartado 1.3.3 de este capítulo.

1419 Véase TABLA 56.

1420 Véase TABLA 17.

1421 He aquí la disposición de la estrofa de cuatro versos: A^3 = 112344(mitad); A^2 (*dal segno*) = 343444. Son manifiestas las similitudes con el primer y segundo solos: A^1 = 112344(mitad)4(mitad)3444; A^2 = 11234343444.

anterior, en la que subsiste el plan binario (A^3 A^2) —con repetición de estrofa—, deudor del esquema *da capo* (A^1 A^2). Por ese motivo, el aria «Amor, solo tu encanto» debe incluirse en la categoría de media aria *da capo*. La ensambladura implica en este caso compresión, condensación y, por ello, cabe hablar de aria *da capo* (*dal segno*) condensada.

Variante 4: media aria *da capo* con reexposición abreviada (A^3), correspondiente al nº 11 de *Escipión en Cartagena* «De nube irritada»

En el aria de Digicio, el compositor de Valderde emplea el más drástico de los mecanismos de reducción de un aria *da capo*: limitar la reexposición a una nueva puesta en música de la primera estrofa (A^3). Se obtiene el esquema A^1 A^2 B A^3 que constituye, como ya se ha discutido[1422], una de las modalidades de la media aria *da capo*.

La tercera versión de A es una recapitulación modificada de A^2. La variación preserva principalmente materiales rítmicos, como el diseño con puntillo sobre la palabra «relámpago» (c. 63 = c. 35^3-36^2) o las fórmulas anapésticas del inicio de la coda (c. 67^3-68 = c. 41-42). Pero la cohesión se consigue también mediante las similitudes melódicas, ya sea en el solo —por ejemplo el motivo de las corcheas descendentes en los violines (c. 60^2-61), una mera transposición del de los c. 33^2-34)—, ya sea en el *ritornello* precedente (c. 58-60^1), que deriva directamente del puente instrumental entre A^1 y A^2 (c. 31-33^1). En el pasaje central (c. 64-65, primera aparición del verso 4) y en la cadencia final conclusiva (c. 69-70), así como en el contorno melódico de la voz, se concentran los cambios. Si bien es verdad que la transformación fundamental que se opera en A^3 es la relativa a la tonalidad. La permanencia de la dominante en la subsección A^2 es sustituida por la de la tónica en la recapitulación.

En resumen, Rodríguez de Hita no se supedita únicamente al principio básico de las arias *da capo*. Nada menos que en cuatro de los nueve ejemplos existentes, el compositor decide reelaborar la vuelta de A total o parcialmente. Asimismo, la variedad de los mecanismos de reducción empleados denota un alto sentido de la experimentación. De la observación de los cuatro distintos diseños resultantes se desprende la preferencia por componer, después de la sección contrastante, una tercera versión de la primera estrofa (A^3) entroncada temáticamente con la exposición. Pero las soluciones elegidas para poner fin al aria son siempre diferentes. Destaca el recurso a uno de los procedimientos comúnmente usados por los compositores operísticos, el *dal segno*, aunque descartando, eso sí, el esquema corriente en esos años (A^1 A^2 B A^2).

1422 Véase p. 561.

1.6. Proporción de las secciones

Las proporciones en el interior del aria *da capo* constituyen uno de los elementos más importantes para determinar la modernidad del lenguaje de un compositor de ópera del siglo XVIII.

La disminución del texto del aria que se observa ya desde los años treinta es, como ya se ha apuntado, la reacción al aumento constante de la duración de la música[1423]. Wiesend ha demostrado brillantemente la creciente longitud de las arias comparando el *Alessandro nell'Indie* de Leonardo Vinci (1730) y el de Baldassare Galuppi (1755), el compositor más célebre de la mitad de siglo[1424]. La suma total de las duraciones de las arias de Galuppi es un tercio superior a las de Vinci (60/90 minutos). Por su parte, en el texto de la segunda versión, Metastasio elimina un tercio de los versos[1425].

También en el interior del aria se modifican las proporciones. La nueva tendencia —prosigue Wiesend— consiste en reducir los *ritornelli*, especialmente los internos, y en contraer también la sección central (B). La sección A (A^1 A^2) toma, por su parte, unas dimensiones considerables[1426]. Para ilustrar su afirmación, Wiesend confronta seis versiones de músicos distintos del aria «Chi vive amante, sai che delira» del *Alessandro nell'Indie*, comparando sus respectivas secciones. He aquí la tabla resultante (en %), que reproducimos dado su interés para nuestro estudio[1427]:

1423 Véase nota 1377.

1424 R. WIESEND, *Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del settecento*, en *Metastasio e il mondo musicale*, ed. de M.T. MURARO, (*Fondazione Giorgio Cini. Studi di musica veneta*, 9), Firenze, Olschki, 1986, p. 181-183.

1425 *Ibidem*, p. 179-180.

1426 *Ibidem*, p. 187.

1427 El profesor de la Universidad de Bayreuth determina la medida de las distintas secciones constitutivas a partir del tiempo. Por tanto, sus datos son el resultado de una deducción a partir de un tempo metronómico determinado. El número total de compases que se ejecutan efectivamente equivale al 100%. Por ello, en la tabla del citado artículo (p. 188) —y que incluimos aquí—, la repetición de los porcentajes en la reexposición de la sección A se indica mediante puntos suspensivos. WIESEND (*ibidem*) especifica que, en caso de encabalgamiento de las secciones, vuelve a contar desde el inicio de la sección. Wiesend ya había empleado estos criterios para elaborar la tabla que insertó en la tesis doctoral presentada en la Julius-Maximilians-Universität Würzburg, publicada posteriormente con el título (p. 152).

TABLA 16. Porcentaje de las secciones del aria *da capo* «Chi vive amante, sai che delira» *de Alessandro nell'Indie*.

	Rit.	A^1	Rit.	A^2	Rit.	B	Rit.	A^1
Vinci 1730	8,37	11,82	1,97	16,75	5,42	11,33	...	...
Haendel 1731	8,77	12,28	1,75	14,04	9,65	12,28	3,51	...
Hasse 1731	9,09	6,70	3,83	19,14	6,22	12,92	6,22	...
Galuppi 1754	9,58	12,64	2,68	19,16	4,21	9,96	3,07	...
Galuppi 1755	7,82	15,65	2,04	19,05	4,42	7,82	2,04	...
Perez 1755	8,67	19,32	1,52	17,33	3,04	6,79	1,99	...

Fuente: R. WIESEND, *Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del settecento*, en *Metastasio e il mondo musicale*, ed. de M.T. MURARO, (*Fondazione Giorgio Cini. Studi di musica veneta*, 9), Firenze, Olschki, 1986, p. 188.

Las conclusiones de Wiesend reflejan la evolución general del aria *da capo* en el Setecientos. En primer lugar, se evidencia la supremacía de A^1 y A^2, cuya duración aumenta incesantemente. La sección A^1 del aria de David Perez dura casi el doble de la correspondiente a Vinci. La proporción de los *ritornelli* introductivos, intermedios o conclusivos no sufre modificaciones significativas, excepto la ligera reducción del *ritornello* que cierra A^2. Finalmente, la parte B se convierte en una sección contrastante relativamente breve. Si en Vinci —observa Wiesend— tenía la misma duración de A^1, en el *Alessandro* de Galuppi compuesto en 1755, equivale a la mitad y en Perez sólo a un tercio.

La evolución de las proporciones internas hasta los años cincuenta, permite situar con más precisión las arias *da capo* de Rodríguez de Hita. Tomando como base el método de Wiesend, se ha confeccionado una tabla con las proporciones de las ocho arias da capo de *Briseida* y *Escipión en Cartagena*[1428].

1428 Existen, no obstante, notables diferencias entre el procedimiento del musicólogo alemán y el de este trabajo:

— Las secciones se miden en número de compases y no en tiempo transcurrido. Se ha descartado el método de Wiesend, basado en el cronometraje, por considerar que los resultados están supeditados a los *tempi* asignados arbitrariamente. Si no supone un gran problema en las piezas con tempo uniforme —donde las proporciones siguen siendo esencialmente las mismas aunque se modifique la pulsación—, el procedimiento de Wiesend puede generar datos poco imparciales en las arias con dos o más movimientos. Además, el autor alemán no especifica si se ha limitado al pulso del metrónomo o, por el contrario, si ha tenido en cuenta elementos de la práctica interpretativa, como, por ejemplo, las cadencias improvisadas, la ornamentación melódica, el aumento o disminución del movimiento (p. e. *ritardando*), etc.

Conscientes de que es difícil expresar cuantitativamente las magnitudes de las secciones de un aria, hemos optado por anotar la cantidad de compases. Si bien estos datos tampoco reflejan la complejidad de la realización musical, al menos tienen la ventaja de ser objetivos y verificables.

Lamentablemente, no podemos detenernos a comparar los valores a partir de ambos criterios de medición, estableciendo incluso un índice de error estimativo.

La TABLA 17 muestra claramente la preponderancia de la sección A (A^1 y A^2), cuya extensión ocupa, en todos los casos, alrededor de un tercio del aria. La primera puesta en música de la primera estrofa (A^1) alcanza un valor medio del 16% del total del aria, un índice similar al de las arias del Galuppi de mediados de siglo. En la última aria de *Briseida* (nº 16) esta subsección muestra un desarrollo excepcional, con una estrofa de siete versos, en la línea de las óperas serias de los años sesenta.

La sección A^2 tiene una duración similar a A^1 (la media de aquélla es del 16,7%), aunque sólo en dos casos ambas posean un idéntico número de compases (nº 4 y 5 de *Briseida*). Lo habitual es que en la repetición de la primera estrofa se produzca un ligero incremento (7,1% en el nº 2 de *Briseida* y 10% en el nº 7 de la misma obra y el nº 18 de *Escipión*) o una leve disminución (casi el 5% en el nº 14 de *Briseida*) en la duración respecto a la subsección precedente (A^1). En el extremo de esa doble tendencia se hallan las arias nº 6 de Aquiles y nº 16 de Briseida, con un acusado aumento del 70,8% en el primer caso (de 24 a 41 compases) y una reducción del 38,2% en el segundo (de 76 a 47 compases). Por lo tanto, componiendo una mayoría de arias *da capo* con una sección A^2 superior en extensión a A^1 (a las cuatro citadas, hay que añadir el aria nº 11 de *Escipión*, que presenta un 30% de acrecencia), Rodríguez de Hita se suma a la tendencia que Wiesend apuntó para la ópera *seria* del Setecientos. Es significativo, por otro lado, que el recorte de la parte A^2 que el musicólogo alemán contabiliza en la versión del *Alessandro nell'Indie* (1755) de Perez (19,3% de A^1, frente al 17,3% de A^2, es decir, una pérdida del 10,3%), se produzca también, aunque en otra proporción, en dos arias de la zarzuela heroica de 1768.

— A diferencia de Wiesend, en la tabla se indican tanto el número de compases como los porcentajes resultantes. Omitiendo los datos primarios, Wiesend dificulta la verificación posterior, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de partituras son manuscritas y se hallan esparcidas por diversas bibliotecas europeas (véase R. WIESEND, *Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del settecento*, en *Metastasio e il mondo musicale*, ed. de M.T. MURARO, [*Fondazione Giorgio Cini. Studi di musica veneta*, 9], Firenze, Olschki, 1986, notas 30, 31, 33, 39 y 40).

— Las cifras porcentuales constan de un solo número decimal. Al expresar las medidas porcentuales con dos decimales se incurre, a nuestro entender, en un exceso de exactitud, habida cuenta de los factores comentados en el primer punto.

— Se ha preferido ofrecer también las cifras de la reexposición, en lugar de mostrar unos puntos suspensivos, al existir secciones escritas de nuevo con notables variantes (*Briseida* nº 2 y 4, *Escipión* nº 11 y 18). En la tabla de porcentajes se indican con cifras en cursiva las repeticiones inalteradas (el *da capo* genuino y el *dal segno*). Los índices se componen en letra redonda cuando la reexposición es variada.

TABLA 17. Número de compases y porcentaje de las secciones de las arias *da capo*

	Ritornello		A^1		*Ritornello*		A^2		*Ritornello*		B	
	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%
Bri nº 2	31	13,0	42	17,6	7	2,9	45	18,8	11	4,6	23	9,6
Bri nº 4	13	9,8	22	16,7	4	3,0	22	16,7	4	3,0	32	24,2
Bri nº 5	15	6,7	38	17,0	5	2,2	38	17,0	8	3,6	15	6,7
Bri nº 6	25	10,7	24	10,3	9	3,8	41	17,5	9	3,8	18	7,7
Bri nº 7	19	8,8	30	14,0	6	2,8	33	15,3	7	3,3	25	11,6
Bri nº 14	21	8,2	41	16,0	11	4,3	39	15,2	10	3,9	13	5,1
Bri nº 16	17	5,1	76	22,8	4	1,2	47	14,1	11	3,3	23	6,9
Sci nº 11	20	27,4	10	13,7	2	2,7	13	17,8	4	5,5	8	11,0
Sci nº 18	24	13,2	30	16,5	0	0,0	33	18,1	7	3,8	26	14,3
PROMEDIO		11,4		16,0		2,6		16,7		3,9		10,8

Ritornello		A^1 / A^3		*Ritornello*		A^2 / A^4[1429]		*Ritornello*		Var. A1-A2	Var. A1-B	Var. A1-A3	Var. A2-A4	
nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	%	%	%	%	
11	4,6	11	4,6	2	0,8	*45*	*18,8*	*11*	*4,6*	7,1	-45,2	-73,8	0,0	Bri nº 2
7	5,3	11	8,3	0	0,0	13	10,6	*4*	*3,0*	0,0	45,5	-50,0	-36,4	Bri nº 4
15	*6,7*	*38*	*17,0*	*5*	*2,2*	*38*	*17,0*	*8*	*3,6*	0,0	-60,5	0,0	0,0	Bri nº 5
25	*10,7*	*24*	*10,3*	*9*	*3,8*	*41*	*17,5*	*9*	*3,8*	70,8	-25,0	0,0	0,0	Bri nº 6
19	*8,8*	*30*	*14,0*	*6*	*2,8*	*33*	*15,3*	*7*	*3,3*	10,0	-16,7	0,0	0,0	Bri nº 7
21	*8,2*	*41*	*16,0*	*11*	*4,3*	*39*	*15,2*	*10*	*3,9*	-4,9	-68,3	0,0	0,0	Bri nº 14
17	*5,1*	*76*	*22,8*	*4*	*1,2*	*47*	*14,1*	*11*	*3,3*	-38,2	-69,7	0,0	0,0	Bri nº 16
0	0,0	0	0,0	2	2,7	11	15,1	3	4,1	30,0	-20,0	-100,0	-15,4	Sci nº 11
0	0,0	24	13,2	0	0,0	32	17,6	6	3,3	10,0	-13,3	-20,0	-3,0	Sci nº 18
	5,5		11,8		2,0		15,7		3,7	4,3	-32,8	-26,5	-6,2	PROMEDIO

En cuanto a dimensiones, la parte contrastante B va a la zaga de las secciones anteriores. En efecto, en siete de las nueve arias, su tamaño no supera el 12% del total. Si se compara con la duración de A^1, resultan caídas desde el

1429 A^3 en *Escipión* nº 11.

13-16% (*Escipión* nº 18 y *Briseida* nº 7) hasta casi el 70% (*Briseida* nº 16). En otras palabras, la sección B puede ser ligeramente más breve que A^1 (*Escipión* nº 18; *Briseida* nº 7) o equivaler a cuatro quintas partes (*Escipión* nº 11), a tres cuartas partes (*Briseida* nº 6), a la mitad aproximada (*Briseida* nº 2 y 5) o, incluso, a menos de un tercio de A^1 (*Briseida* nº 14 y 16), es decir, unas proporciones similares a las anotadas por Wiesend. La excepción a esta regla la constituye el aria «Amor, solo tu encanto» de Briseida (nº 4), cuya sección central (B) representa un inusual 24,2% de la pieza, casi un 50% más que A^1.

Los índices de la TABLA 17 reflejan palmariamente los procesos de abreviación en las cuatro arias que presentan una reexposición modificada (*Briseida* nº 2 y 4, *Escipión* nº 11 y 18). Donde se advierten mayores recortes es en las arias nº 2 y 4 de *Briseida*, cuya nueva subsección A^3 se reduce a una cuarta parte (-73,8%) y a la mitad (-50%) respectivamente de la extensión que tenía A^1. La contracción de A^3 en las dos arias de *Escipión* es menor: el 20% en el nº 18 y el 15,4% en el nº 11, aunque sea preciso recordar que en éste la recapitulación se refiere a la segunda parte de la exposición (A^2). En la recapitualción del aria *dal segno* «Amor, solo tu encanto» (*Briseida* nº 4), se cercena además el primer tercio de A^2 (-36,4%). Finalmente, en el aria de Emisara (*Escipión* nº 18) la cuarta versión de la primera estrofa sólo pierde un compás respecto a A^2, si bien no debe olvidarse que A^4 está también relacionada temáticamente con A^1 y A^3.

De los *ritornelli* instrumentales, el de apertura es el que alcanza mayores proporciones: un 11,4 de promedio. No cabe hablar de evolución en las dimensiones de la introducción orquestal del aria *da capo*, en primer lugar porque siete de ellas pertenecen a la misma obra, y en segundo lugar, debido a la sorprendente semejanza de los indicadores de la primera aria de la zarzuela seria de 1768 (nº 2) y la última de la de 1770 (nº 18). Nótese, por otro lado, que el índice más bajo de ese *ritornello* con función introductiva (5,1%) corresponde al aria cuya sección A^1 tiene mayor importancia formal (22,8%), es decir, en la última intervención de la protagonista Briseida (nº 16). Totalmente excepcional es el caso del aria nº 11 de *Escipión*, en la que el *ritornello* inicial duplica al primer solo vocal (27,4% frenbte al 13,7%).

El primer *ritornello* intermedio es el más breve de la pieza (del 1,2 al 4,3%), llegando incluso a desaparecer en la última aria de *Escipión*. Todos los *ritornelli* que cierran A^2 se mantienen en porcentajes cercanos al 3-5%.

En los casos en que Rodríguez de Hita reelabora la sección exterior A o parte de ella, la extensión de los *ritornelli* desciende de manera considerable, especialmente en los nuevos pasajes introductivos de la subsección cantada A^3, tendencia, por otra parte, que se cumple en las realizaciones sobre textos metastasianos[1430]. Como ya se ha visto, el *ritornello* que abre la recapitulación (entre B y A^3) del nº 2 de *Briseida* reduce a un tercio el *ritornello* inicial e incluso a la mitad el del nº 4 de la misma obra. Pero también puede ocurrir que el fragmento instrumental introductivo respete las dimensiones del modelo, como

1430 Véase TABLA 16.

en el aria nº 11 de *Escipión* (*ritornello* entre B y A^3 = *ritornello* intermedio entre A^1 y A^2). La solución más radical, la completa liquidación, se produce en el nº 18 de *Escipión*. El resto de *ritornelli* reformulados en la *reprise* registran contracciones. Evidentemente, en el tipo *dal segno* condensado (*Briseida* nº 4), la fusión de A^3 y A^2 acarrea la desaparición del *ritornello* intermedio.

2. ARIA TERNARIA

La tendencia a reducir el aria *da capo* no se detiene con el esquema *dal segno*. Tras la desaparición de A^1 en el *da capo*, los compositores de ópera acabarán suprimiendo la repetición de la primera estrofa (primera A^2), con lo que aparece un esquema ternario A^1 B A^2, que puede considerarse una variante del aria *da capo*[1431]. No pasa desapercibido el esquema armónico resultante que anuncia la forma sonata[1432]: desplazamiento de la tónica a la dominante o al relativo mayor (A^1)[1433], modulación a alguna región más alejada (B) para recapitular nuevamente a la tónica en la vuelta de la primera estrofa del texto (A^2).

Como en las formas más arcaicas, las arias tripartitas se estabilizan sobre la dominante en el *ritornello* intermedio que concluye la sección A, por lo que la tonalidad secundaria toma una importancia sustancial antes de la sección B; un tercer *ritornello*, generalmente más breve, suele retrasar la vuelta de la tónica hasta la misma recapitulación solista. Como en los otros tipos, un *ritornello* final conduce al cantante a una *cadenza* vocal sobre el acorde de cuarta y sexta que lleva a la conclusión del aria[1434].

La presencia del aria tripartita en la ópera va en aumento a partir de mediados del siglo XVIII. En los años setenta la difusión de este moderno esquema es considerable[1435] e, incluso, es la forma predominante en las arias compositores como Niccolò Jommelli[1436]. A finales de siglo, se ha convertido en la forma estándar de la ópera seria. El gusto por el moderno esquema tripartito no

---

1431 ROSEN, *Formas*, p. 70.

1432 Para autores como Charles Rosen es esencial la simbiosis existente entre el estilo operístico y la música instrumental a lo largo de todo el siglo XVIII. Rosen denomina «forma de sonata sin desarrollo» al aria ternaria o tripartita, en la que se vislumbra una especie de exposición y de recapitulación, aunque no pueda hablarse de desarrollo propiamente dicho, debido al carácter marcadamente diferenciado de la sección B. *Ibidem*, p. 69-70.

1433 El cambio a la región secundaria suele coincidir con el segundo o tercer verso de la primera estrofa.

1434 La TABLA 18 esquematiza la forma general del aria ternaria (sin desarrollo).

1435 W.A. Mozart lo utiliza, por citar dos ejemplos, en el aria de Silvia «Infelici affetti miei» (II, 23) de *Ascanio in Alba* (Milán, 1771) o en el aria de Agenore «Per me rispondete» (I, 5) de *Il re pastore* (Salzburgo, 1775). Véase S. DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, en *Mozart-Jahrbuch*, 1968-1970, p. 70.

1436 Véase McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 239.

se limita al género serio: hacia 1770 la forma ternaria está plenamente consolidada en la ópera de tipo cómico[1437]. Naturalmente, la forma evoluciona hasta el aria con sección de desarrollo, en un momento en que el estilo de sonata empapa cualquier género musical[1438].

TABLA 18. Aria ternaria (forma sonata sin desarrollo)

Forma		**A^1**		**B**		**A^2**	
Secciones	Rit. inicial	Solo	Rit.	Solo	Rit.	Solo	Rit.
Estrofas		1		2		1	
Tonalidad:							
Mayor	T	T-->D	D	tonalidad		T	
Menor	t	t-->M	M	alejada		t	

He aquí las arias de tipo ternario de las tres zarzuelas estudiadas:

Briseida:

Nº 9. «El náufrago medroso»

Nº 11. «Eternas tus finezas»

Nº 13. «Deidad, que las venganzas»

Las labradoras de Murcia:

Nº 14. «De pena, de susto»

Nº 20. «Mi bien está turbado»

Escipión en Cartagena:

Nº 3. «Un corazón glorioso»

Nº 14. «La vid abraza el tronco»

Nº 15. «Yo le diré que adoro»

2.1. Texto poético

2.1.1. Número de estrofas y versos

Las ocho arias de tipo ternario constan de dos estrofas isométricas.

1437 Citemos algunos ejemplos: de Mozart, el aria nº 8 («Ella vuole ed io torrei») de *La finta semplice* (Viena, 1768) o las arias de Arminda y don Ramiro de *La finta giardiniera* (Munich, 1775). Döhring destaca la importancia de las arias tripartitas en las últimas obras maestras del compositor salzburgués: el *dramma giocoso Don Giovanni* (Praga, 1787) y *Così fan tutte* (Viena, 1790). Véase S. DÖHRING, *op. cit.*, p. 70-71.

1438 La parte central de ABA contrasta menos con las secciones exteriores y se establecen relaciones entre ellas. El aria nº 13 «Tiger, wetze nur die Klauen» del *singspiel* inacabado *Zaide* (1779) de Mozart sirve de ejemplo a Rosen para demostrar la transformación de la parte central del aria. Véase ROSEN, *Formas*, p. 71-81.

Hallamos tres ejemplos de octavillas agudas, con dos (semi)estrofas de cuatro versos que observan las características terminaciones agudas del cuarto y último versos: nº 13 en *Briseida* («Deidad, que las venganzas»), nº 14 en *Las labradoras* («De pena, de susto») y nº 3 en *Escipión* («Un corazón glorioso»). En cuanto al resto de textos, prevalecen las series de seis versos, ya sea en la primera estrofa (arias nº 14 y 15 de *Escipión*), en la segunda (nº 9 de *Briseida*), o en ambas (nº 20 de *Las labradoras*). Otra característica en los poemas de disposición asimétrica es la mayor extensión de la primera estrofa: 13+6 (*Briseida*, nº 9), 5+4 (*Briseida*, nº 11), 6+3 (*Escipión*, nº 14), 6+4 (*Escipión*, nº 15).

2.1.2. Clases de versos

El verso heptasílabo es el preferido en las arias ternarias, especialmente en las zarzuelas serias, donde el predominio es absoluto: nº 9, 11, 13 de *Briseida*; nº 3, 14 y 15 de *Escipión*. En *Las labradoras*, Ramón de la Cruz emplea el corto hexasílabo en el aria nº 14 de Teresa, aunque también recurre a los versos de siete sílabas (nº 20, «Mi bien está turbado»).

2.2. Esquema tonal

TABLA 19. Esquema tonal de las arias ternarias

Forma		**A^1**			**B**					**A^2**		
Secciones	Rit.	Solo		Rit.	Solo				Rit.	Solo		Rit.
Estrofas		1			2					1		
Modelo	*T*	*T-->D*		*D*	*tonalidad*					*T*		
	t	*t-->M*		*M*	*alejada*					*t*		
Bri nº 9	T		D-(T)-sm-D		T		sm	D			T	
Bri nº 11	t		M-(SM)-M		sd	M		t			sd-t	
Bri nº 13	T		D		(d)	T	t	T				
Lab nº 14	t				M		t					
Lab nº 20	T		D		sm	s/t	sm	T			s/t-T	
Sci nº 3	T		D					T				
Sci nº 14	T		D		s/t	T						
Sci nº 15	T		D		s/t	T					SD-T	

En las arias de Hita, la forma ternaria ABA sigue el prototipo tonal comentado anteriormente: desplazamiento de la tónica (mayor o menor) a la dominante (en mayor) o el relativo mayor (tonalidades menores), contraposición tonal en la sección B y terminación en la tónica inicial. Si el paso a la región de la dominante o de la mediante mayor se realiza en el transcurso de la primera sección (A^1) —con la notable excepción del aria nº 14 de *Las labradoras*—, el

regreso a la tónica transcurre de manera menos estereotipada y rígida, como tendremos ocasión de examinar más abajo.

Se da la circunstancia de que las dos únicas arias de Rodríguez de Hita escritas en tonalidad menor poseen una forma ternaria simple: la nº 11 de *Briseida* «Eternas tus finezas» (Crisia) y la nº 14 de *Las labradoras* «De pena, de susto» (Teresa). En ambas ejerce una influencia dominante la región de la mediante o relativo mayor. Por otro lado, debe recordarse que el predominio del modo mayor sobre el menor es característico de los compositores del primer Clasicismo. Empleando poco las tonalidades menores, Rodríguez de Hita muestra un espíritu nada conservador[1439].

2.3. Sección A^1

TABLA 20. Arias ternarias: versos de A^1 y modulación

Forma	A^1												
Estrofa	1												
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
4 versos													
Bri nº 13	T			D									
Lab nº 14	t												
Sci nº 3	T		D[1440]										
5 versos													
Bri nº 11	t		M	(SM)-M									
6 versos													
Lab nº 20	T		D										
Sci nº 14	T		D										
Sci nº 15	T			D									
13 versos													
Bri nº 9	T		D					(T)			sm		D

Como muestra la TABLA 20, el desplazamiento de la tónica a las regiones cercanas (D en mayor, M en menor) siempre tiene lugar durante el verso tercero o cuarto de A^1, con cinco y dos casos respectivamente. La única excepción la constituye el aria nº 14 de Teresa en *la* menor (*Las labradoras*), cuya modulación a *do* mayor (M) sólo llegará al inicio de la sección B (c. 21).

1439 En el período barroco se utilizaron mucho más las tonalidades menores que en la época preclásica. Sin embargo, lo que hubiera sido un aspecto regresivo en un compositor del primer Clasicismo, se convirtió en un signo de modernidad (prerromántico) en el Clasicismo medio y tardío. Véase J. LARUE, *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, traducido del inglés por P. PURROY, Barcelona, Labor, 1989, p. 39.

1440 La modulación tiene lugar en la segunda repetición de los versos 3-4 («el templo de la fama / en sí colocará»).

La sección A^1 no suele desviarse de la tonalidad secundaria. Únicamente en el aria nº 9 de *Briseida* («El náufrago medroso») se halla un breve pasaje de apenas dos compases («en el mar sepultados») en el relativo menor (sm) de la tonalidad principal (*do* menor en *mi♭* mayor). Tanto el fragmento que regresa a la tónica en esta última aria (c. 44-50) como la incursión a *si♭* mayor (SM) en el aria nº 11 en *re* menor de la misma zarzuela (c. 21-28)[1441], son de una ambigüedad tonal acentuada y podrían considerarse en el límite de la tonalidad secundaria.

2.4. *Ritornello* entre A^1 y B

Los *ritornelli* entre A^1 y B confirman la tonalidad secundaria, salvo en la ya mencionada aria de *Las labradoras* (nº 14) en la que el breve pasaje intermedio (6 compases) permanece en la tónica menor.

2.5. Sección B

TABLA 21. Arias ternarias: modulaciones sección B

Forma	**B**					
Estrofa	2					
Versos	1	2	3	4	5	6
3 versos						
Sci nº 14	s/t	T[1442]				
4 versos						
Bri nº 11	sd	M[1443]				
Bri nº 13	(d)		T	t		
Lab nº 14	M				t[1444]	
Sci nº 3	--D					
Sci nº 15	s/t		T			
6 versos						
Bri nº 9	--D-T			sm		
Lab nº 20	sm	s/t[1445]		sm[1446]		

1441 Es decir, la submediante mayor de la tónica *re* menor, pero también la subdominante de la mediante mayor (MSD)!

1442 La primera aparición del segundo verso («tan fuera de mí y dentro») se realiza en la supertónica y la inmediata repetición lo hace en la tónica.

1443 La modulación se produce en la segunda aparición del verso 2 («daré continuo fuego»).

1444 El giro a la tónica menor solo se confirma en la última repetición del verso 4: «mi suerte fatal, mi suerte fatal, fatal, mi suerte fatal».

1445 La supertónica coincide con la tercera puesta en música del verso 2 («fatal y pavorosa»).

1446 Los versos 4-6 (10-12 en la numeración continua) primero se exponen en la *fa* menor (supertónica menor) y luego en *do* menor (submediante menor).

Al igual que en las arias *da capo,* la parte central contrapone otra(s) tonalidad(es) a la estable sección A[1447] y, en la mayoría de casos, lo hace inmediatamente al comienzo de la sección. El contraste tonal, sin embargo, es inexistente o débil en dos de las arias ternarias: la nº 3 de *Escipión en Cartagena* («Un corazón glorioso») y la nº 14 de *Las labradoras de Murcia.* En la primera de ellas, el compositor no sólo evita el contraste armónico entre las secciones externas y la central: la ausencia de *ritornello* intermedio, y el empleo de material motívico emparentado a lo largo de toda la pieza impiden discernir claramente la sucesión de las secciones. En el aria de Teresa (nº 14), el cambio se realiza a una órbita cercana, dentro del eje básico tónica menor-relativo mayor. Aun y así, proporciona al oyente una impresión de discontinuidad, debido a que constituye la primera modulación de la pieza, que ha sido desplazada de su lugar habitual (A^1).

También existe una variante respecto al procedimiento generalizado, que consiste en retrasar hacia la mitad de la sección B la desviación a la tonalidad más alejada. Es lo que ocurre en el aria de Crisia «El náufrago medroso» (*Briseida* nº 9): la modulación al relativo menor se inicia sólo al final del tercer verso de la segunda estrofa «vuelve a exponer la vida» (c. 81), tras haberse producido un breve paso por la tónica (final del verso 1 y verso 2). El breve pasaje modulatorio en la primera sección (c. 51) —mencionado más arriba— debilita en gran medida el efecto contrastante perseguido.

Para obtener el contraste con la sección anterior en las arias en modo mayor, Rodríguez de Hita opera en la sección central con regiones de tipo menor, entre las que destacan principalmente la submediante menor —o relativo menor— (nº 9 de *Briseida* y nº 20 de *Las labradoras*) y la supertónica menor (*Las labradoras* nº 20, *Escipión* nº 14 y 15).

La modulación más simple es la que se halla en la mencionada aria nº 9 de *Briseida*: de la tónica *mi♭* mayor a la tonalidad menor paralela *do* menor. Esta tonalidad es introducida contundentemente en el c. 82, mediante el acorde de sexta napolitana *fa-la♭-re♭* (𝄫), al que precede (c. 81) un acorde sobre el I grado de *mi♭* mayor, que ya puede ser considerado el III de la nueva tonalidad (acorde neutro).

En la misma tonalidad de *do* menor se basa precisamente la sección contrastante de otro número en *mi♭* mayor, el aria «Mi bien está turbado» de Teresa (*Las labradoras* nº 20), si bien, en este caso, se llega al relativo menor a través de la dominante (*si♭* mayor) y no de la tónica, como en el caso anterior. En el interior de B (c. 71-81), se halla un episodio intermedio en *fa* menor

1447 Por cuestiones de espacio, no se discutirán el resto de fuentes de contraste —material temático, textura, dinámica, orquestación, etc.—, salvo en algún caso puntual.

(supertónica menor), es decir, la tonalidad que está una quinta más baja de *do* menor y que, por ello, ejerce una función de subdominante respecto a ésta [1448]. Por otra parte, la diferencia de carácter del movimiento central es más acentuada en esta aria de Teresa que en cualquiera de las otras arias ternarias simples. El contraste se manifiesta no sólo en el material temático, la textura o la dinámica (*forte-piano*), sino, sobre todo, en el *tempo* y el metro, puesto que un rápido *Allegro* (3/4) de la parte central se opone al *Andante affettuoso* (4/4) de las secciones exteriores. Nótese que es el único ejemplo de la categoría en que el compositor recurre al cambio agógico.

Los procedimientos modulatorios de las arias nº 14 y 15 de *Escipión* guardan un evidente parentesco. En ambos casos, y coincidiendo con el inicio de la sección central, el compositor instala la tonalidad contrastante de la supertónica menor entre la dominante del *ritornello* precedente y la vuelta de la tónica[1449]. La modulación ocurre súbitamente, tras un breve silencio. Así, por ejemplo, en el aria de Emisara «Yo le diré que adoro» (nº 15), el acorde sobre el I grado de *mi* mayor (dominante) con el que finaliza el *ritornello*, se convierte en una tríada menor sobre el IV grado de *si* menor (supertónica) que da paso rápidamente a la séptima de dominante y a su resolución. Rodríguez de Hita relega el empleo de las tonalidades intermedias para modular al segundo círculo descendente de quintas[1450].

Una vez realizada la enérgica modulación, las dos arias difieren en los procesos seguidos. Mientras el aria de Escipión nº 14 se caracteriza por el diseño temático irregular y fluido sobre un ritmo armónico lento, el nº 15 se desarrolla por medio de la repetición de un modelo de cuatro compases, cuya construcción interna es simétrica. Como tendremos ocasión de comprobar, la transposición secuencial de la supertónica a la tónica es un procedimiento que gozó de cierta predilección en las zarzuelas del compositor de Valverde.

Debe señalarse, por último, que la mencionada diferencia en las estructuras se asocia a la disposición del texto. Los dos primeros versos (de la segunda estrofa) del aria nº 15 de *Escipión* corresponden al modelo de la secuencia, mientras que los versos tercero y cuarto constituyen la repetición en el tono inferior. El nº 14, en cambio, pone dos veces en música los versos segundo («tan

---

1448 Se puede expresar esa relación como subdominante menor de la submediante menor (smsd), aunque ello atente contra el principio de monotonalidad. Recuérdese que en las *Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de L. STEIN, Barcelona, Labor, 1990, p. 82, SCHÖNBERG identifica a la región de la supertónica menor («dórica» según su terminología) únicamente como la submediante menor de la subdominante (SDsm).

1449 Puesto que la región de la dominante precede siempre a la supertónica menor, ésta podría interpretarse como dominante menor de la dominante mayor (Dd), relación que no contempla SCHÖNBERG en *Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de L. STEIN, Barcelona, Labor, 1990. Cf. nota 1448.

1450 Por ejemplo: de *mi* mayor a *si* menor pasando por *la* mayor y *re* mayor; o bien de *mi* mayor a *la* mayor o *fa*♯menor y finalmente a *si* menor.

fuera de mí y dentro») y tercero («amando otro desdén»). El paso a la tónica se produce en la repetición del segundo verso (c. 84[4]).

El enlace de una tríada mayor a una tríada menor vuelve a asegurar el corte entre las secciones A y B en el aria de Aquiles «Deidad, que las venganzas» (*Briseida* nº 13). A diferencia del nº 15 de Emisara, los dos acordes pertenecen al mismo grado de la escala (I de *fa* mayor), aunque en el segundo la tercera esté rebajada (*fa-la♭-do*). A causa de esta alteración, sería lógico suponer que la tonalidad se dirige a *fa* menor, es decir, la región de la dominante menor[1451]. La presencia en los c. 49 y 51 de la sexta nota de la escala menor (*re♭*) parece confirmarlo. Sin embargo, la progresión armónica del resto del pasaje indica que no se ha abandonado la tonalidad de la dominante mayor. En efecto, la sucesión de dos acordes de séptima disminuida (sobre el ~~V~~/V^9 y el ~~VI~~^{9}, con fundamental tácita) y de una séptima de dominante «artificial» (sobre ~~I~~) —que introduce la región de la tónica *si♭* mayor (=V^7)— es polivalente y puede pertenecer tanto al modo menor como al mayor[1452]. En este sentido, la tríada menor del c. 48 podría explicarse por la intercambiabilidad del modo mayor y menor que perdura en el sistema de tonalidad unificada.

Sigue un breve retorno a la tónica mayor (verso 3), que se detiene en una cadencia sobre el V grado (semicadencia). La sección central del aria se completa con un episodio en la región de la tónica menor sobre el verso 4 («por causa de mi ardor»)[1453]. En suma, el aria nº 13 de *Briseida* confirma la predilección por el contraste basado en el modo menor.

Las dos arias ternarias escritas en menor tienen en común el recurso a la región de la mediante mayor en B. En el nº 14 de *Las labradoras,* gran parte de dicha sección transcurre en la tonalidad mayor paralela, como se ha señalado más arriba.

Ya se ha demostrado la preferencia de Rodríguez de Hita por el movimiento hacia el área de la subdominante en la sección central de las arias *da capo*. Este patrón característico es excepcional en las arias ternarias. Únicamente se halla en una de las arias de la categoría, la cantada por Crisia en el nº 11 de la zarzuela *Briseida* (*re* menor).

Durante los cuatro primeros compases de B, la pieza atraviesa la región de la subdominante menor (*sol*), que se intercala en un amplísimo episodio en el relativo mayor (*fa*) que, como hemos visto, abarca desde los comienzos de A[1] (c. 18) hasta casi el final del segundo *ritornello* intermedio (c. 59). En el corto pasaje, el compositor potencia la individualidad melódica y rítmica, enriquecida con los acordes de séptima disminuida.

1451 Cf. nota 5 en las «Advertencias preliminares».

1452 Véase EJEMPLO 32.

1453 Véase el pasaje de los arpegios combinados en el EJEMPLO 33.

Tras los dos primeros compases (c. 38^4-40^3), que corresponden al verso 1 («Al cielo en sacrificio»), aparece un segmento de otros dos compases (c. 40^4-42^3) (verso 2: «daré continuo fuego»), que se repite (c. 42^4-44^3) un tono abajo (*sol* menor-*fa* mayor). La transposición es notablemente variada, transformándose tanto la progresión armónica (el acorde de séptima disminuida es reemplazado por uno de séptima de dominante) como la melodía (inversión del diseño interválico para conseguir un contorno cadencial). A pesar de tratarse de un fragmento fraseológico, el tratamiento aplicado es el de una secuencia variada. Nótese que la sucesión tonal de esta secuencia es análoga a la utilizada en el aria nº 15 de *Escipión*. La repetición transporta la región menor del modelo a la tonalidad mayor del círculo ascendente primero (*sol* menor-*fa* mayor = *re* menor-*do* mayor), aunque su relación con la tónica central sea completamente distinta (subdominante menor-mediante mayor en el aria en menor y supertónica menor-tónica en el aria en mayor).

Mediante la introducción de la tónica inicial, Hita resta carácter inestable a la sección B de algunas de las arias ternarias. No se trata de un caso aislado, puesto que el procedimiento se registra nada menos que en cinco de las ocho arias de esta categoría (*Briseida* nº 9 y 13, *Las labradoras* nº 14, *Escipión* nº 14 y 15). Si bien en la mayoría de ejemplos se producen posteriormente incursiones a regiones cercanas (tónica menor en *Briseida* nº 13, c. 55-60; subdominante en *Escipión* nº 15, c. 59-62 —ya en A^2—; submediante menor y dominante en *Briseida* nº 9, c. 81-115), es significativo que en dos de las arias el regreso a la tonalidad inicial sea definitivo (*Las labradoras* nº 14 y *Escipión* nº 14).

2.6. *Ritornello* entre B y A^1

Excepto el aria nº 9 de *Briseida*, todos los *ritornelli* entre B y A^1 de las arias ternarias simples están compuestos en la tonalidad principal. Ahora bien, solamente en tres ocasiones el retorno a la tónica se produce en el mismo *ritornello* intermedio (*Briseida* nº 11, *Las labradoras* nº 20, *Escipión* nº 3).

2.7. Sección A^2 y *ritornello* final

TABLA 22. Arias ternarias: versos de A^2 y modulación

Forma	**A^2**												
Estrofa	1												
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
	13												
4 versos													
Bri nº 13	--T												
Lab nº 14	--t												
Sci nº 3	--T												
5 versos													
Bri nº 11	--t		sd	x[1454]	t								
6 versos													
Lab nº 20	--T		s/t	T									
Sci nº 14	x	x	x	--T									
Sci nº 15	--T		SD	T									
13 versos													
Bri nº 9	--D				x	x	x	x	x	x	x		T

En las arias ternarias de Hita, la vuelta a la primera estrofa se realiza en la tonalidad inicial, alcanzada ya en el transcurso de la sección B (cuatro casos) o bien en el *ritornello* adyacente (tres casos), como acabamos de ver. Es verdaderamente irregular el comportamiento tonal del aria nº 9 de *Briseida*, cuya sección A^2 se desarrolla mayoritariamente en la dominante (16 de los 27 compases, es decir, casi el 60%), tonalidad asentada, por cierto, desde el inicio del *ritornello* anterior (c. 92). En esta sección del aria de Agamenón, Rodríguez de Hita elimina, además, 7 de los 13 versos del texto, supresión bastante infrecuente en el resto de arias zarzuelísticas[1455].

En el tercer solo de las arias ternarias, destaca sin duda la inclinación por reescribir el tercer verso en una tonalidad más o menos alejada, en lugar de mantenerse en la tónica, como cabría esperar. Esas escapadas tonales de última hora tienen lugar en las arias nº 11 de *Briseida* (subdominante menor)[1456], nº 20

1454 El cuarto verso se omite al inicio de la recapitulación aunque se recupera en los c. 79-81. Así el texto cantado de A^2 aparece de la siguiente forma: «Eternas tus finezas viven en mi memoria, viven en mi memoria, en mi memoria, y en medio de mi gloria, me acordaré de ti, y en medio de mi gloria, sintiendo tus tristezas [=verso 4], me acordaré de ti, me acordaré de ti, de ti, me acordaré de ti, me acordaré de ti.»

1455 En la recapitulación de A del aria nº 14 de *Escipión*, se eliminan 3 de los 6 versos que componen la estrofa. Véase TABLA 22.

1456 La modulación a *sol* menor (sd) de los c. 70^4-73/74 corresponde al tercer verso y al quinto, teniendo en cuenta que el cuarto se ha suprimido (cf. nota 1454). Huelga insistir que, a causa de los acordes comunes, la línea divisoria entre las tonalidades no es siempre precisa.

de *Las labradoras* (supertónica menor) y nº 15 de *Escipión* (subdominante). Nótese que tales desviaciones son hacia el área de la subdominante[1457]. Este hecho no debe sorprendernos, puesto que en la mayoría de formas grandes de la segunda mitad del XVIII —el aria operística, la sinfonía, el concierto, la sonata— es habitual el empleo de la tonalidad del IV grado (o tonalidades emparentadas) en la recapitulación[1458].

2.8. Proporción de las secciones

En términos globales, la puesta en música de la primera estrofa (A) representa la mitad del total de las arias ternarias, mientras que la segunda estrofa (sección B) apenas supera el 18% por término medio.

Respecto al primer solo (A^1), la proporción suele situarse entre el 25 y el 30% de la duración total del aria (*Briseida* nº 9 y 13; *Las labradoras* nº 20; *Escipión* nº 15), aunque desciende por debajo del 20% en dos casos (*Las labradoras* nº 14 y *Escipión* nº 3). La considerable magnitud de la primera sección en el aria de Escipión nº 14 «La vid abraza el tronco» (45,8%) constituye una excepción en el conjunto de arias tripartitas.

La sección central contrastante ocupa entre el 10 y el 20% del aria, con la notable excepción del aria nº 14 de *Las labradoras,* que supera el 40%, es decir más del doble que A^1. Por consiguiente, las secciones B son de dimensiones más reducidas que A^1, en una horquilla comprendida entre un —17% (*Briseida* nº 11, *Escipión* nº 3) y un —74,1% (*Escipión* nº 14)[1459].

En la segunda sección A, Rodríguez de Hita contrae en algunos casos las dimensiones respecto a la primera: del 29,8% (A^1) baja al 20,6% (A^2) en *Briseida* nº 9 (lo que supone una reducción del 30,8%); del 26,6 al 20, 2% en el aria nº 13 de la misma zarzuela (—24%) y del 45,8 al 16,1% en el nº 14 de *Escipión* (—64,8%). En tres casos sucede lo contrario, es decir, A^2 supera la longitud de A^1: en *Briseida* nº 11 (del 23 al 26%, lo que equivale a un 13% más), en *Las labradoras* nº 20 (del 27,7 al 35,8%, es decir +29,5%) y en *Escipión* nº 3 (del 19,5 al 23%, con un aumento del 17,6%). Ambas secciones pueden tener aproximadamente la misma longitud, como en el aria nº 15 de *Escipión* (la diferencia entre las dos se sitúa en el —4%), aunque solamente en un aria (nº14 de *Las labradoras*) A^1 y A^2 son completamente idénticas. Esta diversidad en las magnitudes de las dos secciones A se aprecia, igualmente en las arias ternarias

1457 La región de la supertónica menor es la submediante menor de la subdominante (SDsm), según la propia interpretación de Schönberg. Cf. nota 1448.

1458 Véase ROSEN, *Formas*, p. 303-307.

1459 Marita P. McClymonds, en su estudio sobre las óperas de Jommelli del período 1769-1774, nos proporciona un referencia en cuanto a las arias ternarias de dicho compositor: «The B section also may be anywhere from a quarter the length of the A section to longer, but is more often about half as long.» McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 240.

simples del Jommelli de los años 70, donde la sección A^2 puede ser equivalente, superior o inferior a A^1, tal como ha afirmado McClymonds[1460].

TABLA 23. Número de compases y porcentaje de las secciones de las arias ternarias

	Ritornello		A^1		*Ritornello*		B	
	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%
Bri nº 9	25	19,1	39	29,8	9	6,9	20	15,3
Bri nº 11	10	10,0	23	23,0	6	6,0	19	19,0
Bri nº 13	16	17,0	25	26,6	7	7,4	14	14,9
Lab nº 14	3	4,2	12	16,7	6	8,3	29	40,3
Lab nº 20	18	11,3	44	27,7	2	1,3	30	18,9
Sci nº 3	12	27,6	8,5	19,5	0	0,0	7	16,1
Sci nº 14	20	16,9	54	45,8	5	4,2	14	11,9
Sci nº 15	15	18,3	24	29,3	6	7,3	8	9,8
PROMEDIO		15,6		27,3		5,2		18,3

Ritornello		A^2		*Ritornello*		Var. A1-B	Var. A^1-A^2	Var. B- A^2	
nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	%	%	%	
8	6,1	27	20,6	3	2,3	-48,7	-30,8	35,0	Bri nº 9
7	7,0	26	26,0	9	9,0	-17,4	13,0	36,8	Bri nº 11
8	8,5	19	20,2	5	5,3	-44,0	-24,0	35,7	Bri nº 13
0	0,0	12	16,7	10	13,9	141,7	0,0	-58,6	Lab nº 14
3	1,9	57	35,8	5	3,1	-31,8	29,5	90,0	Lab nº 20
3	6,9	10	23,0	3	6,9	-17,6	17,6	42,9	Sci nº 3
0	0,0	19	16,1	6	5,1	-74,1	-64,8	35,7	Sci nº 14
0	0,0	23	28,0	6	7,3	-66,7	-4,2	187,5	Sci nº 15
	3,8		23,3		6,6	-33,1	-14,6	27,7	PRO-MEDIO

Si atendemos a los fragmentos instrumentales, puede concluirse que el primer *ritornello* es el de mayores proporciones (generalmente entre el 10 y el 20% del aria), los dos intermedios suelen representar el 6-8%, mientras que el *ritornello* final oscila generalmente entre el 2 y el 9% del total. La brevedad de los *ritornelli* entre secciones es característica de las arias ternarias de la época. Igualmente, no es exclusiva de Rodríguez de Hita la importancia del *ritornello*

1460 *Ibidem.*

introductivo, que equivale aproximadamente a la mitad o más de la sección A^1 en seis de las ocho arias en cuestión[1461].

Evidentemente, algunas arias incluyen importantes variaciones, especialmente la nº 3 de *Escipión*, cuyo primer *ritornello* supera incluso a A^1 (27,6%), y la nº 14 de *Las labradoras*, con tan solo tres compases (4,2%) de introducción instrumental (no se puede hablar de *ritornello*), a lo que hay que añadir la ausencia de segundo *ritornello* intermedio y un episodio conclusivo orquestal relativamente largo (13,9%). Debe destacarse, la supresión del *ritornello* entre B y A^2 en las dos últimas arias ternarias de Rodríguez de Hita, es decir, las del acto II de *Escipión en Cartagena* (nº 14 y 15).

2.9. Aria ternaria en tres *tempi*

El aria nº 7 de Pencho «Llegaré, la observaré» de la zarzuela *Las labradoras*, constituye un tipo único y distinto de aria ternaria. Si las arias que acabamos de examinar están compuestas por tres «secciones» o «partes», la última de las cuales es una recapitulación o reformulación de la primera, en el aria de Pencho cabe referirse a la sucesión de tres «movimientos» diferentes, con compás o *tempo* distinto.

La posibilidad de que la sección B del aria ternaria simple esté en un compás diferente o en un tiempo contrastante, lleva a la cuestión de cuándo cabe hablar de sección y cuando de movimiento. Como observaremos al examinar las arias binarias en dos *tempi*[1462], es la relativa autonomía de cada una de las partes la que determina la diferenciación entre ambos tipos. En esta variante, además, es evidente que el tercer movimiento debe estar dotado de un *tempo* distinto al de los dos anteriores.

Tratándose de una forma inusual en la ópera de la época, proponemos la denominación «aria ternaria en tres *tempi*»[1463].

2.9.1. Texto poético

El texto del aria se compone de tres estrofas de desigual extensión (5+8+4), correspondiendo la primera y la tercera a versos octosílabos, y la segunda a versos hexasílabos. La disposición poética guarda notables paralelismos con las arias binarias en dos *tempi*, especialmente la segunda estrofa de mayor extensión y la combinación de dos tipos de versos cortos[1464]. La misma utilización de octosílabos-hexasílabos se halla, por ejemplo, en el aria nº 5 de *Las labradoras*.

1461 En efecto, el *ritornello* inicial de Jommelli es, por regla general, «more than half the lenght of the A section [=A^1] and thus as significant part of the total form as the B section of the vocal part.» *Ibidem*, p. 242.

1462 Véase apartado 3.2.3 y comentario de la p. 585.

1463 Basada a su vez en la mencionada «aria binaria en dos *tempi*» utilizada principalmente por Sieghart Döhring. Sobre esta apelación véase p. 585

1464 Véase *infra*, apartado 3.2.1.

La primera y la tercera estrofa presentan una composición similar, con los versos segundo y tercero, de rima pareada, encerrados por versos con terminación aguda (éaaéé-éffé).

2.9.2. *Tempi*

TABLA 24. Sucesión de *tempi* en el aria nº 7 de *Las labradoras* (aria ternaria en tres *tempi*)

Aria	A	B	C
Lab nº 7	Andantino(2/4)	[Andantino](6/8)	Allegro(2/4)

El aria de Pencho se desarrolla en tres movimientos distintos, diferenciados por el *tempo* o el compás. El contraste entre el primer y segundo movimiento no viene dado por el *tempo*, que permanece inalterado (*Andantino*), sino por el cambio de metro de 2/4 a 6/8. En la tercera sección, un *Allegro* en 2/4 aumenta la velocidad de ejecución de la pieza, rasgo característico también de las arias cómicas en dos *tempi*[1465].

2.9.3. *Esquema tonal*

TABLA 25. Esquema tonal del aria nº 7 de *Las labradoras* (aria ternaria en tres *tempi*)

Forma	**A**		**B**	**C**		**C'**	
Estrofas	1		2	3	1	3	
Lab nº 7	T	D	T			D	T

Gran parte del aria transcurre en la tónica *la* mayor. La modulación a la cercana tonalidad de la dominante se produce en dos ocasiones: en los 8 últimos compases de A y hacia la mitad de C[1466]. El simple intercambio T-D es frecuente en las arias cómicas de Rodríguez de Hita[1467].

1465 Véase apartado 3.2.2.

1466 Sobre el uso del subrayado en la simbología, véase p. 603.

1467 Véanse las arias binarias en dos tempos (apartado 3.2.3, *infra*) y las arias nº 4 y 21 de *Las labradoras*.

2.9.4. Sección A

TABLA 26. Aria ternaria en tres *tempi*: versos de A y modulación

Forma	**A**				
Estrofa	1				
Versos	1	2	3	4	5
5 versos					
Lab nº 7	T				D

La modulación a la dominante *mi* mayor se ubica en el último verso de la primera estrofa (la interpelación «¿mas con qué la mantendré?»), al que se asigna un material melódico nuevo. Otras tres arias en dos *tempi* de *Las labradoras* (nº 10, 11, 19), realizan el cambio tonal en el mismo lugar.

2.9.5. Sección B

Con la doble barra (6/8) regresa la tónica, en la que transcurre el resto de esta breve sección (15 compases).

2.9.6. Sección C

TABLA 27. Aria ternaria en tres *tempi*: versos de C y modulación

Forma	C												
	C									**C'**			
Estrofas	3				1					3			
Versos	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4
4 versos													
Lab nº 7	--T					x	x		x		D		T

El tercer *tempo* del aria contiene una doble presentación de la tercera estrofa. Las dos subsecciones C y C' son simétricas: ambas se abren con dos compases de recitativo terminado en una semicadencia (verso 1 «Señor Pencho, ¿y qué hará usted?»), ambas utilizan idéntico material en los cinco compases siguientes (c. 54-58 y c. 71-75), que coinciden con los versos 2-3 («mas yo soy un majadero, / el casarse es lo primero»), y ambas, por fin, construyen su conclusión sobre el diseño rápido en los violines (semicorcheas) y la armonía cadencial.

No se trata, sin embargo, de una fiel repetición: tras el segundo recitativo —ya ligeramente alterado— el compositor transpone la temática de los versos

segundo y tercero a la dominante. A continuación, en lugar de retomar los versos 1 y 4 de la primera estrofa como en C, en la que se hallaba incluso el recurso a un motivo del principio del aria[1468], opta por escribir un nuevo pasaje cadencial sobre la tónica, más extenso y concluyente, basado esta vez en el último verso de la tercera estrofa (c. 77 y siguientes).

La estructura binaria interna de la tercera sección suscita la cuestión de si el aria puede ser considerada como una forma cuatripartita (ABCC'). Sin embargo, la homogeneidad del material y el desarrollo en el mismo *tempo*, hacen que la tercera sección (C) suene como una unidad independiente y completa en sí misma, incluso desde una perspectiva armónica (T-D-T).

2.9.7. Proporción de las secciones

TABLA 28. Número de compases y porcentaje de las secciones en el aria en tres *tempi*

	Ritornello		A		B	
	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%
Lab nº 7	16	17,8	20	22,2	15	16,7

C		C'		*Ritornello*		Var. A-B	Var. A-C	Var. B-C
nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	%	%	%
17	18,9	16	17,8	6	6,7	-25,0	65,0	120,0

Destaca la gran extensión del tercer *tempo*, que suma 43,3% del total del aria, cifra ligeramente superior a la de la primera sección (40, introducción instrumental incluida). La articulación intermedia B representa el 16,6%.

3. FORMAS BINARIAS

Bajo el concepto general de formas binarias se agrupan una serie de arias con numerosas diferencias específicas. Debido a la variedad de diseños, será útil establecer una división en subcategorías formales, evitando, así, una generalización superficial que no puede más que velar los rasgos estilísticos propios del compositor.

1468 En efecto, el motivo que abre la intervención solista en los c. 16-17 (*la-si-do♯*) sobre «Llegaré» (sección A) reaparece, disminuido a la mitad de su valor y sobre el V grado (*sol♯-la-si*), en los c. 60-61 (C'), sobre el mismo texto.

La categorización elegida en este apartado se ha tomado prestada del clásico estudio de Döhring sobre las arias de Mozart[1469]. En el conjunto de arias binarias, se considera la clasificación en bipartitas, en dos movimientos (o *tempi*) y en cuatro movimientos (o *tempi*).

3.1. Aria bipartita

El esquema en dos partes ha sido comúnmente empleado a lo largo de la historia de la música, desde las danzas de la suite barroca hasta los movimientos de las primeras sonatas. Sin embargo, hay que observar que existen varios grados de diferenciación entre las dos partes, que pueden traducirse, más o menos adecuadamente, mediante un sistema de símbolos. Un plan A B recalca la función de contraste que no posee la forma A^1 A^2 o A A', basada en la recurrencia del texto o de la música. Es evidente que el concepto mismo de diferencia entre dos partes plantea muchas dificultades para el analista. Existe una variedad ilimitada de procedimientos para crear variedad en una estructura bipartita y, en muchos casos, no resulta fácil asignar una categoría. En nuestro caso, concederemos una especial atención al contraste o retorno del material motívico y armónico, a la disposición del texto —una estrofa con repetición o dos estrofas— y a la importancia de la articulación central. Mientras esta última sea abierta (regreso a la tónica, afloramiento del material inicial, etc.) y las dos partes tengan mutua dependencia, formando un conjunto inseparable, nos referiremos a una forma «bipartita».

En la mayoría de piezas bipartitas del siglo XVIII, la articulación central contiene un desvío hacia la dominante. La modulación puede ocurrir ya en la primera parte, o bien afianzarse al inicio de la segunda, tras la cadencia sobre el V grado —eventualmente sobre el I— de la tónica en la doble barra, o al final de la primera estrofa. El retorno de la tonalidad inicial se efectúa generalmente en el curso de la segunda parte. No obstante, el regreso a la tónica al comienzo de la segunda parte es característica, como hemos visto, de las secciones externas (A) de las arias *da capo* y también de muchas oberturas operísticas y movimientos lentos, de ahí la denominación forma de «movimiento lento» empleada por Rosen. Por lo tanto, se obtienen tres planos tonales básicos:

1469 S. DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, en *Mozart-Jahrbuch*, 1968-1970, p. 71-76. Excedería los límites de este trabajo discutir sobre la disparidad de categorías y denominaciones empleadas en los estudios de la ópera dieciochesca consultados, que en muchos casos adolecen de una excesiva simplificación, por ejemplo, englobando todas las variedades en un ambiguo *two-part aria* o *binary form*. Permítasenos citar el caso de Marita P. McCLYMONDS, cuyo estudio sobre las óperas de Jommelli (*Jommelli*) le valió el encargo del artículo *Aria. 18th Century*, en *The New Grove Dictionary of Opera* (ed. de S. SADIE, 1, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 171-175). McClymonds no puede ofrecer una clasificación más confusa entre *short forms* —que incluyen tanto la cavatina unipartita y la binaria como la «*binary A section*» [=A^1 A^2]— y *compound binary forms*, una mescolanza de planos en dos, cuatro o cinco *tempi*, identificados a veces con el ambiguo término de *shortened rondo*. Véase p. 597.

TABLA 29. Esquema tonal de la forma bipartita

Forma	**A^1**	**A^2 / B**
Tonalidad:		
Mayor	T-->D	D-->T
	T-->T (_V)	D-->T
	T-->D	T-->T
Menor	t-->M	M-->t
	t-->M	t-->t

Después de la articulación central, el compositor puede optar por variar ligeramente o reelaborar el material de A (esquema A^1 A^2), o bien introducir el contraste de ideas (A B). Aunque la diferenciación temática acostumbra a estar emparejada al cambio de texto (segunda estrofa), aquélla puede aparecer también en la repetición de la estrofa. En las formas más desarrolladas pueden aparecer subsecciones internas (a b, a b c, a b a, etc.) o pasajes modulatorios, especialmente al inicio de la segunda parte.

La mayoría de arias binarias empleadas en las óperas serias —antes ya de 1750— son del tipo cavatina. Una única estrofa se repite, obteniendo un esquema binario simple: A^1 A^2. Libretista y compositor debían seguir fielmente las convenciones que permitían el uso de la cavatina. La característica principal de la cavatina es su inclusión al inicio o en el interior de una escena que concluye con un aria más larga (*da capo*, ternaria, etc.). Aunque podía corresponder a la primera intervención de un personaje, muchas veces se adopta en una aparición posterior. Habitualmente, la cavatina es la forma más breve y simple de una ópera, eliminándose incluso las modulaciones a otras tonalidades.

El dominio creciente de las estructuras ternarias no fue obstáculo para que en la ópera seria se emplearan también las formas binarias. De hecho, en el desarrollo general de la ópera de la segunda mitad del Setecientos cobra una importancia especial la estructura binaria[1470].

McClymonds demostró en su tesis doctoral que en las últimas óperas de Jommelli —desde 1769 hasta 1774— el compositor experimenta continuamente con formas breves y, especialmente, con la cavatina[1471]. La mayoría de estas formas aparecen en óperas cómicas y, lo que es más importante, en óperas serias con textos no metastasianos.

La totalidad de las arias bipartitas se hallan en el género heroico:

Briseida:

N° 10. «¿Qué importa que al deseo»

1470 Millner destaca las cavatinas de la ópera *Artemisia* (Dresde, 1754) de J.A. Hasse: el dueto «Va, già palesi» (I, 9) y «Regina! Tradita!» (II, 4). Véase F.L. MILLNER, *The Operas of Johann Adolf Hasse, (Studies in Musicology*, 2), [Ann Arbor], UMI Research Press, 1979, p. 44.

1471 Véase McCLYMONDS, *Jommelli*, p. 244-248.

Nº 12. «Las frescas dulces auras»
Nº 15. «Goce de tus brazos»

Escipión en Cartagena:

Nº 4. «Corre la triste nave»
Nº 6. «La fiera que rugiente»
Nº 7. «Dile a la dulce y amable homicida»
Nº 8. «Padezco, sufro y siento»
Nº 12. «No asusta un pecho fuerte»
Nº 13. «El cáñamo torcido»
Nº 17. «Si destruyen fértil tronco»

3.1.1. Texto poético

3.1.1.1. Número de estrofas y versos

Las formas binarias más simples —que hemos llamado bipartitas— se originan a partir de un texto poético formado por dos estrofas, o bien por la repetición de una única estrofa. El primer caso sólo se halla en *Escipión en Cartagena* (arias nº 4, 6, 8, 12, 13), mientras que el segundo está presente en las dos zarzuelas serias (*Briseida* nº 10, 12 y 15 y *Escipión* nº 7 y 17). En *Briseida*, los tres únicos números de una sola estrofa dan lugar precisamente a una estructura musical bipartita A^1 A^2. En su segunda zarzuela heroica, Rodríguez de Hita asocia la forma bipartita a los textos de dos estrofas. Es significativo que en las dos únicas arias que constituyen una excepción, es decir, los nº 7 y 17 —con estrofa única—, el compositor hubiera suprimido a última hora la segunda estrofa inicialmente prevista por Agustín P. Cordero[1472].

En cuanto al número de versos, existe poca homogeneidad. En las estrofas únicas, prevalecen las series de cuatro versos (*Briseida*, nº 10; *Escipión* nº 7, 17), aunque las dos cavatinas de *Briseida* (nº 12 y 15) cuenten con seis y cinco versos respectivamente. Los textos de dos estrofas —todos en *Escipión*— muestran combinaciones totalmente distintas (7+5, 6+5, 5+4, etc.), aunque sobresalen, una vez más las series de cuatro (nº 8, 13), cinco (nº 4, 6, 8) y seis versos (nº 6, 13).

3.1.1.2. Clases de versos

El verso heptasílabo domina en las arias bipartitas, con siete de los diez ejemplos. Únicamente se cuentan las excepciones de la cavatina nº 15 de Briseida (versos de seis sílabas), el aria nº 7 de Escipión (decasílabos) y la nº 17 de Rubrina (octosílabos). En todos los casos las estrofas son isométricas y de versos cortos.

1472 Véanse notas 1353 y 1368.

3.1.2. Esquema tonal

TABLA 30. Esquema tonal de las arias bipartitas

Forma		**A^1/A**										**A^2/B^{1473}**										
Secciones	**Rit.**	**Solo**									**Rit.**	**Solo**										**Rit.**
Estrofas		**1**										**1/2**										
Bri nº 10	T			D								s/t-T										
Bri nº 12	T						D					T		sm				D				T
Bri nº 15	T			D								T				SD				T		
Sci nº 4	T				D							T				sm		SD-t		T		
Sci nº 6	T						D					t				T						
Sci nº 7	T			D								T				M-S/T	T					
Sci nº 8	T			d		T		D				s/t-T			d		SD		T			
Sci nº 12	T			D								T										
Sci nº 13	T								D					T								
Sci nº 17	T			D										T								

Este tipo formal se basa naturalmente en el eje tónica-dominante, característico del sistema tonal. Ahora bien, el arco de tensión toma principalmente dos formas distintas:

1) La modulación a la dominante se realiza exclusivamente en la sección A^1/A, mientras que la segunda sección (A^2 o B) se desarrolla total o mayoritariamente en la tónica. El regreso a la tonalidad de partida no tiene por qué coincidir exactamente con el inicio de la segunda estrofa o repetición de la primera. En este grupo se engloban las arias nº 12, 13 y 17 de *Escipión en Cartagena*. Las arias nº 10 de *Briseida* («¿Qué importa que al deseo») y nº 6 de *Escipión* («La fiera que rugiente») pueden considerarse como variantes de este primer subtipo, puesto que el retorno a la tónica inicial se halla precedido por un breve fragmento contrastante, ya sea en la supertónica menor (primer caso) o en la tónica menor (segundo caso).

2) El esquema tonal de la primera sección es idéntico al subtipo anterior. En la segunda parte, sin embargo, el compositor recurre nuevamente a la inestabilidad tonal tras el regreso a la región de la tónica mayor. Por consiguiente, se obtienen dos arcos de tensión que corren paralelamente a la forma literario-musical bipartita. Es el procedimiento armónico de las arias nº 12 y 15 de la zarzuela *Briseida*, y las nº 4, 7 y 8 pertenecientes a *Escipión*, aunque en esta última no sea contundente el retorno a la tónica al inicio de B.

1473 Se ha simbolizado con A^2 la segunda sección de los nº 10, 12, 15 de *Briseida* y 17 de *Escipión*; la B corresponde a las arias nº 4, 6, 8, 12, 13 de *Escipión*. Sobre las dificultades para asignar un símbolo en el aria nº 7 de *Escipión*, véase la p. 591. Cf. fichas del análisis descriptivo (campo 10) y apéndice 32.

3.1.3. Sección A[1]/A

TABLA 31. Arias bipartitas: versos de A^1/A y modulación

Forma	**A^1**							
Estrofa	1							
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8
4 versos								
Bri nº 10	T		D					
Sci nº 7	T		D					
Sci nº 17	T		D					
5 versos								
Bri nº 15	T		D					
Sci nº 8	T		d	T	D[1474]			
6 versos								
Bri nº 12	T				D			
Sci nº 6	T				D			
Sci nº 13	T					D		
7 versos								
Sci nº 4	T			D				
8 versos								
Sci nº 12	T		D					

La práctica de modular a la dominante sobre el tercer verso también es la más frecuente en las arias bipartitas. Se da, concretamente, en cinco arias (la mitad del total), a las que debería añadirse la nº 4 de *Escipión en Cartagena* (*re* mayor), cuya transición a la dominante (*la* mayor) es suave —principalmente por el empleo del segundo grado con la tercera mayor (dominante artificial o secundaria) en la tónica mayor—, sin que podamos establecer claramente si se efectúa sobre el tercer o cuarto verso. Todas las arias con estrofa única de cuatro versos (*Briseida* nº 10, *Escipión* nº 7 y 17) presentan el mencionado procedimiento compositivo. Cuando la primera estrofa se compone de seis versos, el paso a la región de la dominante ocurre más tarde, sobre el quinto verso o el sexto[1475]. Curiosamente, los números musicales bipartitos con textos más extensos no prosiguen esa tendencia, ya que adelantan la modulación nuevamente al tercer o cuarto verso.

Rodríguez de Hita da un tratamiento especial a la primera parte del aria de Alucio «Padezco, sufro y siento» (*Escipión*, nº 8). En efecto, el compositor se toma la libertad de repetir hasta cinco veces los últimos versos de la primera estrofa —principalmente los versos 4 y 5[1476]—, repetición que da lugar a

1474 El cambio a la dominante (a partir del c. 46) se produce sobre la tercera aparición del verso 4 «encuentra mi tormento»).

1475 Véase TABLA 31.

1476 He aquí la disposición exacta de los versos 3-5 (a partir del c. 17): «y entre ansias y disgustos [=3] encuentra mi tormento [=4] con solo mi furor [=5], encuentra mi tormento

pequeñas subsecciones musicales (A', A", A'", etc.) diferenciadas por elementos temáticos propios (particularmente los compases 40-47 que retoman además el verso 3[1477]) e incluso separadas por pequeños motivos orquestales (c. 30-31; 39; 47-48; 55-57). La aparición de la tonalidad de la dominante se desplaza hasta el final de la tercera repetición del verso 4 (c. 46-47), muy avanzada la sección A. Este desplazamiento de la modulación principal debe asociarse a la prematura introducción de la dominante menor (d) de los c. 19-23, giro ciertamente poco habitual en una parte A, aunque profundamente vinculado al sentido del texto («y disgustos»).

3.1.4. Sección A²/B

TABLA 32. Arias bipartitas: versos de A²/B y modulación

Forma	**A²/B**						
Estrofas	1/2						
Versos	1	2	3	4	5		
	6						
3 versos							
Sci nº 12	T						
4 versos							
Sci nº 7	T	x	M-S/T	T			
Sci nº 8	s/t-T	d	SD	T			
Sci nº 13	--D	T					
Sci nº 17	--D	T					
5 versos							
Bri nº 15	T		SD		T		
Sci nº 4	T		sm	SD-t	T		
Sci nº 6	t		T				
6 versos[1478]							
Bri nº 12	T	sm		D			T

Versos	3	4	1	2	3	
	4					
Bri nº 10	s/t	T				

En el análisis de la segunda sección de las arias bipartitas, nos encontramos con algunas dificultades para aplicar el sistema de símbolos que hemos venido utilizando hasta ahora. Siguiendo nuestra lógica, deberíamos asignar una letra diferente (B) exclusivamente para las secciones con un nuevo texto, mientras que

con solo mi furor, y entre ansias y disgustos encuentra mi tormento encuentra mi tormento con solo mi furor, encuentra mi tormento con solo mi furor, con solo mi furor». Cf., además, nota 1360.

1477 Véase EJEMPLO 82.

1478 Los versos 1-3 aparecen fragmentados y descompuestos. Véase comentario.

los segmentos basados en el misma estrofa estarían indicados por A^2, A^3, etc. Aunque en este último caso los exponentes indican un cierto grado de variación o mutación, el problema surge cuando el material de A^2 es completamente nuevo, o apenas guarda similitudes con el de la primera A. El mejor ejemplo es el aria de Escipión «Dile a la dulce y amable homicida» (nº 7), donde, además de contrastar la textura, el compositor introduce en la segunda parte un pasaje modulatorio de gran inestabilidad. ¿Se trata de una sucesión A^1 A^2, con repetición estrófica o de una forma AB? La lógica nos impulsa a optar por esta última, y más si tenemos en cuenta los manuscritos teatrales donde —como ya se ha visto— aparecen dos estrofas; pero, con ello, nuestro análisis estaría desprovisto de coherencia. Para no cambiar los códigos respecto a las arias anteriores, se simbolizará la repetición textual, A^1A^2, pero indicando entre paréntesis —(B)— que existe un cambio a nivel musical.

Igualmente, se plantea la discusión de si la segunda parte del aria debe recibir la letra B, aun cuando emplea material proveniente de A sobre la segunda estrofa. Esta ambigüedad se da particularmente en las dos arias destinadas a Alucio en *Escipión en Cartagena*, correspondientes a los nº 8 y 12. La práctica totalidad de los motivos de la segunda parte de «Padezco, sufro y siento» (nº 8) están tomados de la primera: los contratiempos de la cuerda (de los c. 17-18), las síncopas en la línea vocal (del c. 58), e incluso el tema principal del aria (c. 1-2, 15-16, 55-56 de A) citado de nuevo en los c. 75-76. Aunque en el nº 12 («No asusta un pecho fuerte») el flujo de material hacia B sea proporcionalmente menor, la vinculación de la segunda parte con la primera es notable, principalmente por la doble repetición del motivo ascendente del bajo, ahora sobre el texto «solo con el traidor» (verso 11, c. 70-73 y 79-81)[1479]. Para no entrar en conflicto con las arias *da capo* o ternarias —cuyas secciones centrales estaban a menudo emparentadas temáticamente con las exteriores—, la segunda parte de las dos arias mencionadas se designa únicamente como B.

Después de estas advertencias, es preciso devolver nuestra atención al movimiento tonal de las arias bipartitas. Como ya se ha señalado, se constatan dos procedimientos armónicos distintos al inicio de la parte B: el regreso a la tónica, o bien el arranque de un nuevo arco tonal terminado naturalmente en la región de partida.

El aria nº 12 de Alucio, a la que se acaba de hacer referencia, constituye el único ejemplo de vuelta inmediata a la región de la tónica, al iniciarse la segunda parte del aria. Los tres compases construidos sobre el acorde de séptima de dominante (c. 66-68) dan como resultado un cambio nada repentino hacia la tónica (*mi* mayor), cuya primera cadencia auténtica no llega en realidad hasta el final del verso 10 («dejarte me fatiga»), es decir, el segundo de la estrofa 2.

[1479] En la parte A, el mismo motivo ilustraba la palabra «amago» (véase EJEMPLO 93 en la p. 522).

En el resto de arias que siguen el primer procedimiento (*Briseida* nº 10, *Escipión* nº 6, 13 y 17), el compositor retrasa más o menos la aparición de la tónica.

Los números 13 y 17 de *Escipión en Cartagena* tienen en común la prolongación del área de la dominante hasta unos pocos compases después del inicio de la segunda parte, coincidiendo el regreso a la tónica con el verso segundo de la estrofa nueva (nº 13) o repetida (nº 17). El comienzo de A^2 del aria de Rubrina (nº 17) se caracteriza, además, por retrasar hasta el noveno compás (c. 83) la aparición del material temático principal[1480], que se hace coincidir esta vez con el tercer verso «se inutilizan las ramas» y no con el primero («Si destruyen fértil tronco») como cabría haber esperado. Se obtiene así un pasaje de transición de construcción simétrica: cuatro compases con material nuevo en la dominante (verso 1); otros cuatro compases en la tónica, vinculados temáticamente a los anteriores (verso 2) y regreso del tema inicial (verso 3).

Existe una variante en esta técnica del retorno (casi) inmediato a la tónica, que consiste en iniciar la segunda parte con un corto pasaje en el modo menor, para retroceder luego a la tónica mayor inicial. La segunda estrofa (B) del aria «La fiera que rugiente» (*Escipión* nº 6) comienza con un cambio a la tónica menor (*sol*), en el que se inserta un material completamente nuevo sobre acordes de séptima y novena. Tal procedimiento ofrece el contraste y la variedad necesarios en la pieza. Además, pone énfasis en el texto dramático en el instante de máxima tensión psicológica, cuando Magón empieza a formular su desafío a Escipión (verso 2: «le quitas de mi lado»), tras la metáfora de la primera estrofa. El fragmento contrastante termina con el motivo inicial del violín segundo[1481] sobre el V grado con alteración (menor armónico), que se usa como acorde modulante a *sol* mayor (T) y que puede hacer creer al oyente que va a iniciarse una recapitulación de la sección A^1. Es una sensación falsa: el resto de la parte B (tónica mayor), correspondiente a los versos 3-5 de la segunda estrofa, es poco más que un prolongado pasaje cadencial, que apenas guarda paralelismos motívicos con la primera parte.

El aria nº 10 de Briseida («Qué importa que al deseo»), ofrece otro ejemplo de comienzo en el menor. Antes del regreso del tema inicial en la tónica (c. 88^4 y s.), el compositor interpola un fragmento de escasa longitud (c. 81^4-85) en la supertónica menor, cuyo carácter es significativamente distinto de A^1. El efecto es bastante dramático, puesto que tras la cadencia sobre el I grado de la dominante (*re* mayor) que pone fin al *ritornello* intermedio, el pasaje se abre con el acorde tríada sobre *re*, pero con la tercera menor (*fa*♮), es decir, el IV grado de *la* menor. Ese cambio repentino de colorido armónico y el contraste temático constituirían motivos suficientes para considerar a este episodio como una sección contrastante B, insertada entre A^1 y A^2 (regreso del verso 1 junto al tema principal). Sin embargo, no debe perderse de vista que esta incursión en el área

1480 Véase EJEMPLO 107.
1481 Véase EJEMPLO 79.

de la subdominante se realiza sobre los versos 3 y 4 de la estrofa única («si nunca a ver alcanza / del bien la realidad»)[1482], por lo que no puede identificarse a una sección B. Asimismo, hay que observar que la brevedad del pasaje (siete compases, que representan el 5,2% del total del aria), hace injustificable la inclusión de esta aria en el estereotipo tripartito simple[1483]. El nº 10 de *Briseida*, aunque tiene elementos en común con el plano A^1 B A^2, sigue, a nuestro entender, un esquema bipartito en el que se ha introducido un pasaje contrastante surgido de la necesidad de variación, para restablecer después la temática principal en la tónica.

El segundo subtipo de arias bipartitas engloba a los nº 12, 15 de *Briseida* y los nº 4, 7, 8 de *Escipión en Cartagena*, caracterizados, como ya se ha avanzado, por la existencia de un segundo arco de tensión tonal encajado en la segunda sección (A^2 o B). Tras el establecimiento de la dominante en la primera sección, la segunda parte se abre con el regreso de la tónica. A diferencia del subtipo anterior, el compositor prefiere avanzar hacia áreas tonales contrastantes. Las modulaciones pueden ser a tonalidades cercanas, como la dominante (1 caso), la submediante menor (2 casos) y la tónica menor (1 caso), o a regiones un poco más alejadas, como las de la mediante mayor (1 caso), dominante menor (1 caso) o la supertónica (2 casos). Es notable el énfasis que se da a la región de la subdominante, presente en tres de las cinco arias en cuestión (*Briseida* nº 15; *Escipión* nº 4 y 8).

El número de cambios armónicos a gran escala sirve para presentar de forma más detallada las arias bipartitas del subtipo 2.

La cavatina «Goce de tus brazos» de Briseida (nº 15) posee la estructura tonal menos complicada del espectro. En su segunda parte, se crea únicamente la polarización de la tónica y la subdominante. El giro a esta última tonalidad se inicia en el verso 3 —es decir, el mismo sobre el que tuvo lugar el paso a la dominante en A^1— y se extiende durante apenas cuatro compases. A^2 repite los compases iniciales de A^1 (c. 27^3-31^2), pero, a partir de la modulación, el compositor evita retomar demasiado literalmente el material temático de la primera sección.

En la serie, le sigue la otra cavatina de la misma zarzuela (nº 12), cantada por Aquiles. Parte de la segunda sección posee una función más de desarrollo que de recapitulación, como se desprende de los procedimientos observados: notable mutación del material precedente, textura imitativa (c. 58-60) y fragmentada e intensificación de la tensión armónica. La nueva disposición del texto produce un efecto de condensación: se fraccionan los cuatro primeros versos y se modifica el orden sintáctico, exponiéndose primeramente el núcleo de

1482 De hecho, la modulación de la supertónica a la tónica se efectúa durante la repetición del verso 4 (véase TABLA 32).

1483 Compárese con los porcentajes de las secciones de las arias ternarias simples (apartado 2.8).

los sujetos (nombres) y luego el complemento (adjetivos)[1484]. En el inicio de A^2 se halla, además, el momento de la obra más inestable tonalmente. El mismo retorno de la tónica *mi♭* (c. 496) no llega a confirmarse, puesto que la oscilación entre V^7 y I aparece velada por el pedal inferior sobre la dominante (*si*). Tras la semicadencia sobre el V grado y el silencio, se produce un breve paso por la relativa menor, sobre las palabras «lisonjeros parleros» (segunda mitad de los versos 2-3), y la dominante (segunda mitad del cuarto verso «amigos» y verso 5). La tensión cesa con el verso 6. Se restablece la tónica y la escritura ornamental salpica el pasaje conclusivo.

Construido a partir del motivo inicial de A^1 (c. 23-24) —ritmo con puntillo y fórmula anapéstica sobre el tiempo fuerte—, el pasaje que se desarrolla al comienzo de la sección A^2 del aria nº 7 de *Escipión* equivale también a una elaboración de carácter contrastante. Después de los cuatro compases de introducción en la tónica *fa* mayor sobre un pedal de V (verso 1), se establece un segmento de dos compases (c. 72^3-74^2) que constituirá el modelo de una secuencia, y en el que es reconocible el material motívico anterior (diseño con puntillo aunque con valores reducidos y corcheas descendentes o ascendentes inspiradas en el anapesto). Este modelo introduce sorprendentemente la lejana tonalidad del cuarto círculo ascendente de quintas, es decir, *la* mayor (mediante). Para efectuar la modulación, Rodríguez de Hita transforma la séptima de dominante de *fa* mayor (sin fundamental) en una sexta aumentada (*sol♯*, *si♭*, *re*, donde se omite la fundamental *mi*) que conduce a la tónica de *la* mayor. En el plano armónico, el modelo consta únicamente de un acorde artificial de séptima de dominante sobre el I grado seguido por un acorde de séptima disminuida (de novena sin fundamental) sobre V. Las dos repeticiones secuenciales se extienden por *sol* mayor (supertónica) (c. 74^3-76^2) y *fa* mayor (tónica, c. 76^3-78^2) —por lo que continúa la progresión de segunda mayor descendente— sobre un diseño de corcheas descendentes cromáticamente. La última secuencia se desvía del modelo, puesto que una tríada sobre el IV grado sustituye a V^9. Nótese que esta intensificación climática lograda mediante la sucesión de segmentos cortos y el rápido cambio de región, se concentra prácticamente en un solo verso de la estrofa: «que ya el ansia, el suspiro y la queja» (3).

El pasaje de los c. 93^4-99 del aria «Corre la triste nave» (*Escipión* nº 4) constituye un buen ejemplo de intensificación de la tensión con efecto dramático. La progresión de *re* mayor (T), *si* menor, *sol* mayor, *re* menor y *re* mayor en tan

---

1484 La disposición original de los versos 1-4:

Las frescas dulces auras,
los ríos lisonjeros,
los pájaros parleros,
los céfiros amigos,

se convierte en «las auras los ríos los pájaros los céfiros amigos lisonjeros parleros amigos [...]».

poco espacio, para ilustrar los versos 3-5 de la segunda estrofa, evidencian la audacia del compositor madrileño[1485].

Para articular la sección B con la precedente en el aria nº 8 de *Escipión* («Padezco, sufro y siento»), Rodríguez de Hita emplea el mismo método del nº 10 de *Briseida*, es decir, interponer un fragmento en la supertónica menor (*fa* menor) entre la dominante (*si♭* mayor) y la tónica mayor (*mi♭* mayor). En el aria de Alucio, sin embargo, el regreso a la tónica es transitorio porque, antes de la resolución definitiva, se produce un corto desvío a la dominante menor y a la subdominante (c. 78-83).

La modulación abrupta del inicio de la parte B es digna de atención. El *ritornello* intermedio en la dominante *si♭* mayor termina en un arpegio descendente sobre el I grado (c. 67-68). Para enlazar con la tonalidad de la supertónica menor, lo más coherente es considerar ese I grado *si♭-re♮-fa* como IV grado de *fa* menor, con elevación de tercera (acorde de sexta dórica[1486]). En lugar de aprovechar la alteración del sexto grado de la escala ascendente para conducir a la cadencia (en este caso un acorde de cuarta y sexta que resuelve en V^7-I) —y obtener así una modulación suave—, Rodríguez de Hita introduce, tras el silencio, el *re♭* en el acorde sobre IV. El enlace de la tríada mayor de *si♭* a la tríada menor sobre la misma nota al comienzo de B busca un efecto de contraste, enfatizado por el emplazamiento de la nota bemolizada en el registro agudo (voz y violín I). Este procedimiento nos resulta conocido: es el mismo que aparece al inicio de la segunda parte del aria nº 10 de *Briseida* (c. 80-83).

Estructuralmente, la primera mitad del aria de Alucio (c. 68^4-85) está organizada en dos secuencias independientes, compuestas por el modelo y una repetición. El compositor utiliza la transposición secuencial: de la supertónica menor mencionada (*fa* menor) a la tónica (*mi♭* mayor) y de la dominante menor (*si♭* menor) a la subdominante (*la♭* mayor). Si en el primer modelo (c. 68^4-71^2) se introduce directamente la tonalidad contrastante, en el segundo (c. 76^4-79^2) la modulación sucede en el interior (c. 78). En ambos casos, pues, el modelo concluye en una región menor y la repetición se realiza en la tonalidad mayor, situada a un tono inferior (es decir, distan entre sí una quinta). Cada segmento de la secuencia corresponde a un verso, con la particularidad de que el modelo y la secuencia primeros se construyen sobre el verso 1, mientras que el segundo modelo corresponde al verso 2 y su repetición al verso 3[1487].

De nuevo, hallamos el procedimiento a menudo utilizado en las secciones centrales contrastantes, consistente en reelaborar material conocido,

---

1485 Véase, en el análisis descriptivo, p. 505 y EJEMPLO 78.

1486 La interpretación es de Max REGER (*Contribuciones al estudio de la modulación*, traducido del alemán por R. BARCE, Madrid, Real Musical, 1978, p. 45). «La sexta dórica es la sexta *mayor* en el modo menor, conducida siempre hacia arriba (a la sensible)». En este caso, la sexta re♮ conduciría a la sensible mi♮ (escala menor armónica ascendente).

1487 Véase TABLA 32.

encaminándolo por situaciones armónicas inestables. En efecto, los dos modelos de B derivan de elementos motívicos de la primera sección. Tanto en la primera como en la segunda secuencia reaparece el acompañamiento basado en los contratiempos (c. 17-18 de A, sobre las palabras del tercer verso «y entre ansias»); en el segundo modelo se reconoce el diseño sincopado del c. 58. Tras la primera secuencia (c. 75 y 76), irrumpe en la tónica el motivo principal del *ritornello* inicial (c. 1-2) —citado además en los c. 15-16 y c. 55-56— en lo que parece un inevitable regreso al comienzo. Sin embargo, el oyente es engañado, puesto que continúa la elaboración y el movimiento fluctuante en la segunda secuencia[1488]. Un corto segmento cadencial —emparentado temáticamente con la secuencia— conduce a los episodios conclusivos con pedal en la tonalidad de partida *mi*♭ mayor (c. 85 y s.)[1489].

3.1.5. Proporción de las secciones

TABLA 33. Número de compases y porcentaje de las secciones de las arias bipartitas (en %)

	Ritornello		A		*Ritornello*		A^2/B		*Ritornello*		Var. A-B
	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	%
Bri nº 10	27	20,0	46	34,1	9	6,7	42	31,1	11	8,1	-8,7
Bri nº 12	27	37,0	21	28,8	2	2,7	21	28,8	2	2,7	0,0
Bri nº 15	0	0,0	22	47,8	5	10,9	19	41,3	0	0,0	-13,6
Sci nº 4	34	30,1	47	41,6	7	6,2	19	16,8	6	5,3	-59,6
Sci nº 6	19	21,1	41	45,6	3	3,3	22	24,4	5	5,6	-46,3
Sci nº 7	22	22,0	40	40,0	6	6,0	30	30,0	2	2,0	-25,0
Sci nº 8	5	4,8	59	56,7	5	4,8	29	27,9	6	5,8	-50,8
Sci nº 12	24	26,7	37	41,1	5	5,6	19	21,1	5	5,6	-48,6
Sci nº 13	23	19,2	50	41,7	7	5,8	35	29,2	5	4,2	-30,0
Sci nº 17	19	16,7	50	43,9	6	5,3	34	29,8	5	4,4	-32,0
PROMEDIO		19,7		42,1		5,7		28,0		4,4	-33,4

En lo que a dimensiones internas se refiere, conviene distinguir una evolución clara en las arias bipartitas del compositor madrileño. En la primera obra lírica de Hita, las partes principales A^1 y A^2 guardan unas proporciones

1488 No tendría sentido referirse a una «falsa *reprise*» en un aria bipartita AB (sin reexposición).

1489 El segundo pasaje está reproducido en la p. 513 (EJEMPLO 83).

idénticas (nº 12), o muy similares (nº 10 y 15), con una tímida tendencia a reducir ligeramente el segundo bloque (un 8,7% en el nº 10 y un 13,6% en el nº 15). El equilibrio estructural no surge de la mera repetición de la primera parte, como podría creerse. Incluso en la cavatina de Aquiles «Las frescas dulces auras» (nº 12), cuyas partes A^1 y A^2 tienen exactamente la misma longitud (21 compases, es decir el 28,8% del total), el desarrollo temático —y en cierto modo el armónico— de ambas secciones es bastante distinto.

Por el contrario, en las arias bipartitas de la zarzuela *Escipión* el peso de la estructura se desplaza hacia la parte A, que ocupa una proporción dentro del aria nunca inferior al 40%. Las dimensiones de la segunda parte (A^2 o B) son menores que las de la aquélla, protagonizando descensos de en torno al 30% (nº 13 y 17) e incluso al 50% (nº 6, 8 y 12), sin terminar de definir una tendencia clara, a la luz de los indicadores del aria nº 4 (la reducción roza el 60%) y de la nº 7 (sólo una cuarta parte menos).

El pasaje orquestal inicial protagoniza un papel importante en el aria bipartita, con un promedio de casi el 20% del total, cifra muy superior al resto de fragmentos instrumentales (5'7% del *ritornello* intermedio y 4,4% del pasaje conclusivo). El elevado porcentaje de la introducción del aria nº 12 de *Briseida* (37%) quita protagonismo a la primera sección vocal, que registra el índice más bajo de todas las arias bipartitas (28,8%). En el lado opuesto, se sitúa la cavatina nº 15 de Briseida («Goce de tus brazos») en la que Hita prescinde completamente del *ritornello* del comienzo y del final, con lo que naturalmente resulta favorecida la presencia de las dos partes vocales (47,8 y 41,3% respectivamente), ensambladas, eso sí, por un relevante intermedio orquestal (casi el 11%!). Algo similar ocurre con el aria nº 8 de *Escipión en Cartagena*, en la que el *ritornello* inicial más breve de todas las arias bipartitas de la zarzuela (5 compases, equivalentes al 4,8%) precede a la parte A más larga (59 compases, es decir, el 56,7%).

3.2. Aria en dos *tempi*

Cuando las partes se conviertan definitivamente en independientes, principalmente mediante el contraste de *tempo* y metro, clasificaremos al aria como «en dos *tempi*» o «en dos movimientos».

Las formas binarias compuestas son muy comunes en la ópera cómica y, en los primeros años de la década de los setenta, empiezan a ser utilizadas en el género serio[1490]. Robinson mantiene que el teórico Saverio Mattei se refería a las arias binarias compuestas cuando escribía acerca de las arias en rondó abreviadas (*arie scorciate a rondò*) en su tratado *La filosofia della musica o sia la riforma del teatro*[1491]. Mattei defendía la sustitución en la ópera seria de la vieja forma *da*

1490 M.F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 149.

1491 S. MATTEI, *La filosofia della musica o sia la riforma del teatro*, en *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, 3, Napoli, de Bonis, 1781. El aria en rondó está acortada puesto que no se halla la última repetición de A (primera estrofa) propia de la forma rondó. Ésta

capo por el aria en rondó abreviada. En la obra mencionada se jacta incluso de haber persuadido a Piccinni de utilizar esta forma en el *Alessandro nell'Indie* (Nápoles, 1774)[1492]. La formidable acogida que tuvo esta ópera originó —siempre según el tratadista— que los principales cantantes empezaran a pedir arias en rondó abreviadas[1493].

Arias en dos *tempi*:
Las labradoras de Murcia:
Nº 3. «Soy una pobrecita»
Nº 5. «La mujer es una planta»
Nº 6. «Céfiros apacibles»
Nº 8. «Yo haré ver al mundo»
Nº 9. «Es amor no digo nada»
Nº 10. « La viudica no es malica»
Nº 11. «Como en la noche oscura»
Nº 18. «Tengo yo un corazoncillo»
Nº 19. «Al veros forastero»

Las arias binarias en dos *tempi* son predominantes en la zarzuela burlesca *Las labradoras*.

3.2.1. Texto poético

3.2.1.1. Número de estrofas y versos

Una forma musical AB con cambio de *tempo* lógicamente suele basarse en un poema de dos estrofas. Así ocurre, en efecto, en siete de las nueve arias de

---

última penetra en la ópera seria italiana también durante los primeros setenta. Véase M.F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 148, especialmente la nota 3.

1492 «Quando scrissi questa Dissertazione, già son molti anni, il gran Piccinni stava appunto mettendo in musica l'*Alessandro*. Gliela mandai: ei la lesse, e la rilesse, mi vide, e persuaso della verità si compromise di compiacermi in tutto quel che ancora non avea scritto. Cominciò a lasciar le arie intiere e seguite, quasi tutte le fece a rondò, ma fra queste l'intreccio meraviglioso di prima e seconda parte nell'aria, *Dov'è, s'affretti per me la morte*, destò una novità, ed una sorpresa in ognuno. D'allora in poi, anche i primi soprani, che rigidamente volean cantar le arie intiere colle quattro repliche della prima parte, cantan tutte le aria a rondò, e quell'antica maniera è rimasta a'mottetti.» En S. MATTEI, *op. cit.*, p. XXXV. Traducido al inglés por M.F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 148.

1493 Robinson apostilla que la afirmación de Mattei no se corresponde con las partituras operísticas de 1775-1780. Aunque aparecen arias binarias de este tipo, no constituyen, ni mucho menos, la mayoría. Véase M.F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 148.

este tipo que se encuentran en *Las labradoras de Murcia.* Pero no es la única posibilidad: las arias nº 6 y 19 presentan una disposición en tres estrofas.

Por otra parte, deben recordarse aquí las dificultades que surgen en el momento de establecer las divisiones del texto. Incluso basándonos en textos impresos y presumiblemente revisados por el libretista, como ocurre con *Las labradoras*, las divisiones en estrofas no son siempre fáciles de trazar. Recuérdese, por ejemplo, el texto del aria nº 18 de Olaya («Tengo yo un corazoncillo»), —tipográficamente fragmentado en tres estrofas en el libreto de 1769— que puede dividirse en dos mitades, o incluso en cuatro estrofas si nos atenemos a las terminaciones agudas en «-ar»[1494].

Parece característico de este tipo de arias el desequilibrio entre la primera y la segunda estrofa, con una mayor extensión de esta última en casi todos los casos. En dos de los textos, concretamente los de las arias nº 8 y 11, el número de versos de la segunda estrofa (15) dobla a los de la primera (6 y 7 respectivamente), aunque, en general, la diferencia es mucho menor (9+11 en la nº 5; 5+6 en la nº 9, etc.). Únicamente el aria nº 3 de Olaya presenta una primera estrofa mayor (6+5). La estrofa de seis versos reaparece con cierta frecuencia (arias nº 3, 8, 9, 10, 18, a la que hay que añadir la nº 19).

En las arias bipartitas con textos de tres estrofas, naturalmente es necesario el agrupamiento de dos de las estrofas: 4+4 / +4 (nº 6) y 6 / +8+7 (nº 19). En este último caso, resulta una estructura poética muy similar a la de las arias 8 y 11, con la característica segunda estrofa de gran longitud (6+15).

3.2.1.2. Clases de versos

En las arias en dos *tempi* siempre se utilizan versos cortos (no superan las ocho sílabas). Dos tipos aparecen como formas fundamentales:

1) Las dos estrofas isométricas presentan versos heptasílabos (arias nº 3, 6, 19) u octosílabos (nº 18).

2) Combinación de dos clases de versos, correspondiendo los más largos a la primera estrofa. En cuatro de los cinco textos plurimétricos, los versos de la segunda estrofa poseen una sílaba menos que los de la primera: hexasílabos-pentasílabos (nº 8), octosílabos-heptasílabos (nº 9 y 10), heptasílabos-hexasílabos (nº 11). En el aria nº 5 la disposición es de octosílabos-hexasílabos (2 sílabas menos).

1494 Véase nota 1330.

3.2.2. Tempi

TABLA 34. Arias en dos *tempi*: sucesión de *tempi*

Aria	A	B
Lab nº 3	Allegretto (2/4)	Allegro (2/4)
Lab nº 5	Allegretto (2/4)	Allegro (6/8)
Lab nº 6	Tempo di Minuet (3/4)	Allegro (4/4)
Lab nº 8	Allegro (2/4)	Allegro (3/4)
Lab nº 9	Andante maestoso (3/4)	Allegro (4/4)
Lab nº 10	Andantino grazioso (3/8)	Presto (2/4)
Lab nº 11	Andante sostenuto (4/4)	Allegro grazioso (3/8)
Lab nº 18	Allegro non molto (3/4)	Allegro (2/4)
Lab nº 19	Andantino (6/8)	Allegretto (2/4)

El rasgo más singular de este tipo de arias cómicas es la sucesión de dos *tempi* distintos, el segundo de los cuales es siempre más rápido[1495]. El contraste agógico puede alcanzar niveles distintos. Así, por ejemplo, las arias nº 9 (*Andante maestoso-Allegro*) y 10 (*Andantino grazioso-Presto*) presentan velocidades de ejecución muy diferentes, mientras que, por el contrario, el empleo de diminutivos (*Allegretto*, por ejemplo) o adverbios (*non molto*) en las indicaciones de las arias nº 3, 5, 18 y 19, determina una mayor aproximación cinética y se traduce en un cambio de sección especialmente tenue [1496]. Aunque en las dos partes del aria de don Leandro (nº 8) figure un *Allegro*, la sección B resulta más rápida en la práctica, debido a que la pulsación sobre el tiempo fuerte se mantiene invariable en el cambio de compás binario (2/4) a ternario (3/4).

Más allá de las asociaciones de *tempi*, es interesante averiguar si existen *tempi* preferidos dentro de cada sección general. La predilección por un movimiento determinado se observa únicamente en la sección B, donde siete de

1495 Véase TABLA 34.

1496 Recuérdese que *Allegretto*, diminutivo de *Allegro*, significa menos alegre o rápido, es decir, un poco más lento que *Allegro*. Inversamente, el *Andantino* equivale a menos tranquilo, lento o andando, por lo que es un poco más movido que el *Andante*. Por lo tanto, el cambio de carácter es poco acentuado en el paso de un *Andantino* a un *Allegretto* (nº 19) y no es demasiado perceptible en la sucesión *Allegretto-Allegro* (*Labradoras* nº 3 y 5) o *Allegro non molto-Allegro* (nº 18). De todos modos, cometeríamos un error si pretendiéramos cuantificar exactamente el grado de contraste. Como es sabido, las indicaciones aparecidas en el período barroco constituyen tan solo una orientación del carácter general del fragmento. La interpretación del vocabulario agógico puede ser distinta según el compositor o el ejecutante, sin olvidar la importancia de factores como la acústica de la sala, la calidad de los intérpretes, la dinámica del concierto, etc.

las nueve arias llevan la indicación *Allegro*. Si bien no existe tal primacía en la sección A, sí puede hablarse de propensión en la elección de las velocidades, que se sitúan mayoritariamente en la zona moderada-rápida del espectro de los *tempi*[1497].

Por último, la TABLA 34 invita a comentar la disposición de los metros. Pueden distinguirse las sucesiones siguientes[1498]:

- De compás binario a ternario[1499]: arias nº 8 y 11.
- De compás ternario a binario: arias nº 6, 9, 10, 18. En dos casos, un compás de cuatro *tempi* sigue a uno de tres unidades (3/4 a 4/4 en los nº 6 y 9).
- El metro es binario en las dos secciones, lo que no significa necesariamente que el compás permanezca invariable, como ocurre en el nº 3 (2/4). En las arias nº 5 y nº 19, el contraste surge del paso de un compás binario simple (2/4) a uno compuesto (6/8) y viceversa.

3.2.3. Esquema tonal

Aunque el conjunto de arias con dos *tempi* contrastantes tiende a una gran estabilidad armónica —las modulaciones alejadas son escasas—, se observa una relativa heterogeneidad en la organización tonal interna. El plano armónico es mucho menos rígido que en otros tipos formales, lo que paradójicamente no implica mayor complejidad en las relaciones tonales. No se trata, pues, de determinar *hasta qué grado* las regiones se alejan de la tónica —el techo se sitúa generalmente en la dominante, como ya ocurría con otras arias del género cómico—, sino *en qué momento(s)* de la pieza cesa la tensión tonal con el regreso a la tónica.

Este tratamiento armónico poco uniforme está estrechamente relacionado con la existencia de subunidades en el interior A o B, caracterizadas por un contenido temático, tímbrico o rítmico distinto o, al contrario, por la recurrencia de elementos anteriores. Por cuestiones de espacio, nos conformaremos con examinar brevemente el diseño tonal y su posible dependencia de las secciones internas, renunciando a profundizar en el resto de parámetros que contribuyen a definir la forma[1500].

1497 En efecto, ocho secciones A (de un total de nueve) poseen un *tempo* localizado entre el *Andante* y el *Allegro*. Es significativo el equilibrio en la selección de los movimientos: 2 *Andantes*, 2 *Andantinos*, 2 *Allegrettos* y 2 *Allegros*.

1498 Por cuestiones de espacio, no se examinan las correlaciones entre cambios de *tempo* y metro, ni las preferencias por determinados compases en las dos secciones del aria, por citar dos aspectos interesantes.

1499 Al referirnos a compás binario, incluimos también al compás de cuatro *tempi* (llamado por algunos teóricos «cuaternario»). Por otra parte, no hallamos objeción alguna en utilizar el término «simple» y «compuesto» para designar a los compases cuyos *tempi* son divisibles en dos o tres subunidades. Aplicar los términos «binario» y «ternario» exclusivamente a la división de los *tempi* y no al número de unidades del compás, como propugnan algunos métodos, nos parece indefendible.

1500 Remitimos a la introducción del análisis (p. 363).

TABLA 35. Esquema tonal de las arias en dos *tempi*

Forma		**A/A**					**B/B**						
Secciones	Rit.	Solo					(Rit.) Solo						Rit.
Estrofas		1					2						
Lab nº 3	T								D		T		
Lab nº 5	T			D				T					
		A					**B**						
Lab nº 6		‖: **A**	:‖: **B**	**A'**			:‖ **C**						
	T		D	T			S/T						
		A					**B**						
Lab nº 8		**A**					$\mathbf{B^1}$		**C**	$\mathbf{B^2}$	**C'**	$\mathbf{B^{2'}}$	
	T			D			T	D	T			sm	T
		A					**B**						
Lab nº 9		$\mathbf{A^1}$		$\mathbf{A^2}$			**B**						
	T		D	s/t	T			SD	T				
Lab nº 10	T					D	T		D		T		
Lab nº 11	T					D			T				
		A					**B**						
Lab nº 18		**A**					**B**			**B'**			
	T		D		T			D		s/t-T			
		A					**B**						
Lab nº 19		**A**					**B**			**C**		**B'**	
	T		D					T		t		T	

La diversidad comentada no debe ser obstáculo para establecer una división en dos subcategorías:

1. Arias en dos *tempi* simples: nº 3, 5, 10, 11 de *Las labradoras*.

Cada una de las secciones articuladas (A y B) presenta material temático homogéneo. El recorrido armónico es el más rudimentario, formando un simple arco tónica-dominante-tónica. La única excepción la constituye el aria nº 10, que refuerza la articulación central con el retorno a la tónica, desde donde arranca un segundo arco tonal simétrico.

2. Arias en dos *tempi* compuestas: nº 6, 8, 9, 18 y 19 de la misma obra.

En primer lugar, se diferencian de las anteriores por las excursiones tonales más o menos alejadas de la regiones principales (T-D), a pesar de que estas últimas siguen imperando en la mayor parte de la pieza. Tres arias presentan un arco armónico bilobulado (nº 9, 18 y 19) en cuyo arranque se sitúa la tónica, e incluso se halla un ejemplo de arco trilobulado (nº 8). A esta categoría pertenece también el aria nº 6, en la cual el compositor desconcierta al oyente componiendo una sección B contrastante que queda suspendida en la supertónica.

La división de una de las partes principales del aria en diversas subsecciones formales (A', B', C, etc.) es, no obstante, la principal característica de este subtipo formal. Como ya se ha evocado, las temáticas contrastantes o recurrentes de dichas subunidades están muy vinculadas al comportamiento tonal

variable y, en cierto modo, «irregular» respecto a las arias que hemos denominado simples.

En el examen de las secciones A y B que sigue a continuación, sólo se tiene en cuenta si la parte en cuestión es simple o compuesta, independientemente del subtipo al que pertenece la parte adyacente. Así, por ejemplo, la sección A del aria nº 8 de *Las labradoras* estará clasificada como simple, a pesar de que su sección B sea compuesta (=B) y haya recibido, por ello, la apelación de «aria en dos *tempi* compuesta»[1501].

3.2.4. Sección A

TABLA 36. Arias en dos *tempi*: versos de A y modulación

Forma	**A/A**									
Estrofa	1									
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
				Simple						
6 versos										
Lab nº 3	T									
Lab nº 8	T				D					
Lab nº 10	T					D				
Lab nº 18	T		D			T				
Lab nº 19	T					D				
7 versos										
Lab nº 11	T						D			
9 versos										
Lab nº 5	T				D					
				Compuesta						
8 versos (4+4)										
Lab nº 6	‖: **A**				:‖:**B**		**A'**	:‖		
	T				D		T			

Versos	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
5 versos										
Lab nº 9	A^1					A^2				
	T			D				s/t	T	

3.2.4.1. Sección A simple

La diversidad de construcción puede apreciarse incluso en un conjunto relativamente homogéneo como el que forman las secciones A simples de las

1501 Sería más apropiado referirse a una «aria en dos *tempi* con una de las secciones compuestas», pero se ha evitado por la longitud de la denominación.

arias en dos *tempi*. A lo sumo puede afirmarse que la modulación a la dominante tiende a realizarse sobre el último verso de la primera estrofa, con tres ejemplos[1502]. Las cuatro arias restantes ofrecen cada una procesos distintos: permanecer totalmente en la región inicial (nº 3); la modulación hacia mitad de la estrofa (nº 5); el paso a la dominante sobre el penúltimo verso (nº 8); e incluso el regreso inesperado a la tónica antes de concluir la sección (nº 18), tras haber alcanzado la dominante ya en el verso 3. El regreso a la tónica en esta última aria («Tengo yo un corazoncillo») no conlleva recurrencia temática alguna, a diferencia de lo que sucede en las secciones A compuestas. Las reafirmaciones cadenciales y el pedal sobre la tónica dan al fragmento en cuestión (c. 49-63) un cierto carácter de coda, aunque sin reformulación motívica[1503].

3.2.4.2. Sección A compuesta

El primer *tempo* (A) de las arias nº 6 («Céfiros apacibles») y nº 9 («Es amor no digo nada») es autónomo y completo en sí mismo. Esa sensación se produce tanto por el diseño tonal cerrado (vuelta a la tónica en la misma sección) como por una construcción morfológica interna que, a su vez, constituye un conjunto con vida propia. De ese modo, el primer *tempo* apenas depende del segundo, o al menos, lo hace en menor medida que el resto de arias en dos *tempi* y, por supuesto, las bipartitas.

Rodríguez de Hita eligió la forma básica del minueto[1504] para la primera mitad del aria nº 6 «Céfiros apacibles», indicada precisamente como *Tempo di Minuet*. La sección sigue el esquema ‖:A:‖:BA':‖ —el habitual en la mayoría de minuetos de la época— con la primera frase terminada en una cadencia sobre el V grado de la tónica, una segunda frase (después de la doble barra) en la dominante y una tercera frase que vuelve a la tónica.

La temática de las tres frases está fuertemente emparentada, por lo que sería absurdo considerar como contrastante a la subsección B. Por otro lado, la melodía de A' presenta notables similitudes con el inicio de A, pero no se trata en absoluto de una repetición idéntica, propia de una recapitulación. El final del segmento A' introduce nuevo contenido melódico y rítmico (tresillo anacrúsico) en lo que constituye una especie de codetta (c. 32^3-40).

Por último, debe destacarse la construcción asimétrica tanto de las tres frases principales como de los subfragmentos de frase. Las tres subsecciones tienen desigual duración, principalmente provocada por la adición de la *codetta*: 10 (A), 5 (B) y 15 compases (A'). También las frases exteriores se construyen a partir de subfragmentos de longitud diferente: 4+3+3 compases en A y 7+4+4 en

---

1502 Véase TABLA 36.

1503 Los motivos de las semicorcheas y de las apoyaturas en el violín I que configuran este segmento, provienen directamente del ritornello inicial (c. 7-13).

1504 Recuérdese que en la música instrumental era usual la forma tripartita extensa minueto-trío-minueto.

A'. La construcción irregular puede extenderse al interior del subfragmento. La primera división de A' (c. 26-32), por ejemplo, consta de 2+2+3 compases.

En el aria de Teresa «Es amor no digo nada» (*Las labradoras*, nº 9) se halla una singular yuxtaposición de procedimientos estructurales, provenientes del género cómico y del heroico. Efectivamente, en una forma binaria en dos *tempi*, que, como estamos comprobando aparece solamente en la zarzuela burlesca, el compositor incorpora una sección binaria A propia de un aria *da capo*, la forma emblemática de la ópera y la zarzuela seria. El esquema A^1 A^2 se origina también aquí por la repetición de la primera estrofa (5 versos octosílabos). El movimiento tonal de la sección A guarda enormes similitudes con el de un aria pentapartita *da capo*: modulación a la dominante en el cuarto verso de A^1, *ritornello* intermedio que corrobora dicha tonalidad, retorno a la tónica desplazado hasta el final del verso 3 de la repetición de la primera estrofa (A^2) (c. 56). El regreso retardado de la tónica o la breve escapada hacia la supertónica menor que hallamos en esta aria de Teresa, se encuentran ya en las arias *da capo* que Rodríguez de Hita compuso en su primera obra lírica[1505].

En las dos arias comentadas, Hita asocia deliberadamente el minueto aristocrático y el aria *da capo* (o parte de ella) de las obras heroico-mitológicas a dos personajes de la nobleza, don Narciso (nº 6) y doña Teresa (nº 9). Como es sabido, este tipo de connotaciones es habitual en la *opera buffa* y es fundamental, por ejemplo, para comprender las fluctuaciones dramático-musicales de *Don Giovanni* de Mozart.

1505 Cf. apartado 1.3.3 de este capítulo.

3.2.5. Sección B

TABLA 37. Arias en dos *tempi*: versos de B y modulación

Forma	**B/B**														
Estrofa	2														
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
						Simple									
4 versos															
Lab nº 6	S/T														
5 versos															
Lab nº 3	--T		D			T[1506]									
6 versos															
Lab nº 9	--T		SD			T									
9 versos															
Lab nº 10	T			D				T							
11 versos															
Lab nº 5	--D			T											
15 versos															
Lab nº 11	--D						T								
						Compuesta									
8 versos															
Lab nº 18	**B**				**B'**										
	--T			D		s/t-T[1507]									
15 versos (8+7)															
Lab nº 19	**B**								**C**				**B'**		
	--D				T				t				T[1508]		

Estrofas	2			1		2	1	2		
Versos	1-6	7-15		1-2	3-4	1-6	5-6	7-13	14-15	
15 versos										
Lab nº 8	**B[1]**			**C**		**B[2]**	**C'**	**B[2']**		
	T	D			T			sm	T	

3.2.5.1. Sección B simple

El carácter más «popular» de las arias en dos *tempi* de *Las labradoras* se refleja también en la simplicidad tonal que persiste en su segunda parte.

1506 La modulación a la tónica se produce al retomar el verso 3 «y en estando casado» (c. 87). Cf. nota 1286.

1507 El fragmento en la supertónica sobre los versos 6 y 7 de la segunda estrofa se repite de manera secuencial sobre la tónica.

1508 Modulación en la segunda puesta en música de los versos 13-15. La primera (c. 80-87) sigue aún en la tónica menor.

Rodríguez de Hita evita toda complejidad en el recorrido tonal de las secciones B simples, ya sea modulando a la dominante cuando el segundo *tempo* se ha iniciado en la tónica (arias nº 3 y 10), o bien con un simple regreso a la tonalidad inicial en el caso de que B parta de la tonalidad del V grado (arias nº 5 y 11). El pasaje modulatorio a la subdominante del aria nº 9 «Es amor no digo nada» (c. 82-90) puede sorprender a primera vista. Sin duda, ese giro inesperado encuentra su lógica en la primera parte del aria que, como se ha visto, toma prestada la estructura binaria del aria *da capo*. En el segundo *tempo*, el compositor insiste en la ambigüedad estructural, acudiendo a la región que más se identifica a una sección central (B) del aria *da capo*: la subdominante. Hita, utilizando ese convencionalismo compositivo y aplicándolo a una categoría de aria auténticamente burlesca, crea una arquitectura imaginativa y poco arquetípica.

En todas las arias expuestas, el cambio tonal principal (a la dominante, a la tónica, o la subdominante respectivamente) tiene lugar hacia la mitad de la estrofa[1509]. Los contornos rítmicos acelerados —diseños frecuentemente basados en corcheas y semicorcheas— y el ágil *parlando* de la parte vocal, determinan que la modulación citada en realidad ocurra pocos compases después de la doble barra[1510] y no hacia la mitad de la sección, como podría colegirse de la TABLA 37.

La segunda sección del aria nº 6 «Céfiros apacibles» se sitúa fuera de los mencionados patrones de comportamiento tonal. En efecto, el *Allegro* en 4/4 se inicia inmediatamente en la región contrastante de la supertónica mayor (*la* mayor en *sol* mayor). Contrariamente a lo que cabría esperar, no llega a producirse el regreso a la tónica (a través de la dominante) y la sección termina de manera asombrosa en la misma supertónica. Evidentemente, podrá argumentarse que en la interpretación del aria probablemente se retomaba el *Tempo di Minuet* (sección A) de manera similar al esquema *da capo*. La conclusión del primer *tempo* en la tonalidad de la tónica[1511] e, incluso, la longitud relativamente poco extensa del aria (67 compases), parecerían sostener esa hipótesis. No obstante, la ausencia de indicaciones en ese sentido en el manuscrito musical (Hita no es precisamente un compositor negligente al respecto), nos obligan por el momento a descartar la posibilidad de una segunda ejecución de A. Se trataría, a nuestro juicio, de un experimento destinado a acentuar el contraste entre las dos partes del aria y, al mismo tiempo, a proporcionar más variedad morfológica en la secuencia de números musicales.

Una última observación relativa a las secciones B simples: las dos arias que se escapan de la lógica tónica-dominante, es decir, las arias de doña Teresa nº 9 y

1509 Véase TABLA 37.

1510 El I grado de la nueva tonalidad llega en el sexto compás de la sección B (nº 9), el octavo (nº 5), el duodécimo (nº 10), el decimoquinto (aria nº 3) o el decimonoveno (nº 11). En este último caso, la modulación a la tónica se produce pasado un cuarto (28,3%) del total de la sección (67 compases).

1511 Véase TABLA 36.

don Narciso nº 6, son precisamente las mismas que presentan un primer *tempo* compuesto con vuelta a la tónica.

3.2.5.2. Sección B compuesta

El segundo tipo de sección B, caracterizado por la presencia de distintos segmentos internos y la menor uniformidad tonal, presenta, en el planteamiento armónico de base, una gran analogía con la categoría anterior. Los esquemas tonales que subyacen en las tres secciones compuestas son el de tónica-dominante-tónica (arias nº 8 y 18) y el de dominante-tónica (aria nº 19), que coinciden exactamente con los dos procedimientos preferidos en las partes B simples. Sin embargo, en los tres casos, el compositor realiza un inciso tonal, desviándose siempre a una región en el menor (submediante en el nº 8; supertónica en el nº 18; tónica en el nº 19). Examinemos más de cerca la funcionalidad de tales huidas.

El aria nº 18 de Olaya es la menos complicada desde el punto de vista estructural. Se distinguen claramente dos subsecciones musicales —determinadas, naturalmente, por la configuración del texto[1512]— basadas en un material motívico común (de ahí B B'), especialmente el intervalo de cuarta ascendente en la voz y los tresillos ornamentales, y enfáticamente separadas por un unísono orquestal (c. 114-118) construido sobre la tríada del I grado en *sol* mayor (D). El mencionado episodio en la supertónica menor (*re* menor) llega siete compases después de iniciarse B', sobre los versos 6 y 7 («no presumas de ladina / calla, teme Florentina»). El fragmento se repite exactamente y se transporta a la tónica mayor (*do*), tonalidad en la que permanece el resto del aria. Esta secuencia tiene un cierto carácter de «transición», debido a la expectación creada por el largo pedal sobre V. De hecho, se trata de una verdadera digresión que no tiene correspondencia alguna en la subsección B[1513].

El aria siguiente de *Las labradoras*, la nº 19 (Florentina, «Al veros forastero»), contiene un buen ejemplo de comportamiento tonal supeditado al texto dramático. Las dos estrofas —de 8 y 7 versos respectivamente— de que consta el *Allegretto* dan lugar a una estructura ternaria (B C B') con (sub)sección central contrastante. El primer segmento (B), en estilo imitativo, se inicia en la dominante y regresa a la tónica sobre el verso 5 (c. 55), de manera semejante a las arias en dos *tempi* nº 5 y 11. Sigue un fragmento de temática contrastante, escrito en la tónica menor en consonancia con el contenido melancólico del texto

---

1512 La segunda estrofa (8 versos) es divisible en dos mitades simétricas, con una terminación aguda sobre los versos 4 y 8. Véase nota 1330 en la correspondiente ficha del análisis descriptivo y apartado 3.2.1.1.

1513 En efecto, en B' el pasaje secuencial se sitúa entre el fragmento basado en los saltos de cuarta (c. 119-124) y la puesta en música del verso 8 (c. 141^2 y s.), con el ritmo punteado que desemboca en los tresillos de corcheas descendentes. En la subsección B, por el contario, el paso de un fragmento a otro se hace directamente (c. 83-84).

(estrofa 3)[1514]. A partir del c. 87, el compositor retoma parcialmente el pasaje contrapuntístico en la tónica mayor (B'), aunque esta vez utiliza los tres últimos versos de la tercera estrofa (5-7 o 13-15 si la consideramos una unidad junto con la segunda[1515]). Así pues, en el aria de Florentina, debe vincularse el breve abandono de las regiones cercanas a la voluntad de representar el contenido del texto.

La más compleja de las secciones B compuestas es la correspondiente al aria nº 8 «Yo haré ver al mundo» (don Leandro). En este segundo *tempo*, como se ha visto, en el análisis descriptivo, Rodríguez de Hita persigue un efecto cómico con las repeticiones casi plúmbeas en la línea vocal, caricaturizando, así, a un don Leandro presuntuoso y pedante. Las reiteraciones en el *parlando* podían dar pie fácilmente a un fragmento monótono y pobre musicalmente. El compositor soluciona el problema intercalando un fragmento (C) cuya melodía *cantabile* equilibra la aspereza del recitado y que nada tiene que ver temáticamente con el primer *tempo* (A) a pesar de acoger la primera estrofa (versos 1-4). Ese recurso le permite sacar provecho de la subsección de la retahíla, cuyos 15 versos son reexpuestos enteramente (B^2), si bien con una cesura de cuatro compases en la mitad (C'). Este breve paréntesis encajado en B^2 es poco más que una fuerte cadencia sobre el I grado de la tónica, pero, dado que restituye los dos versos restantes (5-6) de la primera estrofa («y si echo por guerra / me harán auditor»), parece apropiado asignarle la letra C', indicando así la relación con el episodio contrastante.

La fragmentación y la inserción de las subsecciones encubren una estructura formal clara: a un núcleo binario B^1 B^2 con repetición de estrofa —mecanismo semejante al de la sección A del aria *da capo*— se le implanta un episodio central contrastante. Una apreciación precipitada de la cadena de símbolos, interrelacionada, obviamente, con el entrelazado estrófico, podría llevarnos a confundir esta arquitectura ternaria con una forma rondó. Conviene insistir en que difícilmente el material melódico de B (las notas mantenidas insistentemente) puede identificarse a un «tema» o grupo temático a partir del cual se articulen las repeticiones propias de las formas rondó. Si la subsección C es percibida sin problema alguno como un episodio contrastante, no ocurre lo mismo con C', cuya brevedad e insustancialidad temática la desproveen de personalidad estructural.

En el *tempo* segundo del aria nº 8 no hallamos los episodios modulatorios tal como se articulan en las formas rondó del siglo XVIII[1516]. La subunidad B^1 se desplaza al área de la dominante, que C (estrofa 1, verso 3) se encarga de

---

1514 Cf. análisis descriptivo, p. 486.

1515 Véase 3.2.1.1. Recuérdese que en el apéndice 32, la numeración de los versos es continua, por lo que corresponden a los nº 19-21.

1516 Sobre el rondó y el rondó de sonata, destacamos, por su valor pedagógico, las publicaciones de ROSEN, *Formas*, p. 126; 134-143 y A. SCHÖNBERG, *Fundamentos de la composición musical*, traducido del inglés por A. SANTOS, Madrid, Real Musical, 1989, p. 229-240.

reconducir nuevamente a la tónica. La segunda B, aunque empieza igualmente en la tónica, efectúa una modulación al relativo menor (*la* menor de *do* mayor) a partir de la segunda mitad de la estrofa (verso 7, c. 75[2]), es decir, exactamente en el mismo punto donde se realizó el cambio a la dominante en B[1] (c. 37), para volver finalmente a la tonalidad inicial en los dos últimos versos (c. 83). Se nos revela, en definitiva, una arquitectura tonal perfectamente simétrica (T-D-T; T-sm-T) donde el segundo lóbulo, siguiendo una lógica similar a la de las arias bipartitas de doble arco[1517], proporciona la variedad y el contraste necesarios.

3.2.6. Proporción de las secciones

TABLA 38. Número de compases y porcentaje de las secciones de las arias en dos *tempi* (en %)

	Ritornello		A		*Ritornello*		B		*Ritornello*		Var. A-B
	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	%
Lab nº 3	17	13,8	32	26,0	0	0,0	70	56,9	4	3,3	118,8
Lab nº 5	25	19,7	48	37,8	4	3,1	45	35,4	5	3,9	-6,2
Lab nº 6	10	14,7	30	44,1	3	4,4	20	29,4	5	7,4	-33,3
Lab nº 8	10	10,2	19	19,4	0	0,0	62	63,3	7	7,1	226,3
Lab nº 9	16	15,4	55	52,9	5	4,8	25	24,0	3	2,9	-54,5
Lab nº 10	22	15,7	68	48,6	3	2,1	38	27,1	9	6,4	-44,1
Lab nº 11	10	10,3	19	19,6	0	0,0	63	64,9	5	5,2	231,6
Lab nº 18	17	9,6	47	26,6	3	1,7	101	57,1	9	5,1	114,9
Lab nº 19	13	11,9	29	26,6	0	0,0	61	56,0	6	5,5	110,3
PROMEDIO		13,5		33,5		1,8		46,0		5,2	37,4

También en lo que a proporciones internas se refiere, las arias binarias en dos *tempi* se resisten a seguir un solo modelo. Teniendo en cuenta la relación entre las dimensiones de A y B (prescindiendo de los *ritornelli*), se distinguen tres tipos bien definidos:

1. Mayor extensión de A. Resulta, así, una sección B inferior en 33,3 (nº 6), 44,1 (nº 10) y 54,5 (nº 9) por ciento en relación al segmento A. Obsérvese que las secciones A compuestas (nº 6 y 9) pertenecen a esta modalidad.

2. Las dos secciones ocupan una proporción similar en el aria. En el único ejemplo de *Las labradoras* (nº 5), la sección B es sensiblemente inferior (en un 6,2%).

1517 Véase 3.1.2.

3. La sección B dobla, o incluso triplica, a la primera sección. En el primer caso, la sección A de las arias nº 3, 18 y 19 ocupa siempre un 26% del total del aria, mientras que B representa el 56-57%. Curiosamente, la similitud en los indicadores se mantiene en los nº 8 y 11, las dos arias cuyo segundo *tempo* es más de tres veces mayor que el primero: alrededor del 19,5% de A, frente al 63-65% de B. Como parece lógico, existe una relación directa entre la arquitectura compuesta de la sección B (nº 8, 18, 19) y una extensión elevada, aunque también tenemos ejemplos de arias simples (nº 3 y 11) que presentan partes muy desiguales. El diferencial entre las secciones A y B alcanza su máximo en el aria nº 11 («Como en la noche oscura»), con un incremento del 231,6% de la segunda respecto a la primera, fenómeno que no debe desvincularse de la extensión de la segunda estrofa (la única con 15 versos en el subtipo simple) y del *tempo* y metro asignados (*Allegro grazioso* en 3/8).

A excepción del aria nº 5, todos los *ritornelli* iniciales se sitúan entre casi el 10 y el 15% del total de la pieza. El pasaje instrumental intermedio transcurre en tres a cinco compases (del 1,7 al 4,8%)[1518], cuando no se elimina completamente (nº 3, 8, 11 y 19). El episodio orquestal conclusivo, con un tamaño medio del 5,2%, vuelve a recuperar la atención del compositor.

3.3. Aria en cuatro *tempi* o cuatripartita

Briseida:
Nº 3. «Apacible por los valles»
Las labradoras de Murcia:
Nº 4. «Antolín, mi queridico»

3.3.1. Texto poético

3.3.1.1. Número de estrofas y versos

Las notables diferencias que presentan a nivel poético las dos arias cuatripartitas vienen determinadas por el distinto género musicoteatral. El aria destinada a Agamenón en el primer acto de *Briseida* (nº 3) utiliza la forma estrófica más genuina de la zarzuela seria: la octavilla aguda, es decir, dos estrofas de cuatro versos con las características terminaciones agudas. Por otro lado, Ramón de la Cruz encadena seis estrofas de tres versos cortos en el aria cómica de Florentina («Antolín, mi queridico»). En cada estrofa riman el primer y el segundo verso, mientras que la terminación aguda del tercer verso («-ón») enlaza con el resto de estrofas. En el libreto puede apreciarse claramente la

[1518] El mencionado pasaje pertenece al primer *tempo* en los nº 5 y 9, y ya al segundo en los nº 6 y 10. En el nº 18, la doble barra parte los tres compases instrumentales.

división del poema en dos grupos de tres estrofas, separados por un diálogo hablado[1519]. De esa articulación (ABC+DEF) resulta la forma musical binaria (AAB+AAB).

3.3.1.2. Clases de versos

En las dos arias cuatripartitas Cruz adopta el octosílabo autóctono.

3.3.2. Tempi

TABLA 39. Sucesión de *tempi* en las arias cuatripartitas

	A	B	A	B
Bri nº 3	Andantino (3/4)	Allegro con spirito (4/4)	Primo tempo	Secondo tempo
Lab nº 4	Andantino grazioso (2/4)	Allegro (6/8)	Primo tempo	Secondo tempo

El aria cuatripartita se origina por la repetición de una forma binaria en dos movimientos agógicamente contrastantes. En los dos ejemplos que hallamos en las zarzuelas de Rodríguez de Hita, un *tempo* animado (*Allegro*) sigue a un primer *tempo* moderadamente lento (*Andantino*), tendencia similar a la hallada en las arias en dos movimientos. Acentúa el contraste el cambio de metro: de ternario a binario (4/4) en *Briseida* nº 3 y de binario simple (subdivisión binaria) a binario compuesto (subdivisión ternaria) en *Las labradoras* nº 4. El cambio de compás revela la importancia del género teatral, con la elección del sobrio metro cuaternario en la parte B del aria seria y del ritmo de danza popular (6/8) en el aria de la campesina Florentina.

3.3.3. Esquema tonal

TABLA 40. Esquema tonal de las arias cuatripartitas

Forma	**A^1/A**						**$A^2/A'/B$**											
Secciones	Rit.	Solo					Rit.	Solo				Rit.						
Estrofas		1						1/2										
Bri nº 3		**A**			**B**				**A**			**B**						
	T		D				SM	D	T									
Lab nº 4		**A**			**A**			**B**			**A**			**A**			**B**	
	T		D	T			D		T			D	T			D		T

1519 Véase nota 1291 en la p. 445.

Si atendemos al comportamiento tonal, se pone de relieve una vez más el plano binario de las dos arias cuatripartitas. En efecto, las cuatro secciones del aria de Agamenón «Apacible por los valles» se agrupan en dos bloques AB-A'B', con modulación de la tónica a la dominante en el primero, y reexposición enteramente en la tónica en el segundo. En el aria de Florentina, además, la simetría es casi absoluta, puesto que la segunda parte es una repetición prácticamente literal de la primera, constituida por las secciones AA|B, en dos *tempi*, con el esquema tonal T-D-T-D-T. La simetría continúa en el interior de la sección A (*Andantino grazioso*), donde el movimiento tónica-dominante (primera A) es repetido en la segunda estrofa (segunda A).

3.3.4. Sección A (primer tempo)

TABLA 41. Arias cuatripartitas: versos de A y modulación

Forma	**A**						
Estrofa	1						
Versos	1	2	3	4			
4 versos							
Bri nº 3	T		D				
Estrofas	1				2		
Versos	1	2	3	(Rit.)	1	2	3
6 versos (3+3)							
Lab nº 4	**A**				**A**		
	T		D[1520]	T			D[1521]

El primer *tempo* de las arias cuatripartitas sigue la pauta de la modulación a la dominante en el tercer verso de la primera estrofa, incluso con extensiones de estrofas diferentes (cuatro versos en *Briseida* nº 3 y tres versos en *Las labradoras* nº 4). La llegada de la región de la dominante en el aria de Florentina se produce en la segunda formulación del tercer verso, coincidiendo con el motivo *c* (c. 16-19[1])[1522]. Tras el regreso a la tónica en los dos compases del *ritornello* intermedio, el compositor opta por reexponer la (sub)sección anterior, con la única modificación del texto (estrofa 2)[1523]. En esta ocasión, el cambio tonal del motivo *c* tiene lugar en el c. 33 («se me abrasa el corazón» [1524]).

1520 Modulación en la segunda aparición del verso 3 «que ya entiendo tu pasión».

1521 Como en la primera estrofa, la dominante no aparece hasta la segunda puesta en música del verso 3 («se me abrasa el corazón»). Véase nota precedente.

1522 Véase el correspondiente análisis descriptivo, p. 445.

1523 No es fácil designar una letra a esta subsección, idéntica musicalmente a la primera. No son apropiados los símbolos A^2 —que implica repetición del texto— ni A' —que conlleva la idea de reelaboración o reexposición fuertemente modificada— y tampoco parece satisfactoria la utilización de B que, aunque codifica el cambio de estrofa,

3.3.5. Sección B (segundo tempo)

TABLA 42. Arias cuatripartitas: versos de B y modulación

Forma		**B**			
Estrofa		2			
Versos		1	2	3	4
4 versos					
Bri nº 3		--D		sm	D
Estrofa		3			
Versos	(Rit.)	1	2	3	
3 versos					
Lab nº 4	**B**				
	--D	T			

Después de un primer movimiento moderado, Rodríguez de Hita despliega una segunda sección de contraste en las dos arias cuatripartitas, a través de un giro en los diseños temáticos, los contornos rítmicos, los *tempi* (*Allegro*), y los metros. Sin embargo, la impresión general de actividad y dinamismo de las secciones B no se traduce en el encadenamiento de tonalidades: mientras la del nº 3 de *Briseida* permanece en su mayor parte en la dominante, la del nº 4 de *Las labradoras* se limita a volver a la tonalidad inicial. La modulación corta a la tonalidad paralela *re* menor (submediante menor) en los c. 92-94 del aria de Agamenón[1525], además de ser colorista, llena de contenido musical los cruciales versos «con cruel impulso esquivo / todo lo suele anegar» (tercero y cuarto de la segunda estrofa), aunque realiza este último enlace con un amplio pasaje cadencial en la dominante *do* mayor.

Señalemos, por último, que el retorno a la tónica (*fa* mayor) del aria de *Las labradoras* no coincide con la doble divisoria. Los dos primeros compases instrumentales del *Allegro* (c. 36-37) se construyen sobre la tríada quebrada del I grado de *do* mayor (dominante).

representaría una sección sustancialmente diferente. Por todo ello, hemos preferido mantener la letra A.

1524 «se abrasa mi corazón» en el libreto (CRUZ, *LabradorasLib*, p. 16).

1525 Véase EJEMPLO 4.

3.3.6. Repetición de los movimientos anteriores (primo tempo y secondo tempo)

TABLA 43. Arias cuatripartitas: versos de A y B (repetición) y modulación

Forma	**A**								**B**			
Estrofas	1								2			
Versos	1	2	3	4					1	2	3	4
4 + 4 versos												
Bri nº 3	T											
Estrofas	4				5					6		
Versos	1	2	3	(Rit.)	1	2	3	(Rit.)	1	2	3	
6 + 3 versos												
Lab nº 4	**A**				**A**				**B**			
	--T		D[1526]	T			D[1527]			T		

Transcurridas las dos secciones con *tempo* contrastante, se presenta de nuevo el primer *tempo* (A) seguido del segundo (B), configurándose, como se ha visto, una estructura simétrica en dos hojas. La reescritura de los dos movimientos anteriores tiene, sin embargo, poco más en común en las dos arias cuatripartitas. En el caso de *Las labradoras* nº 4 cabría hablar de mera repetición, si no fuese por la sustitución del texto (estrofas 4, 5 y 6 en lugar de 1, 2 y 3), la supresión del *ritornello* inicial y la inserción de una nueva coda final[1528]. El plano tonal es exactamente igual al del primer postigo. El aria nº 3 de Agamenón ofrece un procedimiento totalmente distinto: la «recapitulación» de las secciones A y B transportadas a la tónica. El comienzo de la *reprise* tanto del *Andantino* como del *Allegro con spirito* emplea la misma temática de la «exposición». Así, los c. 110-117 de A y los c. 161-166 de B constituyen la repetición casi literal de los c. 33-40 y de los c. 81-86 respectivamente, aunque estos últimos hayan sido transportados una cuarta más arriba. En el resto del tercer y cuarto movimiento hallamos el material de las primeras A y B modificado y reelaborado, aunque fácilmente identificable.

1526 Modulación en la segunda aparición del verso 3 de la cuarta estrofa («ya penetro tu intención»).

1527 Cf. notas 1520, 1521 y 1526: «y de hablar no es ocasión».

1528 En efecto, el segundo *Allegro* (6/8) es musicalmente idéntico al primero hasta el c. 105. Una breve coda instrumental reemplaza el pasaje de transción de los c. 51-58, con el diálogo hablado.

3.3.7. Proporción de las secciones

TABLA 44. Proporción de las secciones de las arias cuatripartitas

	Ritornello		A		*Ritornello*		B		*Ritornello*	
	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%
Bri nº 3	32	15,3	47	22,5	4	1,9	24	11,5	4	1,9
Lab nº 4	4	3,6	31	27,9	0	0,0	23	20,7	0	0,0

rep. A		*Ritornello*		rep. B		*Ritornello*		Var. A-B	Var. Ar-Br	Var. A-Ar	Var. B-Br	
nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	nº c.	%	%	%	%	%	
50	23,9	4	1,9	31	14,8	13	6,2	-48,9	-38,0	6,4	29,2	Bri nº 3
32	28,8	0	0,0	17	15,3	4	3,6	-25,8	-46,9	3,2	-26,1	Lab nº 4

La superioridad de las dimensiones del primer *tempo* y de su repetición frente a unas secciones B más reducidas, es el denominador común en las proporciones internas de las arias cuaternarias.

El punto de referencia fundamental lo constituye la primera sección A, que representa el 22,5% del aria nº 3 de *Briseida* y el 27,9% del nº 4 de *Las labradoras*. El segundo *tempo* (B) de las arias mencionadas es más breve, equivaliendo respectivamente a la mitad (11,5%) y a tres cuartas partes del *primer* tempo (20,7%, con una reducción del 25,8%).

La primacía de la sección A se repite en la segunda hoja de las dos arias, aunque exista variación en los indicadores. La repetición del primer movimiento (*Primo tempo*) registra una ligera subida del 6,4% en el aria de Agamenón y del 3,2% en el de Florentina. La segunda sección B (*Secondo tempo*) del nº 3 de *Briseida* gana un 29,2%, mientras que en el nº 4 de *Las labradoras* sufre un recorte del 26,1%. Este hecho determina que se invierta la tendencia observada en la primera mitad del aria: es la segunda sección B del aria de Florentina, y no la de Agamenón, la que se reduce a la mitad respecto al *tempo* precedente (-46%).

En relación con los tamaños de los fragmentos instrumentales, se confirman las dos tendencias ya observadas anteriormente: fuerte presencia de los *ritornelli* final y, sobre todo, inicial en el género serio —en el nº 3 de *Briseida* éste ocupa un 15,3%, con un tamaño superior incluso a la sección B—; pérdida de importancia de los fragmentos orquestales que enmarcan el aria (3,6% en *Las labradoras* nº 4) y supresión de los *ritornelli* intermedios en la zarzuela burlesca.

4. FORMA CONTINUA

Otra de las formas peculiares de *Las labradoras* es la que aquí llamamos continua[1529]. Precisamente lo que caracteriza las arias de este tipo es un desarrollo continuo, libre, de las ideas musicales. Es evidente que arias de este tipo se rigen en mayor medida por el contenido textual.

Las labradoras poseen dos arias de forma libre o continua: el aria nº 15 de Nicolasa «Recíbele, y calla» y el aria nº 21 de don Narciso «Es amor un platerito».

4.1. Texto poético

4.1.1. Número de estrofas y versos

En las arias nº 15 y 21 de *Las labradoras* se halla una división del poema en tres y dos estrofas respectivamente, aunque en el primer caso las terminaciones agudas de los versos pares («-ú» en 2 y 4; «-í» en 6 y 8) establecen una cierta unidad entre las dos primeras estrofas, por lo que el texto podría dividirse también en dos mitades.

Es característica la mayor extensión de una de las estrofas, ya sea la primera (12+6 *en Las labradoras* nº 21) o la última (4+4/+17 en el nº 15), con lo que se obtiene una disposición desigual similar a la de otros tipos de arias[1530]. Si agrupamos las dos primeras series del nº 15, obtenemos que el número de versos de una estrofa dobla a la otra.

4.1.2. Clases de versos

Las dos (tres) estrofas isométricas emplean versos de seis (nº 15) y ocho sílabas (nº 21).

4.2. Esquema tonal

1529 Los anglosajones poseen el término *trough-composed* y los alemanes el *durchkomponiert*, de difícil traducción al español. Preferimos la denominación «forma continua» a la «composición desarrollada» que utilizan algunos traductores al castellano.

1530 Véanse las arias ternarias simples y binarias en dos *tempi*.

TABLA 45. Esquema tonal de las arias continuas

Forma		**A...**[1531]								
Secciones	Rit.	Solo		Rit.	Solo			Rit.	Solo	Rit.
Estrofas		1	(2)		3					
Lab nº 15	T			sm		T	D		SD T	
Secciones	Rit.	Solo		Rit.	Solo			Rit.		
Estrofa		1			2					
Lab nº 21	T		D		T					

Las estructuras armónicas a gran escala de las dos arias continuas no se diferencian de procedimientos ya observados anteriormente: por una parte, la convencional sucesión T-D-T (*Las labradoras* nº 21) y, por otra, el arco tonal bilobulado con modulación a regiones cercanas, en el caso de *Las labradoras* nº 15 al relativo menor (sm) y a la subdominante.

La disímil organización interna de ambas arias, con número de estrofas, funciones *ritornello*-solo y segmentos distintos, hace que el cotejo de los cambios tonales resulte un tanto confuso. La superposición de los dos diseños armónicos revela que los pocos elementos en común son el paso por la dominante y el regreso a la tónica en o hacia el inicio de la nueva estrofa (3 en el nº 15, 2 en el nº 21 de *Las labradoras*).

4.3. Secciones

La sucesión de frases cortas con un alto grado de parentesco temático eclipsa la noción de «sección» en las arias nº 15 y nº 21 de *Las labradoras*. Las derivaciones y mutaciones a partir de un material primario confieren ese carácter de desarrollo continuo que define a este tipo de arias, y ponen serios obstáculos para el análisis de las articulaciones. Por limitaciones de espacio, debe excluirse un análisis paradigmático que dilucide, de manera rigurosa, las interrelaciones temáticas en el fragmento. Nos conformaremos, provisionalmente, con identificar los principales motivos, contenidos todos ellos en los primeros compases de la intervención solista del aria:

Las labradoras nº 15 (3/8)

a) repetición de corcheas *staccato*, incluyendo la anacrusa (c. 26^3-27)
b) figura rítmica  (violines 1 y 2, c. 28)
c) motivo cadencial descendente de corcheas por grados conjuntos (intervalo de tercera) (c. 33)
d) gruppetto de semicorcheas (c. 34)

1531 Se omiten los símbolos de los episodios que conforman las arias, al no tratarse de secciones en el sentido que se le ha venido dando. Véase la explicación al inicio del apartado 4.3.

e) fórmula anapéstica con anacrusa (c. 39^3-40)

Las labradoras nº 21 (6/8)
a) perfil rítmico ♩♪♪ (troqueo) (c. 65)
b) salto de tercera ascendente en el acompañamiento orquestal (*staccato*) (c. 65)
c) contorno melódico cadencial, por pasos de segunda descendente (c. 40^3)
d) arpegio descendente (c. 41)

El discurso musical se desarrolla en un fraseo regular, dentro del cual nunca quedan oscurecidos los paralelismos con los materiales de base. Como consecuencia de ello, y también debido a la longitud de las articulaciones (generalmente frases de ocho compases, compuestas por dos unidades de cuatro), no parece aconsejable adoptar la denominación de «sección». Conforme a la lógica empleada hasta aquí, cabrá referirse a un encadenamiento de segmentos o frases. Los símbolos A'^1, A'^2, A'^3, etc. pretenden codificar esa sucesión de variantes emparentadas. Para facilitar un examen más detallado y la superposición de las dos arias formalmente más libres de la tipología, se ha primado la articulación del texto.

4.3.1. Primer bloque

TABLA 46. Arias continuas: versos del primer bloque y modulación

Estrofas	1				(2)								
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	(Rit.)				
8 versos (4+4)													
Lab nº 15	**A**				**A'^1**								
	T								sm				

Estrofa	1												
Versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	(Rit.)
12 versos													
Lab nº 21	**A**				**A'^1**		**A'^2**		**A'^3**		**A'^4**		
	T					D							

Por heteróclito que pueda parecer, la agrupación de la primera y la segunda estrofa del aria «Recíbele, y calla», está justificada no sólo por un deseo de mejorar la comprensión analítica. El enorme peso de la articulación central —el pasaje instrumental con una semicadencia (VI-V) en la tonalidad contrastante del relativo menor (c. 49^2-52^2)— y las terminaciones agudas de los versos pares, son elementos nada desdeñables que evidencian el enlace entre ambas estrofas. La permanencia en la tónica *fa* mayor unifica, además, los segmentos musicales que aquéllas generan (A y A'^1).

Con respecto al aria nº 21 «Es amor un platerito», se observa el procedimiento de la modulación a la dominante justo en la mitad de la estrofa (verso 6), estereotipo comúnmente usado en otras categorías. Tras la exposición del material motívico en el primer segmento A, constituido a su vez por dos frases melódicas idénticas —separadas por una cadencia sobre I (4+1+4 compases)— que ponen en música los cuatro primeros versos, sigue la cadena de mutaciones interrelacionadas (A'^1, A'^2, A'^3, A'^4) articuladas sobre grupos de dos versos[1532], lo que origina forzosamente repeticiones del texto poético[1533].

4.3.2. Segundo bloque

TABLA 47. Arias continuas: versos del segundo bloque y modulación

Estrofa	3													
Versos	1	2	3	4	5-9		5	7	8	9	10-12	13-15	16	17
17 versos														
Lab nº 15	A'^2				A'^3		A'^4		A'^5		A'^6	B	A'^7	
	--sm				T		D					SD T		

Estrofa	2								
Versos	1	2	3	4	5	6	5	6	
6 versos									
Lab nº 21	A'^5				A'^6		A'^7		
	T								

La solución tonal que procura el compositor en lo que se podría considerar como segundo «bloque» de las arias continuas, nos dice bastante acerca de sus preferencias estilísticas. En efecto, la vuelta a la tónica del aria nº 21 de *Las labradoras* y el comienzo de un nuevo arco de tensión armónica en el aria nº 15 se encuentran ya en las secciones B de otras formas de arias[1534].

El oyente tiene la sensación de que existen en el aria dos «bloques», resultantes, en parte, de la presencia de un corto episodio instrumental intermedio, correspondiente a los ya citados c. 49^2-52^2 del aria nº 15 y a los c. 84-86^3 del nº 21, en el que se repiten homofónicamente unos acordes sobre el I grado de la dominante[1535]. Esa ligera articulación central precede, en ambos

1532 Véase TABLA 46.

1533 A modo de ejemplo, esta es la disposición del texto del segmento A'^3 correspondiente a los versos 9-10 (c. 60^4-70^3): «Del favor y la agudeza de suspiros y memorias de suspiros y memorias de suspiros y memorias». En la exposición de los versos 1-4 (A), por el contrario, no se da repetición textual alguna.

1534 Véase apartado 3.1.4.

1535 Los «ritornelli» no son, sin embargo, los únicos elementos que contribuyen a la idea de división. A partir de A'^2 del aria nº 15 (segundo «bloque»), aparece constantemente el motivo del salto de cuarta (ascendente y descendente) que, combinado con el material del comienzo, produce una cierta coherencia interior.

casos, a la llegada de la nueva estrofa[1536], que implica asimismo el regreso de la tónica. Si el retorno es inmediato en el nº 21, habrá que esperar al verso 5 («dí que soy modesta») de la tercera estrofa en el aria de Nicolasa. En cuanto a los cuatro primeros versos de la estrofa tercera (segmento A'^2), prolongan la tonalidad de la submediante menor, introducida en el pasaje orquestal. La modulación a la dominante se produce sobre la primera aparición del verso 9 («que es mucho decir»), en los últimos compases de A'^3. La sucesión de frases regulares, construidas parcialmente sobre versos anteriores (5, 7-9) y anclada en la dominante, sufre una interrupción marcada por el contenido poético («dí que es sobrinito...[verso 12] / ¿Qué estás ahí haciendo? [verso 13] »).

El pasaje B exhibe nuevo material de contorno rítmico acelerado (semicorcheas) y el giro a la subdominante. El aria termina con una última derivación de A (A'^7) en la región de la tónica.

El empleo de los cuatro primeros versos de la nueva estrofa en el primer segmento (A'^5) y la repetición del texto anterior se hallan igualmente en el segundo bloque del aria nº 21.

Debido a la ausencia de «secciones» propiamente dichas, se omite el apartado «Proporción de las secciones».

Del mismo modo, la inserción de un tema popular en el segmento A'^5 del aria de don Narciso (nº 21), aunque reutilizando los motivos iniciales del contorno cadencial y el arpegio descendente, sugiere la impresión de nueva parte o bloque. Ahora bien, como ya se ha recalcado, las semejanzas temáticas son más persuasivas que las diferencias, por lo que sería imprudente distinguir dos secciones principales.

1536 Véase TABLA 46.

CONCLUSIÓN A LA CUARTA PARTE

Con un argumento heroico, basado en el episodio de la cólera de Aquiles ocurrido durante la guerra de Troya, el libreto de *Briseida* (1768) sigue los convencionalismos del *dramma per musica* de Metastasio, adaptados lógicamente a la tradición de las zarzuelas postcalderonianas, con la división de la pieza en dos actos y la alternancia de música y diálogo hablado. De manera semejante a las óperas serias coetáneas, la zarzuela se estructura como una sucesión de arias (principalmente «de salida») y cavatinas, con número de conjunto al final del primer acto y coro al final de la obra. Es significativa la presencia de recitativos en las escenas III y VI del acto segundo, destinadas a los dos papeles principales, Aquiles y Briseida. Las arias caracterizan afectos y situaciones determinadas. Rodríguez de Hita emplea en *Briseida* el esquema *da capo* o la variante *dal segno* en la mitad de las arias, con el movimiento tónica-dominante-tónica en A y la modulación a la subdominante y tonalidades alejadas en B. En el trío final del primer acto, Briseida, Aquiles y Agamenón expresan sus emociones separadamente, dialogan después y, finalmente, se unen en un canto simultáneo homofónico al que acceden mediante un pasaje contrapuntístico. Pese a constituir su primera experiencia teatral, Rodríguez de Hita se manifiesta como un compositor con gran sentido dramático, que conoce perfectamente el estilo operístico italiano. Las características básicas de su estilo son: melodías simétricas y cantables, la gran inventiva armónica, modulaciones atrevidas —generalmente en el sentido de los bemoles—, preferencia por la región de la supertónica menor, abundantes indicaciones de dinámica y gusto por los contrastes. La escritura vocal revela las posibilidades limitadas de los actores de las compañías teatrales madrileñas, aunque el virtuosismo sea patente en los números destinados a María Mayor Ordóñez (papel de Briseida), la mejor soprano de la plantilla municipal.

La importancia de *Las segadoras de Vallecas* (1768), la segunda zarzuela fruto de la colaboración entre De la Cruz y Rodríguez de Hita, cuya partitura se ha perdido, radica en la temática cómica y costumbrista, que rompe con la tradición de la zarzuela heroico-mitológica postcalderoniana. En *Las segadoras,* De la Cruz retrata un ambiente rural, presentando personajes populares (jornaleros) junto a los de la nobleza, recreando el lenguaje cotidiano y regional. Predominan los versos cortos y la métrica sencilla. Todo ello constituye un exponente más del interés por lo pintoresco popular de la sensibilidad dieciochesca. La estructura de la zarzuela muestra el influjo de las *opere buffe* contemporáneas: obertura, arias, coros y *ensembles* al final de cada acto.

La supervivencia de la música de *Las labradoras de Murcia* (1769), la segunda zarzuela de costumbres populares de Rodríguez de Hita, también con libreto de De la Cruz, permite establecer más vínculos con la *opera buffa.*

Predominan las arias en dos *tempi* contrastantes, basadas en dos estrofas de extensión desigual y versos cortos. Al final del primer acto, en el momento de máxima complicación de la intriga, se halla un final «en cadena» de 440 compases. Influenciado por el modelo establecido en las óperas *buffe* de Galuppi, este *finale* de *Las labradoras* consta de una serie de secciones contrastantes en *tempo*, tonalidad o metro, que siguen el contenido de la acción dramática. La inserción de una jota murciana en el *Allegro grazioso* (secciones 5 y 7), con acompañamiento de instrumentos populares, ha sido magnificada por la musicografía española. Aunque la escritura zarzuelística del maestro de La Encarnación pertenezca al estilo «anónimo» de la ópera de la época, naturalmente está lejos de las cimas que constituyen el *finale* del acto II de *Le nozze di Figaro* o el gran sexteto de *Don Giovanni* (acto II) de Mozart, compuestos, como es sabido, más de tres lustros después para los teatros de Viena (1786) y Praga (1787) respectivamente.

El estilo literario-musical difiere según la condición del personaje. Los recursos musicales de las arias de los campesinos (Olaya, Florentina, Pencho, Antolín) traducen la comicidad y la simplicidad del texto: líneas melódicas de inspiración popular y de construcción simétrica, silabismo, rápido *parlando*, ritmos danzantes, renuncia a la complejidad armónica y gran estabilidad tonal. Por otro lado, el compositor reserva a los caracteres serios o semi-serios (don Narciso, doña Teresa, don Vicente, don Leandro, doña Nicolasa) elementos estilísticos que toma prestados de la *opera seria*, como las formas ternarias, los *tempi* graves o la dificultad vocal. En la primera parte del aria del caballero don Narciso «Céfiros apacibles» (nº 6), por ejemplo, Rodríguez de Hita emplea el *minuetto* aristocrático, mientras que en la segunda introduce elementos del aria *di bravura*. Existe una notable caracterización psicológica de los personajes. Así, el infortunio y la turbación de doña Teresa, se reflejan en el aumento de la tensión dramático-musical de sus intervenciones, tanto en las arias (nº 9, 14, 20) como en las piezas de conjunto (coro nº 2, el final del primer acto y el dúo nº 16).

En la última producción escénica de envergadura, *Escipión en Cartagena* (1770), Rodríguez de Hita cultiva nuevamente el género serio. Se asocia esta vez a un escritor prácticamente desconocido, Pablo Agustín Cordero, que centra la obra en el episodio conocido como la *continentia* de Escipión el Africano, sucedido durante la toma de Carthago Nova en la Segunda Guerra Púnica. La preferencia por el tema histórico hispanoromano y la defensa de las virtudes con un claro valor pedagógico colocan a *Escipión en Cartagena* en la categoría de obras comprometidas con la Ilustración. La pieza se aleja de los cánones estructurales metastasianos, con el importante papel de los coros (dos en cada acto), la inserción de un segundo concertante en medio del segundo acto (trío nº 16) y el abandono de la forma *da capo* en beneficio de las arias bipartitas (7 de las 12 arias). La escritura musical de *Escipión* muestra, respecto a *Briseida*, una mayor soltura y familiaridad con el lenguaje preclásico. En las arias, destaca una tendencia a la reducción del material temático, compensada por un mayor trabajo de elaboración motívica.

No es nada nuevo afirmar que todo análisis musical es incompleto y parcial. En el caso de las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita, además, los horizontes de un campo virgen empequeñecen cualquier aportación, por primicia que sea. Los resultados ofrecidos deben valorarse como el inicio, y no el término, de una investigación. Para finalizar, caben, pues, una serie de consideraciones sobre los caminos que abren estos resultados.

Como puede constatarse a primera vista, el enfoque hacia las arias deja de lado el resto de formas que integran las zarzuelas: oberturas, recitativos, piezas de conjunto (dúos, tríos, números de conjunto), coros, y, sobre todo, el *finale* del primer acto de *Las labradoras*. Queda por continuar el trabajo comparativo entre estos fragmentos de las zarzuelas. Particularmente interesante puede resultar una estudio analítico sobre las piezas concertantes de *Briseida* (nº 8) y *Escipión en Cartagena* (nº 9 y 16). Afortunadamente, la existencia de interesantes trabajos sobre los *ensembles* serios de la década de 1760-1770, entre los que cabe citar los de McClymonds, puede dar lugar a un esclarecedora comparación entre Rodríguez de Hita y compositores de ópera como Sacchini, Jommelli, Majo o Johann Cristian Bach[1537]. Asimismo, el final del primer acto de *Las labradoras*, de primera importancia en la historia de la zarzuela del siglo XVIII, reclama un análisis urgente, que esclarezca de manera científica la dependencia del modelo *buffo* italiano, por una parte, y la influencia de los procedimientos heredados de la zarzuela, principalmente de Nebra.

Si en el capítulo de la tipología de las arias, se ha dado prioridad al comportamiento tonal, deberá ampliarse el análisis al resto de parámetros. Habrá que examinar aisladamente los aspectos melódicos, rítmicos, tímbricos, armónicos, de dinámica, de textura o de crecimiento de los distintos números de las zarzuelas. Un análisis basado en las técnicas de Heinrich Schenker, por ejemplo, podría arrojar luz sobre la estructura profunda subyacente en las obras. En cuanto a las melodías, ritmos y estructuras, por tomar otro ejemplo, solamente se ha esbozado la presencia del folclore hispano. Una investigación en la se que aprovechen los conocimientos de la etnomusicología española actual y en la que se cotejen los cancioneros populares que se han ido publicando en las últimas décadas, podría ofrecer soprendentes datos en cuanto al grado de absorción de la música popular no sólo en *Las labradoras*, sino en las zarzuelas serias del compositor de Valverde. El análisis descriptivo ha servido para constatar que las construcciones melódicas y las cadencias de estilo popular afloran también en *Briseida* y *Escipión*.

Las conclusiones sobre la importancia histórica de las partituras de *Briseida*, *Las labradoras* y *Escipión en Cartagena* en el panorma operístico europeo, sólo podrán establecerse cuando se realice un estudio analítico comparado con obras y compositores de la misma época. La enorme bibliografía

1537 Véase, por ejemplo, M.P. McCLYMONDS, *The Great Quartet in* Idomeneo *and the Italian Opera Seria Tradition*, en *Wolfgang Amadè Mozart. Essays on his Life and his Music*, ed. de S. SADIE, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 449-476.

existente sobre autores contemporáneos de Rodríguez de Hita, como Galuppi, Piccinni o Jommelli —por no hablar de Gluck o incluso el joven Mozart— obliga, por el momento, a posponer ese trabajo de comparación.

Pero además de la confrontación con el contexto compositivo, será imprescindible ahondar en las influencias. En efecto, otra de las líneas de acción que deben desarrollarse es la de la comprensión de los procedimientos compositivos de la zarzuela de los años 1770 y su indudable dependencia de las obras escritas por Rodríguez de Hita y Ramón de la Cruz. ¿Fue la música de *Las labradoras* (la de *Las segadoras* se ha perdido) modelo para las zarzuelas burlescas de García Pacheco, Ventura Galván o Antonio Rosales? Las interesantes conclusiones de Bussey respecto a *El buen marido* de Fabián García Pacheco[1538], y a las que, desgraciadamente, no podemos referirnos aquí, son un buen punto de partida. Pero la respuesta a esa cuestión sólo procederá del análisis comparado de cada una de las formas y parámetros mencionados. Hay que recordar, sin embargo, que la mayoría del material musical de las zarzuelas madrileñas de la época permanece inédito, lo que puede ralentizar aún el inicio del estudio comparado. La proyección de los logros de Rodríguez de Hita también habrá que buscarla en el género de la zarzuela del siglo XIX. Como ya se ha comentado, se ha evitado en estas páginas una visión diacrónica del fenómeno, pero es evidente que sólo un estudio lineal de la zarzuela esclarecerá la influencia de Rodríguez de Hita en las generaciones posteriores.

Una de las consecuencias de la prosecución de las investigaciones, será que permitirá constatar las diferencias y similitudes de las zarzuelas con la producción religiosa de Rodríguez de Hita. Es de esperar que pronto la musicología se ocupe de la obra eclesiástica del compositor de Valverde. Si bien Bonastre ya apuntó algunos elementos comunes[1539], la repercusión del estilo teatral en las obras religiosas es uno de los temas que merecen atención.

Sólo con la aparición de los estudios sistemáticos citados, irán perdiendo relieve las proposiciones teóricas, los tópicos y las etiquetas repetidas tradicionalmente.

1538 W.M. BUSSEY, *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, (*Studies in Musicology*, 53), Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 149-162.

1539 Remitimos al estudio BONASTRE, *HitaMarch*, p. 109-121.

Conclusión general

El estudio de las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita ofrece la dificultad inherente a cualquier fenómeno de música teatral. Los enfoques pluridimensionales han sido necesarios para comprender y evaluar eficazmente la hetereogeneidad de los mecanismos en juego.

La irrupción en la escena teatral de las zarzuelas originales creadas por Rodríguez de Hita y Ramón de la Cruz en los años 1768-1769 no se produce de una manera tan espontánea como ha pretendido presentar la historiografía. En efecto, la investigación anterior llevada a cabo por los historiadores del teatro (Cotarelo) o de la música (Subirà, e incluso Bussey) presenta la creación del género de la zarzuela burlesca o costumbrista como un fenómeno accidental, aleatorio y aislado. La revisión realizada en este trabajo ha permitido detectar una serie de secuencias significativas de causa y efecto.

En primer lugar, se considera la eclosión del subgénero de la zarzuela cómica en el proceso global de expansión de la ópera *buffa* italiana en España. Desde mediados del siglo XVIII, la ópera *buffa* consiguió grandes éxitos en las ciudades españolas que disponían de teatros comerciales. Las compañías de ópera italiana, dirigidas por empresarios como Nicolà Setaro, Alfonso Nicolini, Petronio Setti, Francisco Creus o José Lladó se establecieron en los teatros comerciales de, entre otras, La Coruña, Zaragoza, Valencia, Sevilla y, sobre todo, Cádiz —boyante por el comercio con América— y Barcelona. Algunas compañías formadas por actores españoles, como las de los teatros municipales de Madrid, se vieron obligadas a competir ofreciendo óperas *buffe*, aunque traducidas, adaptadas y convertidas en zarzuelas. La figura central de este proceso de asimilación fue Ramón de la Cruz (1731-1794). Así, por ejemplo, uno de los mayores éxitos de la Europa del momento, *La Cecchina, ossia La buona figliuola, opera buffa* en tres actos de Niccolò Piccinni, con libreto de Goldoni (Roma, 1760), se representa en Barcelona ya en 1761 al año siguiente en Sevilla y Cádiz, en 1767 en el palacio de La Granja y, finalmente, en Aranjuez y Valencia (1769). En 1765, Ramón de la Cruz la convierte en zarzuela para el público madrileño, con el título de *La buena muchacha*, mientras Antonio Bazo hace otro tanto para la compañía de Carlos Vallés, que la lleva a Barcelona (1770) y a Valladolid (1772). El arrollador éxito en los teatros públicos de Madrid de *drammi giocosi* adaptados de Carlo Goldoni, como *Pescar sin caña ni red* (*Le pescatrici*) o *Los cazadores* (*Gli uccellatori*), contribuyó a la creación, a finales de los sesenta, de un género músico-teatral propio —la zarzuela burlesca—, pensado especialmente para el creciente público burgués de la capital. Por tanto, el fenómeno no es fruto de ninguna casualidad, sino consecuencia natural de las necesidades del mercado cultural del momento. El fenómeno de la zarzuela de costumbres es la expresión particular del auge de la

ópera *buffa* o cómica que desde Italia ha inundado toda Europa. Un muestreo de las obras representadas en Madrid tanto en los teatros populares como en los de la Corte, evidencia la importancia de compositores italianos como Galuppi, Traetta o Piccinni.

En segundo lugar, se plantea por primera vez la búsqueda de una relación de causalidad entre la aparición del nuevo género zarzuelístico y la política cultural ilustrada, particularmente la impulsada por el gobierno reformista del conde de Aranda, que hasta ahora sólo se había reconocido en el caso de la zarzuela neoclásica de tema heroico (Bussey). Los datos históricos permiten extraer conclusiones que apuntan hacia esa hipótesis:

— La intervención del conde de Aranda en los teatros cortesanos de los Reales Sitios, con la creación de una compañía fija dirigida por el ilustrado Clavijo y Fajardo, se traduce en un impulso de las *opere buffe* italianas (algunas con textos de Goldoni), paralelamente al de la tragedia francesa, sólo proporcional a la relegación de la ópera metastasiana, a diferencia de las cortes de Viena, Stuttgart o Parma. Con Aranda, las representaciones operísticas de la Corte viven un paréntesis de esplendor en el austero reinado de Carlos III, que se había iniciado con el cese de Carlo Broschi Farinelli.

— Una de las principales exigencias de los partidarios neoclásicos que fue potenciar la traducción de obras extranjeras para, a continuación, crear nuevas obras autóctonas según las reglas, parece encarnarse en el libretista Ramón de la Cruz, principal traductor, primero, de óperas cómicas italianas y verdadero promotor, después, del género de la zarzuela seria y cómica en los años sesenta (y setenta) del siglo XVIII.

— El fulgurante ascenso de las zarzuelas originales en los teatros comerciales de Madrid, iniciado en la temporada 1768-1769, y que supone un sorprendente cambio en las preferencias del auditorio, coincide plenamente con la etapa del conde de Aranda en la presidencia del Consejo de Castilla;

— La proximidad del estreno de *Las segadoras*, el 3 de septiembre de 1768, al de *Briseida*, representada en el propio palacio del conde de Aranda el 10 de julio de 1768, permiten cuando menos mantener sospechas de una hipotética ruptura del compromiso de Ramón de la Cruz con el ideario de la Ilustración, del que da fe el prólogo de 1757 a su primera zarzuela;

— La inclusión en la cartelera de los teatros de Sevilla de *Las segadoras de Vallecas* en plena etapa del intendente Pablo de Olavide, personaje crucial del reformismo andaluz.

— La más que probable adscripción de Antonio Rodríguez de Hita a la estética ilustrada. No se entiende sino que compusiese los intermedios musicales de la tragedia neoclásica *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín, cuya representación en febrero de 1770 marcó un punto de inflexión en la batalla por la reforma del teatro español.

En tercer y último lugar, el estudio analítico aplicado a las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita revela que existe una manifiesta asimilación de los procedimientos de la ópera italiana coetánea, explicable por la omnipresente italianización de la música de la época en general y por el éxito de la ópera italiana en los teatros comerciales de Madrid en particular. Según nuestras conclusiones, De Hita efectúa así una síntesis entre las convenciones propias de la zarzuela (número de actos, alternancia de música y diálogo, etc.), los modelos operísticos italianos (formas de arias, finales, parlando, mezcla de personajes, etc.), sin olvidar los elementos de su propio estilo, de inspiración «preclásica» (melodías simétricas, osadía armónica y tonal, contrastes, etc.). Por tanto, el examen de las partituras permite refutar la teoría, comúnmente aceptada desde Cotarelo, según la cual Rodríguez de Hita inventa *ex nihilo* un género musical típicamente español. Los resultados confirman que, también en el caso de las obras de Rámon De la Cruz y Rodríguez de Hita, el planteamiento del problema de la zarzuela por la historiografía decimonónica (género nacional *versus* ópera italiana) se formuló equivocadamente. La originalidad de nuestra investigación respecto a los estudios anteriores estriba en que constituye un esfuerzo por unir en la medida de lo posible el enfoque analítico con la comprensión del contexto histórico de las obras.

Sería superfluo cerrar este trabajo sugiriendo que es necesaria *más* investigación sobre el tema de la zarzuela de la segunda mitad el siglo XVIII. Es evidente que habrá que seguir acumulando datos verificables en las distintas facetas relacionadas con dicho género musical, para poder proceder a nuevas interpretaciones. La musicología española actual ya tiende suficientemente a generar trabajos positivistas, tales como biografías, catalogaciones y descripciones de marcos productivos. Es de esperar que en el futuro se vayan cubriendo las graves lagunas con las que se enfrenta el especialista de la música teatral dieciochesca, y que ya han sido denunciadas por J.J. Carreras o R. Kleinertz: la inexistencia de un inventariogeneral de los libretos conservados en España, la ausencia de ediciones críticas de los dramaturgos más importantes, la carencia de un catálogo completo de las partituras conservadas —recuérdese que está pendiente el del fondo de la Biblioteca Histórica de Madrid, uno de los más importantes de la península—, o la falta de ediciones musicales modernas de un repertorio que sigue siendo en gran parte desconocido. En este momento, el esfuerzo exigido para desarrollar una investigación sobre el teatro musical español del siglo XVIII es mayor que el necesario en otros campos adyacentes. Por ello, sólo podemos animar a que se multipliquen los trabajos de investigación de calidad, tanto de naturaleza histórica como analítica y a que se acreciente el trabajo interdisciplinar.

No obstante, a la luz de las hipótesis aquí presentadas, parece más importante sugerir la dirección que, a nuestro entender, tendrían que tomar las investigaciones futuras.

La teoría de que la élite ilustrada incluye en su proyecto reformista a la zarzuela burlesca no ha podido ser corroborada. La hipótesis de que entre las medidas de apoyo al teatro que siguieron a las revueltas de 1766 («motín de Esquilache»), y que responden al deseo de extender la autoridad real frente a las pretensiones de la Iglesia católica, se halla la zarzuela, deberá ser demostrada mediante datos que provengan de periódicos de la época, críticas, prólogos de obras, correspondencia, etc. ¿Hubo una estrategia conscientemente madurada desde la élite ilustrada para reformar el teatro musical? ¿O, por el contrario, las zarzuelas fueron una reacción instintiva ante la creciente popularidad de la ópera italiana?

Es imperativo investigar con detalle el tema de las adaptaciones de óperas italianas serias y *buffe* a zarzuelas de la segunda mitad de la centuria. Tan sólo conocemos los mecanismos principales que se empleaban en el proceso de transformación: las óperas se traducían, se reducían a dos actos, se eliminaban los recitativos que se substituían por diálogo hablado y, en muchos casos, se modificaban los personajes o la acción; se encargaba a algún compositor local la adición de algunos números a la partitura original, generalmente de Piccinni, Traetta, Galuppi o Scolari. Pero, ¿cuáles son las características concretas de este proceso de asimilación, cuyo impulsor principal fue Ramón de la Cruz? Trabajos de libretística y musicología comparada serán imprescindibles para obtener resultados fiables.

Es indiscutible la relevancia de Ramón de la Cruz en la creación del género de la zarzuela burlesca. Aunque sea numerosa la bibliografía sobre sus sainetes, o las influencias francesas recibidas, nada existe sobre sus adaptaciones de libretos italianos, o sobre el género literario de la zarzuela de costumbres. No hemos pretendido entrar en el campo de la filología, el único desde el que se puede hacer un análisis de las estructuras y recursos del texto literario; tampoco hemos aspirado a dejar la musicología por la libretística, con la finalidad de hallar los puntos en común entre los libretos italianos o franceses que adaptó de la Cruz y sus libretos posteriores; como tampoco se nos ha ocurrido trazar las innovaciones de los nuevos libretos respecto a las obras españolas anteriores de Antonio de Zamora o José de Cañizares, por citar sólo dos grandes dramaturgos. No obstante, todas esas tareas son necesarias para calibrar justamente el verdadero logro de Ramón de la Cruz.

Hay que llamar la atención sobre la carencia de estudios filológicos sobre el género de la zarzuela burlesca de la segunda mitad del siglo XVIII. Como se ha comentado en la introducción, no ha podido ser nuestra intención efectuar un análisis antropológico, literario o de la historia de las mentalidades del costumbrismo de *Las segadoras* y *Las labradoras*. Habrá que abordar en futuras investigaciones temas como la tipificación de los personajes, la realidad social que esconden, el tratamiento de los defectos (la pedantería de don Leandro, por ejemplo), los recursos literarios y lingüísticos, etc. Será necesario establecer vínculos con los géneros costumbristas afines, como el sainete, la tonadilla, la comedia de figurón o la comedia burlesca. La calificación de la obra *Jugarla del*

mismo palo y amor puede más que el oro o Las foncarraleras (1772), como «zarzuela bufo-cómica de figurón», es, en ese sentido sintomática.

De acuerdo con Jean Guitton, nos daríamos por satisfechos si «n'aurions-nous fait avancer la connaissance que d'un degré infiniment petit, cela serait suffisant, si sur chacune de ces parcelles nous avions frappé notre âme»[1540]. Pero nuestros deseos sólo serán colmados si logramos motivar a otros para que continúen nuestra labor.

[1540] J. GUITTON, *Le travail intellectuel. Conseils à ceux qui étudient et à ceux qui écrivent*, Paris, Aubier, 1951, p. 178.

Apéndices

APÉNDICE 1: INFORME PARA LA ORDENACIÓN DE CORONA DE ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA (1735)

AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906.

[Toledo, 2 de marzo de 1735. Solicitud al Arzobispo de Toledo a través de José Landeras.]

[fol. 1] T[oledo y] M[arzo] 2 de 1735
[Margen izquierdo:] Corona Como pide

Ill[ustrísimo] S[eñor]

Joseph Landeras y Velasco en n[ombre] de Antonio Rodriguez natural de la Villa de Valverde Vezino y Colegial infante de la S[anta] Yglesia Magistral de la Ziudad de Alcala de Henares, estudiante gramatico ante V[uestra] Illus[trísima] parezco, y digo que mi parte para estar apto â obtener renta Ecclesiastica, desea ordenarse de Corona, y grados en las de las Generales desta Cuaresma, y para que tenga efecto atend[ido] tiene en Alcala testigos naturales p[or] lo que toca a lo Paterno.

A V[uestra] Illus[trísima] supplico se sirua de admitirle a d[ichas] ordenes dando sus comissiones para que en Alcala y Valverde se hagan las informaziones ordinarias de limpieza y en vista de todo Zertificazion para que se le Confieran las ordenes en que Reciuira merzed.
[Firmado y rubricado:] Landeras
Toledo Y Marzo 18 de 1735
Certificad[o] p[ara] Corona

[Ascendencia familiar]
[fol. 2] Antonio Rodriguez n[atural] de la V[illa] de Baluerde
P[adres]
Marcos Rodriguez n[atural], de Albacerratto ob[ispado] de Palencia y Fran[cisca] de Ytta n[atural], de Baluerde
[Abuelos] Pa[ternos]
Joseph Rodriguez n[atural] de Albacerratto y Ana Maria del Mercado n[atural] de Zebico de la torre de d[icho] ob[ispado] de Palencia.

[Abuelos] Mat[ernos]
Alonso de Ytta y Ana Lopez n[aturales] de la V[illa] de Baluerde
Valberde
Palencia

[Valverde, 8 de febrero de 1735. Certificado de la partida de nacimiento.]

[fol. 3] Yo Don Ysidro Marttinez de Sepulbeda cura propio de la Yglesia Parroquial de esta Villa de Valuerde Zertifico que en el Libro de Bautissimos [sic] de d[icha] parroquial que corre y empezo en Trey[nta] y Vno de Marzo de Mill Setez[ientos] y Diez y Seis al folio Siete ay Vna Partida del thenor sig[uiente]:

[Margen izquierdo:] Parttida
En la Yglesia parroquial del S[eñor] S[anto] Thomas Apostol de esta Villa de Valuerde En Veynte y cinco Dias del Mes de Henero del año Mill Setez[ientos] y V[einte] y dos Yo D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda cura proprio de d[icha] esta Villa de Valuerde Bautize Solemne[mente] Vn Niño hijo legitimo de Marcos Rodriguez natural de Alba de Zerrato del obispado de Palencia y Fran[cisca] de Ytta natural de esta d[icha] Villa de Valuerde; al qual puse por nombre Antonio: digeron auia nacido el Dia Diez y ocho de d[icho] Mes y año fue su compadre que le tubo yn sacro fonte Manuel Lopez natur[al] de esta Villa a quien aduerti el parentesco y obligaciones y lo firme V[er] supra: D[on] Ysidro M[artínez] de Sepulbeda

Concuerda con La Partida Original que queda en d[icho] Libro a la qual me remito, y para que conste donde convenga doy la presente en d[icha] Villa de Valverde en ocho dias del mes de febrero de mill setezientos, y treinta y Cinco.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda

Yo Fran[cisco] de Toro Ybañez Notario App[ostólico] V[icario] de la V[?] de la Villa al V[?] Zessante al pres[ente] en esta de la V[illa] de Valberde Doi fee y berdadero testim[onio] q[ue] la firma de Supra Escripto, es la que acostumbra âzer el p[resbítero] D[on] Ysidro M[artínez] de Sepulbeda, Cura proprio de la d[icha] V[illa] de Balverde ha la q[ue] se le da ha todo siempre entera fee de lo dicho en to [fol. 4] dos sus escrittos y fuera de ellos Y para q[ue] asi conste de [?] de Marcos Rodriguez Padre de An[tonio] Rodriguez Contenido en dicha fee de Baut[ismo] y en fee de todo ello lo signe y firme:
En t[estimonio] de verdad
[Firmado y rubricado:] D[on] Fran[cisco] de Toro Ybañez N[otario] App[ostólico]

[Valverde, 8 de febrero de 1735. Certificado de la partida de confirmación.]

[fol. 5] Yo D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda Cura propio de la Yglesia Parroq[uial] de esta Villa de Valuerde Zertifico que en el Libro de Bautismos corrien[te] que enpezo en Trey[nta] y Vno de Marzo de Mill Setez[ientos] y diez y seis al folio once ay Una partida de confirmaz[ión] cuyo thenor es como se sigue:

[Margen izquierdo:] Confirmaz[ión]
En la Villa de Valuerde en Vey[nte] Dias del Mes de Junio de Mill Setez[ientos] y Veynte y cinco años el Yll[ustrísimo] S[eñor] Doctor Dionisio Mellado Obispo de Laren Ausiliar de este Arzobispado: administro el S[anto] Sacramento de la Confirmazion por el Ex[celentísimo] S[eñor] D[on] Diego de Astorga y Zespedes Arzobispo de Toledo: y se confirmaron las personas sig[uientes]:
[Margen izquierdo:] Partidas
Anttonio y Fran[cisca] hijos de Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta
Son diez y nuebe en todos los confirmados y fue su Padrino el Liz[enciado] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda cura proprio de esta d[icha] Villa y lo firmo su señoria Yll[ustrísima]: Dionisio obispo de Laren.

Concuerda con La Partida d[icha] Original que queda en d[icho] libro a la qual me remito, y para que conste donde convenga doy La presente en d[icha] Villa de Valverde en ocho dias del mes de febrero de Mill Setezientos Treinta y cinco.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda

Yo Fran[cisco] de Toro Ybañez Notario App[ostólico] Y V[icario] de la V[?] de V[?] Al V[?] Zessante al Presente en esta de la V[illa] de Valberde, Doi fee y berdadero testimonio q[ue] la firma de Supra Escripto, es la que acostumbra azer el p[resbitero] D[on] Ysidro M[artínez] de Sepulbeda, Cura proprio de la d[icha] V[illa] de Balverde ha la q[ue] se le da ha todo siempre entera fee de lo dicho en todos sus escrittos y fuera [fol. 6] de ellos Y para q[ue] asi conste de [?] de Marcos Rodriguez Padre de An[tonio] Rodriguez Contenido en dicha fee de Confirmazion y en fee de todo ello lo signe y firme en dicho dia mes y año d[ichos]:
En t[estimonio] de verdad
[Firmado y rubricado:] D[on] Fran[cisco] de Toro Ybañez N[otario] App[ostólico]

[Alcalá de Henares, 15 de marzo de 1735. Certificado del párroco de la iglesia de San Pedro y maestro del Colegio de Infantes de Alcalá de Henares.]

[fol. 7] Zertifico Yo El M[aestro] D[on] Alphonso Gutierrez Aguilar Razionero de la S[anta] Yg[lesia] Mag[istral] de S[an] Justo y Pastor desta Ciudad de Alcala de Henares, y Cura de la Parr[oquial] de S[an] Pedro sita en ella, como Pedro Jimenez Natural de la Villa de Santorcaz, y Leon de Burgos natural de Torrejon de Ardoz, Antonio Rodriguez natural de Valverde, Geronimo Duque, natural de esta Ciudad Todos Colejiales Ynfantes del Choro de d[icha] S[anta] Yg[lesia] son mis Parrochianos desde su puerizia, que Vinieron de sus naturales a d[icho] Colegio, a los quales Conozco de Vista trato y comunicazion y me consta son Virtuosos de Vuena Vida y costumbres y que frequentan los Santos Sacram[entos] de la Penitenzia y Eucaristia y muy asistentes al Culto diuino, y a los diuinos ofizios en el Choro de d[icha] Santa Yg[lesia] y no han sido ni son Casados ni padezen defecto Corporal alguno, preuenido por d[erecho] y lo mismo me an informado barias personas doctas y Virtuosas desta

Ciudad, y es publico y notorio en ella, por lo qual son de parezer son dignos y benemeritos de ser promouidos a los Sacros hordenes que pretenden, asi lo Siento y firmo en esta d[icha] Ciudad de Alcala de Henares, en Quinze dias del mes [fol. 8] de Marzo de mill Setezientos y treinta y cinco años.
[Firmado y rubricado:] Mae[stro] D[on] Alphonso Gutierrez Aguilar

Manuel Redondo Notario App[ostólico] ofizial Segundo de la Cont[aduría] de la S[anta] Ygl[esia] Mag[istral] de S[an] Justo y Pastor desta Ciu[dad] de Alcala doi fee que la firma de Arriua, que dize M[aestro] D[on] Alphonso Gutierrez Aguilar, es Suia propia la que acostumbra hazer y firmar la qual echo en mi presenzia, y es tal Cura de la Parr[oquial] de S[an] Pedro de d[icha] Ciudad, y para que conste donde Combenga, doi la presente que Signe y firme d[icho] dia Quinze de Marzo de mill Setezientos y treinta y cinco años.
En testim[onio] De Verdad
[Firmado y rubricado:] Manuel Redondo N[otario]

[Toledo, 2 de marzo de 1735. Despacho del Consejo de Governación del Arzobispado de Toledo para realizar el informe de ordenación.]

[fol. 9] Por las preguntas siguientes sean examinados los testigos, que fueren presentados por parte de Antonio Rodriguez Nattural de la Villa de Valberde para la probanza, que pretende hacer para ordenarse de primeras Ordenes, por comission de los Señores del Consejo de la Gobernacion de este Arzobispado Sede Vacante.
I. Primeramente, si conocen al dicho Antt[onio] Rodriguez y Marcos Rodriguez y a Fran[cisca] de Yta su padre, y madre; y si conocen, ò conocieron à Joseph Rodriguez y Ana Maria del Mercado abuelos de parte de padre del dicho Antonio Rodriguez y si conocen, ò conocieron à Alonso de Yta y Ana Lopez abuelos maternos del susodicho, digan, y declaren de donde son, y fueron vecinos, y naturales los susodichos, y cada uno de ellos, y digan à las generales de la ley.
II. Iten, si saben que siendo casados, y velados como lo manda la Santa Madre Iglesia de Roma, los dichos Marcos Rodriguez y Francisca de Ytta ovieron, y procrearon por su hijo legitimo al dicho Anttonio Rodriguez y por tal fue, y es havido, y tenido, y comunmente reputado.
III. Iten, si saben que el dicho Antonio Rodriguez y los dichos sus padres, y abuelos, assi de parte de padre, como de madre, ellos, sus passados, y de quien descienden, son, y han sido limpios Christianos viejos, que no vienen, ni descienden de Moros, ni Judios reconciliados, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisicion, por delito alguno de heregia, ni tienen, ni han tenido raza, ni macula alguna de las susodichas, y assi es cosa publica, y notoria, y nunca los testigos han sabido, visto, ni oìdo decir cosa en contrario, y si otra cosa fuera lo supieran, y no pudiera ser menos; y digan, y declaren en la opinion que han estado, y estan los susodichos, y cada uno de ellos.
IIII. Iten, si saben que el dicho Antonio Rodriguez es persona virtuosa, de buena vida, y costumbres, y que ha acudido, y acude à frequentar los Santos Sacramentos de la Penitencia, y Eucharistia, y si es habil, y suficiente para ser promovido à Sacerdotales

Ordenes; y que no es coxo, manco, tuerto, ni corcobado, ni padece otro defecto corporal diforme; y si ha sido casado, declaren si fue con doncella, ò viuda, y que tiempo ha que enviudò, y en què oficio se ha ocupado el dicho pretendiente, y su padre.
V. Iten, si saben que todo lo susodicho es publico, y notorio, y publica voz, y fama.
[Firmado y rubricado:] Albarez [Nicolas López Álvarez]
[fol. 10] Nos el Dean y Cauildo de la Santa Yglesia de Toledo primada de las Españas Sede Vacante cometemos y encargamos â Vos el N[uestro] Visitador del partido en cuio Districto esta la Villa de Valberde y al cura propio de la parroquial de d[icha] Villa y Al comisario del Santto ôfizio si le Vbiere Vien o Al del lugar mas Zercano y a cada Vno de Vos en Solidum: que vista esta nuestra carta por vuestra propria persona, y por ante Escrivano, ò Notario, que de ello dè fee, y por las preguntas del interrogatorio, que con esta os serà presentado, firmado del nuestro Secretario infrascripto, y por las generales de la ley, recibais los dichos, y deposiciones de los testigos, que por parte de Antonio Rodriguez Natural de d[icha] Villa os fueren presentados, sobre juramento en forma, que primero hagan. Demàs de los quales, de vuestro oficio recibid tres, ò quatro, ò mas, que sean personas honradas, ancianas, fidedignas, y de conciencia. E fecha la dicha informacion, è signada, cerrada, y sellada, y en manera que haga fee, con vuestro parecer jurado, è sobre todo, y en especial sobre lo contenido en la quarta pregunta, originalmente nos la embiad con persona de recaudo, que no sea la parte, para que vista en nuestro Consejo, se provea lo que convenga. Que para ello, y para compeler à los testigos, vos damos poder cumplido, y cometemos nuestras veces plenariamente. Otro si mandamos al susodicho presente ante Nos aprobaciones de sus qualidades, del Cura donde es Parroquiano, y del Maestro que le ha enseñado, testimonio de como està confirmado: todo signado segun dicho es. Dada en Toledo à Dos de Marzo de Mill Settezientos y treinta y Zinco.

[Firmado y rubricado:]
S[ignado] Bodalo S[ignado] Romano S[ignado] Pazuengos
P[or] m[ando] de los S[eñores] Dean Cav[ildo] de San[ta] Ygl[esia] del A[rzobispado] Prim[ada] de las esp[añas] sede va[cante]
[Firmado y rubricado:] Nicolas Lopez Albarez

[Margen inferior:] Comission para hacer Informacion à pedimento de un Ordenante. Landeras.

[Valverde, 9 de marzo de 1735. Aceptación de la comisión anterior por Isidro Martínez de Sepúlveda, párroco de Valverde. Declaración de testigos. Autos.]

[fol. 11] [Margen izquierdo:] Requirim[iento] y aceptacion
Esta Villa de Valberde En nuebe dias del mes de Marzo de mill Sett[ecientos] y treinta y cinco años Yo manuel Perez Notario Publico y Es[cribano] del Rey nuestro Señor requerí y hizè saber a la letra El despacho ante Escripto Expedido por el Yllustrissimo Señor Dean y Cabildo de la Santa Yglesia de Toledo Primada sede Vacante al [fol. 12] Señor Licen[ciado] Don Ysidro Martinez de Sepulveda cura propio de la Yglesia

Parroquial de Esta d[icha] Villa y por su merced Visto oido y entendido dixo aceptaba y acepto la Jurisdic[c]ion que por d[icho] Señor Yllustrissimo Dean y Cabildo se le da y concede y en su Cumplimiento mando su merced se notifique a Marcos Rodriguez Padre de Antonio Rodriguez hordenate para que por su parte de la Ynformacion que ofrece que su merced esta promto a Juramentarlos y Examinarlos por el Thenor del Ynterrogatorio que acompaña d[icho] despacho asi lo probeyo mando y firmo su merced de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

[Margen izquierdo:] N[otificación]
Este dia Yo El Notario notifique lo mandado por el auto ante Escripto a Marcos Rodriguez Vezino y Maestro de niños de la Villa de Corpa estante al presente en esta de Balberde en su persona doi fee.
[Firmado y rubricado:] Perez

Imformaz[ión]: T[estigo] el S[eñor] Diego Ramos Then[iente] de Alcalde Mayor

Esta Villa de Balberde En nuebe Dias del mes de Marzo de Mill Sett[ecientos] y treinta y cinco años ante el Señor Licen[ciado] Don Ysidro Martinez de Sepulbeda cura propio de la Parroquial de d[icha] Villa y Juez de estos autos parecio Marcos Rodriguez estante al presente en ella y para la Ynformacion que pretende hazer y le esta mandado dar Presento [fol. 13] por testigo a el Señor Diego Ramos Theniente de Alcalde Mayor de esta Villa de quien Su Merced por ante mi El Notario recibio Juramento y el susod[icho] le hizo por Dios Nuestro Señor y a una señal de Cruz En forma de derecho baxo del qual prometio de dezir berdad en lo que Supiere y le fuere preguntado y siendolo por el Thenor del Ynterrogatorio de preguntas que da principio y le ha sido leido dixo lo sigui[ente]:
A la primera pregunta que le ha sido leida dixo conoze desde que Nazió â Antonio Rodriguez y es hixo Lexigitimo de Marcos Rodriguez y de Fran[cisca] de Ytta Vez[inos] que fueron de esta Villa y sabe por haverlo oido dezir y leer en las Ynformaziones que hizo el d[icho] Marcos Rodriguez â el tiempo que Yntento Entrar Religioso en el Convento de San Diego de Valladolid horden de San Fran[cisco] descalzos las que presento en esta Villa para Efectos de Contraher Matrimonio con la d[icha] Fran[cisca] de Ytta y Saber de su limpieza es hixo legitimo de Joseph Rodriguez Natural de la Villa de Alba de Zerrato Y a Ana Maria de Mercado Natural de Zebico de la Torre obispado de Palenzia Abuelos Paternos del d[icho] Antonio Rodriguez y es cierto conoze El Testigo â Alonso de Ytta y a Ana Lopez Naturales y Vezinos de esta Villa Abuelos Maternos del susod[icho] y que no es pariente amigo Ni enemigo del hordenante y aunque lo fuera no por eso havia de negar la Verdad y no le toca las demas Generales de la lei que le han sido f[echas] y que es de hedad de Treinta y quatro años poco mas o menos y responde:

A la Segunda pregunta que le la sido Leida dixo sabe como los d[ichos] Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta han sido casados [fol. 14] y velados como lo Manda Nuestra Madre la Yglesia y an tenido y procreado por su hixo Legitimo â el d[icho] Antonio Rodriguez y por tal es havido y tenido publicamente reputado y responde:
A la Terzera pregunta que le ha sido lehida dixo sabe que el d[icho] Antonio Rodriguez y los d[ichos] sus Padres y Abuelos asi de parte de Padre que lo sabe segun consta por la Ynformacion y de posicion de Testigos que lo declaran y lleva citada en la primera pregunta de esta su deposicion como Tambien por parte de Madre que lo sabe con certeza ellos y sus pasados de donde descienden son y han sido limpios christianos Viejos que no bienen de Moros ni Judios reconciliados ni penitenciados por el Santo oficio de la Ynquisicion por delito alguno o heregia ni tienen mantenido Raza ni Macula alguna de las susod[ichas] lo que es publico y notorio y jamas el Testigo ha savido Visto ni oido dezir cosa en contrario y si otra cosa fuera no huviera duda de que lo supiera y responde:
A la quarta pregunta que le ha sido Leida dixo q[ue] d[icho] Antonio es persona de Vuena Vida y costumbres y que es publico asiste diariamente en el Colegio de los Ynfantes de la Ziudad de Alcala en donde es Colegial y asiste a los oficios divinos de la Maxistral de San Justo y Pastor de ella en donde no ay duda frequentara los sacramentos y que no tiene defecto alguno en su persona ni tampoco a sido casado y responde:
A la quinta pregunta que le ha sido leida dixo que esto que lleva d[icho] y declarado es publico y notorio publica Voz y fama comun opinion y la berdad en fuerza del Juramento que tiene f[echo] en que despues de haverle leido esta su deposicion se afirmo y ratifico en ella y lo firmo Junto con su Merced d[icho] Señor Juez de estos autos [fol. 15] de que Yo el Notario doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
[Firmado:] Diego rramos
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez N[otario]

2º testtigo: Alonso Gonzalez:
En d[icha] Villa En d[icho] dia Mes y año de d[icha] presentacion y para la referida Ynformazion ante su merced d[icho] Señor cura parecio Alonso Gonzalez V[ecino] de esta Villa de quien su merced por ante mi el notario reciuio Juramento y el susod[icho] se hizo por Dios nuestro Señor y a una señal de Cruz en forma de d[erecho] Vaxo del qual prometio dezir berdad en lo que supiere y le fuere preguntado y siendolo por el Thenor del Ynterrogatorio de preguntas que le han sido leidas dixo lo sigui[ente]:
A la primera pregunta que le ha sido lehida dixo que conoze mui bien â Antonio Rodriguez y â Marcos Rodriguez Su Padre y a Fran[cisca] de Ytta Su Madre y por haverlo oido leer en vnas Ynformaziones que hizo el d[icho] Marcos â el tiempo que entro Religioso en el Covento [sic] de San Diego de Valladolid horden de San Fran[cisco] descalzos y para saber de su persona y limpieza de sangre tambien quando Yntento en esta Villa contraher Matrimonio con la d[icha] Fran[cisca] de Ytta sabe como es hixo Legitimo de Joseph Rodriguez Natural y Vezino de la Villa de Alba de Zerrato Y Ana Maria de Mercado Natural de Zebico [de] la Torre Abuelos Paternos del

hordenante y a conozido y conoze de Vista trato y comunicacion â Alonso de Ytta y Ana Lopez Naturales y Vezinos de esta Villa de Balberde Abuelos Maternos del d[icho] Antonio y que no le toca las generales de la lei que le han sido f[echas] y que es de hedad de setenta años poco mas o menos y responde:
[fol. 16] A la Segunda pregunta que le ha sido leida dixo sabe como han sido casados y belados como lo manda la Santa Madre Yglesia de Roma los dichos Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta y han tenido y tienen y procreado por su hixo legitimo â el d[icho] Antonio Rodriguez y por tal es havido y tenido comunmente reputado y responde:
A la Terzera pregunta que le ha sido leida dixo sabe que el d[icho] Antonio y los d[ichos] sus Padres y Abuelos asi de parte de Padre que lo Sabe el Testigo y se Manifiesta por la deposicion de los Testigos que lo declaran contestemente en la citada Ynformacion que en su primera pregunta de esta su deposicion lleva declarado y asimismo por parte de Madre que lo sabe por cierto y sin duda Todos ellos y de quien descienden Son y han sido de Sangre limpia Christianos Viejos que no descienden de Moros ni Judios ni penitenciados por el Santo oficio de la Ynquisicion por delito alguno de heregia ni tienen ni han tenido Raça ni Macula alguna de las Susod[ichas] lo que es publico y nunca el Testigo ha sabido Visto ni oido dezir cosa en contrario y responde:
A la quarta pregunta que le ha sido leida dixo sabe que el d[icho] Antonio es persona Virtuosa de Vuena Vida y costumbres y frequenta los Sacramentos y no es Coxo Manco Tuerto ni Corcobado ni padeze otro defecto de Su persona remitiese el Testigo a la Certificacion del Maestro que le enseña en el Colexio de los Ynfantes de la Ziudad de henares y es cierto no es casado el d[icho] Antonio ni tampoco lo ha sido nunca y responde: [fol. 17] A la quinta pregunta que le ha sido leida dixo que esto que lleva d[icho] y declarado es publico y notorio publica Voz y fama comun opinion en esta Villa y la verdad so cargo del Juramento que Tiene f[echo] en que despues de haverle leido esta su declaracion se afirmo y ratifico en ella y no lo firmo por no Saber Lo firmo Su Merced de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

3° Testigo: Franz[isco] Pinilla

En d[icha] Villa En d[icho] dia Mes y año de d[icha] presentacion y continuando En esta Ynformacion ante su merced d[icho] Señor cura parecio Fran[cisco] Pinilla Vezino de esta Villa de quien su merced por ante mi el notario recibio el Juramento y el susod[icho] le hizo por Dios nuestro Señor y a una señal de Cruz en forma de derecho vaxo del qual prometio dezir berdad en lo que Supiere y le fuere preguntado y siendolo por el Thenor del Ynterrogatorio que da principio dixo lo sig[uiente]:
A la primera pregunta que le ha sido Leida dixo Conoze de Vista y trato y comunicacion â Antonio Rodriguez natural de esta Villa y a Marcos Rodriguez y a Fran[cisca] de Ytta sus Padres y es cierto por haverlo oido leer en Vnas Ynformaziones que a pedimento del d[icho] Marcos hizo frai Matheo del Santissimo Sacramento Predicador Combentual y morador En el Comvento de Santana de la Villa de Baltanas

En Virtud de mandato del Reverendisimo Padre frai Juan de la Trinidad Lector de Theologia y Ministro Provincial de Nuestro padre San Fran[cisco] de San Diego de la Ziudad de Valladolid para Entrar Religioso el d[icho] Marcos Rodriguez por las deposiciones de los Testigos consta es hijo Legitimo de Joseph Ro- [fol. 18] driguez Natural de la Villa de Alba de Zerrato Y Ana Maria de Mercado Natural de Zebico [de] la torre Abuelos Paternos obispado de Palencia y es cierto conoze el Testigo a Alonso de Ytta y a Ana Lopez Naturales y Vezinos de esta d[icha] Villa de Balberde Abuelos Maternos del Susod[icho] y que no es pariente amigo ni enemigo del hordenante y aunque lo fuera no por eso havia de negar la Verdad y no le toca las Generales de la Lei que le han sido f[echas] y que es de hedad de Cinquenta y quatro años poco mas o menos y responde:

A la Segunda pregunta que le ha sido Leida dixo sabe que como los d[ichos] Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta han sido casados y Velados como lo manda nuestra Madre La Yglesia y han tenido y procreado por su hixo Legitimo â el d[icho] Antonio Rodriguez y por tal es habido y Tenido publicamente reputado y responde:

A la Terzera pregunta que le ha sido Leida dixo sabe que el d[icho] Antonio Rodriguez y sus Padres y Abuelos asi de Parte de Padre que lo sabe segun consta por la Ynformacion y deposicion de Testigos que lo declaran y lleva zitada en la pregunta primera de esta Su deposicion como tambien por parte de Madre que lo sabe con Zerteza ellos y sus pasados de donde descienden son y han sido Linpios Christianos Viejos que no bienen de Moros ni Judios Reconciliados ni penitenciados por el Santo oficio de la Ynquisicion por delito Alguno de heregia ni tienen ni han tenido raza ni Macula alguna de las Susod[ichas] lo que es publico y notorio y si otra cosa fuera no huviera duda de que lo supiera y responde:

A la quarta pregunta que le ha sido Leida dixo que d[icho] Antonio es persona de Vuena Vida y costumbres y que es publico asiste diariamente en el Colegio de los Seises de la Ziudad de Alcala en donde es Colegial y asiste a los oficios divinos de la Maxistral de San Justo y Pastor donde no ai duda frequentara los sacra- [fol. 19] mentos y que no Tiene defecto alguno en su persona ni tanpoco a sido casado y responde:

A la quinta pregunta que le ha sido leida dixo que esto que lleva d[icho] y declarado es publico y notorio publica Voz y fama comun opinion y la berdad en fuerça del Juramento que tiene f[echo] en que despues de haverle leido esta su deposicion se afirmo y ratifico y no firmo por no saber firmolo Su Merced de que doi fee.

[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda

Antte mi

[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

[Margen izquierdo:] Autto

En bista de que por parte de Marcos Rodriguez no presenta Mas Testigos que los ecsaminados a su pedimento y en nombre de su parte: mando Su Merced se reciba Ynformacion de oficio preguntando a los Testigos por el Thenor del Ynterrogatorio que da principio a estos autos y f[echa] se probe[e]ra lo que combenga asi lo probeyo mando y firmo el Señor Licen[ciado] Don Ysidro Martinez de Sepulbeda cura propio de la

Parroquial de esta Villa de Valberde en nuebe dias del mes de Marzo de Mill Sett[ecientos] y Treinta y cinco años de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Ruiz

Ymformaz[ión] de oficio: t[estigo] Pedro Fernandez

En la Villa de Valuerde en nuebe dias del mes de Marzo de mill sett[ecientos] y treinta y cinco [fol. 20] años el Señor Don Ysidro Martinez de Sepulbeda cura propio de la Parroquial de esta Villa y Juez en estos autos hizo comparecer ante si a Pedro Fernandez Vezino de ella de quien su merced por ante mi el Notario reciuio Juramento y el susod[icho] le hizo por Dios nuestro Señor y a una señal de Cruz en forma de derecho baxo del qual prometio dezir berdad en lo que supiere y le fuere preguntado y siendolo por el Thenor del Ynterrogatorio que da principio dixo lo siguiente:
A la primera pregunta que le ha sido Leida dixo conoze de Vista trato y comunicacion â Antonio Rodriguez y a Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta sus padres y sabe por haver oido leer Vnas Ynformaciones f[echas] a pedimento del d[icho] Marcos al Tiempo que entro Relixioso Novicio En el Combento de San Diego de la Ziudad de Valladolid horden de Nuestro Padre San Fran[cisco] descalzos y no profeso por enfermedad que padecio en el noviciado y tambien las oio Leer el testigo quando yntento contraher Matrimonio con la d[icha] Fran[cisca] de Ytta para Saber de su persona y limpieza consta como es hixo Legitimo de Joseph Rodriguez Natural y Vezino de la Villa de Alba de Zerrato y â Ana Maria de Mercado Natural de Zevico [de] la torre sus Padres y Abuelos Paternos del d[icho] Antonio y a conozido de Vista y comunicacion â Alonso de Ytta y Ana Lopez Naturales de esta Villa de Balberde Abuelos Maternos del que pretende hordenarse y que no le tocan ninguna de las generales de la Lei que le han sido f[echas] y que es de hedad de Settenta y cinco años poco mas o menos y responde:
A la Segunda pregunta que le ha sido Leida dixo sabe como los d[ichos] Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta son casados y Velados como lo manda la Santa Madre Yglesia y han tenido y tienen por su hixo Legitimo a el d[icho] Antonio Rodriguez y por tal es havido y tenido y comunmente repu [fol. 21] tado y responde:
A la Terzera pregunta que le ha sido Leida dixo sabe que el d[icho] Antonio y los d[ichos] sus Padres y abuelos de Parte de Padre, que lo sabe segun consta por la Ynformacion y deposicion de los Testigos que lo declaran contestemente y lo zita el Testigo en la primera pregunta de esta su declaracion como tambien por parte de Madre que lo sabe de cierto como Todos ellos y sus pasados de donde descienden son y han sido Limpios y Christianos Viejos que no descienden de Moros ni Judios recon[ci]liados y penitenciados por el Santo oficio de la Ynquisicion por delito alguno de heregia ni tienen ni han tenido raza ni Macula alguna como es publico y notorio y nunca el Testigo ha savido Visto ni oido dezir cosa en contrario y si otra cosa fuera no huviera duda lo supiera. Responde:

A la quarta pregunta que le ha sido Leida dixo sabe que el d[icho] Antonio Rodriguez es Mui Virtuoso y de Vuenas costumbres lo que conozio el Testigo en su niñez que se apartaba de lo malo y se ynclinaba a lo bueno y en quanto a lo demas se remite a la certificacion del Maestro que le Enseña y responde:
A la quinta pregunta que le ha sido Leida dixo que todo lo que lleva d[icho] y declarado es publico y notorio publica Voz y fama comun opinion en esta Villa y fuera de ella y la Verdad so cargo del Juramento que tiene f[echo] en que se afirmo y ratifico y no firmo por no saber lo firmo su merced de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

[fol. 22] En la d[icha] Villa en d[icho] dia Mes y año continuando en esta Ynformacion de oficio Su Merced d[icho] Señor cura hizo comparecer ante si a Miguel Carrasco Vezino de esta Villa de quien Su Merced ante mi el notario recibio Juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de Cruz en forma de derecho y el susod[icho] le hizo bien y cumplidamente y prometio dezir Verdad en lo que supiere y le fuere preguntado y siendolo por el Thenor del Ynterrogatorio que de principio dixo lo sigui[ente]:
A la primera pregunta que le ha sido leida dixo conoze á Antonio Rodriguez Natural de esta Villa y a Marcos Rodriguez Natural de la Villa de Alba de Zerrato y a Fran[cisca] de Ytta Natural de esta d[icha] Villa Padres del d[icho] Antonio y sabe por vnas Ynformaziones que a oido Leer y se hizieron para efecto de Entrar Religioso el d[icho] Marcos en las quales declaran los Testigos como es hixo Legitimo de Joseph Rodriguez Natural de la d[icha] Villa de Alba de Zerrato Y a Ana Maria de Mercado Natural de Zebico [de] la torre Abuelos Paternos del d[icho] Antonio y es cierto a conocido y conoze â Alonso de Ytta y Ana Lopez Vezinos y naturales de esta Villa de Balberde Abuelos Maternos del Susod[icho] y que no le tocan ninguna de las generales de la Lei que le han sido f[echas] y que es de hedad de Sesenta y Vn años poco mas o menos y responde:
A la Segunda pregunta que le la sido Leida dixo sabe como son casados y belados como lo manda nuestra Santa Madre Yglesia los d[ichos] Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta y obieron y procrearon por su hixo Legitimo [fol. 23] al d[icho] Antonio Rodriguez y por tal es havido y tenido publicamente reputado y responde:
A la Terzera pregunta que le ha sido Leida dixo sabe que el d[icho] Antonio y los d[ichos] sus Padres y Abuelos asi de Parte de Padre que lo Sabe segun consta por la Ynformacion que lleva citada en la primera pregunta de esta su deposicion como tambien Los Abuelos Maternos y de quien descienden Todos son y han sido Limpios Christianos Viejos que no Vienen ni descienden de Moros ni Judios reconciliados ni penitenciados por el Santo oficio de la Ynquisicion por delito de heregia ni tienen ni han tenido raza ni macula alguna de las susod[ichas] lo que es público y notorio y Tambien lo es como el Testigo no ha savido Visto ni oido dezir cosa en contrario y responde:
A la quarta pregunta que le ha sido leida dixo sabe que el d[icho] Antonio es persona Virtuosa de buena Vida y costumbres Mui ynclinado a cosas de la Yglesia. Remitese el testigo a la declaracion del Maestro que le enseña y que no es coxo manco tuerto ni

corcobado ni Tiene otro defecto en su persona y no es casado ni nunca lo ha sido y responde:
A la quinta pregunta que le ha sido leida dixo que esto que lleva d[icho] y declarado es publico y notorio publica voz y fama comun opinion en esta Villa y la Verdad so cargo del Juramento que tiene f[echo] en que se afirmo y ratifico y no firmo por no saber lo firmo su merced de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

[fol. 24] t[estigo] Juan Ramos: En d[icha] Villa d[icho] dia mes y año prosiguiendo en esta Ynformacion de oficio Su Merced d[icho] Señor cura hizo conparecer ante Si a Juan Ramos Vezino de esta Villa de quien Su Merced por ante mi El notario reciba Juramento y el susod[icho] Le hizo por Dios nuestro Señ[or] y a vna Señal de Cruz en forma de derecho bax[o] del qual prometio dezir Verdad en lo que Supiere y le fuere preguntado y siendolo por el Thenor del Ynterrogatorio de preguntas que da principio a estos autos dixo lo siguiente:
A la primera pregunta que le ha sido leida dixo conoze de Vista Trato y comunicacion â Antonio Rodriguez Natural de esta Villa y a Marcos Rodriguez Natural de la Villa de Alba de Zerrato y Vezino de la Villa de Corpa y a Fran[cisca] de Ytta natural de esta d[icha] Villa de Balverde y sabe por haver oido Leer Vnas Ynformaziones f[echas] a pedimento del d[icho] Marcos a el tiempo que entro Religioso novicio en el Combento de San Diego de Valladolid horden de Nuestro Padre San Fran[cisco] descalzos y no profeso por enfermedad que tubo en d[icho] nobiciado y tambien las oyo Leer el Testigo quando yntento contraher Matrimonio con la d[icha] Fran[cisca] de Ytta para saber de su persona y limpieza y por las deposiciones de los Testigos consta ser el d[icho] Marcos hixo legitimo de Joseph Rodriguez Natural y Vezino de la Villa de Alba de Zerrato Y a Ana Maria de Mercado Natural de Zebico [de] la Torre Abuelos Paternos del d[icho] Antonio y a conocido mui bien a Alonso de Ytta Natural de esta Villa de Balberde y a Ana Lopez tambien natural y vezina de ella Villa Abu- [fol. 25] elos Maternos del que pretende hordenarse y que no le toca ninguna de las Generales de la Lei que le ha sido f[echas] y que es de hedad de quarenta y tres años poco mas o menos y responde
A la Segunda Pregunta que le la sido leida dixo que los d[ichos] Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Ytta son casados y belados como lo manda la Santa Yglesia Catholica y han tenido y tienen por Su hixo Legitimo y por tal es havido y tenido y publicamente reputado y respon[de]:
A la terzera pregunta que le ha sido Leida dixo sabe que el d[icho] Antonio y los d[ichos] sus Padres y Abuelos de parte de Padre que lo sabe segun consta por la Ynformacion y deposicion de los Testigos que lo declaran contestemente y el Testigo lo cita en la primera pregunta de esta su deposicion como tambien por parte de Fran[cisca] de Ytta Su Madre que lo sabe por zierto como todos ellos y sus pasados de donde descienden son y han sido Limpios y Christianos Viejos que no descienden de Moros ni Judios reconciliados ni penitenciados por el Santo oficio de la Ynquisicion por delito

alguno de herexia ni tienen ni han Tenido raza ni macula alguna como es publico y notorio y nunca el testigo a sabido Visto ni oido dezir cosa en contrario y si otra cosa fuera no huviera duda lo supiera y responde:
A la quarta pregunta que le a sido Leida dixo sabe que el d[icho] Antonio que pretende hordenarse es persona de Vuena Vida y costumbres Virtuosas y Mui ynclinado a las cosas de la Yglesia se remite el Testigo a la Zertificacion del Maestro que le Enseña y que no tiene defecto alguno ni tampoco es casado y responde:
A la quinta pregunta que le ha sido leida dixo que esto que lleva d[icho] declarado es publico y notorio publica Voz y fama comun opinion en esta Villa y la berdad En fuerza del Juramento que tiene f[echo] en que despues de haverle leido esta su declaracion se afirmo y ratifico en ella y no firmo por no Saber lo firmo Su Merced de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

[Margen izquierdo:] Autto
En Vista de estas Ynformaciones y lo que por ellas resulta y en atencion a que las personas quien ellas han depuesto son honradas fidedignas de conciencia de republica de esta Villa acostumbradas a dezir la Verdad y siempre a sus d[ichos] y deposiciones se les ha dado y da entera fe y credito en Juizio y fuera del por lo que desde luego ynterponia E ynterpuso su autoridad y decreto Judicial quanto puede y de derecho deve y mando Su Merced que original cer[r]ado y sellado signado y firmado En manera que aga fe se entregue a esta parte para que la presente ante el Yllustrissimo Señor Dean y Cabildo de la Santa Yglesia de Toledo primada de las españas Sede Vacante para que determine lo que fuere de su mayor agrado asi lo probeyo mando y firmo el Señor Don Ysidro Martinez de Sepulbeda cura propio de la Parroquial de esta Villa de Balberde en ella en nuebe de Marzo de Mill Sett[ecientos] y treinta y cinco años de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda
Antte mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

[fol. 26] Yo El d[icho] Manuel Perez Nottario pp[úblico] App[ostólico] por Autthoridad App[ostólica] y hordinaria, y Ess[cribano] de Su Mag[estad] Presentte fuy â lo que d[icho] Es, y En fee de ello lo signe y firme
En testim[onio] de Verdad
[Firmado y rubricado:] Manuel Perez

Yllustrissimo Señor

Señor
Lo que puedo ynformar sobre las costumbres y inclinacion de Antonio Rodriguez en la hedad corta de siete a ocho a[ños] que fue mi feligres fue de Vuena yndole y inclinacion teniendo la de asistir a Yglesia con la modestia y compostura mas que de su hedad; la que tengo noticia prosigue y continua en el Colexio donde se halla por lo que me pareze

es digno se le promueba a las hordenes que pretende y espero que en otras mayores desempeñara su obligacion es lo que siento y puedo Ynformar a V[uestra] Yllus[trísima]. Balberde y Marzo nuebe de Mill Sette[cientos] y Treinta y cinco años. [Firmado y rubricado:] D[on] Ysidro Martinez de Sepulbeda

APÉNDICE 2: INFORME PARA LA ORDENACIÓN DE CORONA DE JERÓNIMO GARCÍA DUQUE (1735)

AGDT, *Órdenes*, 3, 1735, leg. 906.

[Alcalá de Henares, 18 de febrero de 1735. Certificado de Francisco Moratilla, maestro de capilla de la magistral de Alcalá y rector del Colegio de Infantes.]

Como M[aestro] de Cappilla de la Santa Yglesia Magistral de San Justo y Pastor de esta Ciudad de Alcala de Henares, y Rector de el Colegio de los Ynfantes, (que para servicio del choro fundò en ella el S[eñor] D[octor] D[on] Antonio Escudero, y Rozas Canonigo de la S[anta] Yglesia cathedral de toledo Primada de las Españas;) digo, que haviendo estado (como al presente està) à mi cargo, y cuidado la educacion de los Colegiales de d[icho] Colegio assi en las buenas costumbres, como en la enseñanza de Canto Llano y musica desde el mes de Henero del año pasado de mil Setecientos y treinta y dos; Certifico, que en las personas de Geronimo Garcia Duque natural de esta Ciudad, Antonio Rodriguez natural de Valverde, Pedro Baut[ista] Ximenez natural de la Villa de Santorcaz, y Leon de Burgos natural de la Villa de Torrejon de Ardoz, todos Colegiales de d[icho] Colegio de los Ynfantes, he hallado una gran puntualidad al cumplimiento de su obligacion, assi en la diaria asistencia al Choro, frequencia de los Santos Sacramentos, y observancia de las Constituciones de d[icho] Colegio, Como en la aplicacion à los Estudios de Gramatica y musica, en la qual se hallan mui suficientes para servir en dicho Choro assi al Canto Llano como a la Cappilla de musica; y lo mismo Certifico de la Persona de Antonio Torrejon natural de esta Ciudad, y Colegial de d[icho] Colegio en quien se hallan las mismas Calidades de buenas Costumbres etc[étera] Aunque por hallarse mucho mas moderno sabe solamente el Canto llano, pero en la aplicacion y genio no es inferior a sus Companeros [sic] los d[ichos] Colegiales; asi lo siento; y para que Conste donde Convenga doi la presente, y lo firmo en dicha Ciudad de Alcala de Henares a diez y ocho dias del mes de febrero de mil setecientos y treinta y cinco años.
[Firmado y rubricado:] Fran[cisco] Moratilla

Manuel Redondo Notario App[ostólico] Vezino desta Ciudad de Alcala Doy fee que la firma de Arriua que dize Fran[cisco] Moratilla Es suia propia la que acostumbra hazer y firmar, la qual echo en mi presenzia, y es M[aestro] de Capilla en la S[anta] Igl[esia] Mag[istral] de d[icha] Ciudad y Como tal usa y Ejerze d[icho] ôfizio, y para que conste donde Combenga doi el presente que Signe y Firme en d[icha] Ciudad de Alcala de Henares; en Diez y ôcho de Febrero de mill Setez[ientos] y Treinta y cinco años.
En testim[onio] De Verdad
[Firmado y rubricado:] Manuel Redondo

[Alcalá de Henares, 16 de febrero de 1735. Certificado de Fernando de Aranceta, maestro de gramática del Colegio de Infantes.]

Como Maestro de Gramatica que soi en esta Ciudad de Alcala de Henares, y Pertiguero de la S[anta] Ig[lesia] Magistral de ella Zertifico que desde el dia primero de febrero de el año passado de [mil] Setez[ientos] y Treinta y dos, por nombramiento, que el Cavildo mi Señor, hizo en mi en Veinte y nueve de Henero de d[icho] año, ha que assisto al Collegio de los Ynfantes, que d[icha] S[anta] Ig[lesia] tiene en esta Ciudad a passar la Leccion de gramatica todos los dias una vez, a Geronimo Garcia Duque, natural de esta Ciu[dad] Antonio Rodriguez, Natural de Valverde, Pedro Baut[ista] Ximenez, natural de la Villa de S[an] Torcaz y a Leon de Burgos, natural de la Villa de Torrexon de Ardoz todos Collegiales de d[icho] Collegio, aviendo cumplido en este tiempo con su obligacion de d[icha] gramatica, y explicacion de Doctrina los Sabados, y assistir los Domingos a todos los Exercicios que se hacen en el Oratorio de S[an] Phelipe Neri, y haverlos visto frequentar los Santos Sacramentos de la Confession y sagrada Eucharistia y estar bien criados en el Santo temor de Dios, hallandose en la Clase de Menores y con el deseo de proseguir como asta aora sin aver echo ausencia. Como tambien passo d[icha] Leccion a Antonio Torrejon, natural de esta Ciudad, Collegial de d[icho] Collegio desde el dia Siete de Henero de este de la f[echa] en quien concurren las mismas calidades que en los demas arriva d[ichos] y para que conste donde convenga doy la presente y firmo en d[icha] Ciudad de Alcala de Henares à Diez y seis dias de el mes de Febrero [del] año de mill Setezientos y Treinta y cinco.
[Firmado y rubricado:] Fernando de Aranzeta

Manuel Redondo Notario App[ostólico] Vezino desta Ciudad de Alcala Doy fee que la firma de Arriua que dize fernando Aranzeta es Suia propia la que acostumbra hazer y firmar la qual Echo en mi presenzia, y Actualmente es Pertiguero de la S[anta] Yg[lesia] Mag[istral] de d[icha] Ciudad, y M[aestro] de Grammatica en ella y como tal vsa y Ejerze d[ichos] ôfizios; y para que conste donde Combenga doi la presente que Signe y Firme en esta Ciudad de Alcala en Diez y Seis de Febrero de mill Setezientos y Treinta y cinco a[ños].
En testimonio De Verdad
[Firmado y rubricado:] Manuel Redondo

APÉNDICE 3: INFORME PARA LA ORDENACIÓN DE CUATRO GRADOS Y SUBDIACONADO DE ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA (1745)

AGDT, *Órdenes*, 3, 1745, leg. 948.

[Madrid, 17 de febrero de 1745. Solicitud al Arzobispo de Toledo.]

[fol. 1] [Margen izquierdo:]
Mad[rid] y feb[rero] 17 de 1745
Acuda al consejo para [?]imendo cons[te?] le despache.
[Firmado:] Dolz

Ser[enísimo] Señor

D[on] Antonio Rodriguez clerigo de Prima nat[ural] de la V[illa] de Valberde d[e] este Arzob[ispado] P[uesto] a los P[ies] de V[uestra] A[lteza] Dize se halla por M[aestro] de Capilla de la S[anta] Ygl[esia] Cathedral de Palenzia y con desseos de ordenarsse de los quatro grados y epistola, para cuyo fin:
Supp[lica] a V[uestra] A[lteza] se sirva admitir la carta requissitoria que se presenta, y mandarsela de entero Cumplimiento, y los Despachos q[ue] en ella se previenen, para q[ue] assi pueda el supp[licante] conseguir a lo que anhela, m[erzed] que espera de la piedad y justificaz[ión] de V[uestra] A[lteza].

[Palencia, 5 de marzo de 1745. Requisitoria del Obispo de Palencia al Arzobispo de Toledo para que mande realizar el informe para la ordenación de los cuatro grados menores y subdiaconado.]

[fol. 2] A V[uestra] A[lteza] R[eal] el Seren[ísimo] S[eñor] D[on] Luis p[or] la Gra[cia] de D[ios] Infante de España, Cardenal Diacono de la S[anta] Yglesia Romana Arz[obispo] Comm[endador] Adm[nistrador] y Dispens[ador] de la de Toledo, Primada de las Españas: Al S[eñor] Arz[obispo] de Larisa su Admin[istrador], y Coadjutor en la espiritual y temporal de d[icho] Arz[obispado] de Toledo, señores del Consejo de su Governazion, Provisores, Ofiziales, y Vicarios R[ea]les, y demas que jurisdicion y facultad sobre lo que abajo se cita, tengan. Salud en N[uestro] S[eñor] Jesu[cristo] q[ue] es la Verdadera [Iglesia?].

Nos D[on] Joseph Morales Blanco p[or] la G[racia] de D[ios] y de la S[anta] Sede App[ostólica] Ob[ispo] de Palenzia, Conde de Pernia del Consejo de S[u] Mag[estad].

Hazemos sauer a V[uestras] A[ltezas] R[eales] O S[erenísimas] que ante Nos parezio la parte de D[on] Antonio Rodrig[uez] natural de la Villa de Valberde de esse Arz[obispado], Clerigo de prima tonsura, Maestro de Capilla en esta N[uestra] S[anta] Yglesia Cath[olica] y p[or] lo mismo Razionero titular de ella; y Nos hizo relazion diziendo, q[ue] para mas bien Cumplir con las Cargas y obligaziones de su Ministerio, y seruir â D[ios] N[uestro] S[eñor] en el estado Sazerdotal, fuessemos seruidos de admitirle por ahora â reziuir los quatro menores Ordenes, y Sagrado Subdiaconado; Y mediante hauernos hecho Constar en forma bastante tener para su Congrua Sustentaz[ion] mas de trezientos [sic] Ducados en Cada un año, y que â titulo de d[icho] Ministerio, Con la anexa razion, se hân Ordenado todos sus Antezessores p[or] ser Colatiua; Condeszendimos â sus ruegos admitiêndole â la pretension de d[ichos] Ordenes: Y respecto ser subdito de V[uestras] A[ltezas] R[eales] O S[erenísimas] Ratione Originis p[or] pertenezer la menzionada Villa de Valberde a esse Arz[obispado], en Conformidad de lo dispuesto p[or] las Bullas Apostoliei Ministeris et Speculatores Domus Israel acordamos, entre otras cosas, librar la presente Carta requisitoria p[or] la qual, y su tenor de parte de N[uestra] S[anta] M[adre] Ygl[esia] a q[uien] todos somos obligados â ovedezer [fol. 3] y Justizia que en su nombre administramos, exhortamos, queremos, y de la nuestra pedimos, y suplicamos a V[uestras] A[ltezas] R[eales] O S[erenísimas] que pareziendo con ella qualquiera lleuador, sin le pedir poder, ni otro recaudo alguno, se siruan mandarla e[jecu]tar, y en su Cumplim[iento] dar su Comision en Forma â los Curas de las Parroq[uias] de d[icha] Villa de Valberde (donde es oriundo) y de la Ciu[dad] de Alcala de Henares, donde ha residido para que âmonesten â sus respectiuos Pueblos, como el susod[icho] pretende Ordenarse de los referidos quatro Grados, y Sagrado Subdiaconado, p[ara] si alguna persona supiere algun impedim[ento] que le embaraze sea admitido â d[icha] pretension lo manifieste, y declare ânte ellos, dentro de Veinte y quatro horas siguientes â la de la publicaz[ión] los quales pasados no resultandole reziuiran Ynformaz[ión] de la Lexiti[mísima] Vida y Costumbres del Pretendiente, Examinando â este fin por testim[onio] de Notario de su satisfaccion, tres, quatro, o mas Testigos de ofizio, fidedignos , desapasionados y de buena Conzienzia. Y assi hecha la d[icha] Ynformaz[ión] con parezeres Jurados de d[ichos] Curas, Zerrada, y en manera haziente fee, se presentará en la Secretaria de Camara de V[uestras] A[ltezas] R[eales] O S[erenísimas] quienes se seruiran prestar, y dar su Consentim[iento] en la forma que se requiere, a fin de q[ue] â titulo de d[icha] Razion titular, le podamos Conferir las d[ichas] Ordenes que pretende, y demas hasta el Presbyterado inclusiue; Y con su auto de Aprovaz[ión] originalm[ente] ô sus Letras testimoniales de lo que de ella resultare, entregarlo a la parte requirente, para que lo transporte ante Nos, y en su vista proveamos lo que Convenga; que en lo asi mandar hazer, Cumplir, y executar, administraran [fol. 4] V[uestras] A[ltezas] R[eales] O S[erenísimas] la Justizia que acostumbran; y Nos haremos al tanto siempre que sus Cartas, y semejantes justos ruegos veamos: ella mediante. En Cuio testimonio, mandamos dar, y dimos las presentes firmadas de N[uestra] mano, selladas con el de N[uestras] armas y refrendadas del Infrascripto nuestro Secret[ario] de Cam[ara]. En n[uestro] Palazio Episcopal de esta Ciu[dad] de Palenz[ia] â Cinco dias del mes de Marzo de mill setezientos quarenta y cinco años.

[Firmado:] Joseph Ob[ispo] de Palencia

Por m[ando] de S[u] S[eñoría] Y[lustrísima] el Ob[ispo] mi S[eñor]
D[octor] D[on] Manuel Muñoz S[ecretario]
[Margen inferior:] Req[uisitoria] para Ordenes de Grados y Epistola

[Toledo, 13 de marzo de 1745. El Consejo del Arzobispo de Toledo manda cumplir la requisitoria anterior.]

[fol. 5] En la Ciudad de Toledo a Trece de Marzo de mill settez[ientos] quarentta y cinco; antte los Señores del Consejo de S[u] A[lteza] el Real Ynfantte Card[enal] Arz[obispo] mi Señor, se presenta la requisitoria antecedentte y Vista mandaron se Guarde y cumpla, y en su cumplimiento dieron comision al Vicario de la Ziudad de Alcala, para que por ante nott[ario] reciva informacion conforme se prebiene en d[icha] requisitoria. Y ejecutado la remita a d[icho] consejo y por lo respectivo a la V[illa] de Valberde, asimismo mandaron se libre comision al Cura de ella para q[ue] reciva otra Ygual informaz[ión] y p[?] que al prettendientte en su Ygl[esia].
[Firmado] Nicolas Lopez Alvarez

[Alcalá de Henares, 20 de marzo de 1745. Aceptación de la requisitoria por el Vicario General de Alcalá. Declaración de testigos.]

[Margen izquierdo:] Azeptacion
En la Ciudad de Alcala de Hen[ares] en Veinte dias del mes de Marzo de Mill Setez[ientos] Quarenta y cinco años Ante el Señor Liz[enciado] D[on] Geronimo de el Alamo de el Gremio de la R[eal] Uniberssidad de Balladolid Canonigo en la S[anta] Yg[lesia] Max[istral] de S[an] Justo y Pastor de esta y Vicario Gen[eral] en la Audienzia y Corte arz[obispal] de ella y en todo el Arz[obispado] de Toledo; se presento la Comision antez[edente] y Vista por su m[erced] Dijo, que aceptaba y Aceptó la Condicion que por ella se le Conzede, y Vsando de la facultad conzedida señalaba y Señaló por testigos de Ofizio que Depongan en la Ynformacion que Prebiene a D[on] Pedro [fol. 6] Ximenez Presbitero Teniente Cura de la Parro[quial] de el Apostol S[an] Pedro Sita en d[icha] S[anta] Yglesia, D[on] Bernardo Alaina, D[on] Fran[cisco] M[artínez] y D[on] Joseph Alai Salmistas y Musicos en ella a quien se lo Notifique Comparezcan ante su m[erced] a ser examinados y por este auto asi lo manda firma su m[erced].
[Firmado y rubricado:] Ger[ónimo] del Alamo
Anti mi
[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

En Alcala d[icho] dia mes y año Yo el Notario notifiq[ué] el Autto Antte[zedente], â D[on] Pedro Jîmenez, D[on] Bernardo Laina, D[on] Fran[cisco] Marttinez y Joseph Martti Alay Vezinos de esta Ciudad en sus personas, y dijeron estar prontos a Cumplir con lo q[ue] se les manda doy fee.

[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

[Margen izquierdo:] Ynformaz[ión] A D[on] Pedro Ximenez

En La Ciudad De Alcala de henares en el d[icho] dia Veintte de Marzo de mill Settez[ientos] y quarenta y Cinco años para la Ymformazion de ôfizio q[ue] prebiene en el Despacho Anttez[edente] Parezio D[on] Pedro Ximenez Presbitero Thenientte de Cura de la Parrochial del Apostol S[an] Pedro de esta Ciudad de quien el S[eñor] Liz[enciado] D[on] Geronimo del Alamo Vicario General en la Audiencia y Cortte Arzobispal [fol. 7] de ella y en todo el Arzobispado de Toledo par[a] Antte mi el Nottario del Numero perpettuo; Usando de la Comision y facultad q[ue] le tienen Conzedida los S[eñores] del Consejo de la Governazion de este Arzobispado reziuio Juramentto y el susod[icho] le hizo In verbo Sazerdotis puesta la mano en el pecho y so Cargo de el prometio dezir Verdad en lo q[ue] Supiere y le fuere Preguntado, y Siendolo por el thenor de lo Conttenido en el Zitado despacho dijo conoze de Vista, Tratto y Comunicazion â D[on] Anttonio Rodriguez nattural de la Villa de Valuerde de este Arzobispado Clerigo de prima Tonsura y M[aestro] de Capilla en la S[anta] Ygl[esia] Cathedral de la Ciudad de Palenzia con el motibo de que Siendo de la hedad de diez â ônze años poco mas o menos le traxeron â esta de Alcala en donde se mantubo por espazio de diez a ônze años poco mas o menos sin hazer Ausenzia Considerable mantteniendose los Primeros en el Collexio de Ynfanttes de esta, y los demas rexentando el Empleo de M[aestro] de Capilla en la S[anta] Yglesia Max[istral] de esta d[icha] Ciudad, por cuia razon de mas de ser Publico y Nottorio, Saue y le Consta q[ue] el d[icho] D[on] Anttonio Rodriguez es y fue en el Tiempo expresado, quieto, Pazifico, honesto, recoxido de buena Vida y Costumbres asi por hauer Viuido rettirado y Aparttado de todo tratto y sospecha como por hauer frequenttado con edificazion y exemplo los Santtos Sacramenttos de la Penittenzia y Comunion y estar Tenido a el Cump[limiento] de la Obligazion en q[ue] se hallaua dedicado sin q[ue] el Testigo haia sauido ni sepa Cosa Alguna q[ue] se Oponga a sus buenas prendas, por todo lo qual, atendiendo a los Grandes deseos q[ue] le manifesto tener aszen [fol. 8] diendo de Estado Eclesiastico y no hallarse con zensura Ympedimen[to] ni Embarazo q[ue] se lo Ympida le Considera digno y A propositto para reziuir las Ordenes q[ue] Pretende, y q[ue] esto q[ue] lleua d[icho] es la Verdad so Cargo del Juram[ento] f[echo] en q[ue] se afirmo y rattifico y lo firmo con su M[erced] dijo ser de hedad de Veinte y seis años poco mas o menos de q[ue] doy fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Pedro Ximenez
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

[Margen izuierdo:] Testigo D[on] Bern[ardo] Layna

En la d[icha] Ciudad d[icho] dia mes y año prosiguiendo en esta Ymformazion parezio Antte su M[erced] d[icho] señor Vicario General D[on] Bernardo Laina Salmista y Musico en la S[anta] Yglesia Max[istral] de esta Ciu[dad] de quien por Antte mi el

Notario reziuio Juramento y el susod[icho] le hizo por Dios N[uestro] Señor y a una señal de Cruz em forma de D[erecho] y hauiendo Jurado promettio dezir Verdad en lo q[ue] Supiere y le fuere preguntado y siendolo por el Thenor de el despacho q[ue] da prinzipio dijo Conoze, de Vista tratto y Comunicazion, a D[on] Anttonio Rodriguez natt[ural] de la Villa de [fol. 9-10] Valberde de este Arzobispado Clerigo de Prima Tonsura y M[aestro] de Capilla en la S[anta] Yglesia Cathedral de la Ciudad de Palenzia. Con el motibo de que Siendo de la hedad de diez años poco mas ô menos le traxeron â esta de Alcala donde se manttubo por el espazio de diez â onze años poco mas ô menos sin hazer Ausenzia considerable mantteniendose los primeros por Collexial en el de Ynfanttes de d[icha] S[anta] Y[glesia] y los demas rexenttando el empleo de M[aestro] de Capilla en ella por Cuia razon saue y le Consta q[ue] el sobre d[icho] es y fue por Nattural Ynclinazion quieto, Pazifico, onesto, recoxido de buena Vida y Costumbres asi por haver estado prezisam[ente] Tenido a el Cumplimientto de su ôbligazion como por haver frequentado con Edificazion y Exemplo los Santtos Sacramenttos de la Penitenzia y Comunion, y esto lo saue por q[ue] como Recttor q[ue] fue en d[icho] Collexio [vió] ser y pasar asi sin Cosa en conttrario por todo lo qual le Considera digno y A propositto para q[ue] pueda reziuir las hordenes q[ue] prettende asi por no tener como no tiene Zensura ni Ympedimentto q[ue] se lo embaraze como por que Lograndolas Conseguira los Grandes deseos q[ue] ha Tenido y tiene para Aszender a este Estado, Y que esto que lleva d[icho] es la Verdad so Cargo del Juramentto fecho en que se afirmo y rattifico y lo firmo con Su Merzed dijo ser de Hedad de Cinquenta y quatro a[ños] poco mas ô me [fol. 11] nos de que doy fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Ber[nardo] Layna
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

[Margen izquierdo:] Tes[tigo] D[on] Fran[cisco] M[artínez]

En la d[icha] Ciudad en el d[icho] dia mes y año prosiguiendo en esta Ymformazion parezio Antte su M[erced] d[icho] S[eñor] Vicario General D[on] Fran[cisco] M[artínez] Salmista en la S[anta] Ygl[esia] Max[istral] de S[an] Justto y Pastor de esta Ciudad de quien por Antte mi el Notario reciuio Juram[ento] y el suso d[icho] le hizo por Dios N[uestro] Señor y a una señal de Cruz en forma de Derecho y Vajo de el ese prometio dezir Verdad en lo que Supiere y fuere Preguntado y siendolo por el thenor del Zitado despacho dijo, q[ue] conoze de Vista Tratto y Comunicaz[ión] â D[on] Anttonio Rodriguez Nattural de la Villa de Valberde de este Arzobispado Clerigo de Prima Tonsura y M[aestro] de Capilla en la S[anta] Yglesia Cathedral de la Ciudad de Palenzia con el motibo de que siendo de la hedad de diez años poco mas ô menos le trajeron a esta de Alcala donde se manttubo por espazio de diez â onze años poco mas ô menos sin hazer Ausenzia Considerable permaneziendo los primeros por collexial en el de Ynfanttes de d[icha] S[anta] Ygl[esia] y los demas rexentando el empleo de M[aestro] de Capilla en ella, por cuia razon [fol. 12] Saue y le Consta q[ue] el sobre d[icho] es y fue por Nattu[ral] Ynclinazion Quieto, Pazifico, honesto, recoxido de buena Vida y Costumbres asi por hauer estado Tenido a el Cumplim[iento] de su ôbligazion

como por hauer frequentado los S[antos] Sacramenttos de Penitenzia y Comunion con mucha edificazion y exemplo lo qual ha Visto ser y pasar asi sin cosa en contrario por lo q[ue] anttes lleua expresado, por todo lo qual le considera digno para q[ue] pueda reciuir las hordenes q[ue] Prettende asi por tener como no tiene Zensura ni Ympedim[ento] q[ue] se lo embaraze, como por q[ue] Lograndolas conseguira los Grandes deseos que ha tenido y tiene para Aszeder a este Estado; y q[ue] esto q[ue] lleua d[icho] es la Verdad so Cargo del Juramento fecho en q[ue] se afirmo rattifico y lo firmo Juntto con su M[erced] dijo ser de hedad de quarentta y quatro a[ños] poco mas ô menos de q[ue] doy fee.
[Firmado y rubricado:] Fran[cisco] Mart[ínez]
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

[Margen izquierdo:] Testigo Joseph Marty Alay

En d[icha] Ciudad d[icho] dia mes y año dicho Prosig[uiendo] [fol. 13] Esta Ymformazion Parezio Antte su M[erced] Joseph Martti Alay Musico Bajonista en la S[anta] Ygl[esia] Max[istral] de esta Ciudad de quien por Antte mi el Notario reciuio Juramentto, y el suso d[icho] le hizo por Dios N[uestro] Señor y â Una señal de Cruz en forma de d[erecho] y hauiendo Jurado Prometio dezir Verdad en lo que supiere y fuere Pregunttado y Siendolo por el thenor del despacho q[ue] da prinzipio, dixo conoze, de Vista Tratto y Comunicazion â D[on] Anttonio Rodriguez Nattural de la Villa de Valberde de este Arzobispado Clerigo de prima thonsura, y M[aestro] de Capilla en la S[anta] Ygl[esia] Cathedral de la Ciudad de Palenzia, con el motiuo de q[ue] siendo de la Hedad de diez años poco mas ô menos le traxeron a esta de Alcala donde se Manttubo por espazio de diez â onze años poco mas ô menos sin hazer Ausenzia Considerable, manteniendose los primeros por collexial en el de Ymfanttes de d[icha] S[anta] Ygl[esia] y los demas rexentando el empleo de M[aestro] de Capilla en ella, por Cuia razon Saue y le Consta q[ue] el Sobre d[icho] es y fue por Nattu[ral] Ynclinazion Quieto, Pazifico, Onesto, recoxido de buena Vida y Costumbres asi por hauer estado prezisamentte Tenido a el Cumplim[iento] de su Obligazion como por hauer frequentado con edificazion y ejemplo los Santtos Sacramenttos de Penitenzia y Comun[ión] y esto lo Saue, como Musico q[ue] Ha sido y es de esta d[icha] S[anta] Ygl[esia] y hauer ândado en Compañia del Pretend[iente] Por todo lo qual le considera dig[n]o y A propositto para que pueda reciuir las hordenes q[ue] prettende asi por tener [fol. 14] Como no tiene Zensura ni Ympedim[ento] q[ue] se lo Embaraze, como por q[ue] Lograndolas conseguira lo q[ue] tantto â deseado para Aszeder a este Empleo y Estado: y q[ue] esto q[ue] lleua dicho es la Verdad so Cargo del Juramento f[echo] en q[ue] se afirmo rattifico y lo Firmo con su M[erced] dijo ser de hedad de settenta años poco mas ô menos de q[ue] doy fee.
[Firmado y rubricado:] Joseph Martti Alay
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

[Margen izquierdo:] Autto de rem[isión?]
En la d[icha] Ciudad en el d[icho] mes y año el S[eñor] Liz[enciado] D[on] Geronimo del Alamo Vicario G[eneral] en la Audienzia y Cortte Arzobispal de ella y en todo el Arzobispado de toledo N[uestro] en Vista de la Ymformaz[ión] Anttez[edente] mando su M[erced] q[ue] Orijinal Auttorizada, Zerrada y Sellada y en manera q[ue] haga fee se remita Antte los S[eñores] del Consejo de su Alteza el Sere[nísimo] S[eñor] Ynfantte Cardenal Arzobispo de toledo [Nuestro] mi señor para q[ue] en su Vista probean lo q[ue] Combenga, y por este autto asi lo mando y firmo su M[erzed].
[Firmado y rubricado:] Ger[ónimo] del Alamo
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

[Margen inferior]: Yo el d[icho] Diego Julian de Gana notario p[ublico] y [fol. 15] de los del numero perpetuo de la Audienzia, y Corte Arz[obispal] de esta Ciudad de Alcala de Henares pre[sente] fui a lo que de mi ba f[echa] menzion Juntam[ente] con el S[eñor] Vicario Gen[eral] de d[icha] Aud[ienzia] Arz[obispal] y Arz[obispado] de Toledo; y testigos y en fee de ello lo signe y firme
[Firmado y rubricado:] Diego Julian de Gana

[Toledo, 13 de marzo de 1745. El Consejo del Arzobispo de Toledo manda realizar el informe al párroco de la iglesia de Santa María de Alcalá.]

[fol. 16] Don Luis por la Gracia de Dios Ynfantte de España Cardenal Diacono de la Santa Romana Yglesia Arzobispo Comendador administrador y dispensador de la de Toledo Primada de las españas en lo spiritual y ttemporal. Amandamos a Vos el Cura o ttheniente de la Ygl[esia] Parroq[uial] de Santa Maria de n[uestra] Ciudad de Alcala, que vista esta n[uestra] Cartta publiqueis en ella como Don Antonio Rodriguez Clerigo de Corona natural de la Villa de Balberde se prettende ordenar de Grados y epistola por si tubiere [o] se le pusiere algun impedimentto Cuia publicacion hareis en un dia de Domingo o fiesta de guardar al tiempo del ofertorio de la misa mayor, y pasadas veintte y quatro oras pondreis Certificacion de lo que resultare informandonos de la vida y costumbres de dicho prettendientte y si a frecuentado los Santos Sacramentos y el t[iempo] que a sido v[uestro] Parroq[uiano] y si a sido casado con doncella o viuda; y f[echo] firmado de v[uestro] n[ombre] y signado de notario o scriu[ano] lo imbiad al n[uestro] Consejo. Dada en Toledo a ttreze de Marzo de mill Settez[ientos] quarenta y Cinco.
[Firmado y rubricado:] Alcantara - [?] - Torre

Yo Nicolas Lopez Albarez S[ecretario] de su Al[teza] la qual escrive por su [nombre?]
Con acuerdo de los de su Cons[ejo]

Para publicar un ordenante en la Parro[quial] de S[anta] Maria de Alcala
Pin[tado?]

[Alcalá de Henares, 20 de marzo de 1745. Informe del párroco de la iglesia de San Pedro de Alcalá.]

[fol. 17] Zertifico Yo el M[aestro] D[on] Alphonso Gutiérrez Aguilar, Cura de la Parrochial de S[an] Pedro Sita en la S[anta] Igl[esia] Max[istral] [de] S[an] Justo y Pastor de esta Ciudad de Alcala de Hen[ares] que en Cumplim[iento] de el Despacho antez[edente] se Publico en la Misa de Doze como es costumbre como D[on] Antonio Rodriguez M[aestro] de Capilla de la S[anta] Igl[esia] Cathedral de la Ciudad de Palenzia Pretende ordenarse de grados y epistola en la Missa que se zelebro a[?] Diez y Nuebe de este presente mes Dia de el glorioso Patriarchia San Joseph a el Tiempo de el Ofertorio, y de ella no resulto Ympedim[ento] alguno. Otrora Certifico que d[icho] Pretendiente [vino?] a esta Ciudad deesde la Villa de Valberde de este Arz[obispado] siendo de la hedad de Diez años pocos mas ô menos y en ella se Mantubo Sin hazer ausenzia considerable Once años pocos mas ô menos, Siendo mi Parrochiano exercitando los primeros en el Collexio Ymfantes de d[icha] S[anta] Igl[esia] y los demas Con el Cargo de M[aestro] de Capilla en ella, en Cuio Tiempo fue Tenido y reputado por Libre y Soltero no Casado ni Velado ni Sujeto a Matrim[onio] y me Consta fue Quieto, honesto, recogido de Buena Vida y Costumbres por hauer frecuentado los S[antos] Sacram[entos] de la Penitenzia y Comunion y estar Prezisam[ente] Ceñido a el Cumplim[iento] de su Obligacion, siendo por Todo digno de rezibir las hordenes que Pretende y para que Conste lo firme en Alcala en Veinte de Marzo de Mill Setezientos y quarenta y Cinco años siendo como la hora de las dos de la Tarde.
[Firmado y rubricado:] M[aestro] D[on] Alfonso Gutierrez Aguilar

Yo Manuel Diego Morzillo Notario Apostolico Vezino de esta Ciudad de Alcala de henares doy fe q[ue] la firma Anttecedentte es propria del M[aestro] D[on] Alphonso Guttierrez [fol. 18] Aguilar cura de la Parrochial de S[an] Pedro sita en la Santta Ygl[esia] Max[istral] de S[an] Justo y Pasttor de esta d[icha] Ziu[dad] la executto en mi Lizencia y a el presentte ussa y exerce este ministerio y a las zerttificaziones q[ue] como tal despacha siempre se les ha dado y da enttera fee y creditto en junto y fuera de el y para q[ue] conste doy la Presentte signo y firmo en Alcala en Veintte de Marzo de mill Settezientos quarentta y Cinco años.
En testim[onio] de Verdad
[Firmado y rubricado:] Manuel Diego Morzillo

[Toledo, 13 de marzo de 1745. El Consejo del Arzobispo de Toledo manda realizar el informe al párroco de Valverde.]

[fol. 19] Don Luis por la Gracia de Dios Infantte de España Cardenal Diacono de la Santta Romana Ygl[esia] Arzob[ispo] Comendador administrador y dispensador de la de Toledo Primada de las Españas en lo Spiritual y Temporal: A vos el Cura propio o v[uestro] theniente de la Ygl[esia] Parroq[uial] de la V[illa] de Balberde Salud y Gracia

en n[uestro] Señor Jesuchristo, Sepades que ante nos en el n[uestro] consejo se presento una Requisitoria expedida p[or] el Yl[ustrísimo] Obispo de Palencia, el dia cinco deste mes, a pedim[ento] de D[on] Antonio Rodriguez clerigo de prima natural de d[icha] V[illa] y M[aestro] de Capilla de aquella Ygl[esia] Cathedral, a efectto de hacer diligencias para ordenarse de Grados y epistola y hauiendose mandado cumplir, fue acordado por los de el d[icho] n[uestro] consejo, que deviamos mandar dar esta n[uestra] carta por la qual os cometemos y mandamos que Siendo con ella requerido hagais publicar y publiqueis en v[uestra] Yglesia como el d[icho] D[on] Antonio Rodriguez se prettende ordenar de Grados y epistola, por si Tubiere u se le pusiere algun impedimentto que se manifestarà dentro de veintte y quatro horas siguientes a el de la publicacion, los quales passados no resultandole por antte notario o Scriu[ano] Recivireis informaz[ión] de la legitimidad vida y costumbres del prettendientte examinando a este fin, tres, quatro o mas Testigos de oficio, fidedignos, desapasionados y de buena conciencia. Y asi hecha la d[icha] informacion con v[uestro] parecer Jurado, cerrada y en manera haciente fee, lo imbiad al n[uestro] consejo para en su vista probeer lo que combenga, que para ello os damos Comision en [fol. 20] forma con facultad de ligar y absolber. Dada en Toledo â Trece de Marzo de mill Settez[ientos] quarentta y cinco.
[Firmado y rubricado:] D[octor] Alcantara - [?] - D[octor] Torre
Yo Nicolas Lopez Albarez s[ecretario] de su Al[teza] la qual [?]
Con acuerdo de los de su com[isión]

[Margen inferior:] Comision para una Ynformaz[ión] y publicaz[ión] pdo [?]

[Valverde, 19 de marzo de 1745. Aceptación de la comisión por el párroco de Valverde.]

[fol. 21] [Margen izquierdo:] Requerim[iento]
En la Villa de Valberde a diez y nuebe dias del Mes de Marzo de Mill Settez[ientos] y quarentta y cinco años antte mi D[on] Santtiago Serrano Presb[ítero] de la Villa de Corpa, y esttante al pres[ente] en esta d[icha] Villa de Valv[erde] y Nott[ario] ap[ostólico] se presento la comission anttez[edente] con la que requeria D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa Cura propio de ella, quien abiendola visto oido y enttendido admittio la comission y facultad que se le da en ella, y estarà y cumplira segun que en ella se expresa; estto respondio y lo firmo de que Yo el Notario doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santtiago Serrano N[otario]

[Valverde, 20 de marzo de 1745. Presentación y declaración de testigos. Dictamen.]

[Margen izquierdo:] Autto
En la Villa de Valv[erde] á Veintte dias del Mes de Marzo de d[icho] año de Mill Settez[ientos] y quar[enta] y cinco el S[eñor] D[on] Plazido Dueñas Diez de Espinosa

cura propio de la Parrochial de d[icha] Villa, y Juez de comision para la Ynformazion que se ha de azer segun el despacho que antezede nombrò de oficio por testigo que digan en ella á Diego de Ramos Alcalde ordinario de dicha Villa, á Juan Sanchez Procurador Sindico G[eneral], á Gaspar Gonzalez Regidor, Joseph Ramos, Matheo de Ramos, y a Miguel Carrasco todos vez[inos] de la expresada Villa, a quienes se les zite comparezcan antte su M[erced] asi lo probeyò Mandò y firmò de que Yo el Not[ario] doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santtiago Serrano N[otario]

[fol. 22] Nottificaz[ión] á los testigos:
En d[icha] Villa de Valberde d[icho] dia mes y año yo el Nottario hize notorio el Autto de la bueltta a los testigos q[ue] en el se expresan de que doi fee.
[Firmado y rubricado:] Serrano

Ynformaz[ión]: Test[igo] Diego de Ramos:
En la Villa de Valverde á Veintte dias del Mes de Marzo de Mill Settezienttos y quarentta y cinco años Antte Su M[erced] d[icho] S[eñor] Juez de comission parezio Diego de Ramos Alcalde ordinario de d[icha] Villa, de quien Su m[erced] por antte mi el Nottario recibio declaracion debajo de Juramentto y el Susodicho le hizo, por D[ios] N[uestro] S[eñor] y una Señal de Cruz por el qual prometio dezir Verdad en lo que supiere y fuere pregunttado, y Siendolo Segun el thenor de Despacho que da prinzipio dijo conoze mui bien á D[on] Anttonio Rodriguez M[aestro] de Capilla de la Yglesia Cathedral de Palenzia, y le constta ser hijo lexitimo de Marcos Rodriguez Nattural de Alba de Zerratto en el Obispado de Palenzia, y vezino destta Villa ya difuntto, y de Fran[cisca] Ytta Su lexittima mujer, Natt[ural] y Vez[ina] de estta d[icha] Villa, y que asimismo, en el tiempo que le ha conozido, le ha vistto y esperimenttado de Vida muy arreglada, vien inclinado desde Niño, y de muy b[u]enas costumbres, no de genio litigioso ni amigo de quimeras sino mui medido y moderado en ttodas sus acciones y estto lo sabe por el tiempo que le ha conozido en estte Pueblo como tambien por aberlo oido dezir el tiempo que [fol. 23] ha vivido fuera de el, y que estto que lleba dicho y declarado es la Verdad So cargo el Juramentto que t[i]ene f[echo] y ser publico y nottorio publica Voz y fama; y despues de haberle leydo estta Su declarazion Se afirmò y rattificò en ello, y dijo Ser de Hedad de cinquentta y quatro años y lo firmò Juntto con Su m[erzed] de que Yo el Nott[ario] doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
[Firmado y rubricado:] Diego rramos
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santiago Serrano N[otario]

Test[igo] Gaspar Gonzalez:
En d[icha] Villa en d[icho] dia mes y año antte Su M[erzed] d[icho] S[eñor] Juez parezio Gaspar Gonzalez Regidor de d[icha] Villa de quien Su M[erzed] Rezibio

declaraz[ión] por antte mi el Nott[ario] y el Susod[icho] le hizo por D[ios] N[uestro] S[eñor] y a una Señal de cruz conforme a derecho, y por el prometio dezir Verdad en lo que supiere y fuere preguntado, y siendolo segun el Despacho q[ue] da prinzipio dijo: conoze vien al pretendientte, y sabe Ser hijo lexittimo de Marcos Rodriguez Vez[ino] que fue de estta Villa y de Fran[cisca] Ytta su lexittima mujer Natt[ural] y Vezina de estta d[icha] Villa; y en orden a su Vida y costumbres ha vistto y oydo que d[icho] Pretendientte en el tiempo que ha vivido en esta Villa y fuera de ella ha tenido una Vida ájustada y de arregladas costtumbres; y que estto que lleba dicho es publico y [fol. 24] Nottorio publica Voz y fama, y la Verdad so cargo de el Juramentto que tiene echo, en que despues de haberle leydo estta Su declarazion Se afirmò y ratificò en ella y no lo firmò porque dijo no saber escribir, lo firmò Su Me[rzed] de que Yo el Nottario doi fee. Y asimismo la doi de que d[icho] declarantte dijo ser de Hedad de treintta y Seis años.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santiago Serrano N[otario]

Test[igo] Juan Sanchez:
En d[icha] Villa en d[icho] dia mes año antte Su M[erced] d[icho] S[eñor] Juez de Comission parezio Ju[an] Sanchez de quien Su M[erced] por antte mi el Nottario rezibio Juram[ento] y el Susod[icho] le hizo por D[ios] N[uestro] S[eñor] y a una Señal de Cruz por el qual prometio dezir Verdad en lo que supiere y fuere pregunttado y Siendolo Segun el thenor de el Despacho que da prinzipio dijo: sabe y le consta q[ue] el Prettendientte es hijo lexittimo Marcos Rodriguez ya difuntto Vezino que fue de estta Villa, y de Fran[cisca] de Ytta Su mujer, y que asimismo le consta en el tiempo que he ha conozido en estta Villa, que ha vivido como buen christiano, mui medido en sus acciones, sin que nadie haya tenido que dezir mal de sus costumbres, y que esto mismo ha oydo dezir de el en el tiem[p]o que ha vivido fuera de estta Villa; y estto que lleba dicho y decla- [fol. 25] rado es publico y nottorio publica Voz y comun opinion y la Verdad Socargo del Juramentto, que tiene f[echo] en que despues de leyda estta su declarazion se afirmò y rattifico, y dijo ser de Hedad de Sesentta y dos años poco mas ó menos, y no firmò porque dijo no saber, lo firmò Su M[erzed] de que yo el Nottario doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espina [sic]
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santiago Serrano N[otario]

Test[igo] Miguel Carrasco:
En d[icha] Villa de Valberde d[icho] dia mes y año antte Su M[erced] d[icho] S[eñor] Juez parezio Miguel Carrasco vez[ino] de la expresada Villa de quien Su M[erced] rezibio Juramentto por antte mi el Nottario y el Susod[icho] lo hizo por D[ios] N[uestro] S[eñor] y a una Señal de Cruz por el qual prometio dezir Verdad en lo que Supiere y fuere preguntado. Y siendolo por el thenor del despacho q[ue] da prinzipio dijo: conoze mui bien á D[on] Antt[onio] Rodriguez y que es hijo lexittimo de Marcos Rodriguez difuntto Natt[ural] de Alba de Zerratto del Obispado de Palenzia y vez[ino] q[ue] fue de

estta Villa, y de Fran[cisca] Ytta Natt[tural] y vez[ina] de ella; y en orden a su vida y costtumbres sabe por ziertto en el tiempo que ha estado en estta Villa ha vivido muy arreglado y mui bien inclinado al culto dibino, y a sido de costumbres muy laudables, y que nadie dira lo contrario, y [fol. 26] Estto mismo ha oido dezir de el en el tiempo que ha vivido fuera de ella; y estto que lleba dicho y declarado es cierto por haberlo experimentado y oido por publico, y la Verdad so cargo el Juramentto que tiene f[echo] en que despues de leyda estta Su declarazion se afirmò y rattificò y dijo ser de Hedad de treintta y seis años poco mas ô menos, y lo firmò Juntto con Su M[erced] de que Yo el Nottario doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
[Firmado y rubricado:] Miguel Carrasco
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santtiago Serrano N[otario]

Test[igo] Matheo de Ramos:
En la expresada Villa de Valberde dicho dia mes y año expresados antte Su M[erced] d[icho] S[eñor] Juez de comision parecio presente Matheo de Ramos Vecino de ella de quien Su M[erced] rezibio Juram[ento] por D[ios] N[uestro] S[eñor] y Una Señal de Cruz por el qual prometio dezir verdad en todo lo que Supiere y se le fuere preguntado y Siendolo Segun el thenor del Despacho que da prinzipio dijo: conoze muy bien de trato, Vista y comunicazion a D[on] Antt[onio] Rodriguez y que es hijo lexittimo de Marcos Rodriguez y Fran[cisca] de Hita Sus padres Vezinos que fueron desta Villa y Su Madre actualm[ente] lo es, y que es Un Mozo de muy buenas costumbres, muy arreglado, y bien inclinado desde que le conozio pequeño en estta Villa, y no ha oydo dezir cosa en conttrario el tiempo que haqui se ausentò de ella, y esto q[ue] lleba dicho y declarado es nottorio en esta Villa publica Voz [fol. 27] y comun opinion, y la Verdad en fuerza del Juram[ento] que tiene f[echo] en que despues de leyda estta su declaraz[ión] Se afirmo y rattificò y dijo ser de Hedad de quarenta y quatro años poco mas ô menos, y nò firmò porque dijo no saber, lo firmò d[icho] S[eñor] Juez de que yo doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santtiago Serrano N[otario]

Test[igo] Joseph Ramos:
En la d[icha] Villa dicho dia mes año ante Su M[erced] d[icho] S[eñor] Juez parezio presentte Joseph Ramos Vez[ino] de ella de quien Su M[erced] por antte mi el Nottario rezibio Juram[ento] y el Susod[icho] le hizo por D[ios] N[uestro] S[eñor] y a una Señal de Cruz conforme a d[erecho] en fuerza del qual prometio dezir verdad en ttodo lo que Supiere y se le fuere preguntado; y siendolo por el thenor del Despacho que da prinzipio dijo: que es constante como Marcos Rodriguez Natt[ural] de Alba de Zerratto en el Obispado de Palenzia y vez[ino] que fue de estta Villa y Fran[cisca] de Ytta Natt[ural] y Vez[ina] de ella tubieron en lexittimo Matrim[onio] por hijo al Pretendientte en quien desde su niñez experimenttò buenas propiedades genio christiano y arreglado; pazifico con sus yguales; obediente a sus Padres; corttes con sus Mayores, y bien visto de [fol.

28] todos por sus costumbres y de sana intenzion para con ttodos; obserbantte de los prezeptos dibinos; debotto en la Yglesia, y mui compuestto fuera de ella; y finalm[ente] vien inclinado en todas sus acciones y que estto mismo confirman las notizias que ha tenido de el lo que haqui se ausenttò de d[icha] Villa sin aber oydo cosa que contradiga a lo que lleba delarado; y todo ello es publico, y senttir comun, y la Verdad en fuerza del Juram[ento] que tiene f[echo] en que se afirmò y rattificó despues de leyda esta su declarazion, y dijo ser de Hedad de quarentta y seis a[ños] con cortta diferenzia, y lo firmó Juntto con su m[erced] de que Yo el Nottario doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
[Firmado y rubricado:] Joseph Ramos
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santtiago Serrano N[otario]

Aprobazion de la Ynformaz[ión]:
En la d[icha] Villa de Valberde d[icho] dia Veintte de Marzo de d[icho] año de mill Settez[ientos] y quar[enta] y cinco d[icho] S[eñor] D[on] Plazido Dueñas Juez en estas dilig[enzias] por comission y mandato de los S[eñores] del Real Consejo de la Governazion de la Ciudad de Toledo, y a pedim[ento] de D[on] Anttonio Rodriguez clerigo de Prima, Nattural desta d[icha] Villa, y residentte en la Ciudad de Palenzia: dijo quedaba y dio por suficiente la probanza respectto de que las personas que han depuesto en ella son fidedignas de timoratta Conciencia, acosttumbradas á dezir la Verdad en Juizio y fuera de el, y mandò que zerrada y signada de manera que haga fee se [fol. 29] debuelba al d[icho] R[eal] Consejo de la Governacion para que en si vistta determinen d[ichos] S[eñores] lo que mas combenga, y asi la prebeio, mandò y firmò de que Yo el Nottario doi fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santtiago Serrano N[otario]

Cert[ificación] Jurada.
D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa Cura propio de la Yglesia Parrochial de esta Villa de Valberde, Certifico, y bajo de Juramento afirmo, como en virtud de comision de los S[eñores] del R[eal] consejo de la governacion de Toledo para efecto de ordenarse de grados y epistola D[on] Antonio Rodriguez natural de d[icha] villa, y residente en Palencia, le publique en mi Yglesia dia diez y nuebe de Marzo festibidad del glorioso S[an] Joseph en la misa conventual tempore ofertorij de lo q[ue] no resulto impedimento alguno, que pueda impedirle el orden, que pretende. Otro si digo [Margen derecho: Parecer] bajo el mismo Juramento, como aunq[ue] d[icho] D[on] Antonio Rodriguez no ha vivido en mi Parrochia, lo q[ue] ha q[ue] la resido, en diversas ocasiones q[ue] le he tratado, ya viniendo de paso a esta villa, ya pasando yo a la Ciudad de Alcala donde residia, siempre adverti en el una gran compostura, capazidad, recato, prudenzia, christiandad, y limpieza en sus acciones y tratos; y esto mismo he oido a diversas personas fidedignas de d[icha] Ciudad, ya S[eñores] Prebendados de la Yglesia Magistral de ella, q[ue] le han tratado exerciendo en d[icha] Yglesia el oficio de

M[aestro] de Capilla, ya personas de otras clases, que le han tratado por fuera y son dignas de credito, sin que a ninguno aia oido cosa en contra, sino antes bien mui conformes todos quantos he oido hablar del d[icho] pretendiente; por lo que segun debo en conciencia le tengo, y juzgo por benemerito del orden que pretende, y por verdad lo firmo en d[icha] Villa a veinte dias del mes de Marzo de mill settecientos, y quarenta y cinco a[ños] ante el pres[ente] Not[ario] de que dara fee.
[Firmado y rubricado:] D[on] Placido Dueñas Diez de Espinosa
Antte mi
[Firmado y rubricado:] D[on] Santtiago Serrano N[otario]

Yo D[on] Santiago Serrano Nottario Publico y Apostolico [fol. 30] Presbittero de la Villa de Corpa y esttantte al presentte en estta de Valberde presentte fui á todo lo actuado en estta ynformazion y que de mi se haze menzion y en ffe de ello lo signè y firmè.
En t[estamento] de Verdad
[Firmado y rubricado:] D[on] Santiago Serrano

[Añadido:]
Tol[edo] y Marzo 23 de 1745
Letras Testimoniales

APÉNDICE 4: INFORME PARA LA ORDENACIÓN DE DIACONADO Y PRESBITERADO DE ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA (1747)

ADP, *Ordenaciones*, 1747.

[Madrid, 30 de enero de 1747. Cartas dimisorias del Coadministrador del Arzobispado de Toledo para que Antonio Rodríguez de Hita pueda recibir las órdenes de diaconado y presbiterado de otro obispo.]
[fol. 1] [Hoja impresa. Las anotaciones manuscritas se indican en negrita.]

D[om] PETRUS CLEMENTE AROSTEGUI, Dei, & Apostolicæ Sedis gratia, Archiepiscopus Larisensis, Regiusque Consiliarius, Coadministrator Spiritualis hujus Archiepiscopatus unà cum Serenissimo D[omino] D[om] Ludovico, Hispaniarum Infanti, Sanctæ Romanæ Ecclesiæ titulo Sanctæ Mariæ de Scala Cardinali Archiepiscopo Toletano, Hispaniarum Primate, Domino meo, cujus vices, & facultatem gerimus.
Dilecto nobis in Christo D[om] **Antonio Rodriguez, Subdiacono, Villae de Valverde, hujus Archiepiscopatus Toletani oriundo.**
Salutem in Domino. Ut à quocumque malueris Catholico Domino Antistite gratiam, & communionem Sanctæ Sedis Apostolicæ habente in sua Diœcesi residente, vel in aliena de proprij Ordinarij licentia Pontificalia exercente, in Regnis tantum Catholico Domino nostro Regi subjectis, (Abbatibus, & Prioribus exclusis.) statutis à jure temporibus, **et dummodo Il[lustrissimo] D[omino] Antistiti per te eligendo de tuis probis vita et moribus, nulloque canonico, irretiris impedimento a tempore, quo ad Sacrum Subdiaconatum promotus fuisti, ante infradictorum sacrorum ordinum receptionem constare facias ad sacros Diaconatus, et Presbyteratus ordines dispens[?] intert[?]** ritè, & canonicè promoveri possis & valeas; ipsique Catholico D[omino] Antistiti, ad quem te legitimum in omnibus requisitis, juxta Sancti Concilij Tridentini decreta, & servata forma Bullæ S[anctissimi] D[omini] N[ostri] Innocentij Papæ XII. incipientis: *Speculatores Domus Israel* **ad examinandum, et approbandum, et in spiritualibus exercitandum** transmittimus, prædictos Ordines conferendi, tibique suscipiendi licentiam, & facultatem impertimur. In quorum fidem præsentes litteras nostro nomine, & sigillo munitas, ac per infrascriptum suæ Celsitudinis Ordinum Secretarium Subscriptas dari jussimus. Dat**is Matriti** Anno D[omini] [Mil]lesimo septingentessimo quadragessimo **septimo** die verò **trigesima** Mensis **Januarij**.
[Firmado y rubricado:] Pet[rus] Arch[iepiscopus] Laris[ensis]
[Firmado y rubricado:] Joannes a Huerta S[ecretaris][1541]

1541 Traducción: «Don Pedro Clemente Arostegui, por la gracia de Dios, Arzobispo de Larisa y Consejero Real, Coadministrador Espiritual de este Arzobispado junto con el

[Margen inferior izquierdo:] Litteræ Dim[missoriæ] [ad f]avorem D.

[S.l., s.d., Solicitud al Obispo de Palencia para obtener la orden de diaconado.]

[fol. 2] [Margen izquierdo:] Admitido acuda a practicar las diligencias que se previenen en las Reverendas.

Yll[ustrísimo] S[eñor]

Sr.

D[on] Antonio Rodríguez de Hitta Racionero titular maestro de capilla de N[uestra] S[anta] Yglesia, puesto a los p[ies] de V[uestra] Yll[ustrísima] con el debido rendimiento, dice.

Que haviendo conseguido de el Ill[ustrísimo] Arzobispo de Larisa, coadministrador espiritual de el Arzobispado de Toledo, junto con el S[eñor] D[on] Luis Ynfante de españa, Arzobispo de el, letras dimisorias con licencia y facultad para recivir los sagrados ordenes de Diacono y Prebistero, como consta de las mismas q[ue] junto con este remite.

Suplica a V[uestra] Ill[ustrísima] se digne de admitirle a la inmediata celebracion, para recivir el de Diacono; merced q[ue] espera deber a la benignidad de V[uestra] Ill[ustrísima] a q[ue] D[ios] prospere en su mayor grandeza.
[Firmado y rubricado:] D[on] Antonio Rodríguez

Serenísimo Señor Don Luis, Infante de las Españas, Cardenal Arzobispo de Toledo de la Santa Romana Iglesia con el título de Santa Maria de Scala, Primado de las Españas, señor mío, cuyas veces y facultad ejercemos.
A nuestro amado en Cristo Don Antonio Rodríguez, subdiácono, de la Villa de Valverde, oriundo de este Arzobispado de Toledo.
Salud en el Señor. Con el fin de que, por cualquier señor obispo católico que esté en gracia y comunión con la Santa Sede Apostólica, residente en su diócesis o que ejerza las funciones pontificales en una ajena con licencia del ordinario propio, solamente en los Reinos sujetos a Nuestro Católico Señor Rey, (exceptuados los abades y priores) en los tiempos establecidos por el derecho, y a condición de que hagas sabedor antes de la recepción de las sagardas órdenes abajo escritas al ilustrísimo señor obispo que tú elijas sobre tu honrada vida y costumbres y que no estés obstaculizado por ningún impedimento canónico desde el momento en que fuiste promovido al sagrado subdiaconado, puedas y tengas el derecho de ser promovido de acuerdo con el rito y los cánones a las sagradas órdenes del diaconado y presbiterado [?]; al mismo católico señor obispo al qual te enviamos legitimado con todos los requisitos, según los decretos del Santo Concilio de Trento y observada la forma de la bula del Santísimo Señor Nuestro, el Papa Inocencio XII, que empieza *Speculatores Domus Israel*, para examinar y aprobar y ejercer en las cosas espirituales, concedemos la licencia y facultad de conferir las citadas órdenes y a ti de recibirlas. Para dar fe de lo cual hemos mandado dar esta carta certificada con nuestro nombre y sello y suscrita por el infrascrito Secretario de las Ordenes de su Excelsitud. Dada en Madrid, el año del Señor 1747, el día 30 del mes de enero.
Pedro, Arzobispo de Larisa].
Juan de la Huerta». Agradecemos al Profesor Josep Maria Escolà, de la Universitat Rovira i Virgili, la ayuda prestada en la traducción de este texto.

[Palencia, 16 de septiembre de 1747. Comisión del Obispo de Palencia para que se realicen los informes para la ordenación de presbiterado.]

[fol. 3] Missa.

NOS DON JOSEPH RODRIGUEZ CORNEJO, POR LA GRACIA DE DIOS, Y DE LA SANTA SEDE APOSTOLICA, OBISPO de esta Ciudad, y Obispado de Palencia, Conde de Pernia, del Consejo de su Magestad, [etcétera]. A vos los Curas, ò su Lugar-Tenientes de la Iglesia de esta Ciudad de Palencia in solidum. Sabed, que D[on] Antonio Rodríguez de Hita Clerigo de Evangelio, natural de Valverde del Arz[obispado] de Toledo se quiere ordenar de Missa: por lo qual os amonestamos, y mandamos, que siendo con la presente requeridos, por parte de susodicho, en un dia de Domingo, ò Fiesta de guardar, al tiempo de el Ofertorio de la Missa Mayor, lo manifesteis al Pueblo en la Iglesia, donde el susodicho es Feligrès, ò en la que esta sito el Beneficio, Prestamo, ò Capellania que goza, a cuyo titulo se ha ordenado de las demàs ordenes, para que si alguno supiere alguna causa, ò razon, por la qual no deba ser admitido a la dicha Orden, lo declaren, y lo pondreis por fee; y por ante Notario, ò Escrivano recibireis informacion de los testigos, que por la parte del dicho D[on] Antonio se os presentaren, haciendoles, mediante juramento, las preguntas, y repreguntas necessarias, para averiguacion de la verdad, conforme al interrogatorio abaxo inserto: Y demàs de los testigos, que la parte os presentare, de vuestro oficio examinareis otros tres, ò quatro, ò mas, que sean personas honradas, ancianas, fidedignas, desapassionadas, y de conciencia, por el tenor de el dicho interrogatorio, que es el que se sigue.

1. Primeramente. Seràn preguntados los testigos, si conocen al dicho D[on] Antonio Rodriguez de Hitta y de què tiempo à esta parte, la edad que tiene, y como lo saben; y si huviere assiento del Bautismo, se saque.

2. Si saben, que el dicho Pretendiente ha exercitado el Orden de Evangelio, que tiene, y ha acudido al servicio de la Iglesia, y ha traìdo habito Clerical, y Corona abierta.

3. Si saben, que el susodicho es de buena vida, fama, y costumbres, quieto, sossegado, honesto, y recogido.

4. Si saben, que en la Iglesia donde es Beneficiado, ay falta de servicio, y se la seguirà utilidad de que el susodicho se ordene estas Ordenes, digan como lo saben.

5. Si saben, que todo lo susodicho es publico, y notorio, publica voz, y fama, y comun opinion. Iten, por las generales de la ley, seràn preguntados de los testigos, y de su edad.

Y hecha la dicha informacion, dareis al pie vuestro parecer, sobre que os encargamos la conciencia: y originalmente signada, y firmada, cosida, cerrada, y sellada, y en manera que haga fee, nos la remitireis, para que con su vista, proveamos lo que convenga, que para todo os damos poder, y comission en forma. Dada en Palencia a diez y seis dias del mes de Septiembre de mil setecientos y quarenta y siete y lo firmo n[uestro] Provisor y Vicario Gen[eral].

Por mandado del Obispo mi Señor

[Firmado y rubricado:] Antonio Sedeño [?]

[Palencia, 18 de septiembre de 1747. Informe del párroco de Santa Marina de Palencia. Declaración de testigos.]

[fol. 4] Como Cura Parrocho de la Yglesia de S[anta] Marina de la Ciudad de Palenzia, Certifíco haver leydo en voz clara è inteligible, al ofertorio de la misa del pueblo la publicata de la buelta el dia de Domingo Diez y Siete del presente mes y año, y para q[ue] conste di la presente q[ue] firmo en d[icha] Ciudad de Palenzia à diez y ocho dias del mes de Sep[tiembre] de mill Setecientos quarenta y Siete años.
[Firmado y rubricado:] D[on] Gaspar Alegre de Zia

[1er testigo: Juan Marina, sochantre de la catedral de Palencia.]

[fol. 5] En la Ciudad de Palencia à diez y ocho días del mes de Septiembre de mill Setecientos quarenta y siete años. Presentación de D[on] Antonio Rodriguez de Hita, razionero, Maestro de Capilla en la Yglesia Cathedral de ella, y Contenido en el Despacho de publicata q[ue] principia, parezio ante el S[eñor] D[on] Gaspar Alegre presbitero Cura en la parrochial de S[anta] Marina de la d[icha] y a quien esta Cometida la presente informazion; D[on] Juan Marina Presbitero, razionero titular, y Sochantre de d[icha] S[anta] Yglesia, a quien el expresado S[eñor] rezibio Juramento p[or] ante mi el notario rezeptor infrascripto; el qual hizo in verbo Sacerdotis en forma de derecho, y bajo de el ofrezio decir verdad, en lo q[ue] Supiere, y le fuere preguntado y siendolo al tenor del interrogatorio q[ue] en el citado Despacho Se Contiene Dijo:
A la primera pregunta, q[ue] conoze el expresado D[on] Antonio de tres años a esta parte, y sabe tener la edad de Veinte y quatro años, y mas, y q[ue] esto lo Sabe de oirlo publicamente, y haver visto estar hordenado en tiempo sin dispensa hasta de la de evangelio, y responde:
A la Segunda, q[ue] le ha visto ejerzer el orden de evangelio q[ue] tiene y acudir al Servicio de la Yglesia Cathedral en el ministerio q[ue] ejerze, sin falta considerable, y q[ue] ha traido y trae siempre habito clerical y Corona abierta, y responde
A la tercera q[ue] siempre p[or] todo el tiempo q[ue] le ha tratado le he Conozido quieto, sosegado y no ha visto, ni oydo Cosa Contra Su buena opinion, fama, y loables Costumbres, y responde:
A la Quarta, q[ue] mediante Estar En el Empleo de Maestro de Capilla [fol. 6] y prebendado, Debe obtener el orden sacerdotal, p[or] Ser preziso à ello, y anexo a su prebenda, y responde:
A la Quinta, q[ue] todo lo dicho es publico y notorio, publica voz, y fama y Comun opinion; q[ue] no es pariente del Sugeto [por] quien es presentado, ni le Competen las generales de la ley, q[ue] esto es la verdad so cargo al juramento q[ue] lleva hecho en q[ue] se afirmo ratifico, y lo firmo, y q[ue] es de edad de quarenta y Siete a[ños] poco mas ô menos firmolo su merzed y yo en fee de ello.
[Firmado y rubricado:] Allegre - D[on] Juan de Marina
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Osorio y Manso

[2º testigo: Manuel Tajueco, organista mayor de la catedral de Palencia.]

En d[icha] Ciudad d[icho] dia mes y año a presentazion de d[icho] D[on] Antonio, parezio ante d[icho] S[eñor] Juez D[on] Manuel Tajueco Presbitero razionero titular, y organista mayor de d[icha] Cathedral, a quien por ante mi el notario rezeptor rezivio juramento q[ue] el susod[icho] hizo in verbo sacerdotis en forma de derecho, y bajo D[e] el ofrezio dezir verdad en lo q[ue] Supiere y le fuere preguntado, y Siendolo al tenor del interrogatorio q[ue] principia dijo:
A la primera pregunta, q[ue] conoze de vista trato y Comunicazion el d[icho] D[on] Antonio p[or] quien es presentado, de tres años a esta parte, y q[ue] sabe tiene mas de Veinte y quatro años de edad, mediante haverle visto obtener el orden del Evangelio Sin dispensa de tiempo, y q[ue] ha pasado el Sufiziente para obtener el de misa, y responde:
A la Segunda, q[ue] Sabe q[ue] el d[icho] D[on] Antonio ha ejerzido el Orden de Evangelio, q[ue] tiene, y ha asistido a la Yglesia Continuamente, Sin intermision notable, y siempre ha traido [fol. 7] habito Clerical, y Corona abierta, y responde:
A la Tercera q[ue] el d[icho] D[on] Antonio es de buena vida, fama, y costumbre, quieto pacifico, y sosegado, Sin q[ue] ahora ni en tiempo alguno aiga oydo decir Cosa en Contrario, y responde:
A la quarta, q[ue] en el empleo q[ue] obtiene de Maestro de Capilla es indispensable, y anexo el Orden Sacerdotal, en esta Cathedral, en llegando a la edad Correspondiente, y responde:
A la quinta, q[ue] todo lo dicho es publico y notorio, publica voz y fama y Comun opinion, q[ue] a ello no le muebe pasion alguna, ni es pariente de la parte p[or] quien es presentado, ni le compete otra alguna de las generales de la ley, y q[ue] todo es la verdad So Cargo del juramento q[ue] lleva hecho en q[ue] se afirmò, ratificó, y lo firmó, y q[ue] es de edad de treinta y dos años poco mas ô menos, firmolo Su merzed, e yo en feè de ello.
[Firmado y rubricado:] Allegre - D[on] Manuel Tajueco
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Osorio y Manso

[3er testigo: Tomás Hoz, capellán de coro de la catedral de Palencia.]

En d[icha] Ciudad d[icho] dia mes y año de presentazion del Expresado D[on] Antonio Rodriguez de Hita, parezio ante d[icho] S[eñor] Juez D[on] Thomas hoz Presbitero, Capellan de Coro de d[icha] S[anta] Yglesia Cathedral, a quien por ante mi el notario rezeptor rezibio Juramento q[ue] el susodicho hizo, in verbo Sacerdotis en forma de derecho, y bajo de el ofrezio dezir Verdad en lo q[ue] Supiere y le fuere preguntado, y siendolo p[or] el tenor del interrogatorio, que principia dijo:
A la primera pregunta, q[ue] Conoze al expresado D[on] Antonio de vista trato y Comunicazion de tres años à esta parte, y q[ue] Sabe tie- [fol. 8] ne mas de Veinte y quatro años de edad, mediante haver visto q[ue] ha obtenido el orden de Evangelio, Sin

Dispensa de tiempo y ha pasado despues el suficiente p[ara] obtener el de misa, q[ue] al presente pretende, y responde:
A la Segunda, q[ue] ha visto q[ue] el d[icho] D[on] Antonio ha ejerzido el orden de Evangelio, y ha acudido y acude al Servicio de la Yglesia, Sin intermision alguna considerable, y ha traido y trahe habito Clerical, y Corona abierta, y responde:
A la tercera, q[ue] Sabe y le Consta q[ue] el d[icho] D[on[Antonio es de buena vida fama y costumbres, quieto, pacifico y sosegado, Sin q[ue] en Contrario ayga oido jamas cosa alguna, y responde:
A la quarta, q[ue] En el Empleo q[ue] ejerze es indispensable obtengan el horden Sacerdotal, en llegando a la Sufiziente edad, y lo Contrario digno de nota Considerable, y responde:
A la quinta, q[ue] todo lo dicho es publico y notorio, publica voz fama y comun opinion, y a ello no le muebe pasion alguna, o parentesco, ni le comprehende otra alguna de las generales de la ley, q[ue] es la verdad So Cargo del juramento q[ue] lleva hecho en q[ue] se afirmo ratifico y lo firmo, q[ue] es de edad de Veinte y Cinco años poco mas ô menos, firmolo Su merced, y yo en feè de ello.
[Firmado y rubricado:] Allegre - Thomas Hoz
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Osorio y Manso

[Margen izquierdo:] Auto
En d[icha] Ciudad d[icho] dia mes y año el expresado S[eñor] D[on] Gaspar en Vista de la antezedente informazion y lo q[ue] de ella resultaba, dijo q[ue] mediante Ser los testigos Contestes, y su [fol. 9] getos de Conozida Verdad, y Caracter Desde luego se conformaba, y daba p[or] su parte p[or] bastante esta informazion, y p[or] su auto q[ue] firmó asi lo proveyo, y firme en féé de ello.
[Firmado y rubricado:] Allegre
Ante mi
[Firmado y rubricado:] Manuel Osorio y Manso

[Dictamen]

Yll[ustrísimo] S[eñor]

S[eñor]
En Consequenzia de lo q[ue] p[or] V[uestra] ill[ustrísima] Se me manda, he pasado â indagar, y rezibir la informazion Correspondiente a la Vida Costumbres, y demas Circunstanzias, nezesarias â obtener el orden q[ue] pretende D[on] Antonio Rodriguez de Hita, en todo lo qual asi p[or] los testigos q[ue] ha presentado sugetos juiziosos Presbiteros, y de Conozida authoridad, como p[or] q[ue] el sugeto en el Servicio de la Yglesia, Cuidado de su empleo, y exemplo, con q[ue] en todo ha asistido, y nezesidad q[ue] tiene mediante el â estar hordenado de Sacerdote, discurro es apto, y sera mucho del agrado de Dios, Consiga a lo q[ue] con tanto anhelo aspira, y se Coloque en tan Sublime estado.

[fol. 10] Este es mi Dictamen Salvo el acertado de V[uestra] S[eñoría] ill[ustrísima] Cuya Vida ruego a N[uestro] S[eñor] Dilate para bien de sus obejas, y premio de sus subditos.
[Firmado y rubricado:] D[on] Gaspar Alegre de Zia

Yo el d[icho] Manuel Osorio y Manso Notario Rezeptor de este obispado de Palenzia, presente fui a todo lo q[ue] de mi va hecho menzion en virtud de lo qual Doi el presente q[ue] signo y firmo en la Ciudad de Palenzia â Diez y nuebe dias del mes de Sep[tiembre] de mil Setezientos quarenta y siete años.
En Testim[onio] de Verdad
[Firmado y rubricado:] D[on] Manuel Osorio y Manso

APÉNDICE 5: ACTAS DEL CABILDO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA

Leyeronse tres memoriales [...] el 3º memorial de D[on] Antonio Rodriguez de Yta, M[aestro] de Capilla de la insigne Yglesia Magistral de Alcala, en que se muestra oppositor a el Magister[io] de Capilla Vacante, a quien se acordo tener presente a el tiempo de la provision.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 27 vº (19 de junio de 1744).

Por haverse concluido los edictos, y exerziz[ios] que los quatro oppositores a el Magister[io] de Capilla, examinados por el Organista mayor de esta S[anta] Yglesia D[on] Antonio Vrzai, hicieron, el Cavildo cerro aquellos, y aprobo nemine discrepante estos; y en fuerza de el sentir, y dictamen, que de los exercicios dio el Organista en la Sala, en la que entro con permiso de el Cav[ildo] Voto sobre todos quatro en las cajas pequeñas, en las que salieron a competir D[on] Adrian Gonzalez, Maestro de Capilla de la Santa Yglesia de Osma, y D[on] Antonio Rodrig[uez] de Hita, Maestro de la insigne Magistral de Alcala, el que en segundo escrutinio por mayor numero de Votos salio electo Maestro de Capilla de esta S[anta] Yglesia

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 36 (7 de agosto de 1744).

Con permiso de el Cavildo entro en su sala capitular D[on] Antonio Rodrig[uez] de Hita, electo Maestro de Capilla, y por la imposizion de un bonete, que hizo el S[eñor] Arz[ediano] de Palencia, Presidente en el referido, le dio canonica institucion de la Racion Titular afecta a el Mag[isterio] y puesto de rodillas Juro en sus manos la observancia de los Estatutos, y loables constumbres de esta Santa Yglesia, en cuya Virtud dicho S[eñor] Presidente en nombre de el Cavildo paso a darle poses[ión] de la Racion Vacante por fin, y muerte de D[on] Fran[cisco] Pasqual, su ultimo Poseedor, entregandole ciertas monedas de plata, en señal de poses[ión] y frutos, y diputando para que se la diesen en el Choro, a los S[eñores] Canonigos Blanco, y Velez, quienes asi lo executaron, llebandole a la silla baja de el de el S[eñor] Obispo, en donde la aprehendio quieta, pacifica, y sin contradiczion alguna, con asistencia de la mayor parte de S[eñores] Capitulares, y todo genero de Ministros, derramandose en el interin cantidad de monedas por la reja de el Choro a la hora de sexta, y haviendo Vuelto con el mismo acompañamiento a la sala, desde su asiento dio las gracias a el Cav[ildo] a todo lo qual fui presente, de q[ue] ofreci dar testimonio, siempre que convenga a el derecho de dicho D[on] Antonio Rodriguez.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 37 v° (12 de agosto de 1744).

Tambien se decreto otro [memorial] de D[on] Antonio Rodriguez de Hita, Maestro nuevo de Capilla, dandole lizencia, para pasar a Alcala de Henares, a disponer sus dependiencias [sic], y con remision a los S[eñores] de Contaduria, para que en la mejor forma, que les parezca, le den el dinero necesario para su Viage; e interin de este los S[eñores] escriptores de Horas dejaran su casa en blanco; y los S[eñores] Diputados determinaran, si se le debe dar ganado, durante esta precisa ausencia.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744), fol. 40 v° (1 de septiembre de 1744).

Ynformado el Cav[ildo] por los S[eñores] de su Diputaz[ión] de las diferencias, que tienen los sochantres en orden al modo de psalmear, y de el sentir de el Maestro de Capilla, acerca de este punto, acordo, que reservando para sus respectivos tiempos los tonos de Adviento, Passion, tinieblas, y Difuntos, se observe con toda puntualidad el canto llano, dando a cada Psalmo, y demas canciones sagradas el tono en la conformidad, q[ue] se previene por los Libros de Choro.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1745-1747), fol. 12 (20 de febrero de 1745).

A los S[eñores] de Diput[ación] se cometio advertir al M[aestro] de Capilla sobre el exacto cumplim[iento], [de] su obligazion, haciendole cargo sobre haverse ausentado de esta Ciudad, sin preceder lizencia en estos proximos dias, en que concurrieron las festividades de los Gloriosos S[an] Juan Baup[tista], y S[an] Pedro, y S[an] Pablo.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1745-1747), fol. 37 v° (10 de julio de 1747).

El Maestro de Capilla D[on] Antonio Rodriguez de Yta pidio al Cavildo su Venia, para pasar a ordenarse de Presbitero, lo que se le concedio.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1745-1747), fol. 63 v° (20 de septiembre de 1747).

El S[eñor] Can[ónigo] Dueñas 2° expreso, que, cumpliendo con las ordenes de el cavildo en compañia de los S[eñores] Helguera, y Franco, havian llamado al M[aestro] de Capilla, para hacerle serio cargo de publicar, que Vn Ministro de la Audiencia Ecc[lesiástica] le havia dicho sabia, que por d[icho] tribunal, concluida la Audiencia, se havia expedido Vn auto providencial, mandando, que el Theniente Cura de la Parrochia de S[an] Lazaro no communicasse a D[on] Augustin Roldan nuevo capp[ellán] sirviente los honores, emolumentos, y frutos correspondientes a su ministerio, siendo incierto, como esta plenamente Justificado, causando estas sediciosas Voces alteraziones, y aun

deshonor de el mismo Tribunal Ecc[lesiástico] a cuyo cargo tan grave en lugar de satisfacer arreglado, y modesto, como podia tan serio Tribunal, se descompuso, prorrumpiendo en decir, que tenia mas honra, que muchos de los S[eñores] Prebendados, que entran en el Choro; en cuya proposiz[ión] reconvenido se ratifico muchas Vezes; por lo q[ue] d[ichos] S[eñores] le mandaron no saliese de la Yglesia, pena de doscientos ducados, hasta dar esta noticia al Cavildo; quien enterado de semexante resoluz[ión] y desacato, acordo recluirle, sin que persona alguna interesada le vea hasta el dia de mañana, en q[ue] se trate sobre dicho exceso.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 49 r° y v° (6 de agosto de 1748).

En vista de otro memor[ial] que se presento por parte de el Racionero Maestro de Capilla de esta S[anta] Yglesia, D[on] Antonio Rodriguez de Ytta, en que confesando su yerro, segun resulta en el claustral antecedente, reconocido, y arrepentido, expone, no haver sido su animo injuriar a alguno con las expresiones, que profirio, si solo haverse prorrumpido en ellas movido de algun ardimiento, con el m[ás] profundo rendim[iento] suplico al Cavildo, se dignasse Vsar con el de toda benignidad; y el Cavildo enterado vsando de ella, y con deseos mas de la enmienda, que de la correcz[ión] de sus individuos, y dependientes, acordo levantarle la reclusion, en que se halla, y que los S[eñores] de Diputaz[ión] le amonesten s[obre] el mas exacto cumplim[iento] de sus obligaziones.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 50 (7 de agosto de 1748).

Acordose, que el M[aestro] de Capilla despues de Horas por la mañana de en el General Leczion respectiva a los Capp[ellanes] de Choro, excepto Medrano, Alvar, y Guantes, dando a los S[eñores] Diputados quenta de su aprovecham[iento] a los seis meses, e igualmente a los Niños de Choro p[or] la tarde en su Casa admitiendo en el general a oir, y tomar leczion a los que de fuera Vengan a estudiar Musica, y Canto llano.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 63 v° (1 de octubre de 1748).

A representacion asimismo de d[icho] S[eñor] Arzediano de Carrion se concedio al Maestro de Capilla D[on] Antonio Rodriguez de Hita liz[encia] para passar por vnos dias â la V[illa] y Corte de Madrid.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 58 v° y 59 r° (10 de septiembre de 1749).

Deseandose el mejor aprovechamiento de los Capellanes de Choro de esta S[anta] Yglesia, para que mas facilm[ente] le puedan conseguir, se acordò se previniesse al

Racionero Maestro de Capilla de la obligacion y cargo que tiene de aver de Explicar diariamente por espacio de una hora en la aula de esta S[anta] Yglesia, el canto llano, para que procure el mas exacto cumplimiento, y que dichos Capellanes tengan obligacion de asistir a d[icha] explicaz[ión] à cuio fin se cometio al infrascripto Secretario que asi se lo notificasse a cada uno de ellos, como igualmente que hiziesse la referida prevencion al Racionero Maestro con la de que en caso de faltar de algunos de dichos Capellan[es] diesse parte al Cavildo para su remedio.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750), fol. 136 v° y 137 r° (2 de diciembre de 1750).

El S[eñor] Arzediano de Carrion Presidentte del Cauildo dio parte no hauerse podido enconttrar la fundacion de el Collegio de Ninos de Choro, ni sus hordenanzas, Sin emvargo de las eficazes dilix[encias] que a este fin y en virtud de la comision del Cauildo en el zelebrado en el dia 1° del presente, hauian practticado los Senores de Diputtaz[ión] quienes Conttemplando los perjuicios que de estta faltta se puedan originar, heran de senttir ser nezesario formar constittuciones que en adelante siruan de pauta, regla a d[ichos] Niños, teniendo asimismo por comvenientte, segun el Ynforme, que hauian tomado del Maestro de Capilla, el despedir algunos que al presentte ay en d[icho] Collegio; de ttodo lo qual entterado el Cavildo, despues de encargar a d[ichos] Senores formen y Arreglen las constituciones que contemplasen mas Comvenienttes para la mejor educacion y enseñanza de d[ichos] niños, les dio ttoda su facultad para que puedan deponer a los que considerasen no ser a propositto p[ara] el seruicio de esta Santta Yglesia.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1755-1756), fol. 79 r° y v° (20 de septiembre de 1755).

D[icho] S[eñor] Dean refirio, como el Maestro de Capilla, por varias razones, que avia expuesto â los S[eñores] de Diputacion tenia la pretension de q[ue] el Cav[ildo] le aliviase de el cuidado domestico, q[ue] asta aqui hâ tenido de los niños de Choro; de que enterado el Cavildo, condescendio â d[icha] suplica, y cometio â dichos S[eñores] de Diputacion, el q[ue] busquen, y pongan persona de su satisfaccion para este encargo, y asimismo, el que tomando conocimiento de los caudales, y haberes, q[ue] tiene el Collegio de los referidos niños, assignen el numero de los que se puedan, y deban mantener, arreglando lo demas, que tengan por conveniente, para su mejor educacion.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1755-1756), fol. 38 (22 de mayo de 1756).

Hizo presente el Señor Prior la dilatada ausencia de el Razionero Titular Maestro de Capilla D[on] Antonio Rodriguez, sin que para hazerla aya precedido la correspondiente noticia, y necesario permiso del Cavildo, à quien ante todas cosas, en fuerza de los

Capitulos, Cargas, y obligaciones de su empleo debiò pedirle, y enterado el Cavildo de la referida especie considerandola de entidad la reservò para el primero pleno.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 69 r° y v° (12 de noviembre de 1757).

Con fecha en Madrid de cinco de el que sigue se reciviò Carta de D[on] Antonio Rodriguez Racionero Titular, y Maestro de Capilla en esta Santa Yglesia, en la que refiriendo hallarse Vacante el Magisterio de la Real Capilla de las Descalzas, manifiesta, que siendo de el agrado de el Cavildo, y no en otra forma harà oposicion à ella, quien teniendo presente haver reservado para el primero pleno el tratar sobre la ausencia de el referido D[on] Antonio Rodriguez suspendiò para d[icho] dia el determinar sobre el contexto de su Carta.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 70 (13 de noviembre de 1757).

Diose permiso al Señor Canonigo D[on] Joseph Hervas, para que como Vibliotecario pueda suvir à la Libreria, y colocar en el Estante, que corresponda un papel escripto por D[on] Antonio Rodriguez Yta Razionero Titular, y Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia, cuio asunto es de su facultad, y su Titulo Diapason instructivo.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 8 v° (4 de febrero de 1758).

A los Señores de Diputacion se remitiò la disposicion del aprovechamiento, y modo de vida de los Capellanes de Choro en fuerza de la representacion de su distraccion, y poco adelantamiento con la orden precisa de asistir à la Leccion de el Maestro, quien darà en todos los Cabildos espirituales razon de su asistencia, y aprobechamiento.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 42 v° (1 de agosto de 1758).

Que el maestro de capilla dé las lecciones a los capellanes y niños de coro en los días y sitios señalados, y que informe del aprovechamiento de cada uno.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 8 (1 de febrero de 1759). En este caso hemos copiado el texto-resumen de LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2, p. 156, 3.519.

Assimismo dijo d[icho] Señor Dean haverle pedido el Maestro de Capilla D[on] Antonio Rodriguez Yta pusiesse en noticia de el Cabildo necesitaba (si se le permitia) passar à d[icha] Villa de Madrid dejando interin encargado el cuidado de Capilla, y Niños à el Organista maior, y enterado el Cabildo manifestò el deseo en la felicidad de ambos viajes [en referencia al de Rodríguez y al de Dionisio Ambelez], y diò su

permiso, y licencia para el segundo aprovando substituir en su ausencia d[icho] Organista maior.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759), fol. 44 v° (26 de octubre de 1759).

Con el motivo de estàr Vacante el Magisterio de Capilla de el Real Convento de la Encarnacion de Madrid, participò el S[eñor] Dean, como el Maestro de Capilla de esta Santa Yglesia D[on] Antonio Rodriguez le havia pedido licencia para passar à la Corte à exercitar la obra, que de orden de aquel Real Convento se le havia encargado, y que durante su ausencia quedaba el Organista mayor con el encargo de la enseñanza de los Niños del Choro, lo que aprobò el Cabildo, y acordò que los Señores Escr[i]ptores de horas le asienten el Libro de le Punto por ocupado.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 41 v° (26 de julio de 1765).

Recibiose una de Madrid de D[on] Antonio Rodriguez, participando como el Rey Nuestro S[eñor] Dios le gu[arde] le havia nombrado su Capellan con el Magisterio de Capilla en el Real de la Encarnacion, y se acordò se le responda con estimacion à su atenta Carta.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 48 v° (1 de septiembre de 1765).

Leyose un Titulo Real de Capellan de la Encarnacion de Madrid con el Empleo de Maestro de Capilla à favor de D[on] Antonio Rodriguez, que lo es actual de esta Santa Yglesia, y con este motivo el Señor Dean participò hauerle manifestado d[icho] D[on] Antonio tenia dispuesto para la Semana immediata su viage, y que deseaba con ansia le mandasse en la Corte, y sobre todo le hiziesse el Cabildo la honra de su apreciable hermandad à la que condescendiò gustoso por hauer mantenido con honor la Capa de Choro en èl por espacio de 17 años, y desempeñado con igual acierto su Ministerio.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 54 (19 de octubre de 1765).

Recibiose una de Madrid de D[on] Antonio Rodriguez Yta Maestro de Capilla de la Encarnacion con un Testimonio dado por D[on] Joseph de Astoreca secretario de ella de hauer tomado posesion de d[icho] Magisterio en 19. de el Corriente, la que se reservò para Cabildo pleno.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766), fol. 62 v° (24 de noviembre de 1765).

Leyóse una carta de D. Francisco Mecía, residente en Madrid, su fecha 21 del corriente en que da parte de que en este día fue Dios servido llevar para sí a D. Antonio Rodríguez de Hita maestro de capilla de las Religiosas de la Encarnación de la Corte, y antes lo fue en esta sta. iglesia, en fuerza de la cual acordó el cabildo se anote en la tabla para el cumplimiento de los sufragios correspondientes a la Hermandad que conservó.

ACP, sin signatura: Actas capitulares, (1787-1788), fol. 23 v° (24 de febrero de 1787). En este caso hemos copiado el texto de Mª D. AGUIRRE, *op. cit.*, p. 14. El fragmento no se encuentra en LÓPEZ CALO, *Palencia*, 2.

APÉNDICE 6: NOMBRAMIENTO REAL DEL MAESTRO DE CAPILLA DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

AHN, *Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Patronato de Castilla*, leg. 15.369, expediente nº 72.

S[an] Yldefonso 6 de Sept[iembre] 1765
nº 72 [nº 37 originalmente, indicado en la parte superior]

S[u] M[ajestad]

Nombra a D[on] Antonio Rodriguez de Hita para la plaza de M[aestro] de Capilla del Monast[erio] de la Encarnacion de M[adrid] que esta vac[ante] por m[uerte] de D[on] J[oseph] de Mier.

[Añadido posteriormente:]
M[adrid] à 9 de Se[ptiembre] de 1765

Cumplase lo que S[u] M[ajestad] manda
F[irmado] [Andrés de Otamendi]

[vº] Para la Plaza de Maestro de Capilla del Real Combento de la Encarnacion de Madrid, que se halla vacante por fallecimiento de D[on] Joseph Mier, y Llussa; Hè nombrado â D[on] Antonio Rodriguez de Hita. Tendrase entendido en la Camara, y se le dàra el Despacho acostumbrado.

En S[an] Yldephonso â 6. de septiembre de 1765.

A D[on] Andres de Otamendi.

APÉNDICE 7: REGISTRO DE DESPACHOS REALES EXPEDIDOS EL 8 DE SEPTIEMBRE DE 1765

AHN, *Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Patronato de Castilla, Libro de Iglesia* nº 90 (3 de diciembre de 1764 hasta el 28 de septiembre de 1766), fol. 186 rº y 188 rº.

En S[an] Yldefonso à 8. de Sept[iembre] de 1765. se expidieron firmados de S[u] M[ajestad] refrendados de D[on] Andres de Otamendi librados del Conde de la Villanueva D[on] Man[uel] Bentura de Figueroa, y D[on] Fran[cisco] J[oseph] de las Ynfantas los Despachos Siguientes.
[...]
[Margen derecho:]
Toledo
Capp[ellania] de la Incarnaz[ión]de Madrid à D[on] Antonio Rodriguez de Hita

Titulo de la Capellania àfecta al Magisterio de la Capilla del R[eal] Monasterio de la Incarnaz[ión] de Madrid, à D[on] Antonio Rodriguez de Hita, enlugar, y por fallecim[iento] de D[on] J[oseph] Mier, y Llussa.

APÉNDICE 8: PROVISIÓN DE LA CAPELLANÍA DE MAGISTERIO DE CAPILLA DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN POR EL REY CARLOS III

AHN, *Consejos Suprimidos. Registro del Sello de Corte. Civil*, leg. 8.001.

Presenttacion de la Capellania de Magisterio de Capilla del R[eal] Monasterio de la Encarnacion de estta Cortte, à D[on] Antonio Rodriguez de Hita, en lugar de D[on] Joseph Mier, y Llussa.
Sep[tiembre] de 1765 S[ecretario] Otamendi

D[on] Carlos [etcétera] Por quanto Yo soy Patrono del Monasterio de la Encarnacion de Monjas de la Recolez[ión] de S[an] Agustin q[ue] el S[eñor] Rey D[on] Ph[elipe] Tercero (q[ue] S[anta] gloria haya) fundò y dotò en la V[illa] de Madrid, à contemplaz[ión] de la S[eñora] Reyna D[oña] Margarita, y por la fundaz[ión] y dotaz[ión] q[ue] hizo el año de mil seizcientos y diez y ocho, acordò, q[ue] perpetuamente hubiese en el d[icho] Monast[erio] y en la Capilla R[eal] de el, un Capp[ellán] Maior, y doce capp[ellanes] los ocho de ellos Musicos diestros, y de buenas voces, y los otro quatro Clerigos de buena vida, y costumbres a proposito para el servicio del Altar, y un Maestro de Capilla, y quatro Capellanes de Altar, de buena edad, y voces, y otros Ministros, y Oficiales, todos ellos à mi Provision, y de los Reyes mis succesorez [sic]. Y ahora he sido informado que por fallecimiento de D[on] J[oseph] Mier y Llusa esta vaca la Capp[ellanía] del Magisterio de Capilla de d[icho] R[eal] Monast[erio]: Por la presente usando de d[icho] Patron[ato] y teniendo atenz[ión] a la suficiencia, y partes de vos D[on] Antonio Rodriguez de Hita, os proveo de la d[icha] capp[ellanía] del Magisterio de Capilla de d[icho] R[eal] Monasterio, y mando à mi Capp[ellán] M[ayor] y Capp[ellanes] de el, q[ue] constandoles p[or] informaz[ión] q[ue] han de hacer conforme à lo dispuesto p[or] la d[icha] fundaz[ión] q[ue] soys clerigo Prezv[ítero] avil, y suficiente [Cris]tiano viejo, de limpia casta y generaz[ión] virtuoso y de buenas costumbres, os recivan, hayan, y tengan p[or] mi Capp[ellán] del d[icho] Monasterio, y Capilla, y os den la poses[ión] de la d[icha] Capp[ellanía] y sirviendola y residiendola por v[uestra] persona, y cumpliendo con las cargas y obligaciones contenidas en la d[icha] fundaz[ión] se os acuda con el salario, emolumentos, y demas cosas à la d[icha] Capp[ellanía] anejas, y pertenez[ientes] à los tiempos, y plazos, seg[ún] y de la misma manera q[ue] se acudiere con todo à los otros mis Capp[ellanes] del d[icho] Monast[erio] y Capilla, y se acudio, y devio acudir al d[icho] D[on] Joseph Mier y Llusa, y como à tal Capp[ellán] se os guarden todas las honras, gracias, m[ercedes] franq[uicias] y libertades q[ue] debeis haver, y gozar, y os

deben ser guardadas, todo bien y cumplidam[ente] conforme à lo dispuesto, de manera q[ue] no os falte cosa alg[una]. Y mando q[ue] de esta mi Carta se tome la razon en el reg[istro] g[eneral] de M[ercedes] p[or] el Cont[ador] q[ue] le tiene à su cargo, y en la Cont[aduría] de la Media Ann[ata] Ec[lesiástica] y asimismo p[or] el Cont[ador] de d[icho] R[eal] Monazterio, y q[ue] sobre escrita os la vuelva p[ara] q[ue] la tengais por Titulo de la d[icha] Capp[ellanía]. Dada en S[an] Yldefonso à diez y siete de Sep[tiembre] de mil setez[ientos] sesenta y cinco: Yo el Rey: Yo D[on] And[rés] de Otamendi S[ecretario] del Rey N[uestro] S[eñor] lo hice escrivir p[or] su m[ando]: Diego Ob[ispo] de Cartagena: D[on] Man[uel] Ventura Figueroa: D[on] Fran[cisco] J[oseph] de las Ynfantas.

[Firmado y rubricado:] Nicolas Verdugo

APÉNDICE 9: «NOTICIA DEL GUSTO ESPAÑOL EN LA MÚSICA, SEGUN ESTA EN EL DIA» DE ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA

BNM, Ms. 21.393[7]: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Noticia del gusto Español en la Música, segun esta en el dia*, (1777).

[fol. 1 r°] Para dar una idea justa del gusto de la música en España, segun está en el dia, es preciso considerarle con dos respectos: uno por lo que mira á la Iglesia; y otro por lo que respecta ál Theatro.

Música de Iglesia.

La música de la Iglesia debe tambien dividirse en dos partes; la una perteneciente á la lengua Latina de la misma Iglesia; y la otra tocante á la lengua vulgar, ó de la Nacion; por que de la una, y de la otra hay composiciones músicas en la Iglesia de España.

[fol. 1 v°] Lo Latino, ó Sagrado tambien debe distinguirse en dos ramos: el uno de la Música puramente Motética, ó sin instrumentos, y el otro de la misma música con instrumentos, dejando aparte la comunmente llamada de Facistol, yá por que de esta no se escribe en el dia, ya porque el gusto de ella ha sido, y es uniforme quasi en todas las Naciones desde que los Autores Flamencos la pusieron en el pie que hoy se manifiesta por las repetidas copias é impresiones que de unas á otras Naciones se hán comunicado, en que se vé su gusto tan artificioso, como insípido, falto de expresion, de modulacion [etc ?].
El gusto de la Música de la Iglesia sin instrumentos se conserva hoy del mismo modo que cien años hace; y el Compositor que quiere salir de aquello que dejaron escrito los famosos Maestros Vicente García, Cárlos Patiño[,] Mathías Juan de [fol. 2 r°] V[e]ana, Juan Roldan, Sebastian Duron, y algunos otros pocos, de quienes se conservan las obras solo en las Capillas Reales de Encarnacion, y Descalzas de Madrid, desbarran conocidamente, aunque pretendan expresar, y modular mas; porque no se oyen sus obras con aquel agrado que las antíguas.
La Música verdaderamente Motética, ó de solas voces, segun la trataron, y nos la dejaron los referidos Autores, es de un caràcter lleno de claridad, sencillez, y armonía con una magestad agradable, y devota; sin que le falte la parte discursiva, y docta en imitaciones y empeños que ocurren naturalmente para dar el claro y obscuro que en aquel tiempo empezaba á nacer.
La Música de Latin con instrumentos conserva en la pluma de los buenos Autores mucho de aquel gusto de los Coréos antíguos; así como tambien las [fol. 2 v°]

imitaciones y lleno de armonía sencilla; pero en mucha, y aun en la mayor parte há adoptado la corrupcion del gusto de Italia, y es el que tiene mas partido.
La Música de la lengua nacional de Iglesia de España se compone de muchos particulares, y son varias composiciones Poéticas de mui diversos métros (nada de vulgar, ó de romance se canta en la Iglesia que no séa puesto en verso) que vulgarmente se llaman villancicos: de estos hay unos de toda Capilla con todos instrumentos, que tambien los llaman responsiones: otros de quatro, otros de tres, y de menos voces: en ellos el gusto está muy diferente del de veinte años atrás; y tiene la Música uno nacional particular, que consiste en cierto sonsonete alegre, y de compás marcado; bien que suele haberlos de música grave, especialmente en composiciones de quatro voces, ó de menos, y que agradan por lo devoto. [fol. 3 r°] Hay tambien la composicion de un género de Poesía, que llaman cantadas; el qual consta por lo comun de dos Recitados, y de dos Arias; y es para cantar uno solo: En este género de composicion el gusto es el mismo sin diferencia alguna que el de Theatro, así en el cantar de la voz, como en el número calidad, y uso de los instrumentos. Hay tambien algun uso, aunque cortísimo, de los Villancicos sin instrumentos; pero de este apenas se hace aprecio yá en el día. Por eso no se dá idéa de él.

Música del Theatro y vulgar.

No hay Theatro de Música en España. Suele executarse alguna vez en los Theatros un género de Dramma que llaman Zarzuela, el qual es hablado, y cantado; y este es ya de argumento sério, yá de burlesco: [fol. 3 v°] de qualquier modo que séan procuran imitar el Poeta; y el compositor de Música [procura imitar] el gusto y método de las Óperas Italianas; ó para escusar el trabajo de hacerlas originales, traducirlas y acomodarlas á los executores, que es lo mas regular.
Solo hay algunas Comedias, q[ue] llaman de Música; las quales tienen algunos pedazos de Coros, y tal qual Aria pegada; por que en el tiempo de Calderon, y Lope de Vega, que se pueden mirar como inventores de esta mezcla no había Arias. El gusto de esta música es como el de las Óperas, y de bastante satisfaccion, especialmente para la gente civil, y de buena crianza.
Se usa en el Theatro de España otro género de Música, y es el dominante en la Nacion, al qual llaman Tonadilla. Esta se compone por lo comun de un género de Poesía bufonesco, [fol. 4 r°] con varias mezclas de métros, en que habla á veces uno solo, y otras varios Personages. Sirve la Tonadilla para fin de los intermedios, ó entre actos, que se nombran Entremeses, ó Saynetes: Es del gusto de todo genero de gentes esta Composiz[ió]n; tanto que una buena Tonadilla sostiene la Comedia mas insípida. La Música que en esta se pone es de varios trozos; unos afectuosos, otros alegres, y de són de Bayle; concluyendo siempre con las favoritas Seguidillas. No son estas las Seguidillas características de la Nacion: hay otra especie de Seguidillas, de que hablaremos despues: prosigamos aora [sic] con las Tonadillas. Las Tonadillas del gusto presente se pueden mirar como una Escena de una Ópera Bufa Italiana, sobre cuyo pie se hán puesto de quince, ó veinte años á esta, con sola la diferencia de mezclar en ellas algunos [fol. 4 v°] pedazos de Bayletes Nacionales, si nó en la identidad de la Música, á

lo menos en los ayres, y medida del tiempo, que con el acompañamiento de la horquesta [sic] hace mucha gracia. Tal es el gusto en este género de Composiciones, que las gentes las toman de memoria, y las repiten aunque séan de mucha horquesta [sic], y que hablen en ella muchas personas, cantandoselas uno solo, y haciendo todos los Papeles con el acompañamiento de nuestra Guitarra. Siempre tuvo España las Tonadillas en su Theatro, aunque en la Época anterior eran de composicion mas breve, y sencilla, de letra mas conceptuosa; y no sé si diga de mucho mejor gusto. Hablemos algo de la Música vulgar.

En la Música vulgar entendemos aquella que sirve de diversion al comun de las Gentes, yá en las calles, ya en las Casas, yá en los Campos. Para [fol. 5 r°] esto debemos dividir este comun de las gentes en las dos clases de gente noble, y gente popular, y hablemos primero de la que divierte á las gentes nobles.

Las gentes decentes en España son por lo general muy aficionadas á la Música. Apenas hay hijo de hombre de medianas combeniencias, á quien en sus primeros años no se le enseñe algo de Música; y hay entre los Señores distinguidos muchos tan inteligentes, y executores como si la huviesen estudiado para profesarla: esto no solo en la Corte, sino en las Ciudades de Provincia. En el dia se divierten mucho con la Música Sinfónica de Trios, Quartetos, y toda la concertada de instrumentos; aprecian en primer lugar la de Autores Alemanes, acaso porque su fuego, invencion, y variedad congenia mas á nuestra Nacion. [fol. 5 v°] Nó por esto en sonando la Guitarra con el son que llaman Fandango, ó para cantar algunas Seguidillas Manchegas, dejan todos de arrimar los violines[,] flautas, y demás instrumentos para oírla.

Estas Seguidillas Manchegas, que son las características de la Nacion, se componen de una Música parlante, y casi recitada á veces con algun ligero adorno, y siempre silbada con velocidad, tanto que en un t[i]po de 3/4 de aire Allegro, se canta en cada semicorchéa una sílaba. De su composicion Poética escusamos hablar, porque es conocida en todo el Mundo: solo añadiremos que en cada cantar se repite tres veces la misma Música para dar tiempo á las vueltas del Vayle; al qual están únicamente destinadas dichas Seguidillas Manchegas.

La gente del Pueblo no quiere la [fol. 6 r°] Música mas que en quanto contribuye al bayle: Tienen sus Tonadillas particulares con que los que son gente de el trabajo, divierten sus tareas: ellos mismos son los inventores de la Música, y la Poesía: esto se vé mas bien en las Aldéas donde tienen su particular banidad las Mozas, de haber compuesto la Tonada nueva para la Siega, ó la Vendimia. Se vé en el dia en las Bodas de las Aldeas la costumbre de los Griegos, que llamaban cantar al Ramo: Esta es de tomar un ramo verde una de las convidadas, y con él en la mano cantar su copla á los Novios, y pasarle á otra que hace lo mismo, hasta que se concluyen todas las que están presentes. Tal es la aficion á hacer Coplas, y cantar. Lo que llaman Romances tiene un lugar mui distinguido entre los amantes Aldeanos, que si conocen los trastes de la Guitarra adelantan mucho el primor de merecer; pero si mas no puede [fol. 6 v°] se contentan con el son de un Pandero que es el acompañamiento universal de todas sus Canciones: con este enamoran; con este bailan, y con este solemnizan todas sus fiestas.

Para concluir dando una idéa del buen estado de la Música en España, no omitiremos decir que la Capilla del Rey Cathólico se compone en el dia de muy diestros Profesores,

principalmente Instrumentistas, y entre ellos muy sobresalientes Violines, contribuyendo mucho á ello las rigurosas oposiciones que se hacen para obtener aquellas Plazas: Dura el exámen tres dias: hay Jueces destinados para graduar el mérito de cada uno; y se observa muy escrupulosam[ente] la Justicia en la distribucion de asumptos y en la graduacion de las habilidades.

Dictamen que dió Don Antonio Rodriguez de Hita, M[aestro] de Capilla de la [fol. 7 r°] Encarnacion á peticion del Marqués de la Florida para remitir á Londres en primero de Febrero de 1777.

APÉNDICE 10: ENTRADA EN LA REAL HERMANDAD DE CRIADOS DE SU MAJESTAD (1782)

AGP, registro nº 5495: *Libro general de entradas de Hermanos En la R[eal] Hermandad de Criados de S[u] M[ajestad] Dà principio en 21 de [noviem]bre del año de 1604 Estando la Corte en Valladolid*, tomo 1, fol. 292 y 293 rº (numeración antigua fol. 282 y 283 rº).

En 8 de Abril del año de 1782 el S[eñor] D[on] Pedro de Silva Capellan Mayor de las S[eñoras] de la Encarnacion de Madrid, y de su R[eal] Convento, è Yglesia, y asimismo todos los demas S[eñores] Capellanes, y demas sujetos, q[ue] con los expresados S[eñores] forman un Cuerpo para el Servicio, y Culto Divino de la precitada R[eal] Yglesia, firman el presente Libro de entradas de Yndividuos de la R[eal] Hermandad de Criados de su Magestad, asi como lo practicaron en 7 de [noviem]bre de el de 1732, y consta de el fol[io] 220 de este citado [nueva numeración fol. 229], à fin de q[ue] s[iempre] permanezca, y conste la reciproca union, y hermandad, q[ue] desde el siglo pasado año de 1626 ha havido, y hay de los precitados señores con la referida R[eal] Hermandad, lo q[ue] executan, como à continuacion, y à la vuelta se ve.=
[...]
Antonio Rodrig[uez]
M[aestro] de Capp[illa]

[a la izquierda de la firma, sobre el margen izquierdo aparece la siguiente anotación:] falleció en 21 de feb[rero] de [17]87.

APÉNDICE 11: TESTAMENTO DE ANTONIO RODRÍGUEZ DE HITA

AHPM, protocolo 19.134, fol. 291-292.

Testamento de D[on] Antonio Rodriguez de Hita Presv[ítero] vez[ino] de esta Corte. En 6. de Enero de 1787:

En el nombre de Dios todopoderoso Amen: sepase por esta Carta de testamento, ultima y postrimera voluntad, como yò D[on] Antonio Rodriguez de Hita, Presvitero, vecino de esta Corte, Maestro de Capilla del Real comvento de señoras de la Encarnacion de ella, natural que soy de la Villa de Balberde de Alcalà de este Arzobispado, hixo lexitimo de D[on] Marcos Rodriguez, y d[oña] Francisca de Hita, difuntos, vecinos que fueron de la misma Villa: Hallandome bastantemente enfermo en cama de la que su Divina Mag[estad] a sido serbido embiarme, pero en mi entero, y cabal Juicio, memoria, y entendimiento n[atur]al, creyendo como firme, y berdaderamente creo, y confieso en el alto, è yncomprehensible Misterio de la Veatissima Trinidad, Dios Padre, Hixo, y espiritu santo tres personas distintas, y un solo Dios berdadero, y en todos los demas Misterios, y Articulos que tiene, crehe, y confiesa, n[uestra] santa Madre Yg[lesia], Catolica, Apostolica, Romana, vaxo de cuia fè, y crehencia he vivido, y protesto vivir, y morir como catolico y fiel cristiano, ymbocando por mi yntercesora, y abogada a la Reyna de los Ang[eles] Maria S[antísima] Madre de Dios, y señora nuestra, al santo de mi n[ombre], Ang[el] de mi Guarda, y a todos los demas Santos, y Santas de la Corte Celestial, para que yntercedan con su Divina Mag[estad] que quando sea serbido llebarme de esta presente vida, para la eterna, guie mi Anima, por carrera de salbacion, y de esto no apartandome temeroso de la muerte, tan cierta a toda criatura, quanta dudosa su ora, a efecto de estar prebenido, para quando esta llegare, hago, y ordeno este mi testamento, y ultima voluntad en la forma siguiente:

Lo primero encomiendo mi Alma a Dios n[uestro] S[eñor] que la crio, y redimio, con su preciossisima sangre, Pasion, y muerte de cruz, y mi cuerpo Cadaber, mando a la tierra, de cuio elemento fuè formado, el qual ordeno que para darsela se bista con mis Havitos sacerdotales, segun ès costumbre, y ponga en una Caxa de Pino, forrada en Bayeta negra, en cuia forma se me pondrà en mi casa, con las luces de cera, correspondientes, h[asta] q[ue] sea ora, de conducirme a la Bobeda de d[icho] Real Comv[ento] de la Encarnacion, donde es mi voluntad se me dè sepultura; en el sitio, y lugar que elijan, mis testamentarios, a donde quiero se execute mi Entierro, sin perxuicio de los derechos Parroquiales, a la òra que a bien tubiesen.

Mando que ynmediatamente que fallezca se manden decir, y celebrar por mi Alma, Cien Misas, Rezadas, de las que se saque la quarta Parroquial, y las restantes se distribuyan a voluntad de mis testamentarios, y se paguen por cada una la Limosna de quatro r[eales].

Que a las mandas forzosas, de Jerusalen, Redemcion de Cautibos, y R[eales] Hospitales, General, y Pasion de esta Corte, se les dè a cada uno por una bèz, la Limosna de quatro r[eales], con la que les aparto del d[erecho] q[ue] podian tener a mis Vienes.

Mando que à Toribio del Càstillo, menòr, se le dèn de mis vienes, por una bez, cien Reales de vellon.

A Felipe Elvira, òtros cien r[eales].

A d[oña] Maria Òrtiz, mi Criada que fuè, doscientos R[eales], una cuchara, y un tenedor de Plata.

A D[on] Antonio Juanas, mi copiante, una chupa, Calz[ón], sotana, y manteo de Paño negro de mi uso diario.

Quiero, y es mi voluntad, que de todos los papeles que tengo en mi Papelera, se escogan por la Ex[celentísim]a S[eñor]a [sic], y Religiosas de d[icho] Real Comvento de la Encarnacion los que quisieren a su voluntad, y que asi hecho de los sobrantes, dispongan mis testamentarios, como les parezca, con la calidad de que por dichas Señoras se paguen las Copias, y que a la Real Biblioteca, se dèn dos Libros, a voluntad de mis testamentarios, de los Borradores que tengo, y se entregue òtro manuscrito, que existe en mi poder, de d[on] Antonio Roèl del Rio, todo lo qual mando se cumpla asi, sin dilacion, ni demora.

Y para cumplir y pagar este mi Testam[ento] y Legados, nombro por mis testam[entarios] Albaceas, y executores, à d[on] Manuel Mencia, Presv[ítero] M[aestro] de Capilla de las Señoras Descalzas R[eales], d[on] Fran[cisco] Mencia su herm[ano], d[on] Mig[uel] Sebastian Presv[ítero], sacristan del R[eal] comv[ento] de la Encarnaz[ión], y d[on] Man[uel] Gonzalez, M[aestro] de Ceremonias dèl, y a cada uno yn solidum, para que falleciendo se apoderen de todos mis v[ienes], Caudal, y efectos, los bendan, y rematen en publica Almoneda, ò fuera de ella, y de su producto lo executen dentro del año del Albaceazgo, y no pudiendo les prorrogo el mas tiempo q[ue] p[ara] ello necesiten.

Y asi cumplido, y pagado en el remanente q[ue] quedare de todos mis vienes, caudal, y efectos, futuras succesiones, y demas q[ue] por qualq[uiera] motibo me puedan corresponder, ynstituio, y nombro, por mis unicas, y unibersales herederas de todo ello, a d[oña] Fran[cisca], y d[oña] Maria Mathias, Rodriguez de Hita, mis dos hermanas, p[ara] q[ue] lo ayan, gozen, y hereden, por iguales partes, con la bendiz[ión] de Dios, a quienes pido me encomienden.

Y por este mi testam[ento] reboco, annulo, doy por de ning[ún] valor, ni efecto, òtro que anteriormente, aya hecho, y otorgado, poderes para testàr, Cobdicilos, y otra qualesq[uiera] disposicion, de esta naturaleza, q[ue] por escrito, i de palabra apareciese, para q[ue] ning[una] valga, ni haga feè, Judicial, ni estraxudicialmente, pues solo quiero subsista este mi testam[ento] por mi ultima, y postrim[era] voluntad, en aquella via y forma, q[ue] mexor por d[erecho] lugar aya: En cuio testim[onio] asi lo otorgò ante el presente ess[cribano] en esta Villa de Madrid, a seis de Enero de mil setez[ientos] ochenta y siete, siendo t[estigos] d[on] Pedro, y d[on] Josef Gil Ruiz, d[on] Mauricio Josef Bedia, d[on] Manuel Cantero, y d[on] Salbador Cenarro, vez[inos] y residentes en esta Corte; Y el otorg[ante] que doi fe conozco no lo firmò porq[ue] dijo no poder a

causa de la grabedad de su enfermedad por lo q[ue] a su ruego lo hizo uno de d[ichos] t[estigos].

Tes[tigo] a rruego: Ante mi

[Firmado y rubricado:] Claudio Amador y Mason [Firmado y rubricado:] Antonio Barredo y Nava

APÉNDICE 12: ACTA DE DEFUNCIÓN (MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN)

ARMEN, sin signatura: *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion*, (s. XVII y XVIII), fol. 34 r°.

[En el margen izquierdo:]
En 21. de Febrero de 1787. Murio D[on] Antonio Rodríguez de Yta, Cap[ellán] Titular y M[aestro] de Capilla de esta R[eal] Casa - Sepultura del num[ero] 9.

En 21. dias del Mes de Febrero del año de 1787. Murio N[uestro] H[ermano] D[on] Antonio Rodríguez de Yta, Cap[ellán] Titular y M[aestro] de Capilla de esta R[eal] Casa. Se enterro el dia 22. por la tarde, (despues de haverle cantado la Vigilia y responso, en la Igl[esia]) en n[uestra] Bobeda en la Sepultura del num[ero] 9. con el oficio de sepoltura [sic]; huvo instrumentos á este entierro p[or] combite que en nombre de la Capilla hizo el S[eñor] antiguo, segun la costumbre con los M[aestros] de Capilla. El dia 23. del mismo Mes de Febrero se le canto la Missa de Cuerpo presente; y el dia 27. del d[icho] Mes y Año. se le hizieron las Honrras todo con la solemn[idad] q[ue] acostumbra N[uestra] Benerable Congreg[ación]. Vivia costanilla de S[anto] Domingo casa de S[anto] Domingo num[ero] 3. Parroq[uia] de S[an] Martín.

Man[uel] Gonzalez Ortiz, Asistente

APÉNDICE 13: ACTA DE DEFUNCIÓN (PARROQUIA DE SAN MARTÍN)

AHDM, *Fondo parroquial de San Martín*, sin signatura: *L[ibro] 23 de Difunt[os] desde 9 de Marzo de 1783 h[as]ta 27 de Sep[tiembre] de 1788*, fol. 223 r°.

D[on] Antonio Rodrig[uez] de Yta, Presb[ítero] M[aestro] de Capilla de la de las S[eñoras] de la Encarnaz[ión] de esta corte, n[atural] de Valberde de Alcalá de este Arzob[ispado], hijo de d[on] Marcos Rodrig[uez] de Yta, digo D[oña] Fran[cisca] de Yta (difuntos) Parr[oquiano] de esta Ygl[esia] costanilla de S[anto] Dom[ingo] Casas de adm[inistración] otorgó su testam[ento] ante Ant[onio] Barredo y Naua Ess[cribano] R[eal] en seis de en[ero] de este pr[resente] a[ño] en el q[ue] señala cien misas, ã quatro r[eales] nombrando p[or] testamentar[ios] ã d[on] Man[uel] y d[on] Fran[cisco] Mencia, D[on] Mig[uel] Sebast[ián] y d[on] Manuel Gonzalez, Presb[íteros] Capellan[es] Sacristan, y M[aestro] de Cerem[onias] el ultimo, ambos del convento de d[ichas] s[eñoras] Y por hered[eras] ynstituyó á D[oña] Fr[ancisca] y d[oña] Maria Math[ías] Rodrig[uez] sus Herm[anas] Recib[ió] los Sacram[entos] murio en veinte y uno de febr[ero] de mil setez[ientos] ocht[enta] y siete. Enterrose en el referido de la Encarnacion, y p[ara] q[ue] conste lo firmo =

Fr[ancisco?] Martin Araujo

APÉNDICE 14: LISTA DE OBRAS DE RODRÍGUEZ DE HITA

WORKS[1542]

Catalogue: F. Bonastre: *El compositor Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Contribución a la música española coral e instrumental del siglo XVIII* (final unpublished paper of the 'Beca de investigación musical en España 1976' de la Fundación Juan March, Madrid, 1978), 17-70 [BON], although without musical incipits; probably many items included in BON are slightly different copies or versions. While we are waiting for the definitive cataloguing, we have indicated the possible identification among the works with the same cast and date [?=].

* – *autograph*
(all in E)

LAMENTATIONS FOR HOLY WEEK

Holy Wednesday: III. Jod–Manum suam misit hostis, S/T, 2 vn, 2 fl, bc, [after 1765], SE (printed); III. Jod–Manum suam misit hostis, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 vlne, clavichord/bc, 1766, MO; III. Jod–Manum suam misit hostis, S/T, 2 vn, 2 fl, bc, 1769, *Mn; II. Vau–Et egressus est, A, 2 vn, bc, 1771, MO (inc.); II. Vau–Et egressus est, 8vv, 2 vn, 2 fl, clavichord/bc, 1776, MO; III. Jod–Manum suam misit hostis, S, 2 vn, va, 2 fl, 2 vlne, b, 1781, MO; III. Jod–Manum suam misit hostis, S/T, 2 vn, 2 fl, bc, LPA (not in BON), ? = Mn o SE

1542 Este listado de obras se confeccionó para el artículo *Rodríguez de Hita* que escribimos para la nueva edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Los editores rechazaron su publicación completa, aduciendo que sobrepasaba el espacio asignado. Se decidió ofrecer tan sólo una selección de obras y remitir al presente trabajo doctoral («[incl. full list of works]»). Véase A. RECASENS BARBERÀ, art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de S. SADIE, 21, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 504. Por esa razón, nos hemos visto obligados a incluir este elenco de la producción musical y teórica de Rodríguez de Hita, pese a que excede los límites de este trabajo.
Se plantea la pregunta, por otra parte, de si son acertados los criterios que sigue la prestigiosa enciclopedia inglesa a la hora de establecer el número de palabras para cada entrada. ¿Por qué los artículos dedicados a Niccolò Jommelli o Tomaso Traetta, por ejemplo, se acompañan del catálogo completo de las obras? ¿Por qué se asignan 2.500 palabras para resumir la trayectoria de Rodríguez de Hita, una de las principales figuras del Preclasicismo musical español, cuando los compositores coetáneos alemanes o italianos reciben un espacio mucho mayor?
La clasificación, la estructura de los datos, las abreviaturas (reparto, archivos), las referencias bibliográficas, los aspectos tipográficos, etc., siguen las convenciones del *New Grove Dictionary of Music*. Excepcionalmente, se ha mantenido la redacción original inglesa y nos hemos alejado de los criterios generales de este trabajo.

Maundy Thursday: I. Heth–Cogitavit Dominus, 8vv, 2 vn, 2 fl, 2 vlne, clavichord/bc, 1766, MO; III. Aleph–Ego vir videns, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 vlne, clavichord/bc, 1766, MO; II. Lamed–Matribus suis dixerunt, S, 2 vn, 2 fl, bc, 1769, *Mn; III. Aleph–Ego vir videns, T, 2 vn, 2 vlne, bc, 1769, MO; III. Aleph–Ego vir videns, B, 2 vn, 2 fl, bc, 1772, *Mn, complete despite what H. Anglés y J. Subirá say: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, i-ii (Barcelona, 1946-9); I. Heth–Cogitavit Dominus, S, B, 5vv, 2 vn, 2 va, 2 fl, harp/bc, 1777, MO; II. Lamed–Matribus suis dixerunt, S, 2 vn, 2 fl, harp/bc, 1779, MO

Good Friday: I. Heth–Misericordiae Domini, 7vv, 2 vn, 2 fl, 2 vlne, clavichord/bc, 1766, MO; III. Recordare Domine, S, 4vv, bc, 1766, MO; III. Recordare Domine, B, 2 vn, va, 2 fl, 2 hn, bc, 1783, MO

Holy Saturday: II. Aleph–Quomodo obscuratum est, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 vlne, clavichord/bc, 1766, MO; II. Aleph–Quomodo obscuratum est, T, 2 vn, 2 vlne, bc, 1771, MO

RESPONSORIES

For Matins at Christmas:

I. Hodie nobis caelorum rex, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1765, MO, ? = LPA F-I-1, F-I-9 (s.d., not in BON); II. Hodie nobis de caelo, T, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1765, MO, ? = LPA F-I-6 (s.d., not in BON); III. Quem vidistis pastores, 8vv, 2 vn, 2 fl, 2 hn, org/bc, 1766, MO; V. Beata Dei genitrix, 5vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1766, MO; VI. Sancta et immaculata, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1766, MO; VII. Beata viscera, A, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1766, MO, ? = LPA (s.d.); VIII. Verbum caro factum est, 8vv, 2 vn, 2 fl, 2 hn, org/bc, 1766, MO; VI. Sancta et immaculata, S, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1778, *Mn; V. Beata Dei genitrix, S, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1783, MO; VIII. Verbum caro factum est, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1783, MO; IV. O magnum mysterium, 8 vv, 2 vn, 2 fl, 2 hn, org/bc, LPA (not in BON), ? = MO (1783, inc.); V. Beata Dei genitrix, 5vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, LPA (not in BON), ? = MO, ?1766, ?1783; VI. Sancta et immaculata, 3vv, 2 vn, 2 ob, bc, LPA (not in BON)

For Epiphany:

VII. Stella quam viderant magi, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1766, MO; VI. Magi veniunt ab Oriente, SAT, SATB, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1768, *MO; I. Hodie in Jordane, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1769, *MO Ms. 5.001/3, ? = MO Ms. 3.159 (dated 1770); VI. Magi veniunt ab Oriente, ATB, SATB, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1769, MO; V. Omnes de Saba veniunt, S, 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1770, MO; VIII. Videntes stellam magi, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1770, *MO Ms. 5.001/2, ? = MO Ms. 3.180 (dated 1771); II. In columbae specie, 3vv, 2 vn, harp/org/bc, 1774, MO; IV. Illuminare Jerusalem, S, S, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1775, MO; IV. Illuminare Jerusalem, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1776, MO; III. Reges Tharsis, T, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, harp/bc, 1777, MO; 8 responsorios de los Santos Reyes, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, LPA F-I-11 (not in BON) probably = MO

MASSES

Missa Exsultavit ut gigas, 8vv, 2 vn, org/bc, 1758, MO *Ms. 4.093, Ms. 4.049; Missa, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1761, MO; Missa, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1765, MO *Ms. 4.153, Ms. 4.232; Missa Ecce sacerdos magnus, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1767, MO; Missa O gloriosa virginum, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1771, MO *Ms. 5.001/5, Ms. 3.626; Missa sobre el Pange Lingua, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1772, MO *Ms. 5.001/6, Ms. 3.627; Missa Jesu corona virginum, 8vv, 2 vn, 2 hn, harp/bc, 1774, MO; Missa, 8vv, 2 vn, va, 2 fl, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1776, MO; Missa de difuntos, 8vv, 2 vn, 2 fl, 2 hn, bc, 1778, *MO; Missa de difuntos, 8vv, harp/bc, 1778, MO; Missa Jesu corona virginum, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1779, *MO; Missa, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, AS (not in BON); Missa, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, MO; Missa, 8vv, 2 vn, 2 ob, bc, MO (inc.); Missa, Azcoitia (not in BON)

PSALMS

Dixit Dominus, 8 vv, 2 vn, bc, 1744, E (doubtful); Credidi, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1756, *MO; Laudate Dominum, 8vv, 2 vn, 2 hn, harp/bc, 1759, MO Ms. 3.667; Laudate Dominum, 8vv, 2 vn, bc, 1759, MO *Ms. 5.028; Credidi, 8vv, 2 vn, 2 ob, org/bc, 1765, MO; Miserere, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 vlne, hpd/bc, 1765, MO; Miserere, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 vlne, bc, 1767, MO; Miserere, 8vv, 2 vn, 2 fl, harp/hpd/bc, 1768, MO; Lauda Jerusalem, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1769, MO; Beatus vir, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1772, MO *Ms. 5.000/5, ? = Ms. 3.660 (sin ob); Dixit Dominus, 8 vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1772, *MO Ms. 5.002/2, Ms. 3.659; Laetatus sum, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1772, MO *Ms. 5.000/3, Ms. 3.661; Miserere, S, A, bc, 1772, *MO; In exitu Israel, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1773, MO *Ms. 5.000/8, Ms. 3.662; Domine ne in furore tuo [Invitatory for the dead], 8vv, bc, 1776, *MO; Miserere, 8vv, org/bc, 1776, MO; Miserere, 8vv, 2 vn, 2 fl, 2 vlne, harp/clavichord/bc, 1776, MO; Confitebor, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1778, *Mn; Dixit Dominus, 8 vv, 2 vn, org/bc, 1782, MO; Dixit Dominus, 8 vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1784, MO; Dixit Dominus, 8 vv, 2 vn, 2 hn, org/bc, MO, = ?1772 ?1784

HYMNS

Magne Pater Agustina, 8vv, 2 vn, 2 ob, bc, 1756, MO Ms. *5.829/1, Ms. 3.817; Pauperum Patri super astra, 8vv, org/bc, 1765, *MO; Te Deum, 8vv, 2 vn, 2 hn, org/bc, 1767, MO Ms. 3.878, Ms. 3.071; Ave Maris Stella, 4vv, 2 vn, bc, 1772, *MO; Ave Maris Stella, 8vv, 2 vn, 2 hn, harp/bc, 1772, MO; Exsultent modulis ['Letanía de Nuestra Señora'], 8vv, bc, 1775, *Mn; Tantum ergo, 8vv, 2vn, 2 fl, 2 hn, org/bc, 1775, MO (inc.); Crudelis Herodes, 8vv, harp/org/bc, 1776, MO; Jesu Redemptor omnium ['vísperas de Navidad. Sirve también para las de la Circuncisión del Señor'], 8vv, bc, 1776, *Mn, ? = MO (inc.); Placare Christe servulis ['de Todos los Santos'], 8vv, bc, 1776, *Mn, MO; Salutis humanae sator ['vísperas de la Ascensión'], 8vv, bc, 1776, *Mn, ? = MO (dated 1777); Tristes erant apostoli ['vísperas de San Felipe y Santiago'], 8vv, bc, 1776, *Mn, ? = MO (sine dato); Celestis urbs Jerusalem ['vísperas de la Dedicación de la Iglesia'], 8vv, bc, 1777, *Mn, MO; Jam sol recedit igneus ['vísperas de la Santísima Trinidad'], 8vv, bc, 1777, *Mn, ? = MO; Jesu corona virginum, 8vv, harp/org/bc, 1777, MO;

Rerum Deus, 8vv, org/bc, 1777, MO; Sanctorum meritis ['para la fiesta de las reliquias'], 8vv, bc, 1777, *Mn, ? = MO; Exsultent modulis, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1779, *Mn ['vísperas de el Máximo Doctor San Jerónimo'], ? = E (already quoted); Exsultent modulis, 8vv, 2 vn, 2 hn, org/bc, 1779, E 79-8, LP 10 ['para la fiesta de N.P.S. Jerónimo'], ed. P. Capdepón Verdú: *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)* (Madrid, 1997); Tantum ergo, 4vv, 2vn, 2 fl, psalterio, bc, 1781, MO; O sola magnarum urbium, 8vv, bc, 1785, MO; Pange Lingua, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1785, MO; Iste confessor, 8vv, 2 vn, org/bc, MO; Jesu corona virginum ['de Santa Margarita'], 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, *Mn; Te Deum, A, 7vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, harp/bc, MO

ANTIPHONS

Salve Regina, 8vv, harp/bc, 1753, MO; Salve Regina, 4vv, Palencia period, PAL LP 6 (cited in RISM A/II 100017171); Regina coeli, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, 2 tpt, org/bc, 1769, MO; Salve Regina, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1775, *MO Ms. 5.025, Ms. 3.184; Salve Regina, 8vv, 2 vn, va, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1777, MO; Tota pulchra est Maria, 8vv, 2 vn, 2 hn, 1777, *Mn ['Para la Catedral de Lima']; Salve Regina, 4vv, 2 vn, org/bc, CU (19th century copy); Salve Regina, 4vv, 2 vn, 2 hn, org/bc, Azcoitia (not in BON); Salve Regina, A, 4vv, 2 vn, bc, GRcr (doubtful); Salve Regina, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, E LP 16, incomplete copy from 1803 in E 1.389

MOTETS

In nomine Jesu, 8vv, harp/org/bc, 1766, MO; Ecce sacerdos magnus, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1767, *MO (inc.) (villancico according to BON); Hic est panis, 4vv, bc, 1769, MO Ms. 3.643, Ms. 3.638; O quam suavis est Domine, 4vv, bc, 1769, MO *Ms. 3.461, Ms. 3.125; O sacrum convivium, 4vv, bc, 1769, MO Ms. 3.639, Ms. 3.842; Laetentur omnes ['Pro confessore non pontifice'], 8vv, bc, 1771, MO *Ms. 5.000/9, ? = Ms. 3.098; Tenebrae factae sunt ['motete', in fact it is the Good Friday response], 8vv, bc, 1771, *MO; Iste sanctus ['Pro unius martyris'], 8vv, bc, 1772, *MO; Missus est Gabriel, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1777, MO *Ms. 5.019, Ms. 3.644; Tenebrae factae sunt ['motete'], 8vv, harp/org/bc, 1787, MO; Motet, 2vv, 2 vn, 2 hn, bc, AS

OTHER SACRED VOCAL (IN LATIN)

Invitatories: Venite adoremus eum ['de los Santos Reyes'], 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1768, *MO; Regem cui omnia vivunt ['Invitatorio de difuntos'], 8vv, bc, 1769, *MO

Lessons invitatory for the dead: I. Parce mihi Domine, 4vv, 2 vn, 2 fl, 2 hn, 2 tpt, bc, 1775, MO [classified as a motet in BON]; II. Taedet animam meam, 8vv, bc, 1776, *MO

Sequences: De profundis tenebrarum, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1766, *MO; Lauda Sion Salvatorem, SSAT, SATB, 2 vn, 2 hn, harp/bc, 1772, MO; De profundis tenebrarum, 8vv, 2 vn, 2 fl, 2 hn, org/bc, 1776, MO; Flos Carmeli, vitis florigera

['de Nuestra Señora del Carmen'], 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 tpt, bc, 1776, *Mn; Lauda Sion Salvatorem, SATB, SATB, 2 vn, 2 hn, bc, *MO

Offertories: Benedictus sit Deus Pater ['de la missa de la Santísima Trinidad'], ATB, ATB, ATB, bc, 1776, *Mn, ? = MO (dated 1777); Justus florebit, 8vv, 2 vn, 2 hn, org/bc, 1783, MO

Vespers: Vísperas, 8vv, harp/org/bc, 1740, MO, juego completo

Complines: Completas ['de 4° tono'], 8vv, bc, Palencia, 1751, *Mn, a complete set made up of: psalm Cum invocarem, salmo Qui habitat, himno Te lucis ante terminum (dated to 1766) y canticle Nunc dimitis, works catalogued separately by BON (nr. 80, 105, 139, 104, respectively); Completas ['sobre el canto llano de 8° tono '], 8vv, org/bc, 1751, MO; Completas, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1780, MO *Ms. 5.023, Ms. 3.666

Canticles: Magnificat, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1770, MO *Ms. 5.000/7, Ms. 3.658; Magnificat, 8vv, bc, 1783, MO

Litanies: Letanía a Nuestra Señora, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1775, MO

VILLANCICOS AND RESPONSIONES

Venid, escuchad, prestad atención, 4vv, 2 vn/ob, bc, 1746, MO, SE; Ha de este trono, 4vv, 2 vn, bc, 1757, MO; Esferas, qué es esto, S, 4vv, 2 vn, 2 fl, 2 hn, bc, 1763, MO; Alegres las campañas, 5vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1764, MO (inc.); De calenda (Navidad), 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, 1765, MO; Gemía en opresión, 8vv, 2 vn, va, 2 ob, 2 hn, bc, 1765, MO, for the competitive exams for the Capilla de la Encarnación; Fuentes con un paso velos, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, harp/org/bc, 1766, MO; Alerta, escuadras, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 tpt, bc, 1768, *Mn; Alma cándida y pura, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1769, *Mn; El airado mar del orbe, 8vv, 2vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1769, *Mn; Entre los muchos que llegan, 8vv, vlne obb, harp, 1769, MO; Un pastorcillo amante, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1769, MO *Ms. 5.008, Ms. 3.681 ['responsión']; De aquel cirio se desprenden, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1770, *Mn; En fieros huracanes, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 tpt, bc, 1770, *Mn; Quién no dirá, mortales, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1771, MO *Ms. 5.007/3, Ms. 3.048, Ms. 3.094; Serafines amantes, 8vv, bc, 1772, MO *Ms. 5.002, Ms. 3.093, Ms. 3.675; Ea, labradores [batidores], todos trabajad, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1773, MO *Ms. 5.007/1, ? = Ms. 3.683; Esferas, luceros, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1773, *MO Ms. 5.007/2, ? = Ms. 3.047 ['responsión'], ? = GRcr [s.d., 'responsión']; Ha de los peregrinos, 8vv, org/bc, 1775, MO; Qué prodigio, qué grandeza, 8vv, org/bc, 1775, MO; Albricias, albricias, 8vv, 2 vn, vc, bc, 1776, MO; Oye, pues, divino amor ['Diálogo 4°'], 3vv, 2 vn, va, ob, 1776, MO Ms. 3.123; Oye, pues, divino amor, 3vv, 2 vn, 2 fl/ob, bc, 1776, GRcr, ? = LPA (not in BON), probably another version of MO Ms. 3.123; Venid al portal [pastorela, 'para el relicario'], S, T, 4vv, bc, 1776, *Mn, MO; Alto al orbe, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1777, *Mn (según BON 1771); Por estos bosques ['Coloquio al Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor'], S, S, bc, 1779, *Mn M. 1.352/15; Por estos montes sombríos ['Colloquio al Sagrado Nacimiento'], S, S, bc, 1779, MO Ms. 3.942, probably a revision of Mn M. 1.352/15; Cantad al Señor un cántico nuevo, S, bc, 1780, *MO; Para quién es,

gitanillas, el panderillo, S, 4vv, bc, 1780, *Mn, subsequently an end was added for A, 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, (mistaken reference in BON, nr. 203, Para cuándo es, gitanilla), ? = MO (Para cuándo, gitanilla); Una serrana a quien quiere, S, 4vv, 2 vn/fl, 2 hn, org/bc, 1780, MO Ms. 3.041, Ms. 3.097; Vengan al despacho, 8vv, bc, 1781, MO *Ms. 5.006/2, Ms. 3.688; Suspirando una zagala, S, 4vv, bc, 1782, *Mn (inc.), MO; Desde aquella inobediencia ['responsión'], 8vv, 2 vn, 2 tpt, bc, 1783, *Mn, ? = MO Ms. 3.691; Qué tormenta, qué borrasca, 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1784, Mn; Para qué son arpones, 3vv, bc, 1786, *Mn

Alto, pues bella zagala, S, 4vv, 2 vn, bc, AS; Acentos suaves, 8vv, 2 vn, 2 hn, org/bc, MO; Al Aramago viene la serpiente fiera ['de Kalenda a la Purísima Concepción'], 6vv, 2vn, 2 hn, bc, AS; Al trabajo, labradores, 8vv, 2 vn, 2 hn, harp/org/bc, MO; Al ver la fragua de amor, ['al Nacimiento; 2° del nocturno'], S, 4vv, 2 vn, bc, E (inc., lacks hn), ed. P. Capdepón Verdú: *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)* (Madrid, 1997); De Belén los mayorales, 7 vv, 2 vn, 2 hn, bc, AS; De las que llueve, lágrimas ['responsión'], 8vv, 2 vn, 2 hn, harp/org/bc, MO; De los cielos desciendes, 5 vv, 2 vn, bc, AS; Del reloj del amor ['responsión'], 8vv, 2 vn, 2 hn, bc, MO (inc.); Dichosa competencia, S, B, ?bc, *Mn; Qué acentos sonoros, 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, AS; Señora de los peligros, 4vv, 2 vn, fl, cl, bc, MO (doubtful); Viendo una luciente esfera ['responsión'], 8vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, org/bc, MO; Vuestra grandeza, Señora, 4vv, 2 vn, fl, cl, bc, MO (doubtful)

CUATROS

Al sacro convite divino, 4vv, 2 vn, bc, 1750, MO; Ce, ce, ce, vientecillos, 4vv, 2 vn, bc, 1756, MO; Prototipo de gracias, tesoro, 4vv, 2 vn, bc, 1759, MO; Angélicas escuadras, S, 4vv, 2 vn, bc, 1760, MO; El Dios que a nuestro horizonte, 4vv, 2 vn, org/bc, 1761, MO Ms. 3.671, Ms. 4.247; Ha de la gloria del cielo, 4vv, 2 vn, harp/bc, 1763, MO Ms. 3.124, Ms. 4.416 (inc.); Bajo divino raudal, 4vv, 2 vn, 2 tpt, bc, 1764, MO; Prodigioso labrador, 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1765, MO; Cuando el gran sacramento, 4vv, 2 vn, harp/bc, 1768, MO; Si fue sierpe de metal, 4vv, 2 vn, harp/bc, 1768, MO; Aves, vientos, flores, 4vv, 2 vn, bc, 1769, *MO; De un deseo el más noble, 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1769, MO *Ms. 5.004, Ms. 3.679; Esta mesa que al alma, 4vv, 2 vn, bc, 1770, MO *Ms. 5.005, Ms. 3.682; Ya es marinero del mudo amor, 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1770, *Mn, ? = MO; Alegres, festivos, 4vv, 2 vn, bc, 1772, MO; Oh Admirable, 4vv, harp, 1774, MO; Almas al vergel ['Diálogo 2°'], 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1775, *Mn, ? = MO, ? = LPA (not in BON); Dadme consuelo, 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1775, *Mn M. 1.352/12, ? = LPA ['Diálogo 1°'] (not in BON), ? = GRcr ['villancico al Santísimo'] (s.d.), según BON (nr. 256) también en PAL; Dime, soledad amable ['Diálogo 3°'], 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1775, *Mn [= BON nr. 242 Hoy encontrado mi amor], ? = LPA; Amor se queja patente ['para las 40 horas'], 4vv, bc, 1779, *Mn; Dejad que suspire ['para las 40 horas'], 4vv, bc, 1779, *Mn, MO; Venid a mi todos cuantos ['Diálogo 5°'], 4vv, 2 vn, 2 hn, bc, 1779, LPA (not in BON); Ya no quiero cantar como solía ['Diálogo 6°. Diatriba

sagrada'], 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1779, MO, probably = LPA; Oh Admirable, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1780, MO *Ms. 5.022, ? = Ms. 3.676 (s.d.), ? = Mp, con va, s.d., en *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*, ed. J. Peris Lacasa (Madrid, 1993), nr. 2013, figures as 'motete'; Una carta cerrada y sellada, 4vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, 1782, MO; Oh qué fineza, oh qué favor, 4vv, 2 vn, ob, harp/bc, MO; Vestido de luces, 4vv, 2 vn, 2 ob, harp/bc, MO

OTHER SACRED VOCAL (IN SPANISH)

Pastorelas: A buscar este amante ['al Nacimiento de Nuestro Señor'], T, bc, 1780, *Mn; Pastorcico que has nacido ['al Nacimiento de Nuestro Señor'], T, bc, 1780, *Mn

Sacred arias: No temeré millares de escuadrones, S, bc, MO

Gozos: Pues vuestros santos favores ['Gozos a San Antonio de Padua'], 5vv, 2 vn, org/bc, 1779, MO; Pues vuestros santos favores, ? A, 4vv, bc, 1780, *Mn, según BON dated 1781; Pues vuestros santos favores, S, T, 4vv, bc, 1781, *Mn; Vuestra palabra divina ['Gozos del glorioso San Antonio de Padua'], 4vv, 2 vn, bc, 1783, *Mn

Oratories: Las glorias del Carmelo ['Oratorio sacro'], Madrid, Comunidad de Carmelitas Calzados, 1777, ?lost, lib Mh (not in BON)

ZARZUELAS

(*all in 2 acts*)

Briseida (R. de la Cruz), Madrid, home of Count Aranda, 10 July 1768, Príncipe, 11 July 1768, Mm

Las segadoras de Vallecas (de la Cruz), Madrid, 3 Sept 1768, lost, lib Bit, Mm, Mn, Santander, Biblioteca Menéndez y Pelayo

Las labradoras de Murcia (de la Cruz), Madrid, Príncipe, 16 Sept 1769, Mm; ed. F. J. Cabañas Alamán: *Música hispana, Serie A. Música lírica*, dirigida por E. Casares, xxi (Madrid, 1998)

Escipión en Cartagena (P.A. Cordero), Madrid, Príncipe, 15 July 1770, Mm

OTHER THEATRICAL PIECES

El chasco del cortejo (tonadilla a solo), Mezzo-S, 2vn, 2 ob, 2 hn, bc, Madrid, ?Príncipe, 1768, Mm

Intermedios (D, G, ♭E) by Hormesinda (tragedy, N. Fernández de Moratín), 2 vn, 2 fl, 2 ob, 2 hn, 2 tpt, bc, Madrid, Príncipe, 12 Feb 1770, Mm (inc.) (not in BON)

El loco vano y valiente (pasticcio), Madrid, Príncipe, 31 March 1771, Mm, the majority of ?G. Cocchi (Pazzo glorioso, Venice, S Cassiano, 1753) with arias by J. Marcolini, A. Rosales y Rodríguez de Hita: Seréis de mis iras y otra aria de Lisetta; mistakenly completely attributed to Rodríguez de Hita

La república de las mujeres (sainete, R. de la Cruz), T, T, T, 3vv, 2 vn, 2 ob, 2 hn, bc, Madrid, Príncipe, 4 Oct 1772, Mm; el texto es una adaptación de Les amazones modernes (1728) de Marc-Antoine Legrand (1673-1728)

2 recits and arias by El sacrificio de Ifigenia ('comedia', ? adaptación de J. de Cañizares, ? trad. de duque de Medinasidonia), Madrid, 1772 or later, Mm (not in BON)

Las payas celosas (sainete, R. de la Cruz), Madrid, ?Cruz, Jun 1773, ?lost, text Mm (not in BON);

La sombra, el acero (aria), S, 2 vn, va, 2 ob, 2 cor, bc, Madrid, Mm (not in BON)

Mi pecho combatido (aria), S, 2 vn, va, 2 ob, 2 cor, bc, Madrid, Mm (not in BON)

INSTRUMENTAL

Escala diatónico-chromático-enharmónica. Música sinfónica, dividida en [75] canciones a tres, a quatro, a cinco, y a solo, para el uso de los ministriles de esta Santa Iglesia en las funciones de procesiones y otros intermedios, según costumbre antigua. Compuestas de todos los tonos naturales y extravagantes, de la especie arithmética y armónica, en todos los semitonos de el sistema máximo, 2-5 insts, Palencia, 1751, PAL, commonly known as 'Libro de chirimías': 7 for ob, b ['a solo'], 54 for 2 ob, b, 7 for 2 ob, 'alto' [? dulcian, ? sackbut], b, 7 for 2 ob, 2 hn, b; are also collected together in: 7 series of 7 songs composed in each of the degrees of the scale of C (C/c, D/d, E/e, F/f, G/g, A/a, B/b), 2 series of written pieces in the 8 ecclesiastical modes, 1 series of 8 songs 'por los tonos extravagantes' (g♯, F♯, G♯, a♯, B♭, E♭, d♯, e♯), 2 songs on the Tantum ergo (D); 8 ed. in MH, ii, ser. C (1973)

Minuet (D), kbd, after 1765, Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León) (not in BON)

Doubtful

Seguidillas, S, bc, minuet (A), kbd, 2 sonatas, kbd, after 1762, Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León), see L. Morales y B. Kenyon de Pascual: 'Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)', *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, xii (1996); xiii (1997) (not in BON)

THEORETICAL WORKS

Diapasón instructivo. Consonancias músicas, y morales. Documentos a los professores de música. Carta a sus discípulos, de don Antonio Rodríguez de Hita, racionero titular, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y fácil méthodo de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo (Madrid, 1757)

OTHER WRITINGS

Noticia del gusto español en la música, según está en el día, 1777, Mn *Ms. 21.393/7 (not in BON)

APÉNDICE 15: RACIONES DE LAS COMPAÑÍAS (1767-1768)

[Compañía de María Hidalgo (teatro del Príncipe)]

AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 27 r°

Lista de la Comp[añía] de Maria Hidalgo para este año de 1767.

			[reales]
		N[uestra] Señora de la Novena	05
1ª Dama		Sebastiana Pereyra	15
	2ª	Maria Guzman	12
	3ª	Maria de la Chica	12
	4ª	Theresa Segura	10
	5ª	Maria Bastos	09
	6ª	Fran[cisca] Martínez	09
	7ª	Fran[cisca] de Ribas	09
	8ª		
Sobres[alienta]		Cathalina Llacer [=de Medina]	10
Gala[nes]	1°	Manuel Mar[tínez]	15
	2°	Ermenegildo Cavallero	12
	3°	Phelipe de Navas	10
	4°	Franz[isco] Callexo	09
	5°	Ambrosio de Fuentes	08 1/2
	6°	Ramon Orozco	08 1/2
	7°	Manuel Olmedo	08 1/2
	8°	Juan Cavallero	08 1/2
Barba	1°	Nicolas Lopez	12
	2°	Pedro Galban	09
Sobresali[ente]		Thomas Carretero	10
Gracioso	1°	Miguel de Ayala	12
	2°	Diego Coronado	09
Vegette		Enrrique Santos	08 1/2
Musico		Antonio Guerrero	10 1/2
Apuntador		Manuel del Leon	08
Ato y Guarda Ropa		Autora	10
Cobrador		Juan Antonio Victoria	06
			[?] 266

[Compañía de Nicolás de la Calle (teatro de la Cruz)]

AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 28 r°

Lista de la Compañía de Nico[lás] de la Calle[.] Jubilados y Raz[iones] a que [h]a de contribuir la Caxa este pres[ente] año de 1767.

			[reales]
		N[uestra] S[eñora] de la Nobena	05
		Maria Labenan Difunta	15
Dama	1ª	Paula Mart[ínez] Huerta	15
	2ª	Rita Rubert	12
	3ª	Fran[cisca] Labenan	12
	4ª	Joaquina Moro	10
	5ª	Cassimira Blanco	09
	6ª	Maria Mendez	09
	7ª	Jetrudis [sic] Rubert	09
	8ª	Phelipa Alcaraz	09
Sobresal[ienta]		Mariana Alcazar	10
Galanes	1°	Nicolas de la Calle Difunto	15
		Viz[ente] Merino	15
	2°	Eusebio Ribera	12
	3°	Juan Ponze	10
Sobresal[iente] y 4°		J[ose]ph Ybarro	10
	5°	Simon de Fuentes	08 1/2
	6°	Antonio de la Calle	08 1/2
	7°	Juan Manuel Lopez	08 1/2
	8°	Juan Esteban	08 1/2
Gracioso		Gabriel Lopez	12
	2°	Thomas Ximenez	09
Barba	1°	J[ose]ph Espexo	12
	2°	Dionisio de la Calle	09
Veg[ete]		J[ose]ph Campano	08 1/2
Sobresal[iente]		J[ose]ph Garcia [Ugalde]	10
Musico		Manuel Ferreyra	10 1/2
Apuntador		Juan Antonio Marq[ués]	08
Cobrador		Manuel Tejeyro	06
Ato y Guarda Ropa			10
			306

APÉNDICE 16: ZARZUELAS REPRESENTADAS EN LOS COLISEOS DE LA VILLA ENTRE 1760 Y 1771

TABLA 48. Zarzuelas representadas en los teatros de la Villa (1760-1771): estrenos y reposiciones

Año	Fecha	Título zarzuela	Teatro	Compañía	Nº repr.
1762	31/5	Eurotas y Diana	Príncipe	Agueda de la Calle	2
1764	10/12	Los cazadores	Príncipe	María Hidalgo	30
1765	5/2	El paje mudo	Príncipe	María Hidalgo	15
	28/6	Los cazadores	Príncipe	María Hidalgo	11
	26/10	Pescar sin caña ni red	Príncipe	Nicolás de la Calle	17
	11/11	La buena muchacha	Cruz	María Hidalgo	5
	25/12	Pescar sin caña ni red	Príncipe	Nicolás de la Calle	17
	25/12	La buena muchacha	Cruz	María Hidalgo	5
1766	26/1	El filósofo natural	Príncipe	Nicolás de la Calle	17
	6/6	El peregrino en su patria	Príncipe	Nicolás de la Calle	9
	12/6	Los portentosos efectos	Cruz	María Hidalgo	17
	27/11	Los portentosos efectos	Príncipe	María Hidalgo	12
	27/11	Pescar sin caña ni red	Cruz	Nicolás de la Calle	11
1767	16/2	Los cazadores	Príncipe	María Hidalgo	10
	28/2	Pescar sin caña ni red	Cruz	Nicolás de la Calle	4
	19/5	El paje mudo	Príncipe	María Hidalgo	4
	19/5	El filósofo natural	Cruz	Nicolás de la Calle / Juan Ponce	10
	26/6	Los villanos en la corte	Príncipe	María Hidalgo	10
	26/6	Las queseras	Cruz	Nicolás de la Calle / Juan Ponce	6
	27/8	El paje mudo	Príncipe	María Hidalgo	2
	28/11	El tío y la tía	Príncipe	Juan Ponce	12
	11/12	El filósofo natural	Príncipe	Juan Ponce	5
1768	8/1	Los villanos en la	Cruz	María Hidalgo	8

Año	Fecha	Título zarzuela	Teatro	Compañía	Nº repr.
		corte			
	5/2	El barón de Torrefuerte	Príncipe	Juan Ponce	6
	21/5	La buena muchacha	Cruz	María Hidalgo	11
	11/7	Briseida	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	12
	5/8	El filósofo natural	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	8
	22/8	Los cazadores	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	5
	3/9	Las segadoras de Vallecas	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	14
	4/10	Jasón	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	13
	21/10	Los portentosos efectos	Príncipe	María Hidalgo	7
	19/11	Pescar sin caña ni red	Príncipe	Juan Ponce	12
	11/12	Briseida	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	9
	25/12	Los jardineros de Aranjuez	Príncipe	María Hidalgo	14
1769	15/1	Las segadoras de Vallecas	Príncipe	María Hidalgo	9
	13/8	La esclava reconocida	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	3
	26/8	Las segadoras de Vallecas	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	7
	5/9	La buena muchacha	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	6
	16/9	Las labradoras de Murcia	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	12
1770	22/2	Los villanos en la corte	Cruz	María Hidalgo	6
	26/5	Los portentosos efectos	Cruz	María Hidalgo	5
	12/6	Los cazadores	Cruz	María Hidalgo	2
	15/7	Escipión en Cartagena	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	3
	23/7	Las labradoras de Murcia	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	7
	4/8	Cada cual a su negocio	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	6
	15/8	El filósofo natural	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	5
	1/9	Pescar sin caña ni red	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	8

Año	Fecha	Título zarzuela	Teatro	Compañía	Nº repr.
	28/9	El buen marido	Príncipe	María Hidalgo / Juan Ponce	10
	25/12	La buena muchacha	Príncipe	María Hidalgo	6
1771	19/1	Las segadoras de Vallecas	Príncipe	María Hidalgo	5

APÉNDICE 17: DECRETO DEL CONDE DE ARANDA (1768)

AHN, *Consejos Suprimidos. Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte*, libro nº 1.356: *Libro de gobierno*, (del 9 de enero al 30 de diciembre de 1768), fol. 367.

[En la parte superior, añadido:]
Zarzuelas por la noche; en el coliseo del Principe.

En la temporada de Verano q[ue] anteriorm[ente] no se representaba en los teatros, sino los dias de fiesta; hè permitido este Año, que en algunos dias de trabajo, y los que quissiesen los Comicos, se ejecuten Zarzuelas en Musica, y se empiecen à las Ocho y quarto en punto.
Lo comunico à V[uestra] S[eñoría] y à la Sala para su govierno, y para que concurra el Alcalde como à las 60 medias regulares de entre Año. Dios g[uarde] à V[uestra] S[eñoría] m[uchos] a[ños] Mad[rid] 9 Julio 1768
El Conde de Aranda

S[eñor] D[on] Luis de Valle Salazar.

[En el margen izquierdo:]
En el dia 11 de Julio se recivió, e hizo presente a la Sala estte [sic] papel, y quedó prevenido asista esta noche, con su ronda el S[eñor] Alc[alde] D[on] Ignacio de S[anta] Clara, y q[ue] siga el turno en la misma conformidad q[ue] en las com[isiones] y asssi [sic] se [?] el cartel; ademas de quedar enterados todos los S[eñores]=

APÉNDICE 18: PRÓLOGO DE RAMÓN DE LA CRUZ AL *TEATRO Ó COLECCION DE LOS SAYNETES* (1786)

CRUZ, *Coleccion*, 1, p. LXIII-LXX.

[p. LXIII] Vuelve á pegar conmigo á la pag. 417 [Signorelli]: y hablando de las Operas bufas, que con el nombre de Zarzuelas se representan en Madrid las noches de verano, le debo la fineza de que cite entre *algunas originales* una mia intitulada: *Las Segadoras de Ballecas*, (Vallegas dice el puntualísimo Autor, segun su Diccionario Geográfico), y á renglon seguido amplifica y cierra el Panegírico de mi talento Dramático con la siguiente expresión, que me viene como pedrada en ojo de Boticario, para fortalecer, y concluir yo la Oración gratulatoria con que le correspondo. «Una Opera Eroica Española compuso años há el sobredicho *La-Crux* intitulada *Briseida*, la / [p. LXIV] qual fue muy mal recibida...punto I.°, y burlada especialmente en papeles muy divertidos y graciosos, escritos por D. Miguel Higueras (de la Higuera se firma él), disfrazado baxo el nombre de un Barbero de Foncarral...punto 2.° Fue la primera y última Opera seria Española, porque el Autor no se acordó del precepto Oraciano.»

Sumite materiam vestris qui scribitis aequam viribus, etc. Punto 3.

Procedamos con distincion. En quanto al primero de que fue mal recibida, pudieran contradecirlo muchas personas de las mas instruidas, y mas elevadas clases del Reyno, y Embaxadores de las Cortes Extrangeras, que la vieron executar, y la recibieron con el mayor gusto y aplauso en casa del Excmo. Sr. Conde de Aranda, (Pre- / [p. LXV] sidente entonces del Consejo de S. M. y Capitán General de Castilla la Nueva) donde se representó como por ensayo general la noche del 10 de Julio de 1768: y no puedo ofrecer testimonio mas auténtico de lo que pareció al público, que haberse repetido desde la noche siguiente del 11, hasta la del 3 de Agosto, dexando de sobras á los Cómicos, despues de los salarios, raciones y obras pias de ambas Compañias, y los gastos de magnífico bestuario, decoraciones, comparsas, extraordinaria doble orquesta y los que llaman *de por una vez*, 20118 reales vellon, segun consta por la circunstanciada razon que guardo, y ha tenido la bondad de sacar de los Libros de su cargo el Sr. Contador actual de la comision, á que me remito. La enorme confusion de gentes que / [p. LXVI] concurrió la primera noche, y produjo la nunca vista entrada de 8859 reales vellon, y la incomodidad que ella misma se contrajo en la estacion mas ardiente del año, alteraron alguna vez el silencio tan necesario para entender una Pieza que se estrena: y el haberse burlado el auditorio del desentono y mal modo de cantarse una de las mejores Arias por la Cómica que representó el papel de Patroclo, no pudo deslucir el todo de la Briseyda: y mucho menos la autoridad que cita nuestro Histórico del Barbero de Foncarral.

¿De quándo acá se confirman los discursos con opiniones de Barberos? Solo en el Libro del Dr. Signorelli, porque se hace desentendido de que Horacio los declara libres de examenes y pruebas para desollar al género humano; / [p. LXVII] (19) los pone por exemplo de la ignorancia; y para ponderar los sugetos mas rudos de su República, decia que no alcanzaban aun aquello que era manifiesto á los mas cortos de vista, y á los Barberos: *Lipiis, et tonsoribus notum* : y los Señores Reyes Católicos les dieron libertad para usar de la nabaja y de la tixera sin exâmen de suficiencia (20). Buena prueba de lo poco que deben temerse los rapadores, (ó rapa-Zarzuelas) es no haber tomado yo el exemplo del Tirano Dionisio, que por no aventurar el cuello á su nabaja, tan aguda como la mano torpe, enseñó á sus hijas á que exerciesen con él este oficio (21). Baste de satis- / [p. LXVIII] faccion al segundo punto, y vamos al tercero.

Fu la prima è l'ultima Opera seria Spagnola. Esta sí que es gorda como el puño...¿qué puño? Mas que la cabeza del Coloso de Rodas. Se habrán representado en los tres Coliseos de Madrid doce Operas serias, por lo menos, de que yo me acuerde, antes y despues de la Briseyda. Dexemos aquellas con que se estrenaron el de la Cruz, y el del Príncipe, las varias que en el de los Caños del Peral se establecieron en las noches de algunas temporadas, etc. y vamos á que en el año siguiente que yo dí á luz la burlada Briseyda, se representó en iguales términos *El Jason*, de un ingenio tan hábil, como respetable y distinguido, á quien no me es lícito nombrar: y despues *El Escipión* de D. Agus- / [p. LXIX] tin Pablo Cordero , puesta en música por el propio célebre y consumado Maestro de Capilla, que mi Briseyda. (22)

Concluye diciendo, que *fue la primera y la última*, porque yo no me acordé del precepto Oraciano que se dexa apuntado: «Perche l'Autore non si ricordò.» Cierto que la razon convence: y es bastante poderosa para que el Gobierno no hubiese permitido, ni los Cómicos admitido otras de su clase que se hubieran presentado, mi olvido de un precepto *Oraciano*. El Dr. Signorelli tampoco le tuvo presente quando escribió su Historia Crítica. ¡Pero qué mucho! si menos reflexîonó otros avisos que en ella se contienen, y pudieran ha- / [p. LXX] berle hecho mas verdadero, y mas justo Historiador. V. g. el Volteriano, que egregiamente cita en la pag. 35. *¡Quántas cosas extravagantes ha hecho decir el furor de decir cosas nuevas!* (23) Y entre los muchos que por suyos pudieramos llamar Signorelianos, éste. *Quando se habla de las cosas literarias por tradiccion, y se van pillando al ayre las noticias como hacen los muchachos con los grillos y las moscas, se tropieza y se cáe en muy groseros absurdos.*»

(19) Lib. I. Serm. Satyr. 7.
(20) En su Pragm. de 9 de Abril de 1500. Es la Ley única. Tit. 18 del Lib. I de la Recop.

(21) *Dionisius ne tonsori collum commiteret* [sic], *tondere filias suas docuit.* Cicer. I. Tuscul.[1543]

(22) El Sr. D. Antonio Rodriguez de Hita, Capellan de S.M. y Maestro de la Capilla del Real Convento de la Encarnacion.

(23) *¡Combien la rage de dire des choses nouvelles a-t-elle fait dire des choses extravagantes!* Egregiamente il Signor di *Voltaire.*

1543 V, 58 de *Tusculanes* de Cicerón, donde el encabezamiento del verso ha sido modificado («Quin etiam, ne tonsori [...]»). Traducción: «Il y a plus: pour éviter de confier sa tête à un coiffeur, il [=*Dionysus* de Siracusa] fit apprendre à ses filles l'art de coiffer», proveniente de CICÉRON, *Tusculanes*, (*Collection des Universités de France*), texto establecido por G. FOHLEN y traducido del latín por J. HUMBERT, 2, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 135. Ante la inexistencia en castellano de una gran colección bilingüe de los autores de la Antigüedad Clásica, se ha preferido la traducción al francés (cf. nota 351). Dionisos de Siracusa o el Viejo, tirano de Siracusa, reinó entre el 405 y 367 a.C.

APÉNDICE 19: ZARZUELAS Y MÚSICA PARA COMEDIAS DE RODRÍGUEZ DE HITA REPRESENTADAS EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE

TABLA 49. Zarzuelas y música para comedias de Rodríguez de Hita representadas en el teatro del Príncipe

Día[1544]	Fecha	Obra	Compañía/s	Producto[1545]	Líquido	Legajo AVM[1546]
Lun.	11/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	8859	6116	1-347-2
Miér.	13/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	6105	2358	1-347-2
Juev.	14/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	4934	1910	1-347-2
Sáb.	16/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	6271	842	1-347-2
Lun.	18/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	5088	1974	1-347-2
Miér.	20/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	5104	2047	1-347-2
Juev.	21/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	4521	1525	1-347-2
Sáb.	23/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	4279	1296	1-347-2
Miér.	27/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	4196	1094	1-347-2
Juev.	28/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	3546	542	1-347-2
Sáb.	30/7/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	3347	266	1-347-2
Miér.	3/8/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	3216	211	1-347-2
Sáb.	3/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	7092	3353	1-347-2
Lun.	5/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	6289	3608	1-347-2
Miér.	7/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	5988	3339	1-347-2
Sáb.	10/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	5904	3546	1-347-2
Lun.	12/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	5835	3434	1-347-2
Miér.	14/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4977	2322	1-347-2
Juev.	15/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4349	1946	1-347-2

1544 En los documentos de archivo no figura el día de la semana de la fecha de representación. Como es sabido, a partir de los tres elementos conocidos (el día del mes, el mes y el año) es posible averiguar el día de la semana en un calendario perpetuo. Para el investigador español será particularmente útil el trabajo de J. AGUSTÍ CASANOVAS y P. VOLTES BOU, *Manual de cronología española y universal*, (*Estudios*, 15), Madrid, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1952, completado con el santoral y los calendarios litúrgicos hispanos.

1545 En reales.

1546 Se indican los legajos del Archivo de Secretaría donde se hallan los asientos diarios y las hojas de gastos.

Sáb.	17/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	5111	2724	1-347-2
Lun.	19/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4547	2166	1-347-2
Juev.	22/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3973	1591	1-347-2
Sáb.	24/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3603	1237	1-347-2
Lun.	26/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3015	660	1-347-2
Miér.	28/9/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	2864	513	1-347-2
Sáb.	1/10/1768	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4621	1840	1-347-2
Dom.	11/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	8620	178	1-348-2; 1-438-2
Lun.	12/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	5190	176	1-348-2
Mar.	13/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	6532	2972	1-348-2
Miér.	14/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	5203	2901	1-348-2
Juev.	15/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	4523	2362	1-348-2
Vier.	16/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	3286	1025	1-348-2
Sáb.	17/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	2396	296	1-348-2
Dom.	18/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	4695	2395	1-348-2
Lun.	19/12/1768	Briseida	Hidalgo / Ponce	2267	110	1-348-2
Dom.	15/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	6828	153	1-349-2; 1-350-2
Lun.	16/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4553	38	1-349-2; 1-350-2
Mar.	17/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	5959	113	1-349-2; 1-350-2
Miér.	18/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4856	1926	1-349-2; 1-350-2
Juev.	19/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4755	1060	1-349-2; 1-350-2
Vier.	20/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4865	2508	1-349-2; 1-350-2
Sáb.	21/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3455	1409	1-349-2; 1-350-2
Dom.	22/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	7362	4925	1-349-2; 1-350-2
Lun.	23/1/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	7031	4622	1-349-2; 1-350-2
Sáb.	26/8/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4741	384	1-349-2
Dom.	27/8/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	5654	1201	1-349-2; 1-350-2
Lun.	28/8/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	4148	608	1-349-2; 1-350-2
Miér.	30/8/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3814	91	1-349-2
Juev.	31/8/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3285	342	1-349-2
Sáb.	2/9/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3511	823	1-349-2
Dom.	3/9/1769	Las segadoras	Hidalgo / Ponce	3446	619	1-349-2; 1-350-2
Sáb.	16/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	6935	2273	1-349-2
Dom.	17/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	5342	118	1-349-2; 1-350-2

Mar.	19/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	5936	2049	1-349-2
Juev.	21/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	5530	1637	1-349-2; 1-350-2
Vier.	22/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	3005	565	1-349-2
Dom.	24/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	5022	562	1-349-2; 1-350-2
Lun.	25/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	5028	2574	1-349-2
Sáb.	30/9/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	4571	1038	1-349-2
Dom.	1/10/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	5966	292	1-349-2; 1-350-2
Lun.	2/10/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	4297	1827	1-349-2
Miér.	4/10/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	4420	1945	1-349-2
Juev.	5/10/1769	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	4951	1785	1-349-2
Lun.	12/2/1770	Hormesinda	Ponce	6109	217	1-351-2
Mar.	13/2/1770	Hormesinda	Ponce	5049	157	1-351-2
Miér.	14/2/1770	Hormesinda	Ponce	1675	159	1-351-2
Juev.	15/2/1770	Hormesinda	Ponce	3117	175	1-351-2
Vier.	16/2/1770	Hormesinda	Ponce	2035	325	1-351-2
Sáb.	17/2/1770	Hormesinda	Ponce	877	14	1-351-2
Dom.	15/7/1770	Escipión	Hidalgo / Ponce	1547 *5604	?	1-352-2
Lun.	16/7/1770	Escipión	Hidalgo / Ponce	*3765	?	1-352-2
Mar.	17/7/1770	Escipión	Hidalgo / Ponce	*2293	?	1-352-2
Lun.	23/7/1770	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	*4324	?	1-352-2
Mar.	24/7/1770	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	*3235	?	1-352-2
Miér.	25/7/1770	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	*2819	?	1-351-2
Juev.	26/7/1770	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	*2318	?	1-351-2
Sáb.	28/7/1770	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	*2519	?	1-352-2
Dom.	29/7/1770	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	*2163	?	1-351-2
Juev.	2/8/1770	Las labradoras	Hidalgo / Ponce	*2125	?	1-352-2
Sáb.	19/1/1771	Las segadoras	Hidalgo	*3618	?	1-369-2
Dom.	20/1/1771	Las segadoras	Hidalgo	*4506	?	1-369-2
Lun.	21/1/1771	Las segadoras	Hidalgo	*1286	?	1-369-2
Mar.	22/1/1771	Las segadoras	Hidalgo	*1636	?	1-369-2
Miér.	23/1/1771	Las segadoras	Hidalgo	*1998	?	1-369-2
Dom.	31/3/1771	Loco vano	*Martínez	1548 *2626	?	1-369-2

1547 Los productos faltan en el AVM. La cantidad marcada con un * proviene del *Libro de ingresos y gastos de la Compañía de María Ladvenant, desde 3 de abril de 1763 a 1771* del MTA referido por René ANDIOC y Mireille COULON (*Cartelera*). Cf. nota 933.

Lun.	1/4/1771	Loco vano	*Martínez	*4895	?	1-369-2
Mar.	2/4/1771	Loco vano	*Martínez	*2429	?	1-369-2
Miér.	3/4/1771	Loco vano	*Martínez	*1054	?	1-369-2
Miér.	16/10/1771	Las segadoras	Martínez	*2042	?	1-369-2
Juev.	17/10/1771	Las segadoras	Martínez	*1457	?	1-369-2
Vier.	18/10/1771	Las segadoras	Martínez	*867	?	1-369-2
Dom.	20/10/1771	Las segadoras	Martínez	*998	?	1-369-2
Mar.	14/7/1772	Las labradoras	Martínez / Ribera	3300	1002	1-353-2; 1-354-2
Vier.	17/7/1772	Las labradoras	Martínez / Ribera	2649	412	1-353-2; 1-354-2
Vier.	24/7/1772	Las labradoras	Martínez / Ribera	2745	555	1-353-2; 1-354-2
Miér.	12/8/1772	Las segadoras	Martínez / Ribera	2595	0	1-353-2; 1-354-2
Vier.	14/8/1772	Las labradoras	Martínez / Ribera	1625	0	1-353-2; 1-354-2
Sáb.	29/8/1772	Las segadoras	Martínez / Ribera	1981	0	1-353-2; 1-354-2
Sáb.	12/9/1772	Las segadoras	Martínez / Ribera	1909	12	1-353-2; 1-354-2
Mar.	22/9/1772	Las labradoras	Martínez / Ribera	1670	-47	1-353-2; 1-354-2
	Junio 1773	Las segadoras	Martínez	?	?	1-373-1
Vier.	13/8/1779	Las labradoras	Ponce	3238	331	1-374-2; 1-375-2
Sáb.	14/8/1779	Las labradoras	Ponce	1795	0	1-374-2; 1-375-2
Dom.	15/8/1779	Las labradoras	Ponce	2061	142	1-374-2; 1-375-2

1548 [asientos]

APÉNDICE 20: FORMACIÓN DE LAS COMPAÑÍAS (1768-1770)

[Temporada 1768-1769. Compañía de María Hidalgo (teatro de la Cruz)]

AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 38.

Compañia de Maria Ydalgo, p[ara] el año de 1768.

Damas

1ª.....Sebastiana Pereyra.
2ª.....Maria de Guzman.
3ª.....Maria de la Chica.
4ª.....Theresa Segura.

Partes iguales en tra-
vajo y utilidad.
Getrudis [sic] Cortinas.
Maria Ordonez la m[ayorita].
Fran[cisca] Martínez.
Juana Garro.
María Mendez
Sobres[alienta] Maria Ygnacia Ybañez.

Galanes

1°.....Manuel M[artinez].
2°.....Vicente Galban.
3°.....Phelipe de Nabas.
4°.....Jayme Cabrera.
Supernum[erario] Joseph Garcia Ugalde.

Partes de por medio.
Ambrosio de Fuentes.
Ramon Orozco.
Antonio de Prado.
Graciosos 1°.....Miguel de Ayala.
2°.....Diego Coronado.
Barbas 1°.....Nicolas Lopez.
2°.....Pedro Galban.
Sobres[aliente].....Thomas Carretero.

Vexete.....Henrrique Santos.
Apuntador.....Manuel de Leon.
Musico.....Antonio Guerrero.
Cobrador.....Juan Antonio Victoria

Se ha jubilado a Manuel Olmedo en la forma regular. Madrid 31 de marzo de 1768

[Temporada 1768-1769. Compañía de Juan Ponce (teatro del Príncipe)]

AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 36.

Compañia de Juan Ponze, para el año de 1768.

Damas

1ª.....Paula M[artínez] Huerta.
2ª.....Maria [=Mariana de] Alcazar.
3ª.....Fran[cisca] Lavenant.
4ª.....Joachina Moro.

Partes ig[uales] en travajo y utilidad.

Casimira Blanco.
Getrudis [sic] Rubert.
Vicenta Cortinas.
Gabriela Santos.
Sobresalienta Maria Bastos.

Galanes.

1°.....Vicente Merino.
Supern[umerario] Joseph Garzia Ugalde.
2°.....Eusebio Rivera
3°.....Juan Ponze.
4°.....Simon de Fuentes.

Partes de por medio.

Antonio de la Calle.
Juan Esteban.
Juan Manuel Lopez.
Graciosos 1°.....Gabriel Lopez.
2°.....Francisco Callejo.
Barbas 1°.....Joseph Espejo.
2°.....Joseph Ybarro.

Vexete..... Joseph Campano.
Apuntador..... Juan Antonio Marques.
Musico..... Manuel Ferreyra.
Cobrador..... Manuel Texeyro.

Se hà Jubilado en la forma regular à Dionisio de la Calle. Madrid 31 de Marzo de 1768

[Temporada 1769-1770. Compañía de María Hidalgo (teatro del Príncipe)]

BNM, Ms. 14.074, doc. 98 («Legado Barbieri»).

Compañia de Maria Hidalgo para este año de 1769.

Damas
1ª..... Sebastiana Pereyra
2ª..... Maria Guzman
3ª..... Maria de la Chica
4ª..... Maria Theressa Segura

Part[es] iguales en cantado y trabajo
Cassimira Blanco
Fran[cisca] Martínez
Jetrudis [sic] Cortinas
Maria Mendez
Sobres[alienta]..... Maria Zarate

Galanes
1º ..... Manuel Mart[ínez]
2º Fran[cisco] de Acuña y
Fran[cisco] Rodrigo de Pedraza iguales al partir
3º..... Phelipe de Nabas
4º..... Jaime Cabrera

Partes de por medio
Ambrosio de Fuentes
Juan Luis Ordoñez
Josseph Ordoñez
Ramon Orozco
Antonio Lopez de Medina
1º Gracioso..... Diego Coronado
2º Yd..... Josseph Martinez Castellot[1549]

1549 «Castellò» en AVM, *Secretaría*, 1-349-2.

1° Barba ..... Nicolas Lopez
2° Yd ..... Pedro Galban
Sobresali[entes] ..... Fran[cisco] Rodrigo de Pedraza y Fran[cisco] de Acuña
Begete ..... Enrrique Santos
Mussico ..... Francisco Mendez con Razion de diez R[eales]
Apuntador ..... Manuel de Leon
Cobrador ..... Juan Antonio Victoria
Juvilados ..... Josseph Garcia Ugalde y Miguel de Ayala

M[adrid] 19 de Marzo de 1769
En Junta de Formaz[ión] del 19 de Fev[rero] de d[icho] año.
D[on] Julian Morett

[Temporada 1769-1770. Compañía de Juan Ponce (teatro de la Cruz)]

BNM, Ms. 14.074, doc. 98 («Legado Barbieri»).

Lista de la Compañia de Juan Ponce para este pres[ente] año de 1769.

Damas
1ª ..... Maria Ynacia [sic] Ybañez
2ª ..... Mariana de Alcazar
3ª por haora ..... Vicenta Cortinas
4ª ..... Joaquina Moro

Partes iguales en trabajo y cantado
Maria Mayor Ordoñez
Juana Garro
Jetrudis Rubert
Ysabel Monteis[1550]
Sobrealienta por haora con partido de Dama
Paula Martinez Huerta

Galanes
1° ..... Vicente Merino
2° ..... Eusebio Ribera
3° ..... Juan Ponce y Simon de Fuentes
4° ..... Vicente Galban

Partes de por medio
Antonio de la Calle

1550 «Montereys» en AVM, *Secretaría*, 1-349-2.

Juan Esteban
Antonio de Prado
Juan Manuel Lopez
1° Gracioso ..... Gabriel Lopez
2° Yd ..... Fran[cisco] Callejo
1° Barba ..... Josseph Espejo
2° Yd. con partido de sobres[aliente] Thomas Carretero
Begette ..... Josseph Campano
Sobres[alientes] ..... Simon de Fuentes y Juan Ponze
Mussico ..... Manuel Ferreira
Apuntador ..... Juan Antonio Marques
Cobrador ..... Manuel Tegeiro
Jubilados ..... Josseph Garcia Ugalde y Miguel de Ayala

M[adrid] 19 de Marzo de 1769
En Junta de Formaz[ión] del 19 de Fev[rero] de d[icho] año.
D[on] Julian Morett

[Temporada 1770-1771. Compañía de María Hidalgo (teatro de la Cruz)]

BNM, Ms. 14.074, doc. 99 («Legado Barbieri»), (copia posterior).

Comp[añía] de Maria Hidalgo [1770] [...]

1ª Dama ..... Sebastiana Pereira
2ª ..... Maria de Guzman
3ª ..... Maria de la Chica
4ª ..... Teresa Segura

Yguales en trab[ajo] y utilidad Casimira Blanco
Francisca Doblado
Petronila Morales
Maria Mendez
Gertrudis Valdés
Sobres[alienta] Maria Zarate

1er Galan ..... Esteban Valdés
2° ..... Hermenegildo Caballero
3° ..... Jaime Cabrera
4° ..... Felipe de Navas
1er Barba ..... Pedro Navarro
2° ..... Pedro Galvan
1er Grac[ioso] ..... Diego Coronado

2°..... Alonso de Huerta
Vejete..... Enrique Santos
P[artes] de por m[edio]..... Ambrosio de Fuentes
Juan Esteban
Ramon Orozco
Juan Ordoñez
Ant[onio] Lopez Medina
Sobre[saliente]..... Salvador de Fuentes
1er Apuntador..... Manuel de Leon
2°..... Manuel Valladar
Cobrador..... Juan Ant[onio] Victoria
Ato y Guardarropa..... La Autora
Músico..... Fran[cisco] Mendez

[Temporada 1770-1771. Compañía de Juan Ponce (teatro del Príncipe)]

BNM, Ms. 14.074, doc. 99 («Legado Barbieri»), (copia posterior).

Compañia de Juan Ponze [1770] [...][1551]

1ª Dama.....Maria Ygnacia Ybañez [...]
2ª.....Mariana Alcazar [...]
3ª.....Francisca Lavenant [...]
4ª.....Joaquina Moro [...]
Partes iguales[1552].....Polonia Rochel [...]
Sobres[alienta] de Música.....Maria Ordoñez [...]
Yd. de repres[entado] .....Josefa Figueras [...]

1er Galan.....Vicente Merino [...]
2°.....Eusebio Rivera [...]
3°.....Simon de Fuentes [...]
4°.....Vicente Galvan [...]
Yguales.....Antonio de la Calle [...]
Juan Manuel Lopez [...]
José Ordoñez [...]
Juan Codina [...]
1er Gra[cioso].....Gabriel Lopez [...]
2°.....Fran[cisco] Callejo [...]
1er Barba.....José Espejo [...]

1551 Omitimos las raciones que figuran en el original.
1552 En la copia de Barbieri faltan Nicolasa Palomera y Juana Blanco. Véase COTARELO, *Cruz*, p. 451.

2°.....Thomas Carretero [...]
Vejete.....José Campano [...]
Sobres[aliente].....Juan Ponze [...]
1er Apunt[ador].....Juan Ant[onio] Marqués [...]
2°.....Fran[cisco] Torrero [...]
Músico.....Manuel Ferreyra [...]
Cobrador.....Manuel Tejeiro [...]

[15 de abril de 1770]

APÉNDICE 21: COMPOSICIÓN DE LAS ORQUESTAS (1768-1770)

[Temporada 1768-1769. Orquesta de la compañía de María Hidalgo]

AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 11 r°

Musicos de la Ôrquesta [de la compañía de María Hidalgo, año 1768][1553]

	Juan Marcolini
	Joseph Palomino
Violines.....	Mariano Palomino
	Fran[cisco] Xavier Cruz
	Fran[cisco] Manchado
Obue [sic]	Antonio Ôcampo
Contrabajo	Andres Julian
Violon	Fran[cisco] Sierra
Trompas.....	Manuel enrriquez [sic]
	Pedro
Clabe.....	Antonio M[artínez]
Supernumerario de ambas Comp[añías]	Ysidro Ferreira

M[anuel] Canales este Quando se ha ofrezido, ha suplido por, Andres Julian, y por Fran[cisco] Sierra contrabajo y Violon

[Temporada 1768-1769. Orquesta de la compañía de Juan Ponce]

AVM, *Secretaría*, 2-459-16: Formación de compañías, (1768), fol. 10 r°.

Lista de la Orquesta de la Compañía de Juan Ponze [Año 1768]

1° Violin.....	D[on] Manuel Carreras
2°	D[on] Pedro Guerra

1553 En el documento original no se especifica la compañía. Basta un simple cotejo con la lista de sueldos de la compañía de Hidalgo fechada a 6 de mayo de 1768 y conservada en BNM, Ms. 14.016[1], doc. 65 («Legado Barbieri»), para salir de dudas.

Obue [sic] ..... D[on] Fran[cisco] Gonima
1° Violin de los Segundos.
D[on] Vizente Juan
2° ..... D[on Antonio Palomino
3° ..... D[on] Antonio Enrriquez
Contra Bajo ..... D[on] Josseph Bobadilla
Fogot [sic]..... D[on] Vicente Julian
Clave ..... D[on] Eusebio [Moya]
Trompas ..... D[on] Caietano, y Nicola
Supernumerario de violines el marido de Jetrudis [sic] Rubert.
Supernumerario de contrabajo y fagot D[on] Manuel Canales sin mas sueldo que el que hauia de gozar el instrumento que falta, y no deue percibir aquel dia el Propietario. lo que deuera obserbarse en los Violines pues la obligaz[ión] de estos dos ha de ser habisar al Autor para que este preuenga al Supernumerario que corresp[onda] para que concurra por el q[ue] falta. Madrid y Abril 1° de 1768.
[Firmado:] [Julián] Morett

[Representación de Briseida, *11 de diciembre de 1768. Orquesta de la compañía de Juan Ponce]*

AVM, *Secretaría*, 1-438-2.

Lista de los Musicos de la Comp[añía] de Juan Ponze en 11 de Diciembre de 1768 para la Vrisedia [sic]

		[reales]
Violin 1°	Manuel Carreras	30
	Pedro Guerra	20
	Vicente Juan	20
	Antonio Enriquez	20
	Andres Monjui	20
	Antonio Palomino	20
Contrabajo, 1°	Joseph Bobadilla	30
2°	Manuel Canales	30
oboee [sic] 1°	Fran[cisco] Gonima	20
2°	Joseph Yrriberi	20
Claue	Eusebio Moya	20
Violas 1°	Ramon Montejano	20
2°	Ysidro el Supern[umerario]	04
trompas 1°	Nicolas	30
2°	Guillermo	30
fogot [sic].....	Vicente Julian	20
		354

[Firmado.] Juan Ponze

[Representación de Las segadoras, *15 de enero de 1769. Orquesta de la compañía de María Hidalgo]*

AVM, *Secretaría*, 1-349-2.

Ôrquestta de la Comp[añía] de Maria Hidalgo, en la Zarzuela Las Segadoras de Vallecas, 15. de Enero de 1769.

		[reales]
Copiante	Antonio	20
Violines	[Juan] Marcolini	30
	Pepe [Palomino]	20
	Mariano [Palomino]	20
	Ramon [¿Montejano?]	20
	[Francisco Javier] Cruz	20
	Andres [¿Monjuí?]	20
Violas	[Francisco] Manchado	20
Supernumerario		04
Oboes	[Antonio] Ocampo	20
	Lorenzo	20
Contrabajos	Andres [Julián]	30
	Ribero y [Manuel] Canales, alternando	30
Violon	[Francisco] Sierra	20
Trompas	[Manuel] Enrrique[z]	30
	Pedro	30
		354

[Claudio del] Campo

[Representación de Las segadoras, *16 de octubre de 1771. Orquesta de la compañía única de Manuel Martínez]*

AVM, *Secretaría*, 1-369-2.

Lista de los Musicos en la Zarzuela de las Segadoras en 16 de octubre de 1771. Colis[eo] del Prin[cipe]

		[reales]
Violines 1°	Manuel Carreras	30
	Basset	20
	[Ramón] Montejano	20
	[Pedro] Guerra	20
	[Antonio] Enríquez	20
Violas 1°	[Francisco] Manchao	20
2°	[Juan] Marcolini	20

Contrabajo 1°	Andres Julian	30
2°	Ribero	30
Violon	[Francisco] Sierra	20
Clave	Eusebio Moya	20
Oboes 1°	Fran[cisco] Gonima	20
2°	Antonio Ocampo	20
Trompas 1°	Nicolas	30
2°	Perico	30
		350

M[uñoz?]

[Temporada 1769-1770. Orquesta de la compañía de María Hidalgo]

AVM, *Secretaría*, 1-350-2.

Listta de la Ôrquesta de Maria Hidalgo, Para este año de 1769.

		[1554][reales]
Clabe	Antonio M[uñoz]	20
Violines	Juan Marcolini	22
	Joseph Palomino	15
	Mariano Palomino	15
	Fran[cisco] Xavier Cruz	15
	Fran[cisco] Machado	15
Contrabajo	Andres Julian	22
Violon	Joseph Sierra [sic]	15
Oboes	Antonio Ôcampo	15
	Lorenzo	20
Trompas	Manuel enrrique[z]	20
	Pedro	20
Supernumerario	Ysidro Ferreira	4
		214

Claudio del Campo

1554 Se halló este elenco entre los asientos de la comedia *Bien vengas mal si vienes solo*, que abrió el 26 de marzo de 1769 la temporada de aquel año del coliseo del Príncipe. Habiendo examinado documentos del mismo tipo, podemos asegurar que la cantidad asignada corresponde al sueldo, en reales, por una actuación.

[Temporada 1769-1770. Orquesta de la compañía de Juan Ponce]

AVM, *Secretaría*, 1-350-2.

Lista de los Mussicos de la Comp[añía] de Juan Ponze para este año de 1769

		[1555][reales]
Violin 1°	Manuel Carreras	22
2°	Pedro Guerra	15
	Vicente Juan	15
	Antonio Enriquez	15
	Antonio Palomino	15
Contrabajo	Joseph Bobadilla	22
Oboee [sic] 1°	Fran[cisco] Gonima	15
2°	Joseph Yrriberi	20
Clave	Eusebio Moya	20
Fagot	Vicente Julian	15
Trompas 1°	Nicolas	20
2°	Guillermo	20
Supernum[erario]		4
		219

Ponze

[Representación de La esclava reconocida, *13 de agosto de 1769. Orquesta de las dos compañías]*

COTARELO, *Cruz*, p. 124.

Lista de los músicos de las dos compañías para las zarzuelas que dan principio en el día 13 de Agosto de 1769 en el Coliseo del Príncipe.

Violines

1.° Manuel Carreras, reales 30
2.° Manuel Marcolini[1556] 30
José Palomino 20
Antonio Enríquez 20
Vicente Juan 20
Antonio Palomino 20

Contrabajos.

1.° Andrés Julián 30

1555 En este caso la lista se encontró entre los asientos de *Fuego de Dios en el querer bien*, la comedia que inauguraba la temporada de 1769 en el teatro de la Cruz el mismo 26 de marzo. Véase nota anterior.

1556 Evidentemente se trata de Juan Marcolini.

2.° José Bovadilla 20

Violas.

1.° Pedro Guerra 20
Mariano Palomino 20

Oboes.

1.° Francisco Gonima 20
2.° Antonio Ocampo 20

Claves.

1.° Eusebio Moya 20
2.° Antonio Martínez 20

Violón.

Francisco Sierra 20

Fagot.

Vicente Julián 20

Trompas.

1.° Manuel Enríquez 30
2.° Perico 30

Clarines.

1.° Nicolás 30
2.° Guillermo 30
Supernumerario 11

[Claudio del] Campo."

APÉNDICE 22: GASTOS DE LAS ZARZUELAS

[11 de julio de 1768. Gastos «de por una vez» de Briseida*]*

AVM, *Secretaría*, 1-347-2.

Coliseo del P[ríncipe]

Gastos de Por una vez de la Opera Seria Julio .11. de [17]68. [reales]

Carteles de abiso 012
algodon p[ara] los candilones 004
una bara y Dorada de fino p[ara] la opera 013
un peto y morrion de pasta fina p[ara] d[icha] opera 030
De aber plateado y corleado el peto y morrion y
pintarle la sangre p[ara] d[icha] opera 040
un latigo de posta p[ara] el sainete 006
de enramar cuatro achas de zera p[ara] el sainete 004
ocho corozas de carton y cintas p[ara] el sainete 004
una espada muy larga y su baina nueba y limpiar
la guarnizion p[ara] d[icho] sainete 040
una lanza larga p[ara] d[icho] sainete 010
tres plumas de alambre y papel fino curiosas p[ara]
el morrion p[ara] la opera 006
belas de zera del Dia .8. y dia .10. p[ara] los musicos
son .37. bujias 037
azeite q[ue] se a gastado por entero en el alumbra
do en dos ensaios Generales 080
al soldado q[ue] [ha] asistido a tres ensaios 006
belas de sebo q[ue] se an gastado en d[ichos] ensaios 006
por el alquiler del Clabe q[ue] a estado en casa del
señor correjidor p[ara] los ensaios y mozo 064
de traer y llebar los atriles a tres ensaios en casa
de d[icho] señor 006
de dos coches q[ue] se alquilaron p[ara] llevar las s[eñoras] al
primer ensaio en casa de d[icho] señor 044
de otros dos p[ara] lo mismo el Dia seis 044
a la tropa que asistio al coliseo de los dos dias
p[or] orden de d[icho] señor 040
a los silleros de ambas compañias por llebar las
s[eñoras] a los dos ensaios 144
por poner la contradanza 120
al musico que [ha] asistido a d[ichos] ensayos 060

del alquiler de 8. caballos q[ue] asistieron al ensaio
General a 9 r[eales] cada uno _____ 072
al Del borrico q[ue] asistio a d[icho] ensaio_____ 004
libra y media de algodon en pelo p[ara] cuando
nieba p[ara] la contradanza _____ 024
de labar seis pares de calzonzillos de moro _____ 003
de 12. biajes de traer y llebar barios trastos _____ 012
alfileres y cuatro papeles de polbos p[ara] los bailarin[es] _____ 004
zapatos de los cinco bailarines a 20 r[eales] cada par _____ 100
cuatro pares de zapatillas de cuatro compañe
ros a 12 r[eales] cada par _____ 048
a Prado por el bestido de Diablo q[ue] se a echo _____ 045
De las armas enteras p[ara] D[on] Quixote tasadas en 300 r[eales]
Dos cantaros p[ara] la contradanza _____ 003
seis bejigas grandes p[ara] el sainete _____ 006
dos boquillas de palo y un enbudo p[ara] s[ichas] bejigas _____ 003
una bolsa de Zirujano con tijeras escoplo y mar
tillo q[ue] se a comprado p[ara] el sainete _____ 016
una botella y baso de madera del aire p[ara] la con
tradanza_____ 003
dos muletillas de madera p[ara] la contradanza _____ 004
de los Zapatos p[ara] los patines del Zapatero y Ze
rrajero y Carpintero y ojalatero tachuelas y
clabarlos _____ 080
De ponder los carteles de abiso de letra de molde
p[ara] dar abiso al publico de los Precios _____ 010

1.486

[Firmado:] Juan Ponze Claudio del Campo
Pag[ado]

[11 de julio de 1768. Gastos de Briseida*]*

AVM, *Secretaría*, 1-347-2.

Gastos de la Opera Seria Julio .11 de [17]68.
Alumbrado y dos mozos y Zerilla_____ 045
lamparilla y dos soldados de las dos Compañías _____ 005
belas de los musicos son .27. byjías _____ 029
adíala de los apuntadores de Comp[añía]_____ 004
Del apuntador Benito Pereira y quadernillo de Ant[onio] Alba ___ 014
De los Dos clarineros_____ 014
Diez taburetes y una silla magnifica_____ 007
Caxa p[ara] el terremoto y banco de peñazco _____ 002

Doze benablos _____ 012
una bandexa grande de plata y un escudo_____ 004
adíalas Draxias de las Dos Compañias_____ 221
al mozo q[ue] haze el oso _____ 003
de Doze Compañeros de fuera q[ue] salen de comparsa
a 6. r[eales] cada uno _____ 072
Dos mozos de fuera q[ue] salen de mozos a 4 r[eales] _____ 008
Cuatro Caballos alquilados a 9. r[eales] cada uno_____ 036
Seis libras de bujias de a seis en libra p[ara] las Cornicopias de los
aposentos_____ 051
cuatro almoadas p[ara] las cargas de los Caballos_____ 002
ocho cadenas de oja de lata _____ 008

Sainete D[on] Quijote
Dos trompas grandes Doradas_____ 004
Dos caballos de pasta_____ 004
un borrico alquilado_____ 004
una silla a la Jineta con su caparazon _____ 002
Por una Botarga [?] p[ara] cavallero_____ 2

Contradanza
un cubo pozo y soga_____ 003
Dos cestas y Naranxas _____ 008
Mariano y su hermano p[ara] bailar _____ 120
a la bailarina _____ 060
a medina _____ 060
Refresco de la Virjen _____ 006
a los mozos q[ue] asisten a encender y espabilar los faroles
de la calle y los interiores y asistencia _____ 018
bino y biscochos p[ara] los bailarines_____ 003
Ant[onio] el sastre y un oficial q[ue] asisten a los bailarines _____ 008
al peluquero que asiste a los bailarines_____ 004
un espejo p[ara] el cuarto de los bailarines_____ 001
De limpiar y Raer el tablado _____ 001
Refresco de cinco compañeros _____ 013
Carbon p[ara] un brasero p[ara] peinar los bailarines _____ 001

859

[3 de septiembre de 1768. Gastos «de por una vez» de Las segadoras de Vallecas*]*

AVM, *Secretaría*, 1-347-2.

Gastos de Por Una Vez de la opera las Zegador[as] Sept[iembre] 3. de [17]68.

Carteles de abiso_____ 012
bujías de Zera p[ara] los musicos de los dos ensaios del Dia
30 de Agosto y el Dia 2. de sep[tiembre] son 29. belas_____ 031
una espumadera de yerro y cucha de botillero p[ara] el sainete ___ 010
un peine y fuelles de peluquero p[ara] el sainete_____ 010
Dos Jarras blancas p[ara] el agua p[ara] el bestuario_____ 004
un par de Zapatos de color de Rosa p[ara] el sainete_____ 022
una lista larga de papel y un biolin pequeño p[ara] el sainete_____ 006
cuatro coches de dos ensaios de en casa del s[eñor] corre
jidor p[ara] llebar y traer las señoras_____ 088
del porte de mozos de traer y llebar los atriles a d[ichos]
ensaios_____ 008
Por poner la contradanza_____ 120
al musico que [ha] asistido a ensaiar d[icha] contradanza_____ 060
cuatro pares de Zapatos p[ara] los bailarines_____ 080
Dos pares de Zapatos de los bailarines de la Zarzue
la el fhilosofo aldeano q[ue] se olbido_____ 040
a los tres soldados y el sarjento q[ue] an asistido a tres
ensaios al Coliseo del Principe p[ara] d[icha] opera_____ 030
a los dos soldados de las dos compañias que an asis
tido a d[ichos] tres ensaios_____ 012
14. ozes de oja de lata y sus mangos de madera p[ara] la
opera a 4 r[eales]_____ 056
cuatro cestas de arroba tres y otra Regular p[ara] d[icha]
opera p[ara] los Zegadores_____ 016
un az grande de paxa de balago p[ara] d[icha] opera_____ 011
seis Dozenas de amapolas p[ara] la opera_____ 024
un Ramo de flores de papel p[ara] d[icha] opera_____ 002
siete Garrotes y una lia p[ara] los Zegadores_____ 004
un baston de moda p[ara] la opera_____ 012
de componer las ocho mechas p[ara] la opera_____ 001
siete morrales p[ara] los Zegadores_____ 028
lienzo y tela blanca p[ara] tapar las cuatro cestas_____ 016
seis Gaitas p[ara] los Zegadores a 25 r[eales] cada una_____ 150
bara y media de gasa Negra p[ara] la opera_____ 006
un Juego de ebillas Negras p[ara] d[icha] opera_____ 004
un pellexo de bino p[ara] d[icha] opera_____ 012

tres Jarros y una Jarra y seis tasas p[ara] la opera _____ 008
tres casuelas grandes p[ara] la opera y una dozena de cuchar[as] _ 007
alumbrado de azeite dos mozos y Zerilla p[ara] d[icho] ensaio ___ 045
un canape alquilado p[ara] toda la funzion_____ 045
un fungueiro grande p[ara] la opera _____ 002
un azafate y su paño p[ara] la s[eñora] mariana p[ara] el sainete __ 008
belas de sebo p[ara] los ensaios_____ 008
belas de sebo que gasto gallego en el ensaio del dia
2 de sept[iembre] _____ 004
cinta de a cuarto p[ara] atar las ozes _____ 001
Del supercrese del partido de Carretero de 25 dias de
las tres Zarzuelas antecedentes a 2 r[eales] cada dia _____ 050

1053

[Firmado:] [Claudio del] Campo Juan Ponze

[29 de septiembre de 1768. Gastos de iluminación de las zarzuelas extraordinarias]

AVM, *Secretaría*, 1-347-2.

Quenta de los gastos ocasionados en la Yluminaz[ión] de 14. farol[es] que de orden del S[eñor] Correxidor de esta Villa se han puesto en las Calles del Principe, y del Prado, con motivo de las Zarzuelas, q[ue] en el Coliseo de la d[icha] Calle del Principe se representaron desde el dia 11. de Julio, en q[ue] dieron principio, h[asta] este de la fecha.

A Dos mozos q[ue] las limpiaron, colgaron y descolgaron, volvieron á llevar y limpiar en Casa del Zelador, á diez r[eales] á cada uno.....020
[...]
Madrid, 29 de Sept[iembre] de 1768.

[16 de septiembre de 1769. Gastos «de por una vez» de Las labradoras de Murcia*]*

AVM, *Secretaría*, 1-349-2.

Lista de por una Bez de la Zarzuela de las Ylanderas de Murcia 16 de Sep[tiembre] de [17]69
Carteles de Aviso _____ 012
Cinco cestos de lavor de minbre blanco y negro p[ara] la Zarzuela 012 1/2
Cinco sillas de Paja _____ 017 1/2
Seis cenachos de esparto _____ 020
Una Navaja corva_____ 006
Un haz de esparto y otro de boj_____ 004
Una sabana de esparto _____ 012
Quatro tanborilillos con sus Palillos _____ 016

Dos varas de Paño para los 6 pares de Botines a 27 r[eales]_____ 054
Echura de los 6 pares de Botin[es] a 12 r[eales] _____ 072
Y 016 r[eales] imp[orte] de seda para pespuntiarlos _____ 016
De la grana _____ 007
Mas 5 monteras a 20 r[eales]_____ 100
Dos copias y saca de la zarzuela las Ylanderas de Morcia [sic]
ymporta _____ 060
A D[on] Ant[onio] Morote por aver ensennado la musia [sic] de d[icha]
Zarzuela a la S[eñora] Mayorita _____ 150
2. pares de Alpargatas p[ara] las Señoras_____ 020
Seis palos de Pino con sus clavos en los estremos para el Bayle __ 012
Un titilimunde [sic] con su Mesa de tigera_____ 030
Una gaita Zamorana_____ 012
Cinco Mochilas de estopa con sus horillos_____ 025
Un par de Zapatos y un pañuelo y un par de Medias p[ara]
las Mochilas _____ 022
Dos bordones de Pelegrino _____ 014
Del jaes del Borico_____ 020
Dos cestos de Bendimia_____ 020
5 baras de cincha p[ara] los cestos _____ 004
Dos abues de madera _____ 003
Unas barbas negras y un baston p[ara] el mago_____ 004
Un baston de Pergamino _____ 006
Una cartera de oja de lata con su colonia _____ 008
Diez varas de Yladillo _____ 010
ocho varas de colonia de color de rosa_____ 009
de tres ensayos del borico _____ 012
del ensayo general del conparsa _____ 006
Doze panderetas con sus cascabeles a 6 r[eales] cada una ymportan.072
Mas 10 panderetas ordinarias para los ensayos a 2 r[eales]
y medio cada una _____ 025
de 20 panderetas que se an conpuesto de los ensaios del baile____ 022
Diez Gitarillos q[ue] sirven en la Zarzuela y en el baile _____ 030
Quatro frascos de rosolid de la Zarzuela pasada _____ 012
Una libra de bujias q[ue] se aumentaron en la orquesta de d[icha]
zarzuela del primer dia _____ 008
D[on] Juan por enseñar la Zarzuela â Coronado la Segura, Ambrosio100
Algodon _____ 004
Quatro copias y saca de la esclaba reconocida_____ 100
Una copia y saca de la Bella fillola_____ 040
Saca de las Segadoras _____ 016
ôcho pares de zapatos_____ 160

1486

[Firma de Moret] Visto Ponze Pag[ado]

[2 de octubre de 1769. Gastos de Las labradoras de Murcia*]*

AVM, *Secretaría*, 1-349-2.

Gastos de la Zarzuela las Ylanderas de Murcia Ôctubre 2 de [17]69.

Alumbrado del azeite 040
Dos mozos y Zerilla 005
belas de los musicos 016
lamparilla y el soldado 003
adiala de los dos apuntadores 004
De los segundos apuntadores 016
tres escaleras de pié 003
una Naranxa china pan y cebolla 0021/2
Caxa de Guerra y un manojo de llabes 002
Resina p[ara] las llamas 002
Adialas Diarias 282

Baile de los molenderos
Dos mesas y sus cubiertas espexos dorados
candeleros y taburetes p[ara] los Cuart[os] de los bailarines 012
bujias de Zera p[ara] d[ichos] Cuartos 0041/2
al peluquero que asiste a los bailarines 008
de los Sastres que asisten a los bailarines 008
de un Comparsa que asiste al tablado 006
mesa escribania 002
cuatro mozos de molenderos de chocolate 012
yeso blanco limpiar y raer el tablado 003
bino comun p[ara] el bailarin y los compañer[os] 006
biscochos p[ara]los d[ichos] 0061/2
bino de fontinan p[ara] la bailarina 005
a Ramon [Orozco] y el Maiorito p[ara] bailar 020
a chinita Campano y el maiorito Granda 018
a las señoras Jetrudis [¿Cortinas o Rubert?] [María] Mendez Ysabel
[Montéis] 018
Cuatro bestidos de chinita y dos de Galban [¿Pedro o Vicente?]
012
Refresco de la birjen 006
un frasco de Rosolí p[ara] el bailarin 003
del coche de traer y llebar la bailarina 020
pan y queso p[ara] la pantomina de la batua 002
acoliba p[ara] bailar 040

Baile Segundo

Mesa manteles fuente de peltre y Candeleros _____ 004
Dos mozos q[ue] sacan el arcon _____ 004
una bejiga y una cadena. _____ 002

5971/2

[Firmado] [Claudio del] Campo [Juan] Ponze

APÉNDICE 23: ESTADO DE CAJA DURANTE LA TEMPORADA DE VERANO DE 1768

BNM, Ms. 14.016[1], doc. 68 («Legado Barbieri»).

Quenta del Caudal que diariam[ente] â quedado en poder del Adm[inistrador] del Propio de Comedias con Ynterv[ención] mia, del que produjo la repress[entación] de la Zar[zuela] Heroyca con el Titulo La Brysseida q[ue] por las noches se empezò â ejecutar por las Compañias en el Coliss[eo] del P[ríncipe] desde 11 de Julio de 1768 en âdelante.=

totales		R[eales de] V[ellón]
8.859	en 11 de d[icho] quedaron	6.116
6.105	en 13 d[icho]	2.358
4.934	en 14	1.910
6.271	en 16	842
5.088	en 18	1.974
5.104	en 20	2.047
4.521	en 21	1.525
4.279	en 23	1.296
4.196	en 27	1.094
3.546	en 28	542
3.347	en 30	266
3.216	en 3 de Agosto	211
59.466		20.181

En 5 de Agosto se empezò la Zarz[uela] El Filossopho Aldeano, y su producto y sobras es lo sig[uiente]

4.570	en d[icho] dia quedaron sob[rantes]	666
4.146	en 6	1.489
3.865	en 8 d[icho]	1.408
4.833	en 11 d[icho]	2.372
3.973	en 13	1.520
4.103	en 17	1.653
2.816	en 18	387
2.948	en 20	412

31.254		9.907

En 22 se ècharon los Cazadores. en las Selbas sabe Amor tender sus lazos mejor

5.108	en 22 de Ag[osto]	2.260
3.571	en 25 d[icho]	1.108
3.392	en 27	1.006
2.684	en 29	317
2.546	en 31	175
17.301		4.866

En 3 de Septt[iembre] se empezò â representar las Segadoras de Ballecas

7.092	en d[icho] dia 3	3.353
6.289	en 5 [dicho]	3.608
5.988	en 7 d[icho]	3.339
5.904	en 10 d[icho]	3.546
5.835	en 12 d[icho]	3.434
4.977	en 14 d[icho]	2.322
4.349	en 15 d[icho]	1.946
5.111	en 17 d[icho]	2.724
4.547	en 19 d[icho]	2.166
3.973	en 22 d[icho]	1.591
3.603	en 24 d[icho]	1.237
3.015	en 26 d[icho]	660
2.864	en 28 d[icho]	513
4.621	en 1° de Ôctt[ubre]	1.840
68.168	Asta âqui se dio q[uenta]	32.279

En 4 de Ôctt[ubre] de 1768. continuaron vajo de la misma Gra[cia] p[ara] las comp[añías] y empezaron â representar la Zarz[uela] El Jasson y conquista del Velocino de Ôro =

8.334	en 4 de d[icho]	6.211
4.573	en 5 [dicho]	1.724
4.601	en 6 d[icho]	2.432
2.601	en 7 d[icho]	0
5.624	en 8 d[icho]	3.243
5.183	en 9 d[icho]	2.831
3.663	en 10 d[icho]	1.325
3.115	en 11 d[icho]	786

3.277	en 12 d[icho]	953
2.850	en 13 d[icho]	529
2.138	en 14 d[icho]	9
3.451	en 15 d[icho]	927
4.408	en 16 d[icho]	1.850
53.818		22.820

APÉNDICE 24: BALANCE ECONÓMICO DE LAS ZARZUELAS REPRESENTADAS DURANTE LA TEMPORADA DE VERANO DE 1768

AVM, *Secretaría*, 1-347-2.

Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido, que hàn producido, la representtacion de las Òperas, y Zarzuelas (que con superior permiso) han executtado extrahordinariamente, por las noches, las dos Compañias de Maria Ydalgo, y Juan Ponze, en el Coliseo del principe, en la temporada de verano desde el dia 11 de Julio de estte año, hastta prim[eros] de estte mes inclusibe que dieron fin, para seguir la temporada de Ybierno [sic] en estta forma.

	Productto de enttradas	Gasttos diarios	Sobrantte liq[uido] que existte en poder del Administrador
La Opera la Briseida 12. dias....	59.466	39.285	20.181
El Filosopho Aldeano 8 dias.....	31.254	21.347	9.907
Los Cazadores 5. dias.....	17.301	12.435	4.866
Las Segadoras de Ballecas 14 dias	68.168	35.889	32.279
	176.189	108.956	67.233

De cuio valor liquido, se deven vajar 29.337. R[eales] [de] V[ellón] por los Gasttos partticulares, que se han sattisfecho por el Admin[istrador] del Propio de Comedias con mi Yntterbencion ocassionados por la Representtacion de d[ichas] Operas; Y para noticia de su liquido valor formo estta relacion en la forma sig[uiente]

Gasttos de la Opera
Heroica, la Briseida

Primeramentte se pagaron à Manuel Guttierrez Maestro Sasttre, que corriò con todos los tafetanes, y recados que gasttò en los

vesttidos de los Comicos que se emplearon en otra Zarzuela, 10.352. r[eales] de v[ellón] como consttò de sus respecttibas quenttas arregladas por los Authores que quedan en la Conttaduria de mi cargo 10.352

A Anttonio Espinosa, tambien M[aestro] Sastre, por otros vesttidos que hizo, y recados que justtificò en sus correspondienttes quenttas que igualmentte presenttò se le pagaro 4.820

A Gines de Uguiar por el corte, y Pinttura de los tres vasttidores de selba, que de orden del Señor Correxidor executtò para el Coliseo, para d[icha] Opera se le pagaron 1.500

A Juan Esquirol M[aestro] de obra prima por el importe de las chinelas que hizo para las Comicas, y Comicos empleados en la Opera sse le pagaron 0462

A D[on] Ramon de la Cruz por la Composicion de la Lettra de la Opera y Sainette 1.800. r[eales] los 1.500 por la Opera, y los 300. por el inttermedio 1.800

Gasttos de las Segadoras.

Al mismo D[on] Ramon de la Cruz por la que hizo de d[icha] Zarzuela y sainette se le dieron otros 1.800

A Geronimo Abecilla Maesttro tramoyistta por los Fracmenttos, y trasttos que puso p[ara] estta Zarzuela 0300

Por dos tonadillas para el inttermedio 0160

Por el Quatro del Saynette 0030

A D[on] Anttonio Morotti, y Francisco Mendez, por haver enseñado la Musica se les diò 0300

Por la Copia de 275 pliegos de Musica a quattro r[eales] cada uno 1.100

Al Autthor Juan Ponze de orden del Señor Correxidor tres mill reales de v[ellón] para imberttirlos en un regalo al compositor de la Musica de la Briseida, y estta D[on] Anttonio Rodriguez de Ytta de que diò razon

[del] pormenor de su gastto, y queda inclusa en las demas quenttas	3.000
A Anttonio Espinosa , Maestro Sastre, por la quentta que diò de los tres vestidos de Segadores para estta	0383
Al otro Maestro Sasttre Man[uel] Guttierrez por los que executtò para las Segadoras incluso ttodos los recados de Mercaderes, como lo acredittò en sus respectivas quenttas, que quedan en la Conttaduria de mi Cargo, se le pagaron	2.707
Al Autthor Juan Ponze trescientos r[eales] [de] v[ellón] que de orden del S[eñor] Correxidor se imbirttieron en una Molienda de Chocolatte para regalar a D[on] Ramon de la cruz en attencion a lo bien que à parecido estta funcion, y la utilidad que a dado	0300
A D[on] J[ose]ph Dominguez Zelador del nuebo alumbrado, y Comisionado del S[eñor] Correx[idor], para los q[ue] sirvieron p[ara] el cuidado para el cuidado [sic] de los faroles, en las 38 noches destas [sic] funciones, y tres arrobas y una libra de Aceitte, como conttra de su quentta se le pagaron	0323
	29.337

Resumen

Cargo liquido	67.233
Vajanse por los extraord[inarios] gasttos	29.337
Deven existtir	37.896

De forma, que en la Conformidad expresada en estte Ajustamientto y relacion de Gasttos resulta haver quedado, y deven existtir en poder del Adm[inistrador] D[on] Juan Fillol, treintta y siette mil ochocienttos noventa y seis r[eales] [de] v[ellón] a la or[den] y disposicion del S[eñor] D[on] Alonso Perez Delgado Correx[idor] de estta Villa, p[ara] distribuirlos entre los yntteresados de las Compañias q[ue] Su Señ[oría] mande. Madrid 2 de octubre de 1768. = Carlos Am[igo]

Estado de las Zarz[uelas] y Fiestas de Mus[ica] que ân representado las dos Comp[añías] en el Coliss[eo] del P[ríncipe] en la temporada de Verano desde 3 de Julio q[ue] empezaron âsta 16 de Ôctt[ubre] q[ue] concluyeron con la Zarz[uela] del Jassón,

q[ue] con superior permisso y direcion [sic] del S[eñor] Correjidor de M[adrid] se les ha permitido graciossam[ente] a las dos Comp[añías] de M[aria] Ydalgo y J[uan] Ponze â beneficio de ellas, cuyos productos y haver liq[uido] que â quedado en poder de D[on] J[uan] Fillol, Adm[inistrador] de comedias ynterc[esión] mia es en la forma sig[uiente].

Por el q[ue] resultò de las quatro Zarz[uelas] quedaron liquidos seg[ún] consta del Ajustam[iento] q[ue] di âl S[eñor] Correjidor con f[echa] de 2 de Ôctt[ubre] existian	37.896
Por el q[ue] higualm[ente] [sic] â producido en esta ultima fiesta Yntitulada El Jassòn y conquista del Vellocino, desde 4 de este mes âsta el 16 inclussibe que concluyeron en q[ue] fue su producto 53.818 r[eales] de v[ellón] resultaron quedar liquidos 13.149 r[eales] de v[ellón] despues de satisfechos los g[astos] particulares q[ue] ôcassionò d[icha] Funcion y se expressan por menor, con declaraz[ión] de los q[ue] fueron p[ara] qu noticia	13.149
Total existencia	51.045

Gastos particul[ares]

A Geronimo Abecilla tramoy[ista] por los âditam[entos] q[ue] pusso p[ara] d[icha] Zarzuela y ôtros trastos p[ara] los Bailarines	2.200
A los Danzarines Marido y Mug[er] por Ayuda de Costa	1.000
A D[on] Ramon de la Cruz por el entremes	0300
Al Guardarropa Fran[cisco] Burujones por varios g[astos] por una vez y constò de lista por menor firmada de los Autores	1.517
A Antonio Espinossa M[aestro] Sastre por la echura de 4 vestidos q[ue] hizo nuebos y ôtros 6 que compusso con todos los recados q[ue] suplio p[ara] los vestidos de los figurantes se le pagaron	2.595
A Manuel Guierrez, M[aestro] Sastre, por varios âditamentos q[ue] suplio p[ara] los	

vestidos de las S[eñoras] Joachina [sic] y Portuguessa [sic], y constò de sus g[astos]	1.109
Al conthenido por âbono ô equibalente del vestido q[ue] hizo de su q[uenta] la S[eñora] Labenan se le dieron	0850
Al M[aestro] q[ue] enseñò la Mus[ica] de esta Zarz[uela]	0100
Ymportan	9.671

Nota

Deve hacer press[ente] el Contador que el haver que pudiera corresponder â las Sissas y las consig[naciones] de Hospicio Hosp[itales] y demas q[ue] se percibe en el diario de la repres[entación] y especialmente desde el dia 7 de Septiembre que regularm[ente] empieza la temporada de Ybierno [sic] âscendia su producto desde d[icho] dia las cantidades q[ue] se expressaràn en esta forma.

Haver de Sissas y los 5 g[astos] de las Consig[naciones]

Por lo q[ue] ha producido desde el citado dia 7 de Sept[iembre] âsta 1° de Ôctt[ubre] que concluyò la Zarz[uela] las Segadoras q[ue] ascendio su producto liq[uido] 25.318 r[eales] correspondia â las Sissas por su 3ª p[arte] â 8.439 r[eales] y 11 m[aravedíes] [de] v[ellón] q[ue] se sacan	8.439 - 11
Por el Ymporte del g(asto] q[ue] se devio recaudar p[ara] la consig[nación] del R[eal] Ôspicio en el expres[ado] t[iempo] 913 r[eales] y 23 m[aravedíes] [de] v[ellón] q[ue] por todos los 5 g[astos] Ymportaban	4.568 - 13
	13.007 - 24
Assimismo por el haver q[ue] â correspondido â las Sissas desde el dia 4 de Ôctt[ubre] con la repres[entación] de la Zarz[uela] el Jassòn asta el 16 inclussibe q[ue] dieron fin â este festejo 13.149 r[eales] tocaban por la 3ª p[arte]	4.383
Y por el qurto que higualm[ente] [sic] se devia haber recaudado p[ara] d[icho] R[eal]	

Ôspicio 721 r[eales] y 8 m[aravedíes] q[ue] unidos todos los 5 importaban	3.606 - 6
	7.989 - 6

Ressumen

Ymp[orte] de Sissas	12.822 - 11
Yd[em] los 5 g[astso]	8.174 - 19
	20.996 - 30

De modo que en la conform[idad] q[ue] và explicado âsciende el haver liquido de todas las express[adas] funciones 51.045 r[eales] de v[ellón] que como va d[icho] deven existir en poder del refer[ido] Adm[inistrador] p[ara] distribuirlos en la conformidad q[ue] el S[eñor] Correxidor resuelba, teniendo pres[ente] que si se hubiera de exsijir â el Propio de Sissas, y consignatarios las cantidades q[ue] quedan declaradas en esta relaccion, solo resultarian 30.048 r[eales] y 4 m[aravedíes] de v[ellón] como lejitimo haber de las Compañias. Y para que conste â los Yntter[esados] q[ue] deban percibirlo lo Certifico en M[adrid] â 17 de Ôctt[ubre] de 1768 = Carlos Amigo

Distribuccion de los 51.045 R[eales] [de] V[ellón] del producto liquido de las Zarzuelas Extrahordinarias.

A Maria Ôrdoñez	4.000
A Fran[cisca] Labenan	2.000
A M[aria] Guzman	2.000
A Theressa Segura	1.800
A Cassimira Blanco	2.000
A Gertrudis Cortinas	1.500
A Vizenta Cortinas	0900
A Joachina Moro	0900
A Juana Garro	0900
A Maria Mendez	0300
A Mariana de Alcazar	0300
A Gabriel Lopez	0600
A Ambrosio de Fuentes	0900
A Diego Coronado	0600
A Antonio Prado	0400
A J[ose]ph Espejo	0300
A J[uan] Man[uel] Lopez	0300
	19.700
A las Sissas, vajado el imp[orte] de la 3ª p[arte] con q[ue] devio contribuir a los gastos y consig[naciones]	1.720

A los Hospitales respectibos por lo q[ue] les pudo corresponder desde 4 de Ôctt[ubre] âsta 16 inclussibe	3.606
A D[on] J[uan] Fillol	0500
A D[on] Carlos Amigo	0500
Al Veedor	0300
Al Porttero de la Comis[ión]	0150
	26.476

Madrid 19 de Ôctt[ubre] de 1768 = Delgado =

Madrid 19 de Ôctt[ubre] de 1768 = D[on] Juan Fillol: A cada una de las personas que expressa la âdjunta relacion, entregarà del caudal sobrante del producto de las Zarzuelas extrahordinarias que se an repressentado de or[den] del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda en la temporada de la Canicula prox[ima], en el Coliss[eo] del P[rincipe] la cantidad que se señala, Y a los Autores de ambas Compañias 24.569 r[eales] de v[ellon] resto de todo el producto liq[uido] de las citadas Zarz[uelas], p[ara] que los repartan seg[un] costumbre entre los sujetos q[ue] conthiene la citada relacion y demas Yndividuos de ambas Compañias, Y â las Sissas la p[arte] q[ue] le pudo corresponder, vajado el Ymporte de la 3ª p[arte] de todos los g[astos] como tambien se âbonaràn [a las Ôbras pias] por el Cont[ador] las cantidades q[ue] â cada una pertenezca todo desde 4 del corr[iente] q[ue] se empezò la ultima zarzuela del Jassòn âsta 16 de el [mismo] ambos dias inclussibe, thomando r[ecibos] de d[ichos] Ynteressados, y passando esta relacion â la Contaduria p[ara] noticia de su distribuz[ión] = Delgado

Nota: Los 2.0[00] r[eales] [de] v[ellón] que se havian señalado a la Labenana: no los quisso tomar y se mandò repartir entre las p[artes] de cantado.

APÉNDICE 25: DISTRIBUCIÓN DEL BENEFICIO DEL VERANO DE 1768

COTARELO, *Cruz*, p. 122.

Distribución de los 24.000 reales que sobraron de la representación de las zarzuelas de verano de 1768

Maria Mayor Ordóñez, reales	4.000
Francisca Ladvenant	2.000
María de Guzmán	2.000
Teresa de Segura	1.800
Casimira Blanco	2.000
Gertrudis Cortinas	1.500
Vicenta Cortinas	900
Joaquina Moro	900
Juana Garro	900
Maria Méndez	300
Mariana Alcázar	300
Chinita	600
Ambrosio de Fuentes	900
Diego Coronado	600
Antonio Prado	400
Espejo	300
Juan Manuel López	300
Antonio Rubio (Vehedor del teatro)	300
Juan Ponce (*autor* que dirigió las zarzuelas)	2.000
	22.000

Los otros 2.000 reales fueron distribuidos entre los músicos y empleados del teatro.

APÉNDICE 26: RECIBOS DE LAS AYUDAS DE COSTA POR LAS ZARZUELAS DE LA TEMPORADA DE VERANO DE 1768

AVM, *Secretaría*, 1-347-2: *R[ecibos] de las Ayudas de Costta extraordinarias por las Zarz[uelas] que por las Noches de Verano an representado las dos Comp[añías]. Año de 1768*[1557].

Mariana Alcázar
He resivido del S[eñor] D[on] Juan Fillol, Admi[nistrador] del Propio de Comedias # tresientos, reales [de] v[ellón] por la Ayuda de Costa, que me ha señalado el S[eñor] Correx[idor] con acuerdo, del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda, por el travajo extra[ordinario] de las Zar[zuelas] que se an representado en el Coliseo del P[ríncipe] Madrid, 28 de octt[ubre] de 1768.
Son 300 R[eales] [de] V[ellón] Mariana Alcazar

Carlos Amigo
R[ecibí] del S[eñor] D[on] Juan Fillol Adm[inistrador] del Propio de Comedias # Quinientos R[eales] de v[ellón] por la Ayuda de Costa Extraordinaria q[ue] me â concedido el S[eñor] Correjidor por las Zarz[uelas] q[ue] an ejecutado por las noches las dos Comp[añías] en el Coliseo del P[ríncipe] en la temp[orada] de Verano. Madrid 24 de Ôctt[ubre] de 1768.
Carlos Amigo

Casimira Blanco
He recivido del S[eñor] D[on] Juan Fillol Adm[inistrador] del propio de Comedias # dos mill [sic] Re[ales] [de] V[ellón] p[or] la ayuda de Costa, que me ha señalado el S[eñor] Correx[idor], con acuerdo del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda, del producto de las zarzuelas que se hàn representado en este Verano en el Coliseo del Principe: Madrid 28 de Òctubre de 1768.
Son 20[00] R[eales]de v[ellón] Por my mujer Casimira Blanco
Santiago Fayet

Diego Coronado
Rezibí del S[eñor] D[on] Juan Fillol Seiszientos Re[ales] [de] V[ellón], por la aiuda de Costa que el S[eñor] Correjidor me a señalado con acuerdo del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda por el trabajo Extraordinario que [he] tenido en las óperas que se an Representado de [orden de] Dicho S[eñor] Ex[celentísimo], Madrid y obtubrre [sic] 28 de 1768.

1557 Se trata de hojas sueltas. Se han reordenado alfabéticamente.

Son 0600 R[eales][de] v[ellón] Diego Coronado

Gertrudis Cortinas
He recibido del S[eñor] Don Juan Fillol Adm[inistrador] del propio de Comedias # Un mill y quinientos R[eales] de V[ellón] que me hà librado el S[eñor] Correx[idor] por las Zarzuelas extrahordinarias que se han representado en las Noches de Verano: Madrid 28 de Òctubre de 1768.
Son 1500 R[eales] de Vellón Getrudis Cortinas [sic]

Vicenta Cortinas
He recibido del S[eñor] D[on] Juan Fillol administrador del propio de Comedias nuevesientos R[eales] [de] V[ellón] que me ha librado el S[eñor] Correjidor por las Zarzuelas extrahordinarias que se han Representado en las noches de verano: Madrid 28 de Ôct[ubre] de 1768.
Son 900 R[eales] [de] V[ellón] Por mi Muger Vicenta Cortinas.
Juli[án] del Campo

José Espejo
He recivido del S[eñor] D[o]n Juan Fillol administrador del propio de Comedias // trescientos Re[ales] de V[ellón] p[or] la ayuda de Costa q[ue] me ha señalado el S[eñor] Corrigidor con acuerdo del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda por el trabajo extrahordinario de las Zarzuelas q[ue] se han representado en el coliseo del principe: Madrid y Octubre 28 de 1768.
Son 300 R[eales] [de] V[ellón] Joseph Espejo

Ambrosio de Fuentes
He recivido del S[eñor] Don Juan Fillol Adm[inistrador] del propio de Comedias # nobecientos Re[ales] [de] V[ellón] p[or] la ayuda de Costa que me hà señalado el S[eñor] Correx[idor], con acuerdo del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda, por el trabajo extrahord[inario] de las Zarzuelas, que se han representado en el Coliseo del P[ríncipe] Madrid 28 de Òctubre de 1768.
Son 0900 R[eales] [de] V[ellón] Ambrosio de Fuentes

Juana Garro
He recivido del S[eñor] D[on] Juan Fillol, Adm[inistrador] del propio de Comedias # nobecientos R[eales] [de] V[ellón], los mismos que me hà librado el S[eñor] Correx[idor], por las Zarzuelas extrahord[inarias] que se hàn representado en las noches de verano: Madrid 28 de òct[ubre] de 1768.
Son 0900 R[eales][de] v[ellón] Por mi Muger Juana Garro
Antonio Prado

María de Guzmán
He rez[ibido] del S[eñor] D[on] Juan Fillol Adm[inistrador] del propio de Comedias # dos mill [sic] R[eales] [de] V[ellón] los mismos que me hà librado el S[eñor]

Correx[idor], por las Zarzuelas que se hàn representado extrahordinariam[ente] en las noches de Verano: Madrid 28 de Òct[ubre] de 1768.
Son 20[00] R[eales][de] V[ellón] Maria de Guzman

Gabriel López
R[ecibí] del S[eñor] D[on] Juan Fillol: Seiscientos Re[ales] de Vellon p[or] La aiuda de costa que el S[eñor] Correg[idor] me ha señalado con acuerdo del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda por el travajo Extraordinario q[ue] he tenido en las operas que se han representado de or[den] de d[icho] Ex[celentísimo] S[eñor] Madrid y octt[ubre] [sic] 28 de 1768.
Son 0600 R[eales]de v[ellón] Gabriel Lopez

Juan Manuel López
He rez[ibido] del S[eñor] D[on] Juan Fillol Adm[inistrador] del propio de Comedias # Trescientos R[eales] de V[ellón] que me ha librado el S[eñor] Correx[idor] por las Zarzuelas extrahordinarias que se han Representado en las noches de Verano: Madrid 28 de Òct[ubre] de 1768.
Son 300 r[eales] de v[ellón] Juan Manuel Lopez

María Mayor Ordóñez
Recibí del S[eñor] D[on] Juan Fillol la cantidad de quatro mil R[eales] de vellón, por la ayuda de Costa que el Señor Correjidor ha señalado a Maria Ordóñez, con aquerdo del Ex[celentísimo] S[eñor] Conde de Aranda, por el trabajo extraordinario que ha tenido en las operas, que se han representado de orden de dichos S[eñores] Madrid y octubre 20 de 1768.
Son 4000 R[eales][de] v[ellón] Por mi Mujer Juan Ponze

María Méndez
He rez[ibido] del S[eñor] D[on] Juan Fillol Adm[inistrador] del propio de Comedias # trescientos R[eales] de V[ellón], que hà librado el S[eñor] Correx[idor], por el trabajo extrahord[inario] en las Zarzuelas que se hàn representado en las noches de verano: Madrid 28 de Òct[ubre] de 1768.
Son 0300 R[eales][de] v[ellón] Por mi hija Fran[cisco] Mendez

Joaquina Moro
He rez[ibido] del S[eñor] D[on] Juan Fillol, Adm[inistrador] del propio de Comedias # nobecientos r[eales] de V[ellón], los mismos que me hà librado el S[eñor] Correx[idor], por las Zarzuelas extrahord[inarias] que se hàn representado en las noches de verano: Madrid 28 de òct[ubre] de 1768.
Son 0900 R[eales][de] v[ellón] Por mi Muger Joachina Moro
Eusebio Ribera

José Muñoz

R[ecibí] del S[eñor] D[on] Juan Fillol, Administrador del Propio de Comedias; Ciento y Cinquenta Reales de Vellón los mismos que se me han mandado librar, por Recojer las listas de las Zarzuelas que se han representado por la noche en el Coliseo de el Príncipe Y para que Conste, y Resguardo del espresado Señor, Doy este que firmo en Madrid, à 25. de octubre de 1768.
Son 0150 R[eales][de] v[ellón] Joseph Muñoz

Juan Ponce
Recibí del Señor D[on] Juan Fillol. La Cantidad de Dos mil r[eales] de vellon, para Distribuirlos en las partes que hejecutaron las zarzuelas en el berano, segun la distribucion que me ha remitido el S[eñor] D[on] Julián Monet Comisario de comedias, Madrid y Abril 3 de 1769
Son 2000 r[eales] de vellon Juan Ponze

Estos 20[00] r[eales] resultaron de no haberlos tomado Fran[cisca] Labenan, y pareze mando el S[eñor] Correjidor distribuirlos entre los comicos q[ue] travajaron en d[ichas] Zarz[uelas]

Antonio Prado
He recibido del S[eñor] D[on] Juan Fillol, Administrador del propio de Comedias quatrocientos R[eales] de v[ellón] que me ha librado el S[eñor] Correx[idor], por las Zarzuelas Extraordinarias que se han representado en las noches de Verano: Madrid 28 de Octubre de 1768:
Son 0400 r[eales][de] v[ellón] Antonio Prado

Antonio Rubio
R[ecibí] del S[eñor] D[on] Juan Fillol, Adm[inistrador] del propio de Comedias # Trescientos R[eales] de V[ellón], los que de orden del S[eñor] Correx[idor]me han consignado por el trabajo extrahord[inario] que he tenido en las Zarzuelas representadas en el Coliseo del P[ríncipe] en esta temporada de Verano, como Veedor que soy de ellos: Madrid 22 de òct[ubre] de 1768.
Son 0300 R[eales]de vellon Antonio Rubio

Teresa de Segura
He rezivido del S[eñor] D[on] Juan Fillol Adm[inistrador] del propio de Comedias # Un mill y ochocientos R[eales] [de] V[ellón] que me hà librado el S[eñor] Correx[idor] por las Zarzuelas extrahord[inarias] que se hàn representado en las Noches de Verano: Madrid 28 de Òct[ubre] de 1768.
Son 1800 R[eales] de V[ellón] Por Teresa Segura
Ambrosio de Fuentes

APÉNDICE 27: IMPORTE DEL REGALO A RODRÍGUEZ DE HITA TRAS EL ÉXITO DEL VERANO DE 1768

BNM, Ms. 14.016[1], doc. 70 («Legado Barbieri»).

Quenta de lo que ha ymportado, lo que se ha comprado, para el regalo de el Maestro de la encarnacion

	[reales]
por una caja de oro de peso de seis onzas con las hechuras	2.055
por una tarea de chocolate	0315
por seis libras de tabaco	0202
por media dozena de pañuelos a razon de 22 r[eales] cada uno	0132
por seis pares de Medias, a 45. r[eales]	0270
por las dos Bandejas	0060
Total	3.034

Juan Ponze

los 34 r[eales] se le âbonaron en los g[astos] de tablado

APÉNDICE 28: DISTRIBUCIÓN ENTRE LOS CÓMICOS DEL BENEFICIO DE LA TEMPORADA DE VERANO DE 1769

BNM, Ms. 14.016[1], doc. 85 («Legado Barbieri»).

Repartim[iento] 36.872 r[eales] [de] v[ellón] del producto de Com[pañías] Extrahord[inarias] Conziertos y Zarz[uelas] en este a[ño] de 1769.

	R[eales de] v[ellón]
P[ara] Pintar de blanco y Ôqrè [sic] el Colis[eo] del P[ríncipe] se regulan	9.822-15
A M[aría] Ôrdoñez	6.000
Segura	3.000
Guzmana	2.000
Porttuguessa	2.000
Mariana	1.300
Joachina	1.000
Garro	0900
Zarate	0600
Granadina	0600
Coronado	1.500
Gabriel	2.000
Ambrossio	2.000
Prado	0300
Callejo	1.200
Leon	0300
Ju[an] Ant[onio] [¿Victoria?]	0300
Fillol y Am[igo]	1.000
Veedor	0300
Port[ero]	0150
	36.872-15

M[adrid] 11 de Ôctt[ubre] de 1769 = Estos se mandaron librar de or[den] del Correjidor de 11 de d[icho] de q[ue] se remitio la or[den] a D[on] Ju[an] Fillol d[icho] dia.

APÉNDICE 29: BALANCE ECONÓMICO DE LAS ZARZUELAS REPRESENTADAS DURANTE LA TEMPORADA DE VERANO DE 1770

AVM, *Secretaría*, 1-352-2.

Razon de las Comedias, y Zarzuelas representadas por las dos Compañias en toda la temporada de Verano con superior permiso; con distincion de los dias de su ejecucion; cuios aprobechamientos se han embebido en el comun de d[ichas] Companias [sic]: y lo que han producido las Zarzuelas ejecutadas por la noche en el Coliseo del Principe; cuio haber liquido à entrado en poder del Administrador con mi intervencion a la Orden y disposicion del S[eñor] Corregidor, a saber.

	Reales de vellon
Producto de entradas en los 37 dias que han representado las Comedias extraordinarias desde 13 de Julio de este Año hasta 6 de Octubre inclusibe de èl	52.235
Ymportaron los gastos inclusa la media parte, y Adeàlas, que esto podria ascender à 22.000 r[eales de vellón] poco mas o menos	43.956
Quedaron liquidos	8.279

Los que se partieron por mitad para el comun de las dos Compañias

Zarzuelas	
Producto de los 24 dias de Zarzuelas desde 16 del citado mes de Julio hasta 6 de Octubre inclusibe de este a[ño]	74.584
Se bajaron por gastos media parte y Adeálas	61.902
Quedaron	12.682
Se aumentan a este sobrante el aprobechamiento de Taburetes de los aposentos en d[icha] temporada	872

Yd[em] por raziones que se abonaron en gastos de Cobradores	168
Total haber	13.722

Que existe en poder de D[on] Juan Fillol, Administrador del propio. Madrid 9 de Octubre de 1770.

APÉNDICE 30: BALANCE DE LA RECEPCIÓN DE LAS ZARZUELAS DE HITA

TABLA 50. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768

Zarzuela	Total producto	Beneficio	Días repres.
Briseida	59466	20181	12
El filósofo aldeano	31254	9907	8
Los cazadores	17301	4866	5
Las segadoras	68168	32279	14
Jasón	53818	13149	13

TABLA 51. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1769

Zarzuela	Total producto	Días repres.
La esclava reconocida	11217	3
Las segadoras	28599	7
La buena muchacha	20704	6
Las labradoras	61003	12

TABLA 52. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1770

Zarzuela	Total producto	Días repres.
Escipión	11662	3
Las labradoras	19503	7
Cada cual...	20648	6
El filósofo aldeano	13295	5
Pescar sin caña...	25064	8
El buen marido	37908	10

GRÁFICO 13. Producto de las zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768.

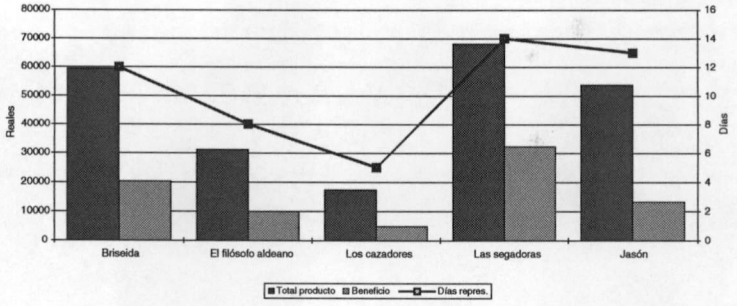


GRÁFICO 14. Producto de las zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1769.

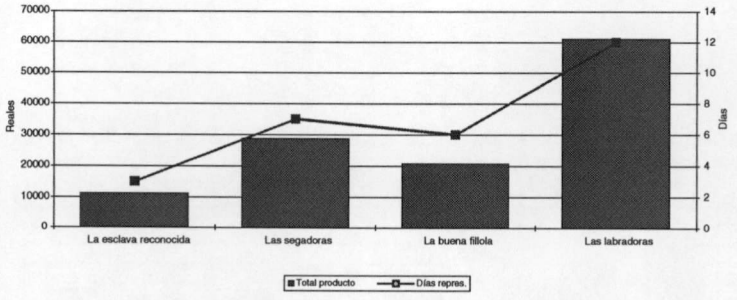


GRÁFICO 15. Producto de las zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1770.

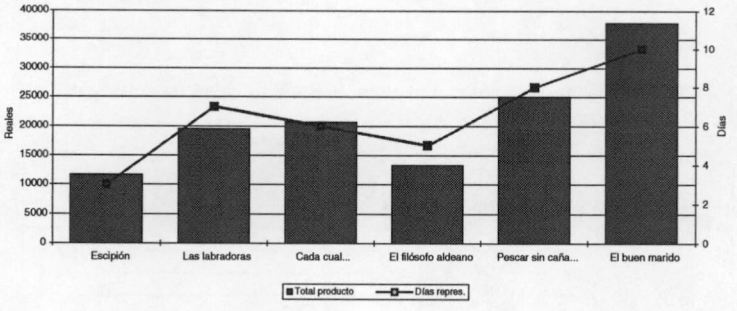


TABLA 53. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768-1770: producto de los estrenos

Zarzuela	Fecha estreno	Total producto
Briseida	11/7/1768	8859
Las segadoras	3/9 /1768	7092
Jasón	4/10/1768	8334
La esclava reconocida	13/8/1769	5354
Las labradoras	16/9/1769	6935
Escipión	15/7/1770	5604
Cada cual...	4/8/1770	5334
El buen marido	28/9/1770	5715

GRÁFICO 16. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768-1770: producto de los estrenos.

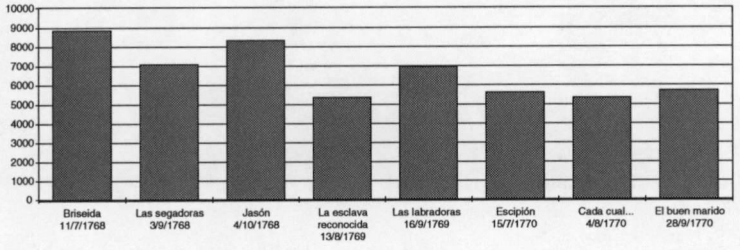
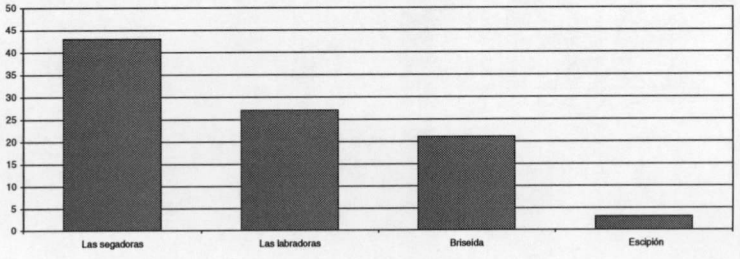


GRÁFICO 17. Total de representaciones de las zarzuelas de Rodríguez de Hita en los teatros de la Villa (siglo XVIII).



APÉNDICE 31: NOTAS DE GASTOS POR LA MÚSICA DE *LOCO VANO Y VALIENTE*

AVM, *Secretaría*, 1-369-2, (31 de marzo 1771).

Musica de Mar
colini
Dos arias. 200 r[eales]
[Co]pia de ellas. diez plie
gos_____a 4 r[eales] y m[edio]
ymportan____45 r[eales]
Una tonadilla_80 r[eales]

arias_____ 200
copia _____ 045
tonadilla _____ 080

ymp[orta] todo 325 r[eales]

Pagador

Musica de Rosales
Dos cavatinas en la Zarzuela
p[ara] la Granadina.....200
un Quatro en la Loa.....030
tonad[illa] para la Pineda.....080
tonad[illa] p[ara] la Santiestev[an].....080

390

Pagador

AVM, *Secretaría*, 1-369-2, (1 de abril 1771).

Cuenta de la Copia de la Zarzuela el Loco vano.
D[on] Antonio tiene con las dos ton[adillas]
de la Com[edia] las Armas - 40 p[liegos] y 1 q[uartilla]
Eusebio tiene con la ton[adilla] de la Jere
zana y la Loa.....42 p[liegos]

El Copiante del M[aestro] de la Encarna[ción]
por las dos Arias de la May[ora] 11 p[liegos] y m[edio]

suma 93 p[liegos] y 3 q[uartillas]

4

372

Eusebio de Moya 3

375

Morett [sic]

APÉNDICE 32: CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES DE LAS ARIAS DE LAS ZARZUELAS DE RODRÍGUEZ DE HITA

Briseida

TABLA 54. *Briseida*, nº 2, «Ocultará sus luces» (Calcas)

Forma		**A1**						**§A2**							‖	**B**						**A3**			D.S.
Secciones	Rit.	Solo					Rit.	Solo						Rit.		Solo					Rit.	Solo		Rit	
Observ.								secuencia																	
Estrofas		1						1								2						1			
Versos		1	2	3-4				1-2		3-4						5	6	7-8				1-2	3-4		
Armonía					_V	I				_V														_V	
Tonalidad	T			D				s/t	t		T	t	T			sd	♭SM	st	sd	T					
Compases	1	32	39	45	63	74		81	88	90-8	99	114	117	125		136	143	147	152	159		170	177	180-1	

TABLA 55. *Briseida*, nº 3, «Apacible por los valles» (Agamenón)

Forma	**A**			**B**				**A**			**B**		
Secciones	Rit.	Solo		(R)Solo				Solo			(R)Solo		Rit
Tempo	Andantino (3/4)			Allegro con spirito (4/4)				Primo tempo			Secondo tempo		
Observ.			virt.							virt.			
Estrofas	1			2				1			2		
Versos	1-2	3-4		5	6	7	8	1-2	3-4		5-6	7-8	
Armonía			_I				_I			_I			
Tonalidad	T	D				sm	D	T					
Compases	1	31	41	67-74	81	87	92	95-108	109	118	148-160	161	174	194-205

TABLA 56. *Briseida*, nº 4, «Amor, solo tu encanto» (Briseida)

Forma	**A^1**				**A^2**		§			|| **B**				**A^3**		D.S.
Secciones	Rit.	Solo		Rit.	Solo				Rit.		Solo			Rit.	Solo		
Tempo	Andante (2/2)										Andantino (3/8)			Primo tempo			
Observ.			virt.				virt.	cad.									
Estrofas	1				1						2				1		
Versos	1-2	3-4			1-2	3-4					5-6	7	8-9		1-4		
Armonía			V		I		_I	I_4^6-V	I				V-I				H^7-V^7
Tonalidad	T	D				T					SD	s/t		sm	T		
Compases	1	13^4	18	24	36	39^4	44^4	49	61	62-65	66	74	79	88	98	104^4	115

TABLA 57. *Briseida*, nº 5, «De mirto frondoso» (Crisia)

Forma		**A1**					**A2**				‖	**B**		D.C.
Secciones	Rit.	Solo				Rit.	Solo			Rit.		Solo		
Observ.									virt.					
Estrofas		1					1					2		
Versos		1-2	3-4				1-2		3-4			5-8		
Armonía			_V		_I			_I	IV I		_I		_I	
Tonalidad	T			D		T						SD		
Compases	1	15^4	26-9	37	51	53	58^4	62	64^4	94	97-104	105	119	

TABLA 58. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire» (Aquiles)

Forma		**A1**					**A2**								‖	**B**						D.C.
Secciones	Rit.	Solo				Rit.	Solo							Rit.		Solo						
Observ.										virt.								secuencia				
Estrofas		1					1									2						
Versos		1-2		3	4		1			2-3		4				5-6	7	8		9		
Armonía			_V			I			V-I		I_V	I	_IV		_I						_I	
Tonalidad	T			D			t	sd	t	D	T					SD	d		sd	t		
Compases	1	26	35	36	41	49	58	62	64	66	72-82	83	96	98-106		106^4	110^4	114^4	117	120	124	

TABLA 59. *Briseida*, nº 7, «De la mano que le hiere» (Taltibio)

Forma		**A¹**					**A²**					‖	**B**						D.C.
Secciones	Rit.	Solo				Rit.	Solo			Rit.			Solo						
Observ.					virt.				virt.						secuencia				
Estrofas		1					1						2						
Versos		1-2	3	4			1-2	3-4					5	6	7		8		
Armonía				I	V-I	_I		I	V			_I							
Tonalidad	T		D				T						SD		d	sm		m	
Compases	1	20	28^2	34	37	49	55	65	72	87	93		94	101	106	109	112	116	

TABLA 60. *Briseida*, nº 9, «El náufrago medroso» (Agamenón)

Forma		**A¹**						**B**						**A²**				
Secciones	Rit.	Solo					Rit.	Solo					Rit.	Solo				Rit.
Estrofas		1						2						1				
Versos		1-2	3-7	8-10	11-12	13		14	15	16-19				1-4	12-13			
Armonía							I		II-V^7			_VI						
Tonalidad	T		D	(T)	sm	D		T		sm			D				T	
Compases	1	25^4	34^4	44^4	50^4	54^4	64	72^4	77^4	81	85		92	99^4	110^4		116	126-8

TABLA 61. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo» (Briseida)

Forma		**A1**						**A2**								
Secciones	Rit.	Solo					Rit.	Solo								Rit
Observ.						virt.						virt.				
Estrofas		1								1						
Versos		1-2	3-4					3-4		1-4		1-2			3-4	
Armonía				♭VI-V			_I		_I		_I		♭VI-V		I	_I
Tonalidad	T		D					s/t	T							
Compases	1	27^4	43^4	49		57	73	81^4	87	88^4	97	103^4	108		109^4	123-132

TABLA 62. *Briseida*, nº 11, «Eternas tus finezas» (Crisia)

Forma		**A1**						**B**				**A2**				
Secciones	Rit.	Solo				Rit.		Solo			Rit.	Solo			Rit.	
Observ.																
Estrofas		1						2				1				
Versos		1-2	3-4	4-5				6-7		8-9		1-2	3-5			
Armonía					I		_V	V^9			I				_I	_I
Tonalidad	t		M	(SM)	M			sd	M			t		sd	t	
Compases	1	10^4	17^4	21^4	29	33^2	38	38^4	43	44^4	57	60	63^4	70^4	74	89-97

TABLA 63. *Briseida*, nº 12, «Las frescas dulces auras» (Aquiles)

Forma		**A1**			**A2**				
Secciones	Rit.	Solo							
Estrofas		1			1				
Versos		1-4	5-6		1-4		5-6		
Armonía				_I					_I
Tonalidad	T		D		T	sm	D	T	
Compases	1	27^4	36	47-9	49^6	55	57	61-71	
(6/8)									

TABLA 64. *Briseida*, nº 13, «Deidad, que las venganzas» (Aquiles)

Forma		**A1**					**B**						**A2**		
Secciones	Rit.	Solo				Rit.	Solo					Rit.	Solo		Rit.
Observ.															
Estrofas		1					2						1		
Versos		1-2	3	4			5-6	7		8			1-2	3-4	
Armonía					_I	I_I			_V		_VI				
Tonalidad	T			D			(d)	T		t		T			
Compases	1	16^4	21	23^4	30	41-7	47^4	43	53	55	59	61	68^4	75^3	87-91

TABLA 65. *Briseida*, nº 14, «Si embrazo tu escudo» (Patroclo)

Forma		**A1**					**A2**						‖	**B**				D.C.
Secciones	Rit.	Solo			Rit.		Solo					Rit.		Solo				
Estrofas		1					1							2				
Versos		1-3	4	5-6			1-2	3-6		1	4-6			7-8	9-10			
Armonía						_I			_V	I			_I	I	V^7		V-I	
Tonalidad	T			D				T						SD		sm		
Compases	1	21^3	29^3	31^3	62	72	72^3	78^3	88	88^3	91^3	111	120	120^3	125^3	130	132-3	

TABLA 66. *Briseida*, nº 15, «Goce de tus brazos» (Briseida)

Forma	**A1**						**A2**		
Secciones	Solo				Rit.		Solo		
Observ.									
Estrofas	1						1		
Versos	1-2	3-5		4-5			1-2	3-4	5
Armonía			_I			_I			
Tonalidad	T	D					T	SD	T
Compases	1	5^3	11	14^3	22^3	27	27^3	31^3	35-46

TABLA 67. *Briseida*, nº 16, «Dime, oh Aquiles fiero» (Briseida)

Forma		A^1											A^2												‖ B							D.C.
Secciones	Rit.	Solo											Rit.	Solo										Rit.		Solo						
Observ.										virt.													virt.						secuencia			
Estrofas		1												1												2							
Versos		1		2-3	4		5-7			1-2	5	7		1	2-3	4			5-7							8	9	10-1	12				
Armonía			_I	_I	IV			_V					_I	I		_I		V-I				_I		_I		_I						_I
Tonalidad	T										D				T			SM			s/t	D	T				SD		s/t		♭M	♭MD	
Compases	1	18	32	36^2	43	52	54	60	63^2	65-82			93	97	101	106^2	110	112	114	118	119	143	153	154	158^2	162^2	166^2	171	176				

Las labradoras de Murcia

TABLA 68. *Las labradoras*, nº 3, «Soy una pobrecita» (Olaya)

Forma	**A**			**B**						
Secciones	Rit.	Solo								(R)
Tempo	Allegretto (2/4)			Allegro (2/4)						
Estrofas	1			2						
Versos	1	2	3-6	7-8		9	10-11	9-11		
Armonía			I		_I			_I		_I
Tonalidad	T					D			T	
Compases	1	18	24	31^2	50	58	60	69	86	87	119-22

TABLA 69. *Las labradoras*, nº 4, «Antolín, mi queridico» (Florentina)

Forma	**A**				**A**			**B**			**A**				**A**			**B**			
Secciones	Rit.	Solo		(R)	Solo			(R)	Solo				(R)	Solo			(R)	Solo		(R)	
Tempo	Andantino grazioso (2/4)							Allegro (6/8)			Primo tempo							Secondo tempo			
Estrofas	1				2			3			4				5			6			
Versos	1	2-3			4	5-6		7-8	9		10	11-12			13	14-15		16-17	18		
Armonía								_I			I							_I		I	
Tonalidad	T			D	T			D	T				D	T			D	T			
Compases	1	4^2	8	16	19^2	21^2	25	33	36	38	41^2	59	63	70	74	76^2	80	88	91	92^2	96^2	107-110

TABLA 70. *Las labradoras*, nº 5, «La mujer es una planta» (Antolín)

Forma		**A**						**B**								
Secciones	Rit.	Solo					Rit.	Solo								(R)
Tempo	Allegretto (2/4)							Allegro (6/8)								
Estrofas		1						2								
Versos		1-4	5-6	7-8	9			10-12	13-15	16-17	18-20	13-15	18-20			
Armonía				V		_I	_I					_V			_I	_I
Tonalidad	T		D						T							
Compases	1	25^2	36	41	50	55	73	77	82	88^2	97	100	103	109	115	121-5

TABLA 71. *Las labradoras*, nº 6, «Céfiros apacibles» (don Narciso)

Forma		**A**						**B**								
		‖:**A**		:‖:**B**	**A'**	:‖		**C**								
Secciones	Rit.	Solo					Rit.	Solo								Rit.
Tempo	Tempo di Minuet (3/4)						Allegro (4/4)									
Estrofas		1		2				3								
Versos		1-2	3-4	5-6	7-8			9-10	11-12							
Armonía		_I	_V	_I		_I		_I		_I		_I				
Tonalidad	T			D	T		S/T									
Compases	1	11	14^3	21	26	40	41	44	48^4	56	63-7					

TABLA 72. *Las labradoras*, nº 7, «Llegaré, la observaré» (Pencho)

Forma	**A**					**B**		**C**					**C'**			
Secciones	Rit.	Solo														Rit.
Tempo	Andantino (2/4)					(6/8)		Rec.	Allegro (2/4)				Rec.	Allegro		
Observ.		8 sílabas				6 sílabas		8 sílabas								
Estrofas		[1]				[2]		[3]			[1]		[3]			
Versos		1-4		5		6-13		14	15-17		1/4		14	15-17		
Armonía			_I		_I		_I	_V	I	_V		_I	_V	I		I
Tonalidad	T			D		T								D	T	
Compases	1	16^2	27	28^2	35	37	51	52	54	60	60^2	68	69	71	77	84-89

TABLA 73. *Las labradoras*, nº 8, «Yo haré ver al mundo» (don Leandro)

Forma	**A**					**B**										
	A					**B^1**			**C**		**B^2**	**C'**	**$B^{2'}$**			
Secciones	Rit.	Solo						Rit.	Solo						Rit.	
Tempo	Allegro (2/4)					Allegro (3/4)										
Estrofas		1				2			1		2	1	2			
Versos		1-2	3-4	5-6		7-12	13-21		1-2	3-4	7-12	5-6	13-19	20-21		
Armonía					_I			_I	_I	_I	I	_I			_I	_I
Tonalidad	T			D		T	D			T			sm	T		
Compases	1	11	15	20	28	30	37	51	58	61^3	65	71^3	75^2	83	91	-97

TABLA 74. *Las labradoras*, nº 9, «Es amor no digo nada» (doña Teresa)

Forma	**A¹**						**A²**						**B**					
Secciones	Rit.	Solo				Rit.	Solo					Rit.	Solo					Rit.
Tempo	Andante maestoso (3/4)												Allegro (4/4)					
Estrofas		1					1						2					
Versos		1-2	3	4	5		1-2	3	4	5			6-7	8-10	11		10-11	
Armonía		_I				_I I	_I				_I I		I			_V		_I
Tonalidad	T			D				s/t	T					SD	T			
Compases	1	16^3	21	26^3	30	35 42	46^3	51	56^3	59	64	71	77	81^4	89^4	93	94^4	101-3

TABLA 75. *Las labradoras*, nº 10, «La viudica no es malica» (don Vicente)

Forma	**A**								**B**								
Secciones	Rit.	Solo							(R)	Solo							Rit.
Tempo	Andantino grazioso (3/8)								Presto (2/4)								
Observ.					«si/no»		«no»										
Estrofas		1								2							
Versos		1-2	3-5					6		7-9	10-11	12-13	14-15	13	14-15		
Armonía				_I		_V	_V				_I	_I	_I				_I
Tonalidad	T							D	T		D		T				
Compases	1	23	33	44	45	55	70	76	78	91	94	101^4	110	116	120	125	131-9

TABLA 76. *Las labradoras*, nº 11, «Como en la noche oscura» (doña Nicolasa)

Forma		**A**				**B**						
Secciones	Rit.	Solo										Rit.
Tempo	Andante sostenuto (4/4)					Allegro grazioso (3/8)						
Observ.				virt.								
Estrofas		1				2						
Versos		1-7		7		8-11	12-14		15-22			
Armonía			_I		_I				_I	_V	_I	_I
Tonalidad	T			D				T				
Compases	1	11	21	25	29	30	38	46	48	70	78	92-6

TABLA 77. *Las labradoras*, nº 14, «De pena, de susto» (doña Teresa)

Forma		**A^1**		**B**					**A^2**	
Secciones	(R)	Solo	Rit.	Solo						Rit.
Estrofas		1		2					1	
Versos		1-4		5-6		7-8			1-4	
Armonía			_I		_I			_V		_I
Tonalidad	t			M			t			
Compases	1	3^2	15	21	33	34^2	45	49	49^2	61-70

TABLA 78. *Las labradoras*, nº 15, «Recíbele, y calla» (doña Nicolasa)

Forma		**A**		**A'1**			**A'2**	**A'3**		**A'4**	**A'5**		**A'6**	**B**		**A'7**		
Secciones	Rit.	Solo				Rit.	Solo					(R)	Solo					Rit.
Observ.		4+4+4		4+4+2			4+4	4+4		4+4	4+4		4+2...			4+4+4+2		
Estrofas		1		2			3											
Versos		1-4		5-8			9-12	13-17		13/15	16-17		18-20	21-23			24-25	
Armonía			_I		_I	VI-V			_I			_VI	_I		_V			_I
Tonalidad	T					sm		T	D					SD	T			
Compases	1	26^3	38	39^3	49	49^2	52^3	60^3	67	69^3	77^3	81	85	88^3	94^3	104	106^3	120-132

TABLA 79. *Las labradoras*, nº 18, «Tengo yo un corazoncillo» (Olaya)

Forma		**A**							**B**				**B'**							
		A							**B**				**B'**							
Secciones	Rit.	Solo							(R)	Solo										Rit
Tempo		Allegro non molto (3/4)								Allegro (2/4)										
Observ.			virt.											secuencia					virt.	
Estrofas		1								2										
Versos		1-3			4-5		6			7-9	10		11	12-13		12-13		14		
Armonía				_I		_V		_I	I			_I			_I		_I		I	_I
Tonalidad	T		D				T				D			s/t		T				
Compases	1	17	33	42	42^3	48	51^3	56	64	66^2	84	114	119	125	131	133^2	139	142	149	167-175

TABLA 80. *Las labradoras*, nº 19, «Al veros forastero» (Florentina)

Forma	**A**					**B**							
	A					**B**				**C**		**B'**	
Secciones	Rit.	Solo				(R)	Solo						Rit
Tempo	Andantino (6/8)					Allegretto (2/4)							
Estrofas	1						2			3			
Versos	1-6						7-10	11-14	15-21		19-21		
Armonía		_V	_I	_I	V			_I	I	_V	_I	_I	
Tonalidad	T		D				T		t		T		
Compases	1	13[6]	25	29	41	43	45	54[2]	66	67[2]	76	87	103-8

TABLA 81. *Las labradoras*, nº 20, «Mi bien está turbado» (doña Teresa)

Forma	**A[1]**							**B**						**A[2]**							
Secciones	Rit.	Solo												Rit.	Solo						Rit.
Tempo	Andante affettuoso (3/4)							Allegro (4/4)						Primo tempo							
Observ.					virt.													virt.			
Estrofas	1							2						1							
Versos	1-2	3-4	5-6					7-8		9-12	10-12			1-2	3-4		5-6				
Armonía		_I	_V			_I	_I	V				_VI	_I		_I		_V			_I	_I
Tonalidad	T		D					sm	s/t		sm			T		s/t	T				
Compases	1	18[3]	27	32[3]	36	49	62	64	71	74[4]	82[4]	88	93	96	102[3]	110	117	118[3]	122	139	152-6

TABLA 82. *Las labradoras*, nº 21, «Es amor un platerito» (don Narciso)

Forma		A	A'1	A'2	A'3	A'4		A'5	A'6	A'7	
Secciones	Rit.	Solo					Rit.	Solo			Rit.
Estrofas		1						2			
Versos		1-4	5-6	7-8	9-10	11-12		13-16	17-18	17-18	
Armonía				_V			_I				_I
Tonalidad	T		D					T			
Compases	1	37^4	46^4	54^4	60^4	70^4	84	86^4	95^4	103^4	117-124

Escipión en Cartagena

TABLA 83. *Escipión*, nº 3, «Un corazón glorioso» (Rubrina)

Forma		**A¹**			**B**				**A²**		
Secciones	Rit.	Solo			(S)			Rit.	Solo		Rit.
Estrofas		1			2				1		
Versos		1-2	3-4		5-6	7-8			1-2	3-4	
Armonía		_I					_V		_V	_I	
Tonalidad	T			D				T			
Compases	1	12^4	15^4	18	21^2	23^2	25	28	30^4	32^4	40-42

TABLA 84. *Escipión*, nº 4, «Corre la triste nave» (Emisara)

Forma		**A**								**B**					
Secciones	Rit.	Solo						Rit.		Solo				Rit.	
Observ.						virt.									
Estrofas		1								2					
Versos		1-2	3-4		5-7	7				8	10	11	12		
Armonía		_I		_V			_I	I	_I					I	_I
Tonalidad	T			D						T	sm	SD t	T		
Compases	1	35	46	54	54^4	61-70	72	81	86	88	93^4	95^4	98^4	106	111

TABLA 85. *Escipión*, nº 8, «Padezco, sufro y siento» (Alucio)

Forma		**A**															**B**					
Secciones	Rit.	Solo														Rit.	Solo					Rit.
Estrofas		1															2					
Versos		1	2		3	4		5		4-5		3-5			4-5		6	7	8	9		
Armonía				_I					_V		_V			_I		_I						_I
Tonalidad	T					d		T					D				s/t	T	d		SD	T
Compases	1	5^4	11^4	15	17^4	21^4	24	25^4	30	32	39	40^4	46	55	57	64	68^4	76^4	79^4	82^4		97-102

TABLA 86. *Escipión*, nº 11, «De nube irritada» (Digicio)

Forma		**A^1**				**A^2**			**B**			**A^3**					
Secciones	Rit.	Solo			Rit.	Solo	Rit.		Solo			Rit.	Solo				Rit
Estrofas		1				1			2				1				
Versos		1-2		3-4		1-4			5-6		7-8		1-2	3-4			
Armonía			_I		V		I	V-I		_V	_V				_I	_I	
Tonalidad	T				D				s/t		T						
Compases	1	20^4	26	27^4	31	33^2	46	49	50	53	54	58	60^2	62^4	66	71	71-3

TABLA 87. *Escipión*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte» (Alucio)

Forma		**A**					**B**			
Secciones	Rit.	Solo				Rit.	Solo			Rit.
Observ.	imit.					imit.				
Estrofas		1					2			
Versos		1-2	3-4		5-8		9-10	11	10-11	
Armonía				_I	_I		V^7	I	_I	
Tonalidad	T		D				T			
Compases	1	20	24^3	35^3	45	45^3	61	65^3	70	75	84-8

TABLA 88. *Escipión*, nº 13, «El cáñamo torcido» (Magón)

Forma		**A**											**B**				
Secciones	Rit.	Solo										Rit.	Solo				Rit.
Observ.									virt.							virt.	
Estrofas		1											2				
Versos		1-2		3		4-5		6			5-6		7	8	9-10		
Armonía			_I		_V			_I		V	_I		I				_I
Tonalidad	T									D				T			
Compases	1	23^3	29	37^3	42	44	48	51	52^3	55	65	66	73	79^3	84^3	89^3	104	114-8

TABLA 89. *Escipión*, nº 14, «La vid abraza el tronco» (Escipión)

Forma		A^1								B				A^2				
Secciones	Rit.	Solo							Rit.	Solo				Solo				Rit.
Observ.							virt.									virt.		
Estrofas		1								2				1				
Versos		1-2		3	4	5-6				7-8		9		4	5-6			
Armonía			_I					_I	I			I	_V	V	V^7-I		_I	I
Tonalidad	T			D						s/t	T							
Compases	1	20^4	30	31^4	37	42	53-65	67	74	78^4	85	87^4	92	93	95	99	107	111-116

TABLA 90. *Escipión*, nº 15, «Yo le diré que adoro» (Emisara)

Forma		A^1							B		A^2					
Secciones	Rit.	Solo						Rit.	Solo							Rit.
Observ.							virt.									
Estrofas		1							2		1					
Versos		1-2		3-4		5-6			7-8	9-10	1-2	3-4		5-6		
Armonía			_I		_I			I					_V	I	I	
Tonalidad	T				D				s/t	T		SD	T			
Compases	1	16	21	22	28	30	33	39	45	49	53	59	63	65	75-80	

TABLA 91. *Escipión*, nº 17, «Si destruyen fértil tronco» (Rubrina)

Forma		A^1								A^2					
Secciones	Rit.	Solo						Rit.		Solo					Rit.
Observ.						virt.	virt.						virt.		
Estrofas		1								1					
Versos		1		2		3-4				1	2	3-4			
Armonía			_I		_V			_I	I				_V	_I	I
Tonalidad	T					D					T				
Compases	1	20	28	29	36	36^2	57	64	69	75	79	83	92	100	108-13

TABLA 92. *Escipión*, nº 18, «No puede no mi pecho» (Emisara)

Forma		A^1					A^2						B			A^3					A^4								
Secciones	Rit.	Solo								Rit.			(Rit)	Solo															
Observ.					virt.				virt.										virt.					virt.					
Estrofas		1					1							2		1					1								
Versos		1-2		3-5			1		2-5					6-7	8-10	1-2		3-5			1		4-5			5			
Armonía			_I		_I		_VI	II^7	_V		_I	_I	I	_I			_I		_IV	_I	II^7	_V		_I		_I		I	_I
Tonalidad	T			D										SD	T														
Compases	1	25	34	36^4	44	46	54	55	62	63	71	79	87	93	94	96	102^4	117	120	129	129^4	135	143	144	151	152	155	161	166	167	175	180

Bibliografía

MANUSCRITOS CITADOS

Lista de siglas de archivos y bibliotecas

ACP	Archivo de la catedral de Palencia
ACT	Archivo de la catedral de Toledo
ADP	Archivo Diocesano Palencia
AGDT	Archivo General Diocesano de Toledo
AGMSG	Archivo General Militar de Segovia
AGP	Archivo General de Palacio, Madrid
AHDM	Archivo Histórico Diocesano, Madrid
AHN	Archivo Histórico Nacional, Madrid
AHP	Archivo Histórico de Protocolos, Madrid
AMA	Archivo Municipal de Alcalá de Henares
AMMO	Archivo Musical del Monasterio de Montserrat
ARABASF	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
ARCM	Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
ARMEN	Archivo del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid
AVM	Archivo de Villa de Madrid
AZM	Archivo de Zabálburu, Madrid
BCB	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
BRAE	Biblioteca de la Real Academia Española, Madrid
BHM	Biblioteca Histórica Municipal, Madrid
BITB	Biblioteca de l'Institut del Teatre, Barcelona
BLL	British Library, Londres, Gran Bretaña
BMPS	Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander
BNM	Biblioteca Nacional, Madrid
IVDJ	Instituto «Valencia de don Juan», Madrid

ALMAGRO. Museo del Teatro

Leg. 11 c. 30: *Libro de ingresos y gastos de la Compañía de María Ladvenant, desde 3 de abril de 1763 a 1771* [incluye las cuentas de las compañías de Nicolás de la Calle y Juan Ponce].

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya

793/3: Rafael MITJANA, *Ensayo acerca del desarrollo del Teatro lírico-dramático en España desde los orígenes hasta el Comienzo del siglo XIX. (Conferencias leídas en la Universidad de Upsala (Facultad de Letras) los días 27 y 29 de Marzo, 3, 5 y 10 de Abril de 1906).*

M. 944: Felipe [Felip] PEDRELL, *Conferencias Histórico-Musicales*, (1895-1896) [autógrafo].

BARCELONA. Biblioteca de l'Institut del Teatre

67.571: Antonio BAZO [traductor], *La buena fillola o La buena muchacha*, (3er cuarto del s. XVIII).

EL ESCORIAL (MADRID). Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo

70-3: José de NEBRA, *Iphigenia en Tracia* (primera jornada), (1747).

165-15: José de NEBRA, *Iphigenia en Tracia* (segunda jornada), (1747).

LONDON. British Library

Add. 33.485 (fol. 355-441): *Engañar con buenas cartas y tutor enamorado*, (s. XVIII).

LOYOLA. Biblioteca

Sin signatura: Narciso HERGUETA, *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos en orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellán de altar*, (Madrid, 1898).

MADRID. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Leg. 39-6/1: Nombramiento real de consiliarios de la Real Academia, (1 de Enero de 1778).

Libro 3/82: *Libro Primero para las Juntas Ordinarias, Generales y Publicas*, (1757-1769).

Libro 3/84: *Juntas ordinarias. Libro III desde el año 1776 hasta el 1785.*

MADRID. Archivo de Villa

Corregimiento, 1-76-21: Documentación sobre las nuevas decoraciones para los teatros municipales, (1767).

Corregimiento, 1-76-54: Inventarios de las decoraciones realizadas por Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez para los teatros municipales, (abril de 1767).

Corregimiento, 1-76-55: Informe de Diego de Villanueva, (1767).

Obras particulares. Licencias para su ejecución, 4-85-32: Licencia al marqués de Rosales, (1852).

Secretaría, 1-347-2.

Secretaría, 1-347-2: *Ajustamentto [sic] de los Productos, Gastos Diarios, y Sobrantte liquido, que hàn producido, la representtacion de las Òperas, y Zarzuelas (que con superior permiso) han executtado extrahordinariamente, por las noches, las dos Compañias de Maria Ydalgo, y Juan Ponze, en el Coliseo del principe, en la temporada de verano desde el dia 11 de Julio de estte año, hastta prim[eros] de estte mes inclusibe que dieron fin, para seguir la temporada de Ybierno [sic] en estta forma,* (2 de octubre de 1768).

Secretaría, 1-347-2: *Distribuccion de los Cinquenta y un mill y quarentta y cinco R[eales] [de] V[ellón] del producto liq[uido] de las Zarz[uelas] Extrahordinarias* (copia), (1768).

Secretaría, 1-347-2: *Gastos de la Opera Seria Julio .11 de [17]68.*

Secretaría, 1-347-2: *Gastos de Por una vez de la Opera Seria Julio .11. de [17]68.*

Secretaría, 1-347-2: *Gastos de Por Una Vez de la opera las Zegador[as] Sept[iembre] 3. de [17]68.*

Secretaría, 1-347-2: *Quenta de los gastos ocasionados en la Yluminaz[ión] (...),* (29 de septiembre de 1768).

Secretaría, 1-347-2: *R[ecibos] de las Ayudas de Costta extraordinarias por las Zarz[uelas] que por las Noches de Verano an representado las dos Comp[añías]. Año de 1768,* (octubre de 1768 y abril de 1769).

Secretaría, 1-348-2.

Secretaría, 1-348-2: *Quenta de la copia de dos Arias para la Briseida,* (diciembre 1768).

Secretaría, 1-349-2.

Secretaría, 1-349-2: *Formazi[ón] de Comp[añías] año de 1769,* en la que se hallan la *Lista de la Comp[añía] de Maria Hidalgo para este Presente año de 1769* y la *Lista de la Compañia de Juan Ponze p[ara] estte año de 1769.*

Secretaría, 1-349-2: *Gastos de la Opera las Zegadoras Sep[tiembre] 3 de [17]68.*

Secretaría, 1-349-2: *Gastos de la Zarzuela las Ylanderas de Murcia 16 de Sep[tiembre] de [17]69.*

Secretaría, 1-349-2: *Gastos de la Zarzuela las Ylanderas de Murcia Ôctubre 2 de [17]69.*

Secretaría, 1-349-2: *Lista de por una Bez de la Zarzuela de las Ylanderas de Murcia 16 de Sep[tiembre] de [17]69.*

Secretaría, 1-349-2: *Ôrquestta de la Comp[añía] de Maria Hidalgo, en la Zarzuela Las Segadoras de Vallecas, 15. de Enero de 1769.*

Secretaría, 1-349-2: *Producto de las Comedias extrahordinarias q[ue] representaron las dos Compañias en el Coliss[eo] del P[ríncipe] con 16 Bailarines, en la Canicula de este año de 1769 (...).*

Secretaría, 1-350-1.

Secretaría, 1-350-2.

Secretaría, 1-350-2: *Lista de los Mussicos de la Comp[añía] de Juan Ponze para este año de1769.*

Secretaría, 1-350-2: *Listta de la Ôrquesta de Maria Hidalgo, Para este año de 1769.*

Secretaría, 1-351-2.

Secretaría, 1-352-2.

Secretaría, 1-352-2: Formación de compañías, (1770).

Secretaría, 1-352-2: *Libro de valores de comedias*, (1770).

Secretaría, 1-352-2: *Razon de las Comedias, y Zarzuelas representadas por las dos Compañias en toda la temporada de Verano con superior permiso; con distincion de los dias de su ejecucion; cuios aprobechamientos se han embebido en el comun de d[ichas] Companias [sic]: y lo que han producido las Zarzuelas ejecutadas por la noche en el Coliseo del Principe; cuio haber liquido à entrado en poder del Administrador con mi intervencion a la Orden y disposicion del S[eñor] Corregidor*, (9 de octubre de 1770).

Secretaría, 1-353-2.

Secretaría, 1-354-2.

Secretaría, 1-354-2: *Cuenta de los ensayos de la conpañi/a [sic] del señor Eusebio dia 12 [de julio] por la noche para la zarcuela [sic] Las labradoras de murcia*, (1772).

Secretaría, 1-359-2.

Secretaría, 1-361-2.

Secretaría, 1-362-2.

Secretaría, 1-363-2.

Secretaría, 1-364-2.

Secretaría, 1-365-1.

Secretaría, 1-365-2.

Secretaría, 1-366-1.

Secretaría, 1-367-3.

Secretaría, 1-368-1.

Secretaría, 1-369-2.

Secretaría, 1-369-2: *Lista de los Musicos en la Zarzuela de las Segadoras en 16 de octubre de 1771. Colis[eo] del Prin[cipe].*

Secretaría, 1-369-2: Notas de gastos por la música de *Loco vano y valiente*, (31 de marzo y 1 de abril de 1771).

Secretaría, 1-371-2.

Secretaría, 1-373-1.

Secretaría, 1-373-1: *Memoria del escrito de el mes de Junio que se ha causado por la Comp[añía] de Manuel M[artínez]*, (1773).

Secretaría, 1-374-2.

Secretaría, 1-374-2: *Asiento del Coliseo del Principe en 15 de Ag[osto] de 1779.*

Secretaría, 1-375-2.

Secretaría, 1-375-2: *Gastos de la Zarzuela de las Ylander[as] de Murcia Ag[osto] 13. de [17]79.*

Secretaría, 1-375-2: *Lysta de ensaios para La comedia, Las Labradoras de murcia. Dia 12. por la mañana. (...) dia 13 (...)*, (1779).

Secretaría, 1-377-1.

Secretaría, 1-377-1: *Listtas de los Valores que produxo la zarzuela y comedias representadas en el coliseo del P[rinci]pe desde el dia 5 de junio de 1745 que la estrenaron las dos compañias.*

Secretaría, 1-395-2: *Libro donde se sientan diariamente los valores de comedias de los dos Coliseos de la Representación en la Cruz y Príncipe desde 19 de Abril, Pascua de Resurrección de 1767 en adelante.*

Secretaría, 1-397-1: *Libro de aprovechamientos de la representación de comedias producidos en los dos teatros de la Cruz y Príncipe desde el día 3 de abril Pascua de Resurrección de 1763 en adelante.*

Secretaría, 1-432-1: *Gastos Originados para la Zarzuela de las Pescad[oras]*, (28 de noviembre de 1766).

Secretaría, 1-438-1: *Madrid Libro de Matriculas de Es[cribanos] R[eales]*, (1765).

Secretaría, 1-438-2.

Secretaría, 1-438-2: *Aumento que podrá darse a los precios actuales en el coliseo del Principe. Año de 1768.*

Secretaría, 1-438-2: *Cuenta del Theatro q[ue] se ha [h]echo para la Briseyda*, (diciembre 1768).

Secretaría, 1-438-2: *Dinero q[ue] se âpunta p[ara] los g[astos] de la Zarz[uela] Yntitulada la Brisseida q[ue] empezò la Comp[añía] de Ponze en el Coliss[eo] del P[ríncipe] en 11 de Diz[iembre] de 1768.*

Secretaría, 1-438-2: *Gastos de la Opera la Briseida Diziembre 11 de [17]68.*

Secretaría, 1-438-2: *Gastos de Por Una Vez de la Briseida Diz[iembre] 11. de [17]68.*

Secretaría, 1-438-2: *Lista de los Musicos de la Comp[añía] de Juan Ponze en 11 de Diciembre de 1768 para la Vrisedia [sic].*

Secretaría, 1-438-2: *Memoria de los Terreros entregados à Antonio Espinosa M[aestro] Sastre para los Bestidos de las Contradanzas de la Zarzuela intitulada la Brisayda[sic]*, (5 de diciembre de 1768).

Secretaría, 1-438-2: *Memoria de los Terreros entregados à Manuel Guttierrez M[aestro] Sasttre p[ara] los Bayles de la Zarzuela inttitulada la Brisayda [sic]*, (30 de noviembre de 1768).

Secretaría, 1-438-2: *Productos y sobras de las Zarz[uelas] de 1768.*

Secretaría, 1-438-2: *Quenta de los Gastos de contradanza que se [h]an gastado en la segunda bez que se [h]a repetido la zarzuela de la Brisayda [sic] que se enpezo el dia onze de diciembre de este año de 1768.*

Secretaría, 2-459-16: Formación de compañías, (1768).

Secretaría, 2-465-4.

Secretaría, 3-134-9: Plano del Teatro del Príncipe, (mediados del s. XVIII).

MADRID. Archivo del Real Monasterio de la Encarnación

10: *Libro de la Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Conbento de la Encarnacion. Constituciones y Libro en que se escriben los Hermanos que entran y fallecen en nuestra Congregacion*, (s. XVII y XVIII).

11: *Libro de Acuerdos Constituciones y Juntas Generales de Nuestra Congregacion de Maria Santisima de la Soledad Que se venéra en la Boveda de la Yglesia del Real Combento de la Encarnacion de esta Corte*, (s. XVII y XVIII).

27: *Libro de Quentas de la Venerable Congregaz[ión] de María Señora N[uestra] de la Soledad sita en la Bobeda de le Real Comvento de la Encarnazion de esta Corte : Que da prinzipio en Doce de Marzo de 1724.*

Sin signatura: *Ampliacion, y Declaraz[ion] del S[eñor] Rei D[on] Ph[elipe] 4° á la Fundacion, que hizo el Señor Rey D[on] Ph[elipe] 3° su Padre, Maio 5 de 1625.*

Sin signatura: *Fundacion Y Dotacion De este R[eal] Convento [de la Encarnación], Por el S[eñor] Rey D[on] Phelipe 3°., Nov[iembre] 29 de 1618.*

Sin signatura: *Tabla y Libro de los Depossitos y Entierros del Real Combento de la Encarnazion*, (s. XVII y XVIII).

MADRID. Archivo General del Palacio Real

Expedientes personales, caja 368, expediente 27: Certificado a petición de Javiera de Ferrán y Pimentel, (1818).

Expedientes personales, caja 12.963, expediente 47: Referencia al nombramiento del marqués de la Florida Pimentel como oficial tercero de la Secretaría del Despacho de Hacienda, (21 de julio de 1751).

Patronatos, caja 13064/2: *Fundación y dotación Deste Real Convento, por el Señor Rey Don Phelipe 3°. Noviembre 29 de 1618* [respetamos grafía de María Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ].

Registro n° 5495: *Libro general de entradas de Hermanos En la R[eal] Hermandad de Criados de S[u] M[ajestad] Dà principio en 21 de [noviem]bre del año de 1604 Estando la Corte en Valladolid.*

MADRID. Archivo Histórico de Protocolos

Protocolo 18.779 (escribano Lorenzo Terreros): Poder otorgado por Pedro Pimentel de Prado y Joara en favor de Luis de León, (3 de marzo de 1759).

Protocolo 19.134 (escribano Antonio Barredo y Nava): *Testamento de D[on] Antonio Rodriguez de Hita Presv[ítero] vez[ino] de esta Corte. En 6. de Enero de 1787.*

MADRID. Archivo Histórico Diocesano

Fondo Parroquial de San Martín, sin signatura: *L[ibro] 23 de Difunt[os] desde 9 de Marzo de 1783 h[as]ta 27 de Sep[tiembre] de 1788.*

MADRID. Archivo Histórico Nacional

Consejos Suprimidos, 50.653: Censura de Fray Alonso Cano de la zarzuela de Ramón de la Cruz *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, (23 de septiembre de 1757).

Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Patronato de Castilla, leg. 15.369, expediente nº 72: Nombramiento real del maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación, (6 de septiembre de 1765).

Consejos Suprimidos. Cámara de Castilla. Patronato de Castilla, Libro de Iglesia nº 90, (3 de diciembre de 1764 hasta el 28 de septiembre de 1766).

Consejos Suprimidos. Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte, libro nº 1.356: *Libro de gobierno*, (del 9 de enero al 30 de diciembre de 1768).

Consejos Suprimidos. Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte, libro nº 1.357: *Libro de gobierno*, (del 3 de enero al 22 de diciembre de 1769).

Consejos Suprimidos. Consejo de Castilla. Sala de Alcaldes de Casa y Corte, libro nº 1.359: *Libro de gobierno,* (del 7 de enero al 23 de diciembre de 1771).

Consejos Suprimidos. Impresiones, 5.530 (27): Francisco Mariano NIFO, *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 construirse por modelo de todos los de Europa*, (1769).

Consejos Suprimidos. Impresiones, 5.530 (49): Licencia del *Examen imparcial de la zarzuela intitulada Las labradoras de Murcia*, (16 de noviembre de 1769).

Consejos Suprimidos. Impresiones, 5.542 (11): Licencia de la traducción de Francisco Javier de Sarria de los *Elementos de Música teórica y práctica* de D'Alembert, (noviembre de 1778).

Consejos Suprimidos. Impresiones, 5.544 (87): Informe sobre el libreto de *Las labradoras de Murcia*, (1769).

Consejos Suprimidos. Presidencia de Castilla, leg. 11.296: Bando, (26 de Marzo de 1803).

Consejos Suprimidos. Registro del Sello de Corte. Civil, leg. 8.001: Provisión de la capellanía de magisterio de capilla del Monasterio de la Encarnación por el rey Carlos III.

Estado, leg. 791: *Relacion de lo que estan debiendo al d[erecho] de la Media Anata de Merz[edes] diferentes Grandes y Titulos de Casttilla [sic] Por las Medias anatas Causadas En las creaciones y sucesiones de ellas; que consta en los libros de la Contt[aduría] de la Raçon del mismo d[erecho] de que para su paga no tienen otorgadas,* (11 de septiembre de 1709).

Estado, leg. 1.293, nº 89.

Estado, leg. 1.331[1], nº 47 y nº 48: *Relacion de los servicios de el Maestro de Campo Don Iuan Antonio Pimentel de Prado, Cauallero de la Orden de Santiago,* (1681).

Estado, leg. 2.826: Correspondencia del conde de Aranda (1770-1786).

Estado, leg. 2.845: Correspondencia del conde de Aranda, (2ª mitad del s. XVIII).

Estado, leg. 2.848: Papeles de Iriarte, (1760-1800).

Estado, leg. 2.855: Correspondencia del conde de Aranda, Francia; Memorias, (2ª mitad del s. XVIII)

Estado, leg. 2.858: Correspondencia del conde de Aranda, (1760-1792).

Estado, leg. 3.000: Documentación variada del conde de Aranda ("Papeles del conde de Aranda"), (2ª mitad del s. XVIII).

Estado, libro nº 1.043: *Lista de los Cavalleros Pensionados de la distinguida Orden Española de Carlos Tercero, nombrados por S[u] M[ajestad], desde 22 de Marzo de 1772.*

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.365[1]: Papeles de Gobierno, (s. XVIII).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.365[2]: Papeles de Gobierno, (s. XVIII).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.366[1], nº 1: Títulos de empleados, nombramientos de ensayadores, Vicente Campos, (5 de mayo de 1787).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.366[1], nº 3: Títulos de superintendentes, marqués de la Florida Pimentel, (6 de abril de 1758).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.366[2]: Títulos de empleados, (s. XVIII).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.369[1]: Títulos de empleados, (s. XVIII).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.369[2]: Títulos de empleados, (s. XVIII).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.369[3]: Títulos de empleados, (s. XVIII).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.826[1], nº 4: *Expediente sobre la consignaz[ión] otorgada p[or] el S[eñor] Superintend[ente] Marques de la Florida Pim[entel] de los sueldos que goza (...)*, (7 de noviembre de 1778).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, leg. 7.826[2]: Documentos, (s. XVIII).

Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda, leg. 5.524[2]: Testimonio correspondiente a la casa titulada del conde de Aranda, (1815).

Órdenes Militares. Orden de Santiago, expediente 6.472: Juan Antonio Pimentel de Prado y Olazábal, (1658).

MADRID. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid

1/6573: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Las labradoras de Murcia*, (copia ca. 1896).

MADRID. Biblioteca Histórica Municipal

Mús. 3-20 : Manuel FERREIRA, *Comedia Las Armas de la Ermosura Del S[eñor] ferreyra.*

Mús. 3-6: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Ormesinda,* (1770).

Mús. 39-1: Niccolò PICCINNI, *Las labradoras astutas*, (1773).

Mús. 41-1: Niccolò PICCINNI, *La esclava reconocida*, (1769).

Mús. 43-2: Niccolò PICCINNI, *La isla de la pescadora*, (1778).

Mús. 44-[1]: Antonio PALOMINO, *La mesonerilla*, (1776).

Mús. 45-1: Ventura GALVÁN, *Jugarla del mismo palo y amor puede más que el oro* o *Las foncarraleras*, (1772).

Mús. 46-1: *El maestro de la niña*, (1778).

Mús. 46-2: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Las labradoras de Murcia*, (1769).

Mús. 48-1 y 48-1 bis: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Seréis de mis iras* (aria n° 15 de *El loco vano y valiente*), (1771).

Mús. 48-1 y 48-1 bis: Antonio ROSALES, *Si me caso con un viejo* y *Entran las señoras* (arias n° 4 y 20 de *El loco vano y valiente*), (1771).

Mús. 48-1 y 48-1 bis: *El loco vano y valiente*, (1771).

Mús. 50-3: José de NEBRA, *Viento es la dicha de Amor*, (1743).

Mús. 51-1: Antonio SACCHINI, *La isla de amor*, (1774).

Mús. 51-3: Pablo [Pau] ESTEVE, *La espigadera*, (1778).

Mús. 53-1: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Briseida*, (1768).

Mús. 54-3: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Musica En la Zarzuela del Scipión: Del S[eñor] Rodrig[ue]z de Yta*, (1770).

Mús. 55-1: Antonio ROSALES, *Zarzuela En vn Acto El tío y la tía*, (1767).

Mús. 55-2: [Egidio Romualdo o Antonio?] DUNI, *Musica de la Zarzuela Del Page Mudo*, (1765).

Mús. 56-2: *Los cazadores*, (1764).

Mús. 65-25: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *La república de las mujeres*, (1772).

Mús. 71-37: José CASTEL, *Musica del Sainete Los hombres con juicio: En la Zarzuela de las Segadoras* (...), (1768).

Mús. 92-2: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Tonadilla a solo Con Violines, Obues [sic] y Trompas 1768 el chasco del Cortejo Para la S[eñora] Jetrudis [sic] Cortinas Rodrig[ue]z.*

Mús. 311-2: Niccolò PICCINNI, *La pescatrice*, (último tercio del s. XVIII).

Mús. 366-1: Luigi BOCCHERINI, *Musica en la Comedia la Clementina Del Sig[nore] Boccherini*, (ca. 1786).

Mús. 593-1: Antonio ROSALES, *El licenciado Farfulla*, (1776).

Mús. 651-13: Niccolò PICCINNI, *Aquí está el pescadorcito* (cavatina de *Las pescadoras*), (1766?).

Mús. 651-14: Niccolò PICCINNI, *Buscando al dueño mío* (cavatina de *Las pescadoras*), (1766?).

Mús. 670-1: Pablo [Pau] ESTEVE, *La espigadera*, (1778).

Tea. 1-10-13: Alonso A. CUADRADO, *Comedia Nueba El valor de las Mugeres y triunfo de las Murcianas de las Lunas Africanas. Acto 1° Por D[on] Alonso Antonio Cuadrado Fernandez de Anduaga*, (1779).

Tea. 1-15-12: *Con la virtud y el valor tiene el trono duración o Semíramis conocida*, (1769) [traducción].

Tea. 1-98-15: Alonso A. CUADRADO [traductor], *Ciro reconocido*, (1765).

Tea. 1-101-1: Pablo Agustín CORDERO, *Hernán Cortés triunfante en Tláscala*, (1768).

Tea. 1-101-2: Pablo Agustín CORDERO, *Saynete Nuebo El D[on] Roque Para las compañias de Comicos de Madrid = año de 1770 Su Autor D[on] Agustín Cordero.*

Tea. 1-107-21: Ramón de la CRUZ [adaptador], *La Republica de las Mugeres [sic] Saynete Fin de fiesta para la Tragedia Hamleto*, (1772).

Tea. 1-109-3: *Engañar con buenas cartas y tutor enamorado*, (1769).

Tea. 1-120-7: Ramón de la CRUZ [traductor], *La isla desierta*, (1781).

Tea. 1-124-14: Ramón de la CRUZ [traductor], *El maestro de la niña*, (1778).

Tea. 1-133-10: Ramón de la CRUZ [traductor], *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor y Rey Pastor*, (1767) [autógrafo].

Tea. 1-166-26: Ramón de la CRUZ, *El hospital de los tontos*, (1774) [autógrafo].

Tea. 1-169-16: Ramón de la CRUZ [adaptador], *La república de las mujeres*, (1772).

Tea. 1-187-40: Ramón de la CRUZ [traductor], *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*, (1765).

Tea. 1-187-44: Pablo Agustín CORDERO, *Zarzuela Nueva Heroyca El Scipion Su Autor D[on] Agustín Cordero*, (1770).

Tea. 1-187-48: Ramón de la CRUZ, *Jugarla del mismo palo y amor puede más que el oro* o *Las foncarraleras,* (1772).

Tea. 1-187-49: Ramón de la CRUZ [traductor], *Las labradoras astutas*, (1773).

Tea. 1-188-2 bis: *La Buena Fillola o Hija. Buena Muchacha*, (3er cuarto del s. XVIII) [traducción].

Tea. 1-188-7: Ramón de la CRUZ, *La mesonerilla*, (1776).

Tea. 1-188-12: *Loco vano y valiente*, (1771).

Tea. 1-188-14 : *La linda esclava*, (1769) [traducción].

Tea. 1-188-22: Ramón de la CRUZ [traductor], *La isla de amor*, (1774).

Tea. 1-188-23: Ramón de la CRUZ, *Las Segadoras. Drama burlesco*, (1768).

Tea. 1-189-5: Ramón de la CRUZ [traductor], *Los cazadores*, (1764).

Tea. 1-189-7 : Ramón de la CRUZ [traductor], *El cuadro hablador*, (1777).

Tea. 1-195-5: Ramón de la CRUZ, *El licenciado Farfulla*, (1776).

Tea. 1-195-9: Ramón de la CRUZ, *El tío y la tía*, (1767).

Tea. I 7, 12 : Ramón de la CRUZ [traductor], *La isla de amor*, (1774) [autógrafo].

MADRID. Biblioteca Nacional

Bellas Artes, inv. 15.770: Salvador CARMONA, Baile en máscaras en el Coliseo del Príncipe, grabado a partir del 1775.

M. 1.352: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Música práctica de romance.*

M. 1.353: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, Música motética práctica.

Ms. 3.172: Tomás de IRIARTE, *Poesías inéditas...y otras cosas en prosa como cartas, apuntamientos, etc.*, (s. XVIII).

Ms. 9.318: Antonio Ventura ROEL DEL RÍO: *Institución Harmónica: ô Doctrina Musical Theorica y Práctica*, (1766).

Ms. 9.327: *Informe de Don Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda sobre las comedias. San Ildefonso, 20 de agosto de 1767*

Ms. 10.460: *Apunttaciones* [sic] *que un curioso pidió á D. Thomas de Yriarte, acerca de su vida y estudios escritas, en Treintta* [sic]*de Julio de 1780.*

Ms. 14.015 ("Legado Barbieri"): *Precauciones que se deben tomar para la Representación de Comedias, y debaxo de cuya puntual observancia se permite el que se executen*, (1753).

Ms. 14.016[1], doc. 65 ("Legado Barbieri"): *Orquesta de la Comp[añía] de Maria Hidalgo, de este año de 1768. Y los sueldos que se les ha dado el mes de Abril de dicho año.*

Ms. 14.016[1], doc. 68 ("Legado Barbieri"): *Quenta del Caudal que diariam[ente] â quedado en poder del Adm[inistrador] del Propio de Comedias con Ynterv[ención] mia, del que produjo la repress[entación] de la Zar[zuela] Heroyca con el Titulo La Brysseida q[ue] por las noches se empezò â ejecutar por las Compañias en el Coliss[eo] del P[ríncipe] desde 11 de Julio de 1768 en âdelante.*

Ms. 14.016[1], doc. 69 ("Legado Barbieri"): *Quenta de los gastos particulares que se van satisfaciendo a los sujetos que lo han devido haver, ôcassionados por la repress[entación] de la Zarz[uela] Heroyca La Brisseida q[ue] por las noches ejecutan las dos Comp[añías] en el Coliss[eo] del P[ríncipe] desde el dia 11 de Julio de 1768 en âdelante.*

Ms. 14.016[1], doc. 70 ("Legado Barbieri"): *Quenta de lo que ha ymportado, lo que se ha comprado, para el regalo de el Maestro de la encarnacion*, (1768).

Ms. 14.016[1], doc. 71 ("Legado Barbieri"): *Distribuz[ión] de los 51.045 r[eales] de v[ellón] del producto liq[uido] de las Zarz[uelas] extrahord[inarias]*, (1768).

Ms. 14.016[1], doc. 85 ("Legado Barbieri"): *Repartim[iento] 36.872 r[eales] [de] v[ellón] del producto de Com[pañías] Extrahord[inarias] Conziertos y Zarz[uelas] en este a[ño] de 1769.*

Ms. 14.074, doc. 97 ("Legado Barbieri"): Formación de compañías 1768, (copia posterior).

Ms. 14.074, doc. 98 ("Legado Barbieri"): *Lista de la Compañia de Juan Ponce para este pres[ente] año de 1769* y *Compañia de Maria Hidalgo para este año de 1769.*

Ms. 14.074, doc. 99 ("Legado Barbieri"): Listas de las compañías de María Hidalgo y Juan Ponce para el año 1770, (copia posterior).

Ms. 14.074[1], doc. 101 ("Legado Barbieri"): *Lista de la Unica Compañia, Jubilacion[es] y Racion[es] p[ara] este año 1771. de Manuel M[artínez].*

Ms. 18.476: Actas de la Academia del Buen Gusto redactadas por Agustín de Montiano, (1749-1751).

Ms. 21.3937: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Noticia del gusto Español en la Música, segun esta en el dia*, (1777) [autógrafo].

MADRID. Museo del Prado

Registro n° 2875: pintura de Luis Paret.

MONTSERRAT (BARCELONA). Arxiu Musical del Monestir

Ms. 3.656: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Vísperas* a dos coros, (1740).

PALENCIA. Archivo de la Catedral

Armario IV, leg. 2, n° 19 (n° cat. 780): *Constituciones del Colegio de Niños de Coro de San Justo y Pastor, de Alcalá, fundado por el Dr. D. Antonio Escudero, Maestrescuela de Alcalá*, (1702).

Armario IV, leg. 4, n° 4: *Instruccion de Apuntadores Copiosa recopilacion, y clara disposicion de los Estatutos, y costumbres que, en la residencia, y libro de el punto, se observan, y practican para honrra, y gloria de Dios nuestro Señor, veneracion, y culto de el inclito M[onseñor] S[an] Antonio Patrono Palentino, y servicio a su Ill[ustrísimo] Cavildo. Joseph Herrera Racion[ero] Titular la ofrece dedica, y consagra*, (1643).

Sin signatura: Actas capitulares, (1742-1744).

Sin signatura: Actas capitulares, (1745-1747).

Sin signatura: Actas capitulares, (1748-1750).

Sin signatura: Actas capitulares, (1757-1759).

Sin signatura: Actas capitulares, (1763-1766).

Sin signatura: Actas capitulares, (1787-1788).

Sin signatura: Actas capitulares, (1755-1756).

Sin signatura: Antonio RODRÍGUEZ DE HITA, *Escala Diatonico-chromatico-Enharmónica Mvsica Sinfonica, Dividida En Canciones â tres, a quatro, a cinco, y â solo, para el vso de los ministriles de esta Sta. Iglesia en las funciones de Procesiones y otros intermedios, segun costumbre antigua. Compuesta de todos los tonos naturales y extravagantes, de la especie arithmetica y armonica; en todos los semitonos de el sistema Maximo Por don Antonio Rodriguez de Hita, racionero titular, maestro de capilla de d[icha] Sancta Iglesia Año de 1751.*

PALENCIA. Archivo Diocesano

Ordenaciones, 1747: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita, (1747).

Sin signatura: *Razón, registro y matrícula de ordenes maiores y menores*, (1737-1750).

SANTANDER. Biblioteca Menéndez Pelayo

Ms. 223 (15): Ramón de la CRUZ, *Las segadoras*, (ca. 1768).

SEVILLA. Biblioteca Colombina

73-3-8: *Lista o Memoria de las Comedias y Operas y otras funciones ejecutadas en el Teatro de la calle de San Eloy de esta Ciudad de Sevilla desde que se estrenó el 25 de diciembre de 1767 hasta que se concluyó en 29 de junio de 1778. Con otras noticias en aquel tiempo por D. José González de León y Esquivel, y copiadas por D. Félix González de León y Larraruri.*

SEVILLA. Biblioteca Universitaria

250-87 (5): *Los cazadores*, (ca. 1764).

250-87 (11): *La majestad en la aldea y persecución tirana*, (s. XVIII).

TOLEDO. Archivo de la Catedral

Sin signatura: Actas capitulares, nº 74, (1762).

TOLEDO. Archivo General Diocesano

IV/109: *Rexistro de Matriculas de Ordenes en el Pontificado de el Yll[ustrísimo] y R[everendísimo] S[eñor] D[on] Diego de Astorga y Cespedes Arz[obispo] de Toledo, Primado de las Españas (mi Señor) que empieza desde agosto de el año 1720 siendo Su Secretario de Ordenes Don Joseph de el Valle.*

Órdenes, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita, (1735).

Órdenes, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Jerónimo García Duque, (1735).

Órdenes, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de León de Burgos, (1735).

Órdenes, 3, 1735, leg. 906: Informe para la ordenación de corona de Pedro Bautista Jiménez, (1735).

Órdenes, 3, 1745, leg. 948: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita, (1745).

IMPRESOS CITADOS

Lista de abreviaturas de obras

ARMONA, *Memorias*	J.A. de ARMONA Y MURGA, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, ed. y notas de E. PALACIOS FERNÁNDEZ, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y Mª. del C. SÁNCHEZ GARCÍA, (*Alaveses en la historia*, 1), Vitoria, Diputación Foral de Alava, Servicio de Publicaciones, 1988.
AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*	F. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 8 vol., Madrid, CSIC, 1981-1995. [Vol. 1 (A-B), 1981; vol. 2 (C-CH), 1983; vol. 3 (D-F), 1984; vol. 4 (G-K), 1986; vol. 5 (L-M), 1989; vol. 6 (N-Q), 1991; vol. 7 (T-Z), 1995; vol. 8, 1997]
ANDIOC, *Teatro*	R. ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, (*Literatura y sociedad*, 43), 2ª ed. corregida, Madrid, Castalia, 1988.
ANDIOC-COULON, *Cartelera*	R. ANDIOC y M. COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, (*Anejos de* Criticón, dirigida por F. CERDAN y O. GORSSE-VITSE, 7), 2 vol., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
BONASTRE, *Estudio*	F. BONASTRE, *Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita*, en *Revista de musicología*, 2, 1979, p. 47-86.
BONASTRE, *HitaMarch*	F. BONASTRE, *El compositor Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Contribución a la música española coral e instrumental del siglo XVIII*, memoria final inédita de la «Beca de investigación musical en España 1976» de la Fundación Juan March, Madrid, 1978.
COTARELO, *Controversias*	E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
COTARELO, *Cruz*	E. COTARELO Y MORI, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

COTARELO, *Iriarte* — E. COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1897.

COTARELO, *Ópera* — E. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

COTARELO, *Zarzuela* — E. COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

COULON, *Sainete* — M. COULON, *Le* sainete *à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993.

CRUZ, *BriseidaLib* — *Briseida zarzuela heroica en dos actos. Por don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla, &c. &c. Puesta en musica por el maestro don Antonio Rodriguez de Hita, &c. &c. Para Representarse por las Compañias de esta Villa en el Colisèo del Principe las noches de Verano de este año de 1768. Con permiso en Madrid, en la Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen.*

CRUZ, *Coleccion* — R. de la CRUZ, *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, 10 vol., Madrid, Imprenta Real, 1786-1791.
[Vol. 1, 1786; vol. 2, 1786; vol. 3, 1786; vol. 4, 1787; vol. 5, 1788; vol. 6, 1788; vol. 7, 1789; vol. 8, 1789; vol. 9, 1791; vol. 10, 1791.]

CRUZ, *LabradorasLib* — *Las labradoras de Murcia, zarzuela burlesca en dos actos. Por don Ramon de la Cruz Cano y Clmedilla [sic], &c. Puesta en musica por el maestro don Antonio Rodriguez de Hita, &c. Para Representarse por las Compañias de Comicos de esta Villa en el Coliseo del Principe las noches de Septiembre de este año de 1769. Con licencia del Consejo. En Madrid: en la imprenta de don Antonio Muñoz del Valle. Se hallarà en la Libreria de Antonio del Castillo, frente San Phelipe el Real.*

CRUZ, *Quien complaceLib* — *Nuevo drama comico harmonico intitulado: Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar. Escrito por don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla. Puesto en musica por don Manuel Pla. Con licencia. En Madrid: En la Oficina de D. Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen. Año MDCCLVII. Se hallará en la Libreria de Luis Gutierrez, Calle de la Montera: Su producto es para Ntra. Señora de la*

Soledad, que se venera en la Villa de la Puebla de Montalvàn.

CRUZ, *SegadorasLib* — *Las segadoras, zarzuela burlesca, en dos actos. Por don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla, &c. Puesta en musica por el maestro don Antonio Rodriguez de Hita, &c. Para Representarse por las Compañias de esta Villa en el Coliséo del Principe las noches de Verano de este año de 1768. Con permiso En Madrid, en la Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen.*

HERRERA NAVARRO, *Catálogo* — J. HERRERA NAVARRO, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, (*Monografías*, 58), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

HERRERA NAVARRO, *Críticos* — J. HERRERA NAVARRO, *Don Ramón de la Cruz y sus críticos: la reforma del teatro*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de J.M. SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 487-524.

LAFUENTE-AGUERRI, *Materiales* — *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal: materiales para su estudio*, ed. de Mª C. LAFUENTE NIÑO y A. AGUERRI MARTÍNEZ, Madrid, BHM, 1996.

LÓPEZ CALO, *Palencia* — J. LÓPEZ CALO, *La música en la catedral de Palencia*, 1. *Catálogo musical. Actas capitulares (1413-1684)*, (*Colección Pallantia*, 6), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980; 2. *Actas capitulares (1685-1931). Apéndices documentales*, (*Colección Pallantia*, 7), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1981.

MARTÍN MORENO, *Historia* — A. MARTÍN MORENO, *Historia de la música española*, 4. *Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

MCCLYMONDS, *Jommelli* — M.P. MCCLYMONDS, *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769-1774*, (*Studies in Musicology*, 23), Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

MITJANA, *Espagne* — R. MITJANA, *Espagne. La musique en Espagne (art religieux et art profane)*, 4. *Le dix-huitième siècle*, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 1. *Histoire de la musique*, 4. *Espagne-Portugal*, ed. de Albert LAVIGNAC y Lionel de la LAURENCIE, Paris, Librairie Delagrave, 1920, p. 2114-2257.

PALACIOS, *Carta* — E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de*

Aranda (1767), en *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, p. 43-64.

PALACIOS, *TeatroBOR* — E. PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)*, en *Historia del teatro en España*, 2. *Siglo XVIII. Siglo XIX*, ed. de J.M. DÍEZ BORQUE, Madrid, Taurus, 1988, p. 57-376.

RODRÍGUEZ DE HITA, *Diapasón instructivo* — A. RODRÍGUEZ DE HITA, *Diapason instructivo. Consonancias musicas, y morales. Documentos a los professores de musica. Carta a sus discipulos, de Don Antonio Rodriguez de Hita, Racionero Titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y facil methodo de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*, Madrid, Imprenta de la viuda de Juan Muñoz, 1757.

ROSEN, *Formas* — Ch. ROSEN, *Formas de sonata*, traducido del inglés por L. ROMANO HACES, Barcelona, Labor, 1980.

Fuentes impresas hasta 1808

ALCEDRÓN, Juan de, *Descripcion metrica del estado floreciente de la Corte de España y perfeccion de sus Theatros, en octavas joco-serias*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, 1768.

ARTEAGA, Esteban de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, consideradas como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio Sancha, 1789.

Bayle de Máscaras en el nuevo Amphiteatro de los Caños del Peral para el Carnaval del año 1768 y sucesivos en esta Corte a la orden del Señor Corregidor de Madrid y gobierno, de sus Regidores, Madrid, Imprenta de A. Sanz, 1767.

CLAVIJO Y FAJARDO, José, *El Pensador*, 6 vols., Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762-1767.

Correo de [los ciegos] de Madrid, 1786-1787.

CRUZ, Juan de la, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios*, 2 vol., Madrid, Casa de M. Copin, 1777-1784.

CRUZ, Ramón de la, *Briseida zarzuela heroica en dos actos. Por don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla, &c. &c. Puesta en musica por el maestro don Antonio Rodriguez de Hita, &c. &c. Para Representarse por las Compañias de esta Villa en el Colisèo del Principe las noches de Verano de este año de 1768. Con permiso en Madrid, en la Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen*, Madrid, Imprenta de Antonio Muñoz del Valle, 1768.

CRUZ, Ramón de la, *En casa de nadie no se meta nadie, o El Buen marido. Zarzuela jocosa escrita, y dedicada al Excmo. Señor Duque de Alva Don Fernando de Silva Alvarez de Toledo, etc., etc., etc., por D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla. La música es del Maestro D. Fabian García Pacheco. Con superior permiso.* En Madrid: En la Imprenta de Blas Román. Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Año de 1770.

CRUZ, Ramón de la, *Las labradoras de Murcia, zarzuela burlesca en dos actos. Por don Ramon de la Cruz Cano y Clmedilla [sic], &c. Puesta en musica por el maestro don Antonio Rodriguez de Hita, &c. Para Representarse por las Compañias de Comicos de esta Villa en el Coliseo del Principe las noches de Septiembre de este año de 1769. Con licencia del Consejo. En Madrid: en la imprenta de don Antonio Muñoz del Valle. Se hallarà en la Libreria de Antonio del Castillo, frente San Phelipe el Real*

CRUZ, Ramón de la, *Las segadoras, zarzuela burlesca, en dos actos. Por don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla, &c. Puesta en musica por el maestro don Antonio Rodriguez de Hita, &c. Para Representarse por las Compañias de esta Villa en el Coliséo del Principe las noches de Verano de este año de 1768. Con permiso En Madrid, en la Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen.*

CRUZ, Ramón de la, *Los zagales de Genil. Zarzuela nueva pastoral, con que la Real Maestranza de Granada obsequio el felicisimo cumple-años de su Hermano Mayor, S.A.R. el Serenisimo Señor Infante D. Gabriél (que Dios guarde): a expensas, y direccion de D. Antonio de Carbajal, y Soto-Mayor, Señor de Torralva, etc. Teniente de S.A.R. compuesta por D. Ramon de la Cruz, y puesta en musica por Don Pablo Esteve. Madrid M.DCC.LXIX En la Imprenta de D. Joachin Ibarra, Impresor de Camara de S.M. Con las Licencias necesarias.*

CRUZ, Ramón de la, *Nuevo drama comico harmonico intitulado: Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar. Escrito por don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla. Puesto en musica por don Manuel Pla. Con licencia. En Madrid: En la Oficina de D[on] Antonio Muñoz del Valle, Calle del Carmen. Año MDCCLVII. Se hallará en la Libreria de Luis Gutierrez, Calle de la Montera: Su producto es para Ntra. Señora de la Soledad, que se venera en la Villa de la Puebla de Montalvàn..*

CRUZ, Ramón de la, *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, 10 vol., Madrid, Imprenta Real, 1786-1791.

Diario Estrangero, 24 de mayo 1763.

DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Conversaciones con Laurisio Traginense*, Madrid, 1798.

DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793.

Distribucion de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 4 de agosto de 1790, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1790.

EXIMENO, Antonio, *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla Storia del suo Progresso, Decadenza e Rinnovazione*, Roma, Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini, 1774.

EXIMENO, Antonio, *Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el Abate Don Antonio Eximeno y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid,* 3 vol., Madrid, Imprenta Real, 1796.

ERAUSO Y ZAVALETA, Tomás de [=Ignacio de Loyola OYANGUREN], *Discurso critico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus mas famosos escritores el Doctor Fray Lope Felix de Vega Carpio y Don Pedro Calderon de la Barca, escrito por un ingenio de esta Corte,* Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750.

Estatutos de la Real Academia de S. Fernando, Madrid, Casa de D. Gabriel Ramírez, 1757.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Desengaño al theatro español respuesta al romance liso, y llano, y defensa del Pensador*, s.l., 1762-1763.

GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE, Manuel, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Imprenta de Gabriel Sancha, 1802.

Gazeta de Madrid

Gliuccellatori. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della molto Illustre Città di Barcellona, nell'anno 1760. (...) Barcellona, per Francesco Generas, Impressore.

IRIARTE, Tomás de, *La Música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779.

Kalendario Manual y Guía de forasteros en Madrid

*Letra de la música contenida en la Zarzuela, Intitulada en Idioma Italiano La buona figliola, y en Castellano La buena muchacha: la qual se representa por la Compañía de María Hidalgo en el Coliseo de la Cruz. Compuesta por el insigne Nicolás Piccini, a excepción de la que se nota con unas *** que lo es por D. Pablo Esteve y Grimau, etc. Quien la dedica al Excelentísimo Señor Duque de Ossuna, etc., etc., etc.* Con Licencia. Año de 1765.

Los cazadores. Ópera bufa para representarse en el Teatro de la M[uy] Il[ustre] ciudad de Palma en el año 1767. La música es del Señor Floriano Guzmán. Se advierte, que el «dueto» es del Señor Jacobo Rust, romano maestro del presente Theatro. // Barcelona, y Agosto 6 de 1760. Imprímase De Moreno.

Los cazadores. Zarzuela en Fiestas, que se han de hacer en Casa del Excelentíssimo Señor Príncipe de la Católica, Embajador de S. M. el Rey de las Dos Sicilias, con motivo de los Desposorios de los Sereníssimos Señores Archiduque Pedro Leopoldo, y Doña María Luisa, Infanta de España. En Madrid: M.DCC.LXIV. Joachín Ibarra.

Los dioses reunidos, ó la fiesta de las Musas. Prologo; y tutor enamorado. Comedia en dos Actos, y en verso, con arias. Representada en Madrid el dia ... en casa del Excmo. Sr. Marques de Ossun, Cavallero de la Orden de Sancti Spiritus, y Embaxador Extraordinario de Francia cerca de S.M.C. con el motivo del casamiento de S.A.R. Doña Maria Luisa, Infanta segunda de España, con S.A.R. Don Pedro Leopoldo, Archiduque de Austria, &, &c, &c. Puesto en idioma castellano por Don Ramon de la

Cruz. La música por Don Luis Misson, de la Real Capilla de S.M.C. En Madrid, en la Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, calle del Carmen. Año MDCCLXIV.

MATTEI, Saverio, *La filosofia della musica o sia la riforma del teatro*, en *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, 3, Napoli, de Bonis, 1781.

Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid, Madrid, Imprenta Real, García de la Vega y Ripollés, 1784-1808.

MENDOZA, Cayetano (seudónimo), *Cartas del barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes (...)*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1769.

MONTENEGRO, Mauricio (seudónimo), *Cartas que escribe el sacristan de Maudes al barbero de Foncarral (...)*, Madrid, Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, 1768.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777.

NAPOLI SIGNORELLI, Pietro, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 6 vol., Napoli, Vicenzo Orsino, 1787-1790.

NIFO, Francisco Mariano, *La sátira castigada por los saynetes de moda*, Madrid, Viuda de Manuel Fernández, 1765.

Pescar sin caña, ni red es la gala del pescar. Zarzuela Joco-seria, para representarse en el teatro de la M[uy] I[lustre] Ciudad de Barcelona el año 1769. Por la compañía Cómica de Zaragoza, su autor Carlos Vallés, dedicada al Público. // Barcelona: Por Francisco Generas, Bajada de la Cárcel.

PLANO, Juan Francisco, *Ensayo sobre la mejoría de nuestro teatro*, Segovia, Espinosa, 1798.

PORRES, Francisco Ignacio de, *Estilos, costumbres, y ceremonias sagradas de la Santa Iglesia Magistral Complutense de San Justo y Pastor*, Alcalá de Henares, [¿Imprenta?], (1667).

RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio, *Diapason instructivo. Consonancias musicas, y morales. Documentos a los professores de musica. Carta a sus discipulos, de Don Antonio Rodriguez de Hita, Racionero Titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y facil methodo de estudiar la composición, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*, Madrid, Imprenta de la viuda de Juan Muñoz, 1757.

ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura, *Institución Harmónica ò Doctrina Musical, theórica y práctica, que trata del Canto Llano y de Organo; exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de Maestro*, Madrid, Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748.

ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura, *Razon natural i cientifica de la musica en muchas de sus mas importantes materias. Carta a D. Antonio Rodriguez de Hita* (...), Santiago de Compostela, Ignacio Aguayo, 1760.

ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura, *Reparos músicos precisos a la Llave de la modulación*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1764.

SÁNCHEZ, José (seudónimo), *Examen imparcial de la zarzuela intitulada: Las labradoras de Murcia, e incidentemente de todas las obras del mismo Autor (...)*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1769.

SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás, *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imp. del Rey Nuestro Señor, 1772 .

SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, 6 tomos, Madrid, Imprenta Real, 1785, ed. facsímil, 3 vol., Madrid, Gredos, 1969.

Teatros, en *Diario de las Musas*, 33, 1791, p. 156.

VALDESLEAL, Antonio, *Carta que escribe a un amigo suyo pintándole en un romance la nunca bien celebrada dimensión de los bayles de máscaras en esta Corte*, Madrid, Imprenta de José Martínez Abad, 1767.

Obras citadas

1988-1989, Madrid, *Carlos III y la Ilustración*, 2 vol., Madrid, Ministerio de Cultura, Comisión Nacional Organizadora del Bicentenario de Carlos III, 1988.

1992, Madrid, *Los planos de Madrid y su época (1622-1992)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras, 1992.

1998, Zaragoza, *El conde de Aranda*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Diputación de Zaragoza, 1998.

ABERT, Hermann, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle, Niemeyer, 1908.

ABERT, Hermann, *W.A. Mozart*, 2 vol., 6ª ed., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1923.

ACTON, Harold, *The Bourbons of Naples (1734-1825)*, London, Methuen and Co, 1956; traducción al francés: *Les Bourbons de Naples. 1734-1825*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986 (traducido por Jacques GEORGEL).

AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión y Purificación CASTRO, *El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, 1995, p. 433-450.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 8 vol., Madrid, CSIC, 1981-1995.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Introducción al siglo XVIII*, en *Historia de la literatura española*, ed. de R. de la FUENTE, Madrid, Júcar, 1991.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La Ilustración española*, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de Francisco AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 13-39.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La polémica teatral de 1788*, en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 9, 1986, p. 7-23.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII* (*Anejos de la* Revista de literatura, 26), Madrid, 1966.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Las academias*, en *Historia de España*, 29, 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 149-193.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Poesía*, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de Francisco AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 43-134.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, (*Textos y estudios del siglo XVIII*, 4), Oviedo, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

AGUIRRE, Antonio [Raymond FOULCHÉ-DELBOSC], *La notice de Carlos Pignatelli sur Thomas de Yriarte*, en *Revue hispanique*, 36, 1916, p. 200-252.

AGUIRRE, María Dolores, *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, Departamento de Cultura, 1983.

AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, Jesús, *El conde de Aranda y la reforma de espectáculos en el siglo XVIII*, en *Discurso leído por el Excelentísimo Señor Don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate duque de Alba ante la Real Academia Española en su recepción pública el día 11 de diciembre y contestación del Excelentísimo Señor Don Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Real Academia Española, 1986, p. 17-72.

AGUSTÍ CASANOVAS, Jacinto [Jacint] y Pedro [Pere] VOLTES BOU, *Manual de cronología española y universal*, (*Estudios*, 15), Madrid, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1952 (con la colaboración de José VIVES).

ALEMBERT, Jean Le Rond D', *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris, David l'ainé, Le Breton, Durand, 1752.

ALIER, Roger, art. *Zarzuela*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de Stanley SADIE, 4, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 1211-1215.

ALIER, Roger, *El compositor italià Giuseppe Scolari a Barcelona*, en *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 1, 1979, p. 95-102.

ALIER, Roger, *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-Societat Catalana de Musicologia, 1990.

ALLANBROOK, Wye Jamison, *Rhythmic Gesture in Mozart*. Le Nozze di Figaro *and* Don Giovanni, Chicago-London, University of Chicago Press, 1984.

ALLEN, John J., *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse*. El Corral del Príncipe, *1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, en *Revista de literatura*, 100, 1988, p. 445-466.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *El periodista en la España del siglo XVIII y la profesionalización del escritor,* en *Estudios de historia social,* 52-53, 1991, p. 29-39.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud, *José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones*, en *Anuario musical*, 47, 1992, p. 153-173.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1993.

ÁLVAREZ, P., art. *Madrid-Alcalá, Archidiócesis de*, en *Diccionario de historia eclesiástica de España*, ed. de Quintín ALDEA VAQUERO, Tomás MARÍN MARTÍNEZ y José VIVES GATELL, 2, Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1972, p. 1378-1388.

ÁLVAREZ, R., *The Idea of the Theater and its Relation to the Public in the 18th Century Spanish Literature*, en *Senara. Revista de filoloxia. Colexio Universitario de Vigo*, 4, 1982, p. 183-190.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, *Antonio Literes Carrión y sus hijos,* en *Anuario musical*, 5, 1950, p. 169-189.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, *Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid*, en *Anuario musical*, 20, 1965, p. 75-104.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, *El compositor español José de Nebra*, en *Anuario musical*, 9, 1954, p. 179-206.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, *El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía*, en *Anuario musical*, 6, 1951, p. 179-204.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, *La imprenta musical en Madrid*, en *Anuario musical*, 18, 1963, p. 161-195.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, 1. *Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente*, 2. *Nuevos documentos sobre Luigi Bocherini*, 3. *Manuel García íntimo; un capítulo para su biografía*, en *Anuario musical*, 2, 1947, p. 81-104.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, *Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época y sobre impresión de música*, en *Anuario musical*, 15, 1960, p. 195-217.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, *Nuevos documentos para la biografía del compositor Sebastián Durón*, en *Anuario musical*, 10, 1955, p. 137-164.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás e Ives GÉRARD, *La bibliothèque musicale d'un amateur éclairé de Madrid: La Duchesse-Comtesse de Benavente, Duchesse d'Ossuna (1752-1834)*, en *Recherches sur la musique française classique*, 3, 1963, p. 179-188.

ANDIOC, René, *Sur la querelle du théatre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, Féret et fils, 1970.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, (*Literatura y sociedad*, 43), 2ª ed. corregida, Madrid, Castalia, 1988.

ANDIOC, René, *Une zarzuela retrouvée:* El Barón, *de Moratín*, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1, 1965, p. 289-321.

ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, (*Anejos de* Criticón, dirigida por Francis CERDAN y Odette GORSSE-VITSE, 7), 2 vol., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.

ANGLÈS, Higinio [Higini], *Historia de la música española*, en Johannes WOLF, *Historia de la música*, traducido del alemán por Robert GERHARD, Barcelona, Labor, 1934, p. 344-480.

ANGLÈS, Higinio [Higini] y José [Josep] SUBIRÀ, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 2 vol., Barcelona, CSIC, 1946-1949.

ARACIL, Alfredo, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991(prólogo de Jesús HERNÁNDEZ PERERA).

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación*, en *Anales de historia del arte*, 1, 1989, p. 265-280.

ARMONA [Y MURGA], José Antonio de, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Año de 1785*, ed. de Charles DAVIS, John E. VAREY y N[orman] D. SHERGOLD, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 14), (en preparación).

ARMONA Y MURGA, José Antonio de, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, ed. y notas de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA, (*Alaveses en la historia*, 1), Vitoria, Diputación Foral de Alava, Servicio de Publicaciones, 1988.

AROCENA, Nicolás, *Índice de pruebas de los caballeros de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III desde su institución hasta el año 1847*, Madrid, AHN, 1904.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

Art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *Diccionario de la música Labor*, ed. de Joaquín PENA e Higinio [Higini] ANGLÈS, 2, Barcelona-Madrid-Buenos Aires, Labor, 1954, p. 1899-1900.

ASENJO BARBIERI, Francisco, *La zarzuela*, Madrid, J.M. Ducazcal, 1864 y 1877, ed. facsímil, (*Una cosa rara*, 2), Madrid, Música mundana, 1985.

ATIENZA, Julio de, *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar, 1959.

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, (*Biblioteca románica hispánica. Manuales*, 25), traducido del alemán por Klaus WAGNER y Francisco LÓPEZ ESTRADA, Madrid, Gredos, 1970.

BALLESTEROS TORRES, Pedro L., *El siglo XVIII alcalaíno*, en *Resumen de las conferencias del II curso de historia, arte y cultura de Alcalá de Henares (febrero-mayo 1986)*, Alcalá de Henares, CSIC, Institución de Estudios Complutenses, 1986, p. 47-51.

BARBIER, Patrick, *Farinelli: le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994.

BARETTI, Giuseppe Marco Antonio, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, London, T. Davies L. Davis, 1770, reproducción anastática de la 2ª ed., (*Travellers Classics*), New York, Praeger, 1970 (introducción de Ian ROBERTSON).

BARETTI, Giuseppe Marco Antonio, *Opere drammatiche dell'abate Pietro Metastasio poeta cesareo*, en *La frusta letteraria di Aristarco Scannabue*, 3, Roveredo, 1763, p. 30-35, reedición de la 1ª ed. por Franco FIDO, Milano, 1967, p. 125.

BÉDAT, Claude, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*, (*Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Série A*, 19), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, (1974).

BEDERA, Cristina, *Una adaptación española (1778) de* Achille in Sciro, en *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional Salamanca 1994*, ed. de Rainer KLEINERTZ, (*De Musica*, dirigida por Juan Luis MILÁN y Màrius BERNADÓ), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, p. 189-193.

BERTRAN, Bernat, *Simfonia en mi bemoll major, 1798*, ed. de Francesc BONASTRE, (*Secció de música*, 40), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991.

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, *Ideología*, en Ramón de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de Josep Maria SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por Francisco RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. LXXVIII-LXXXIII.

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, *Ramón de la Cruz, traductor y adaptador*, en Ramón de la CRUZ, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de Josep Maria SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por Francisco RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996, p. LVII-LXIV.

BOCCHERINI, Luigi (música) y Ramón de la CRUZ (texto), *Clementina*, revisión y adaptación del texto por Jacinto TORRES MULAS, transcripción musical por Antonio GALLEGO GALLEGO, ed. de Jacinto TORRES MULAS, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones*, en *El crotalón*, 1, 1984, p. 749-767.

BONASTRE, Francesc, *El compositor Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Contribución a la música española coral e instrumental del siglo XVIII*, memoria final inédita de la «Beca de investigación musical en España 1976» de la Fundación Juan March, Madrid, 1978.

BONASTRE, Francesc, *Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita*, en *Revista de musicología*, 2, 1979, p. 47-86.

BONET CORREA, Antonio, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, 2ª ed. corregida, Madrid, CSIC, Instituto Diego de Velázquez, 1984.

BONET CORREA, Antonio, *Monasterios Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid-Barcelona, Patrimonio Nacional-Luna Wennberg, 1984.

BORDAS, Cristina, *Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid*, en *Revista de musicología*, 7, 1984, p. 301-333.

BORDAS, Cristina, *Musical Instruments: Tradition and Innovation*, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 175-191.

BORGIR, Tharald, Stephen BONTA y Alfred PLANYAVSKY, art. *Violone*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 26, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 765-766.

BORGIR, Tharald y Alfred PLANYAVSKY, art. *Violone*, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. de Stanley SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1984, p. 814-815.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, (*Temas*, dirigida por Luciano GARCÍA LORENZO, 8), Madrid, SGEL, 1955.

BROSCHI (FARINELLI), Carlo, *Fiestas Reales*, ed. facsímil, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura-Patrimonio Nacional, 1991 (prólogos de Antonio BONET CORREA y Antonio GALLEGO GALLEGO).

BROSCHI (FARINELLI), Carlo, *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987 (estudio de Consolación MORALES BORRERO).

BUCK, Donald C., *Aesthetics, Politics, and Opera in the Vernacular: Madrid, 1737*, en *The Opera Quarterly*, 10, 1994, p. 71-91.

BUCK, Donald C., *Theatrical Production in Madrid's* Cruz *and* Príncipe *Theaters During the Reign of Philip V*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

BUSSEY, William M., *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, (*Studies in Musicology*, 53), Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J., *El maestro de capilla Juan Antonio Ripa Blanque (1721-1795): biografía, catálogo de obras y composiciones musicales*, (*Publicaciones del Instituto de Música Religiosa*, 26), Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1998.

CALDERA, Ermanno, *Il riformismo illuminato nei* sainetes *di Ramón de la Cruz*, en *Letterature* (Genova), 1, 1978, p. 31-50.

CALDERONE, Antonietta, *Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso. Primera parte: la comedia*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 139-181

CALDERONE, Antonietta y Víctor PAGÁN [RODRÍGUEZ], *Catálogo de traducciones. E. Traducciones de comedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 325-363.

CAMBRONERO, Carlos, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1902 (con apéndices en 1903, 1906, 1909, 1916).

CANGA ARGÜELLES, José, *Diccionario de Hacienda con aplicación a España*, Madrid, Imprenta de Marcelino Calero y Portocarrero, 1834, ed. facsímil de la 2ª ed., 2 vol., Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1968.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La capilla musical del Monasterio de la Encarnación*, en *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional Salamanca 1994*, ed. de Rainer KLEINERTZ, (*De Musica*, dirigida por Juan Luis MILÁN y Màrius BERNADÓ), Kassel-Berlin, Reichenberger, 1996, p. 195-205.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Madrid, Fundación Caja de Madrid-Editorial Alpuerto, 1997.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *Los maestros de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVIII)*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36, 1996, p. 455-484.

CARBAJO ISLA, María F., *La población de la villa de Madrid: desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, (Economía y demografía)*, Madrid, Siglo XX de España, 1987.

CARDENAS PIERA, Emilio de, *Catálogo de títulos nobiliarios sacado de los legajos de Estado en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Hidalguía, 1982.

CARDENAS PIERA, Emilio de, *Expedientes de militares (siglos XVI al XIX)*, Madrid, Hidalguía, 1986.

CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel, *Anotaciones sobre la ópera en Cádiz en el siglo XVIII*, en *A tempo*, 18-19, 1984, p. 12-15.

CARREIRA ANTELO, Xoán Manuel, *Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas*, en *Revista de musicología*, 10, 1987, p. 581

CARRERAS, Juan José, Los desagravios de Troya *y la música teatral española del siglo XVIII (1700-1750)*, en *Revista de musicología*, 16, 1993, p. 3040-3057.

CASANOVA DE SEINGALT, Giacomo, *Histoire de ma vie. Édition intégrale*, 6 vol., Wiesbaden-Paris, F.A. Brockhaus-Librairie Plon, 1960.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel, El Pensador, *¿periódico ilustrado?*, en *Estudios de historia social*, 52-53, 1990 [1991], p. 99-106.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel, *La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época*, en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981, p. 318-418.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel, *La tertulia de la Fonda de San Sebastián y la poesía arcádica italiana*, en *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1992, p. 173-184.

CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo, *Un extraordinario compositor español, maestro de capilla en Palencia. Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española)*, en *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 4, 1950, p. 1-55 (reimpresión de la 1ª ed. de 1950, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980).

Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid, ed. de José PERIS LACASA, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993 (coordinador Ignacio Mª SANUY).

Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos, ed. de Nieves IGLESIAS MARTÍNEZ, 3 vol., Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986-1991.

Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs, 231 vol., Paris, Imprimerie Nationale, 1925-1981.

Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Library. Don Pascual de Gayangos, 4 vols., reimpresión de la 1ª ed. de 1875, London, British Museum Publications Limited, 1976.

CAYETANO MARTÍN, María del Carmen, *El Archivo de Villa y el teatro*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de Fernanda ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 263-270.

CIAN, Vittorio, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. G.B. Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, Lattes, 1896.

CICÉRON, *Tusculanes*, (*Collection des Universités de France*), texto establecido por Georges FOHLEN y traducido del latín por Jules HUMBERT, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1931.

CLAVIJO Y FAJARDO, José, *Antología de* El Pensador, ed. de Sebastián de la NUEZ CABALLERO, (*Biblioteca básica canaria*, 10), Islas Canarias, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989.

COE, Ada M., *Entertainments in the Little Theatres of Madrid*, New York, Hispanic Institute, 1947.

COLE, Malcom S., art. *Rondo*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 16, London-Washington-Hong Kong, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 172-177.

COLE, Malcom S., *The Development of the Instrumental Rondo Finale from 1750-1800*, tesis doctoral de la Princeton University, Princeton, 1964.

COLE, Malcom S., *The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late 18th Century*, en *Journal of the American Musicological Society*, 22, 1969, p. 425-455.

Congreso sobre el conde de Aranda y la música. Zaragoza, 29, 30 y 31 de mayo de 1998, dirigido por Álvaro ZALDÍVAR, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico.

COOK, John A., *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Westport, Greenwood Press, 1959.

COPPOLA, Filippo (música) y Manuel GARCÍA BUSTAMANTE (texto), El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter. *Napoles 1678*, estudio y ed. de Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, (*Monumentos de la música española*, 50), Barcelona, CSIC, Departamento de Musicología, 1996.

CORONA MARZOL, Gonzalo, *Ramón de la Cruz,* El peregrino en su patria *(Zarzuela en dos actos)*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27, 1989, p. 513-550.

COSO MARÍN, Miguel Ángel, Mercedes HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO y Juan SANZ BALLESTEROS, *El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 18), London, Tamesis Books, 1989.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; existe una ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1997 (con estudio preliminar e índices de José Luis SUÁREZ GARCÍA).

COTARELO Y MORI, Emilio, *Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, Viuda e Hijos de J.[?] Ratés, 1930.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, 1. *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España,* 2. *María del Rosario Fernández. La Tirana. Primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España,* 3. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta José Perales y Martínez, 1902.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1897.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

COULON, Mireille, *Don Ramón de la Cruz y las polémicas de su tiempo*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 9-12.

COULON, Mireille, *Le* sainete *à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993.

COX, Ralph M., *Tomás de Iriarte*, New York, Twayne Publishers, 1972.

CRISANTO GÁNDARA, Xosé, *Algunas cuestiones relativas a la historia del contrabajo*, en *Quodlibet*, 5, 1996, p. 19-25.

CRISANTO GÁNDARA, Xosé, art. *Contrabajo*, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 3, ed. de Emilio CASARES RODICIO, (Madrid), Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 918-919.

CROCE, Benedetto, *Storia del regno di Napoli*, (*Benedetto Croce. Scritti di storia letteraria e politica*, 19), Bari, Laterza & Figli, 1931.

CRUZ, Ramón de la, *Doce sainetes*, ed. de José Francisco GATTI, Labor, Barcelona, 1972.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, ed. de Emilio COTARELO Y MORI, (*Nueva biblioteca de autores españoles*, 23 y 26), 2 vol., Madrid, Bailly-Baillière, 1915-1928.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, ed. de Francisco LAFARGA, (*Letras hispánicas*, 262), Madrid, Cátedra, 1990.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, ed. de Mireille COULON, Madrid, Taurus, 1985.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, ed., introducción y notas de John DOWLING, (*Clásicos Castalia*, 124), 1, Madrid, Castalia, 1981.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, ed., prólogo y notas de Josep Maria SALA VALLDAURA, (*Biblioteca clásica*, dirigida por Francisco RICO, 84), Barcelona, Crítica, 1996 (con un estudio preliminar de Mireille COULON).

DAHLQVIST, Reine y Edward H. TARR, art. *Clarino*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 5, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 910-912.

DANIELS, Mary Blythe, *Re-Visioning Gender on the Seventeenth-Century Spanish Stage: A Study of Actresses and* Autoras, tesis doctoral de la University of Kentucky, Lexington, 1998.

DAVIS, Charles y John E. VAREY, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 20), Madrid, Támesis, 1997.

DEACON, Philip, *The Removal of Louis Reynaud as Director of the Madrid Theatres in 1776*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991, p. 163-172.

DEFOURNEAUX, Marcelin, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

DELOGU, Maria, *Galuppi a Vienna: Artaserse*, en *Galuppiana 1985. Studi e ricerche. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985)*, ed. de Maria Teresa MURARO y Francesco ROSSI, (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 13), Firenze, Olschki, 1986, p. 225-256.

DIANA, Manuel Juan, *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid escrita de orden de la Junta directiva del mismo*, Madrid, [Imprenta Nacional],1850.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *Cómo se anunciaban las comedias*, en *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, Imp. Viuda de L. Tasso, 1914, p. 87-92.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso y Francisco de Paula LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español. Comediantes,. Escritores. Curiosidades escénicas*, 2 vol., Barcelona, Muntaner

y Simón, 1924 (con un apéndice sobre los teatros catalán y valenciano, por José BERNAT Y DURÁN).

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

Dizionario enciclopedico della letteratura italiana, ed. de Giuseppe PETRONIO, 4, Bari-Roma, Laterza-Unione Editoriale, 1967, p. 103-105.

DÖHRING, Sieghart, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, en *Mozart-Jahrbuch*, 1968-1970, p. 66-76.

DOMERGUE, Lucienne, *El alcalde de Casa y Corte en el coliseo. Teatro y policía en España a fines del Antiguo Régimen*, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, (*Centro di Studi sul Settecento Spagnolo*, 3), Abano Terme, Piovan Editore, 1988, p. 167-187.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La batalla del teatro en el reinado de Carlos III*, en *Anales de literatura española*, 2, 1983, p. 177-196; 3, 1984, p. 207-234.

DORFMÜLLER, Kurt, *The Changing Face of RISM*, en *Fontes Artis Musicæ*, 25, 1978, p. 285-293.

DOWLING, John, *Los tres fines del siglo de Ramón de la Cruz*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 7-9.

DOWLING, John, *Ramón de la Cruz en el teatro lírico del XVIII: el poema y la música*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de Josep Maria SALA VALLDAURA, 1, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 309-327.

DOWLING, John, *Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas*, en *The Eighteenth Century in Spain. Essays in Honour of I.L. McClelland*, ed. de Ann L. MACKENZIE, (=*Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 1991), Liverpool, Liverpool University Press, 1991, p. 173-182.

DOWLING, John, *The Madrid Theater Public in the Eighteenth-Century: Transition from the Popular Audience to the Bourgeois*, en *Transactions of the Seventh International Congress on the Enlightenment*, (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 265), 3, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989, p. 1358-1362.

DOWNES, Edward O. D., *The Operas of Johann Christian Bach as a Reflection of the Dominant Trends in Opera Seria 1750-1780*, tesis doctoral de la Harvard University, Cambridge, 1958.

DUFOUR, Gérard, *El público de Ramón de la Cruz*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 19-20.

DURÓN, Sebastián (música) y José de CAÑIZARES (texto), Salir el amor del mundo *(1696). Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares (1676-1750). Música de Sebastián Durón (1660-1716)*, transcripción y estudio de Antonio MARTÍN MORENO, Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979.

Écrits imprimés concernant la musique, ed. de François LESURE, (*Répertoire International des Sources Musicales*, B VI), 2 vol., München-Duisburg, 1971.

El Censor *(1781-1787). Antología*, ed. de Elsa GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor, 1972.

El Censor. Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787, ed. facsímil, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1989 (con prólogo y estudio de José Miguel CASO GONZÁLEZ).

El Madrid de Carlos III, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1989 (prólogo de Juana VÁZQUEZ MARTÍN).

El teatro europeo en la España del siglo XVIII, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.

ESPINOSA, Agustín, *Don José Clavijo y Fajardo*, (*Lengua y literatura*, 6), Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1970.

ESQUER TORRES, Ramón, *Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765*, en *Segismundo*, 1, 1965, p. 187-226.

FARINELLI, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, (*Reale Accademia d'Italia. Studi e Documenti*, 11), 4 vol., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942-1979.

FELDMAN, Martha, *Mozart and His Elders: Opera Seria Arias, 1766-1775*, en *Mozart-Jahrbuch*, 1991, p. 564-575.

FENLON, Iain, art. *Baretti, Giuseppe (Marc'Antonio)*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 2, London-Washington-Hong Kong, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 155.

FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo, *Pablo de Olavide, traductor y adaptador de obras dramáticas y narrativas francesas*, en *Europa en España, España en Europa*, ed. de Hugo DYSERINCK, Barcelona, Promocions i Publicacions Universitàries, 1990, p. 93-104.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII*, en Nicolás y Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, reedición de la 1ª ed., Madrid, Atlas, 1944, p. 327-334.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva*, ed. de John DOWLING, Madrid, Castalia, 1970.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obras dramáticas y líricas*, 3 vol., Paris, A. Coniam, 1825.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Carlos M., *Espectáculos, ópera y hospitales en España*, en *Revista de musicología*, 12, 1989, p. 567-589.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en el Madrid del setecientos*, en *El arte en las cortes europeas. Comunicaciones del congreso Madrid-Aranjuez, 27-28 abril de 1987*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, p. 279-284.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo,* Madrid, Avapiés, 1988 (prólogo de Pedro NAVASCUÉS PALACIO).

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis, *La arquitectura de los teatros madrileños. Desarrollo histórico y evolución tipológica*, tesis doctoral de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 1986.

FERRER BENIMELI, José Antonio, *El conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del* Viaje de Fígaro a España, Madrid-Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Contemporánea, 1972 (prólogo de Carlos E. CORONA).

FERRER BENIMELI, José Antonio, *Voltaire, España y el conde de Aranda*, en *Historia 16*, 29, 1978, p. 33-45.

FIDO, Franco, *The Enlightenment and Parini*, en *The Cambridge History of Italian Literature*, ed. de Peter BRAND y Lino PERTILE, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1996, p. 371-386.

Filippo Juvarra a Madrid, (*Documenti e ricerche*, 10), Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978.

FUBINI, Mario, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla cultura del Settecento*, 2ª ed., Bari, Laterza, 1954.

GALLEGO GALLEGO, Antonio, *José Herrera.* Instrucción de Apuntadores *(1643)*, en *Revista de musicología*, 2, 1979, p. 357-386.

GALLEGO GALLEGO, Antonio, La Clementina, *de Boccherini*, en *Revista de musicología*, 10, 1987, p. 633-639.

GALLEGO GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, (*Alianza música*, 41), Madrid, Alianza Editorial, 1988.

GARBAYO, Javier, art. *Canales, Manuel*, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2, ed. de Emilio CASARES RODICIO, (Madrid), Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 1006-1007.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, 86 vol., Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1920-1963.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., *El Teatro de las Comedias del Príncipe (1582-1607)*, en *Manuscrt. Cao. Edad de Oro. Departamento de Filología Española. Universidad Autónoma de Madrid*, 6, 1994-1995, p. 5-24.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco, *Archivo de la Cofradía de la Novena*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de Fernanda ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 543-568.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco, *El Gremio de Representantes*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de Fernanda ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 535-542.

GARELLI, Patrizia, *Catálogo de traducciones. D. Traducciones de tragedias italianas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 325-363.

GARELLI, Patrizia, *Metastasio y el melodrama italiano*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 127-138.

GARELLI, Patrizia, *Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de Josep Maria SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 447-473.

GEA ORTIGAS, Mª Isabel, *El Madrid desaparecido*, Madrid, Ediciones La librería, 1992.

GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII*, en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J., en su 65° cumpleaños*, ed. de Emilio CASARES y Carlos VILLANUEVA, (*Aula aberta musica*, 1), 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 605-646.

GERBER, Rudolf, art. *Arie*, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. de Friedrich BLUME, 1, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949, col. 612-622.

GERBER, Rudolf, *Der Operntypus Johann Adolf Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig, Kistner und Siegel, 1925.

Giuseppe Baretti, letterato e viaggiatore. Atti del convegno, Napoli, 15 dicembre 1989, ed. de Arturo MARTORELLI, (*La coppa di Nestore*, 2), s.l., Valentino, [1993].

Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa. Atti del convegno di studi, Torino, 21-22 settembre 1990, ed. de Marco CERRUTI y Paola TRIVERO, (*Contributi e proposte*, 23), Alessandria, Edizioni dell'orso, 1993.

GÓMEZ PINTOR, María Asunción, *Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos*, en *Actas del XV congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. "Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones". Madrid, 3-10 abril de 1992*, ed. de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y Alfonso de VICENTE, (=*Revista de musicología*, 16, 1993), 6, Madrid, Sociedad Española de Musicología, [1997], p. 3459-3475.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, *El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración*, en *Anuario musical*, 48, 1993, p. 63-101.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 20-21.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, *Liturgical Music with Orchestra, 1750-1800*, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 53-71.

GONZÁLEZ-PALENCIA SIMÓN, Ángela, *Colección de documentos sobre Madrid*, Madrid, CSIC, Instituto Superior de Estudios Madrileños, 1953.

GREGORI, Josep Maria, *Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición hispánica y las partes de* cantus *y* altus *en el tránsito del Renacimiento al Barroco*, en *Actas del XV congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. "Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones". Madrid, 3-10 abril de 1992*, ed. de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA y Alfonso de VICENTE, (=*Revista de musicología*, 16, 1993), 5, Madrid, Sociedad Española de Musicología, [1997], p. 2770-2781.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*, (Madrid), Ramón Guerra, 1996.

GUINARD, Paul-J., *La Presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

HAFTER, Monroe Z., *Ambigüedad de la palabra público en el siglo XVIII*, en *Nueva revista de filología hispánica*, 24, 1975, p. 46-63.

HAMILTON, Arthur, *A Study of Spanish Manners, 1750-1800, from the Plays of Ramón de la Cruz*, en *University of Illinois Studies in Language and Literature*, 11, 1926, p. 357-428.

HAMILTON, Earl J., *Guerra y precios en España, 1651-1800*, (*Alianza Universidad. Historia*, 537), traducido del inglés por Lourdes IGLESIAS, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

HAMILTON, Mary Neal, *Music in Eighteenth Century Spain*, (*Illinois Studies in Language and Literature*, 22), Urbana, University of Illinois, 1937, ed. facsímil, (*Da Capo Press Music Reprint Series*), New York, Da Capo Press, 1971.

HANSELL, Kathleen Kusmick, *Opera and Ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan, 1771-1776: A Musical and Social History*, tesis doctoral de la University of California, Berkeley, 1980.

HARRIS, Ellen T., *Voices*, en *Performance Practice*, 2. *Music after 1600*, ed. de Howard MAYER BROWN y Stanley SADIE, (*The New Grove Handbooks in Music*), Houndmills-London, The Macmillan Press, 1989, p. 97-116.

HERIOT, Angus, *The Castrati in Opera*, London, Secker and Warburg, 1956.

HERNÁNDEZ FREIXA, Pilar, *La evolución del edificio teatral en Madrid y su concreción en los años de la Ilustración*, en *Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid*, 1, Madrid, Diputación, 1980, p. 164-169.

HERNÁNDEZ, Mario, *La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: La Ilustración frente al Barroco*, en *Revista de literatura*, 42, 1980, p. 185-220.

HERR, Richard, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1975.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, (*Monografías*, 58), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Don Ramón de la Cruz y sus críticos: la reforma del teatro*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de Josep Maria SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 487-524.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII. (Hacia los derechos de autor)*, en *Revista de literatura*, 115, 1996, p. 47-82.

HERRERA VAILLANT, Antonio Alfredo de, *Don Ramón de la Cruz, hidalgo y poeta de Madrid, y su familia*, en *Hidalguía*, 31, 1983, p. 433-453.

HIDALGO, Juan (música) y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA (texto), Celos aun del aire matan, *ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música* [acto I] *de Juan Hidalgo*, ed. de José [Josep] SUBIRÀ, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933.

HORACE, *Epîtres*, (*Collection des Universités de France*), texto establecido y traducido del latín por François VILLENEUVE, 4ª ed., Paris, Les Belles Lettres, 1961.

HOWELL, Almonte, art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 16, London-Washington-Hong Kong, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 94.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, *Música y bailes escénicos españoles*, (*Aula de Cultura. Ciclo de conferencias: el Madrid de Carlos III*, 22), Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 1989.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés, 1989.

HUNTER, Mary, *Some representations of Opera Seria in Opera Buffa*, en *Cambridge Opera Journal*, 3, 1991, p. 89-108.

IGLESIAS DE SOUZA, Luis, *El teatro lírico español*, 4 vol., A Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996.

IRIARTE, Tomás de, *Poesías*, (*Clásicos castellanos*, 136), Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

ISUSI FAGOAGA, Rosa, *Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su* Guía para principiantes [sic], en *Revista de musicología*, 20, 1997, p. 401-416.

ISUSI FAGOAGA, Rosa, *Pedro Rabassa y los estilos musicales en España durante el siglo XVIII*, tesis doctoral de la Universidad de Granada, (en preparación).

JAMBOU, Louis, *Réflexions sur la diffusion en Espagne de* L'art du facteur d'orgues *de Dom Bedos de Celles*, en *L'orgue*, 172, 1979

JOHNSON, Colin B., *Madrid's Third Public Theatre*, en *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarckson Dowling*, ed. de Douglas BARNETTE y Linda J. BARNETTE, (*Homenajes*, 3), Newark, Juan de la Cuesta, 1985, p. 99-111.

JONARD, Norbert, *Giuseppe Baretti (1719-89). L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, Imp. G. De Bussac, 1963.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, ed. de Guillermo CARNERO, (*Letras hispánicas*, 61), Madrid, Cátedra, 1997.

JUAN MORANT, Vicente, *Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX*, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (catálogo de exposición), ed. de Fernanda ANDURA VARELA, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 53-67.

KANY, Charles E., *Life and Manners in Madrid. 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932.

KANY, Charles E., *Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo (Ayuntamiento de Madrid)*, 6, 1929, p. 245-284.

KANY, Charles E., *Theatrical Jurisdiction of the* Juez Protector *in XVIIIth-Century Madrid*, en *Revue hispanique*, 81, 1933, p. 382-393.

KENYON DE PASCUAL, Beryl, art. *Clarín I. España*, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 3, ed. de Emilio CASARES RODICIO, (Madrid), Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 731.

KENYON DE PASCUAL, Beryl, Clarines *and* Trompetas: *Some Further Observations*, en *Historic Brass Society Journal*, 7, 1995, p. 100-106.

KLEINERTZ, Rainer, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters des 18 Jh.*, (*De Musica*, dirigida por Juan Luis MILÁN y Màrius BERNADÓ, 7), Kassel-Berlin, Reichenberger, (en preparación).

KLEINERTZ, Rainer, Iphigenia en Tracia: *una zarzuela desconocida de José de Nebra en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, en *Anuario musical*, 48, 1993, p. 153-164.

KNIGHTON, Tess, recensión de: Louise K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, en *Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music*, 13, 1994, p. 283-291.

KURTH, Ernst, *Die Jugendopern Glucks bis Orfeo*, en *Studien zur Musikwissenchaft*, 1, 1913, p. 193-277.

La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI-XVIII), ed. de Juan José CARRERAS LÓPEZ y José Máximo LEZA CRUZ, (=*Artigrama. Revista del departamento de historia del arte de la Universidad de Zaragoza*, 12, 1996-1997), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997.

LAFARGA, Francisco, *Catálogo de traducciones. B. Traducciones de comedias francesas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 235-294.

LAFARGA, Francisco, *El teatro ilustrado en España, entre tradición y modernidad*, en *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium an der Universität-GH-Duisburg vom 8.-11. Oktober 1996*, ed. de Siegfried JÜTTNER, (*Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache*, ed. de Lothar BORNSCHEUER, Rudolf BRANDMEYER, Siegfried JÜTTNER, Herbert KAISER, Manfred KOMOROWSKI,

Hans T. SIEPE y Manfred von STOSCH, 2), Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991, p. 143-156.

LAFARGA, Francisco, *Introducción*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 9-14.

LAFARGA, Francisco, *La comedia francesa*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 87-104.

LAFARGA, Francisco, *La investigación sobre traducciones teatrales en el siglo XVIII: estado actual y perspectivas*, en *El teatro español del siglo XVIII*, ed. de Josep Maria SALA VALLDAURA, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, p. 573-587.

LAFARGA, Francisco, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, 2 vol., Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

LAFARGA, Francisco, *Ramón de la Cruz y el teatro europeo*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 13-14.

LAFARGA, Francisco, *Tradición y modernidad en el teatro de Ramón de la Cruz*, en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, ed. de Antonietta CALDERONE, Messina, Armando Siciliano, 1993, p. 333-351.

LAFARGA, Francisco, *Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español*, en *Anales de literatura española*, 5, 1986-87, p. 219-230.

LAGRAVE, Henri, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksiek, 1972.

LARRA, Mariano José de, art. *Yo quiero ser cómico*, en *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed., prólogo y notas de Alejandro PÉREZ VIDAL, (*Biblioteca clásica*, dirigida por Francisco RICO, 92), Barcelona, Crítica, 1997 (con un estudio preliminar de Leonardo ROMERO).

LARUE, Jan, *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, traducido del inglés por Pedro PURROY, Barcelona, Labor, 1989.

LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC-Instituto de Estudios Madrileños, 1974.

LEZA CRUZ, José Máximo, *Entre la Capilla y el Teatro. Maestros en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII* en el seminario *La catedral como institución musical*, organizado por la Universidad de Zaragoza, la Fundación Cultural Santa Teresa de Ávila y el Royal Holloway (University of London) y celebrado en Ávila del 10 al 12 de mayo de 1996 (sin publicar).

LEZA CRUZ, José Máximo, *La zarzuela* Viento es la dicha de amor. *Producciones en los teatros públicos madrileños en el siglo XVIII*, en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del congreso internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, ed. de María Antonia VIRGILI BLANQUET, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 393-405.

LEZA CRUZ, José Máximo, *Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1750)*, tesis doctoral de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

LIVI BACCI, Massimo, *Fertility and Nuptiality Changes in Spain from the Late 18th to the Early 20th Century*, en *Population Studies*, 22, 1968, p. 83-102 y 211-234.

LÓPEZ CALO, José, *La música en la Catedral de Palencia*, 1. *Catálogo musical. Actas capitulares (1413-1684)*, (*Colección Pallantia*, 6), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980; 2. *Actas capitulares (1685-1931). Apéndices documentales*, (*Colección Pallantia*, 7), Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1981.

LÜHNING, Helga, art. *Arie.18. Jahrhundert*, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. de Ludwig FINSCHER, 1, 2ª ed., Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1994, col. 816-823.

LUNA, Juan J., art. *González Velázquez, Alejandro*, en *The Dictionary of Art*, ed. Jane TURNER, 12, New York, Grove Press, 1996, p. 923.

LUZÁN, Ignacio de, *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed., prólogo y glosario de Russel P. SEBOLD, Barcelona, Labor, 1977.

MADRUGA REAL, Ángela, *Arquitectura y espectáculo: los Teatros del Palacio de Aranjuez*, en *Reales Sitios*, 140, 1999, p. 14-24.

MADRUGA REAL, Ángela, *Un espacio escénico para el Real Sitio de Aranjuez: el Teatro de J[aime] Marquet*, en *Reales Sitios*, 142, 1999, p. 2-11.

MANZANO ALONSO, Miguel, *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1995.

MARAVALL, José Antonio, *La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración*, en *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Valencia, Universidad de Valencia, 1982, p. 617-653; reproducido en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. de María Carmen IGLESIAS, Madrid, Mondadori, 1991, p. 382-406.

MARCHAMALO SÁNCHEZ, Antonio y Miguel MARCHAMALO MAÍN, *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares (historia, arte, tradiciones)*, Alcalá de Henares, CSIC, Instituto de Estudios Complutenses, 1990.

MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, Angela, *Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli-Signorelli*, en *Revista de la Universidad de Madrid*, 35, 1960, p. 763-808.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

MARTÍN MORENO, Antonio, *El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)*, en *Tesoro sacro musical*, 643, 1978, p. 24-26.

MARTÍN MORENO, Antonio, *El músico Sebastián Durón: su testamento y muerte. Hacia una posible biografía*, en *Anuario musical*, 27, 1972, p. 163-188.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española*, 4. *Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

MARTÍN MORENO, Antonio, *Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (siglo XVIII)*, en *Anuario musical*, 30, 1975, p. 109-122.

MARTÍNEZ GIL, Carlos, tesis sobre la capilla de Toledo, tesis doctoral presentada en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1999.

MARTÍNEZ MEDINA, África, *La vivienda aristocrática escenario de la fiesta. Festejos realizados por los condes-duques de Benavente con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV. 19 de enero de 1789*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, 1997, p. 283-290.

MATILLA TASCÓN, Antonio, *El primer catastro de la Villa de Madrid*, en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 69, 1961, p. 463-530.

MATILLA TASCÓN, Antonio, *Índice de testamentos y documentos afines (2ª serie)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Dirección de Archivos Estatales, 1987.

MCCLELLAND, Ivy L., *Pathos dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, (*Hispanic Studies Textual Research and Criticism*, 7), traducido del inglés por Fernando HUERTA VIÑAS y Guillermina CENOZ DEL ÁGUILA, 2 vol., Liverpool, Liverpool University Press, 1998.

MCCLYMONDS, Marita P., art. *Aria. 18th Century*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de Stanley SADIE, 1, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 171-175.

MCCLYMONDS, Marita P., *Niccolò Jommelli. The Last Years, 1769-1774*, (*Studies in Musicology*, 23), Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

MCCLYMONDS, Marita P. y Daniel HEARTZ, art. *Opera Seria*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de Stanley SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 698-707.

MCCLYMONDS, Marita P., Elisabeth COOK y Julian BUDDEN, art. *Finale*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de Stanley SADIE, 2, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 205-207.

MCKENDRICK, Malveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the* mujer varonil, London-New York, Cambridge University Press, 1974.

MEEÙS, Nicolas, *Chiffrages*, en *Fascicules d'analyse musicale*, 1, 1988, p. 9-12.

MENDOZA FILLOLA, Antonio, *La tragedia neoclásica española, 1710-1819*, tesis doctoral de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1980.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vol., Madrid, CSIC, 1994.

MERCIER, Philippe, *Antoine Frédéric Gresnick. Compositeur liégeois (1755-1799). Étude bio-bibliographique et contribution à l'histoire de la musique, notamment de*

l'opéra, à la fin du XVIIIe siècle, (*Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain*, ed. de Tony HACKENS, 27 = *Musicologia neolovaniensia. Studia*, 2), Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1980.

MEREGALLI, Franco, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, Venezia, Libreria Universitaria, 1962.

MÉRIMÉE, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid. Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Francisco de Paula Mellado, 1861, ed. facsímil, Madrid, Dossat, 1986

MICHEL, A., art. *Ordre. Ordination*, *Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, ed. de A. VACANT, E. MANGENOT y É. AMANN, 11, Paris, Letouzey et Ané, 1932, p. col. 1193-col. 1405.

MILLNER, Frederick L., *The Operas of Johann Adolf Hasse*, (*Studies in Musicology*, 2), [Ann Arbor], UMI Research Press, 1979.

MININNI, C.G., *Pietro Napoli-Signorelli: vita, opere, tempi, amici, con lettere, documenti ed altri scritti inediti*, Città di Castello, Lapi, 1914.

MITJANA, Rafael, *Don Ramón de la Cruz y el teatro lírico nacional*, en *Ensayos de crítica musical* (Madrid), 2ª serie, 1922, p. 103-147.

MITJANA, Rafael, *Espagne. La musique en Espagne (art religieux et art profane)*, 4. *Le dix-huitième siècle*, en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 1. *Histoire de la musique*, 4. *Espagne-Portugal*, ed. de Albert LAVIGNAC y Lionel de la LAURENCIE, Paris, Librairie Delagrave, 1920, p. 2114-2257.

MITJANA, Rafael, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, en *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas é hispano-americanas*, 1, 1895-1896, p. 157-160; 181-185; 239-246; 307-315; 338-345.

MOLEÓN GAVILANES, Pedro, *Juan de Villanueva*, (*Akal arquitectura*, 10), Tres Cantos, Akal, 1998.

MOORE, John A., *Ramón de la Cruz*, New York, Twayne Publishers, 1972.

MORALES, Luisa y Beryl KENYON DE PASCUAL, *Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)*, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 12, 1996, p. 283-313; 13, 1997, p. 123-146.

MORENO MENGÍBAR, Andrés [José], *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, (*Biblioteca de temas sevillanos*, 49), Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994.

MORENO MENGÍBAR, Andrés José, *Los orígenes de la ópera en Sevilla: la actuación de Olavide (1767-1779)*, en *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 221, 1989, p. 17-31.

MORENO MENGÍBAR, Andrés José, *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación Pública Luis Cernuda-Editorial Alpuerto, 1995.

MUNSHOWER, Susan S., *Philippo Juvarra's Spacial Concepts and Italian Stage Design: the Consummation of a Renaissance Discovery*, tesis doctoral de la Pennsylvania State University, 1995.

MUÑOZ Y ROCA-TALLADA, Carmen, *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo, ed. de Lorenzo BIANCONI y Renato BOSSA, (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 9), Firenze, Olschki, 1983.

NADAL, Jordi, *La población española (siglos XVI a XX)*, Barcelona, Ariel, 1984.

NASSARRE, Pablo, *Escuela Música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1724, ed. facsímil, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1980.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Del corral al coliseo*, en *El teatro en Madrid 1583-1925: del Corral del Príncipe al Teatro de Arte* (catálogo de la exposición), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1983, p.

NIFO, Francisco Mariano, *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 construirse por modelo de todos los de Europa*, ed. del manuscrito Christiane ESPAÑA, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994.

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *José Clavijo y Fajardo (1726-1806)*, (*Colección Guagua*, 74), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

OEHRLEIN, Josef, *El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social*, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. de José María DÍEZ BORQUE, (*Colección Támesis. Serie A. Monografías*, 139), London, Tamesis Books, 1989, p. 17-33.

OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (*Literatura y sociedad*, 54), traducido del alemán por Miguel Ángel VEGA, Madrid, Castalia, 1993.

OEHRLEIN, Josef, *Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época*, en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. de Christoph STROSETZKI, (*Studia Hispanica*, dirigida por Christoph STROSETZKI, 7), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 246-262.

OLAECHEA, Rafael y José Antonio FERRER BENIMELI, *El conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés*, 2 vol., Zaragoza, Librería General, 1978; existe una 2ª ed. corregida y aumentada, Huesca, Diputación Provincial de Huesca-Ibercaja, 1998.

OZANAM, Didier, *Le Théâtre français de Cádiz au XVIIIème siècle, 1769-1779*, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 1974, p. 203-232.

PAGÁN [RODRÍGUEZ], Víctor, *Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso. Segunda parte: el drama jocoso*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 183-199.

PAGÁN [RODRÍGUEZ], Víctor, *El teatro de Goldoni en España: comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997.

PAGÁN [RODRÍGUEZ], Víctor, *Itinerario de los dramas jocosos de Goldoni en España (y catálogo)*, en *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, ed. de Juli LEAL DUART y Juana Inés RODRÍGUEZ GÓMEZ, València, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1996, p. 173-199.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)*, en *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, p. 43-64.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)*, en *Historia del teatro en España, 2. Siglo XVIII. Siglo XIX*, ed. de José María DÍEZ BORQUE, Madrid, Taurus, 1988, p. 57-376.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Teatro*, en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. de Francisco AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 135-233.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Institución Sancho el Sabio, 1975.

PEDRELL, Felipe [Felip], *Teatro lírico español anterior al siglo XIX. Documentos para la historia de la música española coleccionados transcriptos é ilustrados por Felipe Pedrell*, 5 vol., La Coruña, Canuto Berea y compañía, 1897-1898.

PERDICES BLAS, Luis, *Pablo de Olavide (1725-1803). El ilustrado*, Madrid, Editorial Complutense, 1992.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

PLA, Juan Bautista [Joan Baptista] y José [Josep] PLA, *Dos tríos de Pla*, introducción y transcripción de Beryl KENYON DE PASCUAL, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987.

PLA, Manuel, *Concert per a flauta en Si bemoll major (IV-2)*, revisió i ed. de Josep DOLCET, Barcelona, Tritó, 1995.

PLATOFF, John, *The Buffa Aria in Mozart's Vienna*, en *Cambridge Opera Journal*, 2, 1990, p. 99-120.

PONZ, Antonio, *Viage de España*, 19 vol., Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1772-1794.

QUADRADO, José María, *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Madrid, Imprenta Ripollés, 1861, (láminas de Francisco Javier PARCERISA).

QUEROL, Miguel [Miquel], *Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Canciones para 2 oboes y fagot, (Música hispana II. Serie C. Música de cámara*, 11), Barcelona, CSIC, 1973.

QUEROL, Miguel [Miquel], *La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras*, en *Anuario musical*, 28-29, 1973-1974, p. 209-220.

QUEZADO DECKKER, Zilah, art. *Sacchetti, Giovanni Battista*, en *The Dictionary of Art*, ed. de Jane TURNER, 27, New York, Grove Press, 1996, p. 486-487.

QUINTANA, Manuel José, *Tesoro del Parnaso Español*, Paris, Baudry, 1861.

RABANAL YUS, Aurora, art. *Villanueva, Diego de*, en *The Dictionary of Art*, ed. de Jane TURNER, 32, New York, Grove Press, 1996, p. 563-564.

RABASSA, Pedro [Pere], *Guía para los principiantes que dessean perfeycionarse en la compossición de la música*, ed. facsímil de Francesc BONASTRE, Antonio MARTÍN MORENO y Josep CLIMENT, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal: materiales para su estudio, ed. de Mª Carmen LAFUENTE NIÑO y Ascensión AGUERRI MARTÍNEZ, Madrid, BHM, 1996.

RECASENS BARBERÀ, Albert, *Antonio Rodríguez de Hita (1724/25-1787). Approche bio-bibliographique*, tesis de licenciatura de la Université catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1992.

RECASENS BARBERÀ, Albert, *Antonio Rodríguez de Hita (1724/25-1787). Approche bio-bibliographique. Septembre 1992*, en *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, 25, 1992, p. 212-213.

RECASENS BARBERÀ, Albert, art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 21, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 503-504.

RECASENS BARBERÀ, Albert, art. *Spain. I. Art Music. 4. Later 18th Century*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 24, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 126-128.

REGER, Max, *Contribuciones al estudio de la modulación*, traducido del alemán por Ramón BARCE, Madrid, Real Musical, 1978.

Reglas de catalogación, [Madrid], Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Dover Publications, [1963].

Répertoire International des Sources Musicales. RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), traducido del alemán y comentarios por José Vicente GONZÁLEZ VALLE, Antonio EZQUERRO, Nieves IGLESIAS, Carlos José GOSÁLVEZ y Joana CRESPÍ, Madrid, Arco/Libros, 1996.

Richtlijnen voor de bibliografische verwijzing, ed. de Leo DE REN, 2ª ed. aumentada, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, [Faculteit Letteren], Departement archeologie en kunstwetenschap, 1983.

RIENÄCKER, Gerd, art. *Finale*, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. de Ludwig FINSCHER, 3, 2ª ed., Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1995, col. 474-488.

RINNANDER, Joan Alfred, *One God, One Farinelli: Enlightenment Elites and the Containment of the Teatrical Impulse*, tesis doctoral de la University of California, San Diego, 1985.

RÍOS [CARRATALÁ], Juan Antonio, *Catálogo de traducciones. A. Traducciones de tragedias francesas*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 205-234.

RÍOS [CARRATALÁ], Juan Antonio, *La tragedia francesa*, en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. de Francisco LAFARGA, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 63-85.

ROBINSON, Michael F., *Mozart and the Opera Buffa Tradition*, en CARTER, Tim, *W. A. Mozart:* Le nozze di Figaro, Cambridge, Cambridge Opera Handbooks, 1987, p. 11-32.

ROBINSON, Michael F., *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, reproducción anastática, New York, Da Capo Press, 1984; traducción al italiano: *L'opera napolitana*, Venezia, Marsilio, 1984 (Giovanni MORELLI aporta una *Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, p. 7-16).

ROBINSON, Michael F., *The Aria in Opera Seria, 1725-1780*, en *Proceedings of the Royal Musical Association*, 88, 1961-1962, p. 31-43.

RODRIGO, Antonina, *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, (*Los tres dados*), Madrid, Prensa Española, 1972.

RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio (música) y Ramón de la CRUZ (texto), Las labradoras de Murcia. *Zarzuela en dos actos*, ed. crítica de Fernando J. CABAÑAS ALAMÁN, (*Música hispana, Serie A. Música lírica*, dirigida por Emilio CASARES RODICIO, 21), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juana Inés, *Las obras de Carlo Goldoni en España (1750-1800)*, tesis doctoral de la Universitat de València, València, 1997.

ROSEN, Charles, *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, traducido del inglés por Elena GIMÉNEZ MORENO, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

ROSEN, Charles, *Formas de sonata*, traducido del inglés por Luis ROMANO HACES, Barcelona, Labor, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, (*Clásicos del pensamiento*, 105), traducido del francés por Quintín CALLE CARABIA, Madrid, Tecnos, 1994 (con un estudio preliminar de José RUBIO CARRACEDO).

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, ed. de M. FUCHS, (*Textes littéraires français*, 22), Lille, Giard, 1948.

RUANO DE LA HAZA, Jose María y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (*Nueva biblioteca de erudición y crítica*, dirigida por Pablo JAURALDE, 8), Madrid, Castalia, 1994.

RUIZ TARAZONA, Andrés, *Antonio Rodríguez de Hita, músico del Madrid de Carlos III*, en *Revista de musicología*, 11, 1988, p. 309-316.

RÚJULA, José de, *Índice de los colegiales del Mayor de San Ildefonso y Menores de Alcalá*, Madrid, CSIC, Instituto Jerónimo Zurita, 1946.

SAGE, Jack, art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de Stanley SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 1370.

SAGE, Jack, *La música de Juan Hidalgo,* en Juan VÉLEZ DE GUEVARA (texto), Los celos hacen estrellas, ed. de John E. VAREY y N[orman] D. SHERGOLD, London, Tamesis Books, 1970, p. 169-223.

SAGE, Jack, recensión de: Louise K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, en *Journal of the Royal Musical Association*, 119, 1994, p. 302-308.

SALA VALLDAURA, Josep Maria, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía,* (*Ensayos/Scriptura*, dirigida por Jordi JOVÉ, 3), Lleida, Universitat de Lleida, 1994.

SALA VALLDAURA, Josep Maria, *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*, (Cádiz), Fundación Municipal de Cultura, Cátedra "Adolfo de Castro", 1996.

SALA VALLDAURA, Josep Maria, *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*, en *Ínsula*, 574, 1994, p. 5-7.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vol., Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, ed. facsímil preparada por Jacinto TORRES, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical,1986 (con índices completos de personas, materias y obras).

SAMBRICIO, Carlos, *Diego de Villanueva y los papeles críticos de Arquitectura*, en *Revista de ideas estéticas*, 122, 1973, p. 159-174.

SAN MARTÍN PAYO, Jesús, *Catálogo del Archivo de la Catedral de Palencia*, (=*Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 50, 1983), Palencia, Diputación Provincial, 1983; *Archivo Capitular de Palencia (ACP). Catálogo I, 2ª parte. Armarios VIII-XIV del Archivo Histórico*, (=*Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 55, 1987), Palencia, Diputación Provincial, 1987.

SÁNCHEZ-BLANCO PARODY, Francisco, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, (*Alianza universidad*, 686), Madrid, Alianza Editorial, 1991.

SARTORI, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 vol., Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994.

SCHÖNBERG, Arnold, *Funciones estructurales de la armonía*, ed. revisada y corregida de Leonard STEIN, traducido del inglés por Juan Luis MILÁN AMAT, Barcelona, Labor, 1990.

SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, traducido del inglés por A.[?] SANTOS, Madrid, Real Musical, 1989.

SCHÖNBERG, Arnold, *Tratado de armonía*, traducido del alemán por Ramón BARCE, Madrid, Real Musical, 1979.

SHERGOLD, Norman D., *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

SHERGOLD, N[orman] D., *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 10), London, Tamesis Books, 1989.

SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos*, (*Estudios de literatura española*), Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, *Nuevos documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 24, 1955, p. 203-311.

SHERGOLD, N[orman] D. y John E. VAREY, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 11), London, Tamesis Books, 1986 (con la colaboración de Charles DAVIS)

Short-title Catalogue of Eighteenth-Century Spanish Books in the British Library, 3 vols., London, The British Library, 1994.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, *Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón*, en *Anuario musical*, 18, 1963, p. 137-160.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, *Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón: once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II*, en *Anuario musical*, 16, 1961, p. 149-176.

SIMON PALMER, María del Carmen, *Manuscritos musicales del siglo XVIII de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, en *Anuario musical*, 33-35, 1978-80, p. 141-159.

SLATFORD, Rodney, art. *Double bass*, en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. de S. SADIE, 1, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1984, p. 590-594.

SMITH, Kent Maynard, *Egidio Duni and the Developement of the* Opéra-comique *from 1753-1770*, tesis doctoral de la Cornell University, Ithaca, 1980.

SOMMER-MATHIS, Andrea, *Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística*, en *España festejante. El siglo XVIII*, ed. de Margarita TORRIONE, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, p. 383-401.

SORIANO FUERTES, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 vol., Madrid-Barcelona, Narciso Ramírez, 1855-1859.

SORIANO PÉREZ-VILLAMIL, María Enriqueta, *España vista por historiógrafos y viajeros italianos (1750-1799)*, Madrid, Narcea, 1980.

SOUBEYROUX, Jacques, *Paupérisme et rapports sociaux à Madrid au XVIIIe siècle*, Lille, Université de Lille, Atelier Reproduction des thèses, 1978.

SPITZER, John y Neal ZASLAW, art. *Orchestra,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 18, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 530-548.

SPITZER, John y Neal ZASLAW, art. *Orchestra. 18th Century*, en *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. de Stanley SADIE, 3, London-New York, The Macmillan Press Limited, 1992, p. 723-728.

STEIN, Louise K., *El* Manuscrito Novena: *sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró,* en *Revista de musicología*, 3, 1980, p. 197-234.

STEIN, Louise K., «*Este nada dichoso género*»: *la zarzuela y sus convenciones*, en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del congreso internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, ed. de María Antonia VIRGILI BLANQUET, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 185-203.

STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

STEIN, Louise K., *Un manuscrito de música teatral reaparecido:* Veneno es de amor la envidia, en *Revista de musicología*, 5, 1982, p. 225-233.

STEVENSON, Robert, art. *Mir y Llussá, José,* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley SADIE, 16, 2ª ed., [London], Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 752-753.

STEVENSON, Robert, *Haydn's Iberian World Connections*, en *Inter-American Music Review*, 4, 1982, p. 3-30.

STEVENSON, Robert, *Los contactos de Haydn con el mundo ibérico*, en *Revista musical chilena*, 36, 1982, p. 3-39.

STIEGER, Franz, *Opernlexikon. Opera Catalogue. Lexique des Opéras. Dizionario operistico*, 9 vol. en 4 partes, Tutzing, Hans Schneider, 1975.

Storia di Napoli, 11 vol., [Napoli], Società editrice Storia di Napoli, 1967-1978.

STOUDEMIRE, Sterling, *Metastasio in Spain*, en *Hispanic Review*, 9, 1941, p. 184-191.

STROHM, Reinhard, *L'opera italiana nel Settecento*, traducido del alemán, revisado y ampliado por Leonardo CAVARI y Lorenzo BIANCONI, Venezia, Marsilio, 1991 (bibliografía revisada y actualizada por Mario ARMELLINI).

SUÁREZ PAJARES, Javier, *Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario*, en *Cuadernos de música*, 2, 1992, p. 111-149.

SUBIRÀ, José [Josep], art. *Rodríguez de Hita, Antonio*, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. de Friedrich BLUME, 11, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1963, col. 601-602.

SUBIRÀ, José [Josep], *Catálogo de la sección de música*, 6. *Teatro menor. Tonadillas y sainetes*, Madrid, Biblioteca Municipal, 1965.

SUBIRÀ, José [Josep], *Conciertos espirituales españoles en el siglo XVIII*, en *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten geburtstag am 7. juli 1962*, ed. de Heinrich HÜSCHEN, Regensburg, Gustav Bosse, 1962, p. 519-529.

SUBIRÀ, José [Josep], *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, (*Monografías*, 5), 2 vol., Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949-1950.

SUBIRÀ, José [Josep], *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.

SUBIRÀ, José [Josep], *El Teatro del Real Palacio (1849-1851) con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, (*Monografías*, 4), Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950.

SUBIRÀ, José [Josep], *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

SUBIRÀ, José [Josep], *Historia de la música teatral en España*, (*Música*, 429), Barcelona, Labor, 1945.

SUBIRÀ, José [Josep], *La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, en *Anuario musical*, 12, 1957, p. 147-166.

SUBIRÀ, José [Josep], *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, [Sucesores de Rivadeneyra], 1927.

SUBIRÀ, José [Josep], *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos*, en *Anuario musical*, 14, 1959, p. 207-230.

SUBIRÀ, José [Josep], *La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 7, 1930, p. 109-123; p. 389-404.

SUBIRÀ, José [Josep], *La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 4, 1927, p. 1-14.

SUBIRÀ, José [Josep], *La tonadilla escénica*, 3 vol., Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930.

SUBIRÀ, José [Josep], *Lo histórico y lo estético en la zarzuela*, en *Revista de ideas estéticas*, 27, 1969, p. 103-126.

SUBIRÀ, José [Josep], *Repertorio teatral madrileño y resplandor transitorio de la zarzuela (años 1763 a 1771)*, en *Boletín de la Real Academia Española*, 39, 1959, p. 429-462.

SUBIRÀ, José [Josep], *Temas musicales madrileños (evocaciones históricas)*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

SUBIRÀ, José [Josep], *Variadas versiones de libretos operísticos*, (*Anejos de la Revista* Segismundo, 4), Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

SUSTAETA LLOMBART, Ignacio, *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la* Gaceta de Madrid, *y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, 4 vol., tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993.

TERUEL GREGORIO DE TEJADA, Manuel, *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia,* Crítica, Barcelona, 1993.

THOMASON, Phillip Brian, El Coliseo de la Cruz*: Illustrations from the Archivo Municipal de Madrid*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, p. 237-247.

THOMASON, Phillip Brian, *The* Coliseo de la Cruz: *Madrid's First Enclosed Municipal Playhouse (1737-1859)*, Ann Arbor, UMI Research Press, [1989].

TORRES, José de, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa, con solo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702, ed. facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1983.

TORRIONE, Margarita, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, en *España festejante. El siglo XVIII*, ed. de Margarita TORRIONE, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, p. 295-322.

TORTOSA LINDE, María Dolores, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada, 1988.

TOVAR MARTÍN, Virginia, *Teatro y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII*, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid-Patrimonio Nacional, 1987.

TOWERS, John, *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas Which Have Been Performed on the Public Stage*, 2 vol., Morgantown, Acme Publishing Company, 1910, ed. facsímil, (*Da Capo Press Music Reprint Series*), New York, Da Capo Press, 1967.

TREND, J.[?]B., *Escenografía madrileña en el siglo XVIII*, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 3, 1926, p. 269-281.

TURINA GÓMEZ, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

VAREY, John E., *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 8), Suffolk-Madrid, Támesis, 1995.

VAREY, John E., *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

VAREY, John E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 7), London, Tamesis Books, 1972.

VAREY, John E., *The First Theatre on the Site of the* Caños del Peral, en *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 9, 1986, p. 290-296.

VAREY, John E. y Charles DAVIS, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 21), Madrid-London, Támesis, [1997].

VAREY, John E. y Charles DAVIS, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 16), London-Madrid, Tamesis Books-Támesis, 1992.

VAREY, John E. y N[orman] D. SHERGOLD, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 13), London, Tamesis Books, 1987 (con la colaboración de Charles DAVIS).

VAREY, John E. y N[orman] D. SHERGOLD, *Teatros y comedias de Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 3), London, Tamesis Books, 1971.

VAREY, John E. y N[orman] D. SHERGOLD, *Teatros y comedias de Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 4), London, Tamesis Books, 1974.

VAREY, John E., N[orman] D. SHERGOLD y Charles DAVIS, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, (*Fuentes para la historia del teatro en España*, 12), Madrid-London, Támesis, 1994.

VEGA, José, *Don Ramón de la Cruz, poeta de Madrid*, Madrid, Talleres Tipográficos, 1945.

VERDÚ RUIZ, Matilde, *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988, p. 99-102.

VIALE FERRERO, Mercedes, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni D'Arte Fratelli Pozzo, 1970 (prefacio de Giulio Carlo ARGAN).

VIGNAU, Vicente y Francisco R. de UHAGÓN, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Santiago desde el año 1501 hasta la fecha*, Madrid, AHN, 1901.

VILAR I TORRENS, Josep M., *The Symphony in Catalonia, c. 1760-1808*, en *Music in Spain During the Eighteenth Century*, ed. de Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS LÓPEZ, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1998, p. 157-171.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, *Los sainetes de Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración*, en *Segismundo*, 39-40, 1984, p. 173-192.

VILLENA CORTÉS, Elvira, *El Teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del siglo XVIII*, en *El arte en las cortes europeas. Comunicaciones del congreso Madrid-Aranjuez, 27-28 abril de 1987*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, p. 821-828.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII*, en *Revista de musicología*, 8, 1985, p. 119-123.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII*, en *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 3, 1987, p. 95-105.

VLEESCHOUWERS, Cyriel, *Directives générales pour l'uniformisation des publications des Archives de l'État*, (*Miscellanea achivistica manuale*, 4), Bruxelles, Archives génerales du Royaume, 1990.

WEBER, Gottfried, *Allgemeine Musiklehre*, Mainz, 1831.

WEIMER, Eric Douglas, *Style and Style Change in the Arias of Opera Seria, 1755-1772. Hasse-Jommelli-J.C. Bach*, tesis doctoral de la University of Chicago, Chicago, 1982.

WIBERG, Janice Lane, Opera scenica deduzida de la guerra de los jigantes *by Sebastian Duron: an Edition and Commentary*, D.M.A. de la University of Missouri, Kansas City, 1979.

WIESEND, Reinhard, *Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren*, en *Archiv für Musikwissenschaft*, 40, 1983, p. 255-275; traducción al italiano: *Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del settecento*, en *Metastasio e il mondo musicale*, ed. de Maria Teresa MURARO, (*Fondazione Giorgio Cini. Studi di musica veneta*, 9), Firenze, Olschki, 1986, p. 171-197.

ZABALA, Arturo, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Diputación Provincial, 1960.

ZASLAW, Neal, *Mozart's European Orchestras*, en *Musicology Australia*, 17, 1994, p. 13-18.

Índice de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1. Fachada lateral de la catedral de Palencia. 46
ILUSTRACIÓN 2. Fachada principal del monasterio de la Encarnación de Madrid. 55
ILUSTRACIÓN 3. Interior de la iglesia del monasterio de la Encarnación 57
ILUSTRACIÓN 4. Certificado, fechado a 8 de febrero de 1735, de la partida original de nacimiento de Rodríguez de Hita. 68
ILUSTRACIÓN 5. Cartas dimisorias de Pedro Clemente Arostegui, coadministrador del Arzobispado de Toledo para que Antonio Rodríguez de Hita pueda recibir las órdenes de diaconado y presbiterado de otro obispo 75
ILUSTRACIÓN 6. Testamento de Antonio Rodríguez de Hita (primer folio). 84
ILUSTRACIÓN 7. Extremo noroeste de la Villa (Cuartel de Palacio). 89
ILUSTRACIÓN 8. Plano de las sepulturas en el solado de ladrillo de la «bóveda nueva» del monasterio de la Encarnación (debajo de la nave de la iglesia) 90
ILUSTRACIÓN 9. Portada del libreto de la zarzuela heroica *Briseida.* 110
ILUSTRACIÓN 10. Portada del libreto de la zarzuela burlesca *Las segadoras* 113
ILUSTRACIÓN 11. Portada del libreto de la zarzuela burlesca *Las labradoras de Murcia.* 127
ILUSTRACIÓN 12. Zona de los coliseos municipales (Cuartel de San Jerónimo). 148
ILUSTRACIÓN 13. Plano del centro de Madrid (SE de la Puerta del Sol) en el siglo XVIII. 149
ILUSTRACIÓN 14. *Baile en máscaras en el Coliseo del Príncipe.* 154
ILUSTRACIÓN 15. Planta del coliseo del Príncipe hacia mediados del siglo XVIII (AVM, *Secretaría*, 3-134-9). 250
ILUSTRACIÓN 16. Retrato de Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda. 300
ILUSTRACIÓN 17. Retrato de Ramón de la Cruz. 331
ILUSTRACIÓN 18. Inicio del acto primero en el libreto de la zarzuela *Briseida.* 366
ILUSTRACIÓN 19. Briseida postrada ante Aquiles. 420

Índice de gráficos

GRÁFICO 1. Esquema de la administración de los teatros municipales de Madrid (siglo XVIII); elaboración propia. 165
GRÁFICO 2. Distribución del repertorio por libretista (1760-1771). 222
GRÁFICO 3. Distribución del repertorio por compositor (1760-1771). 224
GRÁFICO 4. Zarzuelas estrenadas por temporadas (1760-1771) 226
GRÁFICO 5. Zarzuelas programadas por temporadas (1760-1771) 227
GRÁFICO 6. Producto de los estrenos de las zarzuelas en los teatros de la Villa (1760-1771) (en reales). 229
GRÁFICO 7. Primeras representaciones de las zarzuelas en los teatros de la Villa (1760-1771) 230
GRÁFICO 8. Clasificación de las zarzuelas por total de representaciones (1760-1771). 232
GRÁFICO 9. Total de representaciones de zarzuelas por temporadas (1760-1771). 234
GRÁFICO 10. Zarzuelas originales y adaptadas: representaciones por temporadas (1760-1771). 235
GRÁFICO 11. Estructura general de las zarzuelas serias de Rodríguez de Hita 373
GRÁFICO 12. Estructura general de las zarzuelas cómicas de Rodríguez de Hita 374
GRÁFICO 13. Producto de las zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768 753
GRÁFICO 14. Producto de las zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1769 753
GRÁFICO 15. Producto de las zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1770 753
GRÁFICO 16. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768-1770: producto de los estrenos 754
GRÁFICO 17. Total de representaciones de las zarzuelas de Rodríguez de Hita en los teatros de la Villa (siglo XVIII). 754

Índice de tablas

TABLA 1. Cronología de Antonio Rodríguez de Hita 88
TABLA 2. Comparación de las estructuras de las compañías de la Villa (ca. 1680 / ca. 1770) 173
TABLA 3. Escala de asignaciones diarias («partidos») en las compañías municipales (hacia 1759-1767) 179
TABLA 4. Escala de asignaciones por representación («raciones») en las compañías municipales (1767-1768) 180
TABLA 5. Zarzuelas y óperas «azarzueladas» estrenadas en los teatros públicos madrileños, 1760-1771 219
TABLA 6. Distribución del repertorio estrenado entre 1760-1771 221
TABLA 7. Total de representaciones por temporadas (1760-1771) 234
TABLA 8. Estructura del final del acto I de *Las labradoras de Murcia* 477
TABLA 9. Aria pentapartita *da capo* 544
TABLA 10. Esquema tonal de las arias *da capo* 546
TABLA 11. Arias *da capo*: versos de A^1 y modulación 547
TABLA 12. Arias *da capo*: versos de A^2 y modulación 548
TABLA 13. Arias *da capo*: modulaciones de la sección B 550
TABLA 14. Arias *da capo*: versos de la reexposición variada y modulación 557
TABLA 15. Aria *dal segno* (estereotipo) 560
TABLA 16. Porcentaje de las secciones del aria *da capo* «Chi vive amante, sai che delira» *de Alessandro nell'Indie* 565
TABLA 17. Número de compases y porcentaje de las secciones de las arias *da capo* 567
TABLA 18. Aria ternaria (forma sonata sin desarrollo) 570
TABLA 19. Esquema tonal de las arias ternarias 571
TABLA 20. Arias ternarias: versos de A^1 y modulación 572
TABLA 21. Arias ternarias: modulaciones sección B 573
TABLA 22. Arias ternarias: versos de A^2 y modulación 578
TABLA 23. Número de compases y porcentaje de las secciones de las arias ternarias 580
TABLA 24. Sucesión de *tempi* en el aria nº 7 de *Las labradoras* (aria ternaria en tres *tempi*) 582
TABLA 25. Esquema tonal del aria nº 7 de *Las labradoras* (aria ternaria en tres *tempi*) 582
TABLA 26. Aria ternaria en tres *tempi*: versos de A y modulación 583
TABLA 27. Aria ternaria en tres *tempi*: versos de C y modulación 583
TABLA 28. Número de compases y porcentaje de las secciones en el aria en tres *tempi* 584
TABLA 29. Esquema tonal de la forma bipartita 586
TABLA 30. Esquema tonal de las arias bipartitas 588
TABLA 31. Arias bipartitas: versos de A^1/A y modulación 589
TABLA 32. Arias bipartitas: versos de A^2/B y modulación 590
TABLA 33. Número de compases y porcentaje de las secciones de las arias bipartitas (en %) 596
TABLA 34. Arias en dos *tempi*: sucesión de *tempi* 600
TABLA 35. Esquema tonal de las arias en dos *tempi* 602
TABLA 36. Arias en dos *tempi*: versos de A y modulación 603
TABLA 37. Arias en dos *tempi*: versos de B y modulación 606
TABLA 38. Número de compases y porcentaje de las secciones de las

arias en dos *tempi* (en %) 610
TABLA 39. Sucesión de *tempi* en las arias cuatripartitas 612
TABLA 40. Esquema tonal de las arias cuatripartitas 612
TABLA 41. Arias cuatripartitas: versos de A y modulación 613
TABLA 42. Arias cuatripartitas: versos de B y modulación 614
TABLA 43. Arias cuatripartitas: versos de A y B (repetición) y modulación 615
TABLA 44. Proporción de las secciones de las arias cuatripartitas 616
TABLA 45. Esquema tonal de las arias continuas 618
TABLA 46. Arias continuas: versos del primer bloque y modulación 619
TABLA 47. Arias continuas: versos del segundo bloque y modulación 620
TABLA 48. Zarzuelas representadas en los teatros de la Villa (1760-1771): estrenos y reposiciones 701
TABLA 49. Zarzuelas y música para comedias de Rodríguez de Hita representadas en el teatro del Príncipe 708
TABLA 50. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768 752
TABLA 51. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1769 752
TABLA 52. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1770 752
TABLA 53. Zarzuelas de las funciones extraordinarias de 1768-1770: producto de los estrenos 754
TABLA 54. *Briseida*, nº 2, «Ocultará sus luces» (Calcas) 757
TABLA 55. *Briseida*, nº 3, «Apacible por los valles» (Agamenón) 758
TABLA 56. *Briseida*, nº 4, «Amor, solo tu encanto» (Briseida) 758
TABLA 57. *Briseida*, nº 5, «De mirto frondoso» (Crisia) 759
TABLA 58. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire» (Aquiles) 759
TABLA 59. *Briseida*, nº 7, «De la mano que le hiere» (Taltibio) 760
TABLA 60. *Briseida*, nº 9, «El náufrago medroso» (Agamenón) 760
TABLA 61. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo» (Briseida) 761
TABLA 62. *Briseida*, nº 11, «Eternas tus finezas» (Crisia) 761
TABLA 63. *Briseida*, nº 12, «Las frescas dulces auras» (Aquiles) 762
TABLA 64. *Briseida*, nº 13, «Deidad, que las venganzas» (Aquiles) 762
TABLA 65. *Briseida*, nº 14, «Si embrazo tu escudo» (Patroclo) 763
TABLA 66. *Briseida*, nº 15, «Goce de tus brazos» (Briseida) 763
TABLA 67. *Briseida*, nº 16, «Dime, oh Aquiles fiero» (Briseida) 764
TABLA 68. *Las labradoras*, nº 3, «Soy una pobrecita» (Olaya) 765
TABLA 69. *Las labradoras*, nº 4, «Antolín, mi queridico» (Florentina) 765
TABLA 70. *Las labradoras*, nº 5, «La mujer es una planta» (Antolín) 766
TABLA 71. *Las labradoras*, nº 6, «Céfiros apacibles» (don Narciso) 766
TABLA 72. *Las labradoras*, nº 7, «Llegaré, la observaré» (Pencho) 767
TABLA 73. *Las labradoras*, nº 8, «Yo haré ver al mundo» (don Leandro) 767
TABLA 74. *Las labradoras*, nº 9, «Es amor no digo nada» (doña Teresa) 768
TABLA 75. *Las labradoras*, nº 10, «La viudica no es malica» (don Vicente) 768
TABLA 76. *Las labradoras*, nº 11, «Como en la noche oscura» (doña Nicolasa) 769
TABLA 77. *Las labradoras*, nº 14, «De pena, de susto» (doña Teresa) 769
TABLA 78. *Las labradoras*, nº 15, «Recíbele, y calla» (doña Nicolasa) 770
TABLA 79. *Las labradoras*, nº 18, «Tengo yo un corazoncillo» (Olaya) 770
TABLA 80. *Las labradoras*, nº 19, «Al veros forastero» (Florentina) 771
TABLA 81. *Las labradoras*, nº 20, «Mi bien está turbado» (doña Teresa) 771
TABLA 82. *Las labradoras*, nº 21, «Es amor un platerito» (don Narciso) 772
TABLA 83. *Escipión*, nº 3, «Un corazón glorioso» (Rubrina) 773
TABLA 84. *Escipión*, nº 4, «Corre la triste nave» (Emisara) 773
TABLA 85. *Escipión*, nº 8, «Padezco, sufro y siento» (Alucio) 774
TABLA 86. *Escipión*, nº 11, «De nube irritada» (Digicio) 774
TABLA 87. *Escipión*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte» (Alucio) 775
TABLA 88. *Escipión*, nº 13, «El cáñamo torcido» (Magón) 775

TABLA 89. *Escipión*, nº 14, «La vid abraza el tronco» (Escipión) 776
TABLA 90. *Escipión*, nº 15, «Yo le diré que adoro» (Emisara) 776
TABLA 91. *Escipión*, nº 17, «Si destruyen fértil tronco» (Rubrina) 777
TABLA 92. *Escipión*, nº 18, «No puede no mi pecho» (Emisara) 777

Índice de ejemplos musicales

EJEMPLO 1. *Briseida*, nº 2, «Ocultará sus luces», c. 60-64. 380
EJEMPLO 2. *Briseida*, nº 2, «Ocultará sus luces», c. 64^4-67^1 381
EJEMPLO 3. *Briseida*, nº 3, «Apacible por los valles», c. 81-86^1. 383
EJEMPLO 4. *Briseida*, nº 3, «Apacible por los valles», c. 91^3-93. 383
EJEMPLO 5. *Briseida*, nº 4, «Amor, solo tu encanto», 13^4-16^1. 385
EJEMPLO 6. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 1-3. 387
EJEMPLO 7. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 5-7^1. 388
EJEMPLO 8. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 32^4-33. 388
EJEMPLO 9. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 40^3-43^2. 389
EJEMPLO 10. *Briseida*, nº 6, «Como el mar irritado del aire», c. 79^4-82^1. 389
EJEMPLO 11. *Briseida*, nº 7, «De la mano que le hiere», c. 90; c. 92. 390
EJEMPLO 12. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 2^4-6^1. 392
EJEMPLO 13. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 12-16. 392
EJEMPLO 14. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 34^4-36. 392
EJEMPLO 15. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 39-41. 393
EJEMPLO 16. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 53^4-56^2. 394
EJEMPLO 17. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 80^4-83. 394
EJEMPLO 18. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c.87^4-89. 395
EJEMPLO 19. *Briseida*, nº 8, «¡Bárbaro vil destino!», c. 108-112^2. 396
EJEMPLO 20. *Briseida*, nº 9, «El náufrago medroso», c. 25^4-32. 398
EJEMPLO 21. *Briseida*, nº 9, «El náufrago medroso», c. 82^4-88^2. 399
EJEMPLO 22. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c. 28^2-30. 400
EJEMPLO 23. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c.47^2-50. 400
EJEMPLO 24. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c.48-49 (enlace armónico). 401
EJEMPLO 25. *Briseida*, nº 10, «¿Qué importa que al deseo», c. 69-72^1. 402
EJEMPLO 26. *Briseida*, nº 11, «Eternas tus finezas», c. 1-8^1. 403
EJEMPLO 27. *Briseida*, nº 11, «Eternas tus finezas», c. 83^4-87^2. 404
EJEMPLO 28. *Briseida*, nº 12, «Las frescas dulces auras», c. 1-4. 405
EJEMPLO 29. *Briseida*, nº 12, «Las frescas dulces auras», c. 31^2-35. 405
EJEMPLO 30. *Briseida*, nº 13 (recitado), «¿Mas cómo en este estado», c. 22-24. 408
EJEMPLO 31. *Briseida*, nº 13 (recitado), «¿Mas cómo en este estado», c. 37-40^1. 408
EJEMPLO 32. *Briseida*, nº 13 (aria), «Deidad, que las venganzas», c. 47^4-51^2. 410
EJEMPLO 33. *Briseida*, nº 13 (aria), «Deidad, que las venganzas», c. 56-57. 411
EJEMPLO 34. *Briseida*, nº 14, «Si embrazo tu escudo», c. 69-72^2. 412
EJEMPLO 35. *Briseida*, nº 14, «Si embrazo tu escudo», c. 91^3-93. 412
EJEMPLO 36. *Briseida*, nº 15 (recitado), «Si de ti, mi señor y esposo fiero», c. 40-42. 414
EJEMPLO 37. *Briseida*, nº 15 (cavatina), «Goce de tus brazos», c. 1-7^2. 415
EJEMPLO 38. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 18-22^1. 417
EJEMPLO 39. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 24-25. 418
EJEMPLO 40. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 32-34^1. 418
EJEMPLO 41. *Briseida*, nº 16 (aria), «Dime, oh Aquiles fiero», c. 36^2-39^1. 419
EJEMPLO 42. *Las labradoras de Murcia*, nº 2, «Labradoras

que buscáis a un tiempo», c. 9^2-15.....439
EJEMPLO 43. *Las labradoras de Murcia*, nº 2, «Labradoras que buscáis a un tiempo», c. 112^2-117.....441
EJEMPLO 44. *Las labradoras de Murcia*, nº 4, «Antolín, mi queridico», c. 4^2-7.....445
EJEMPLO 45. *Las labradoras de Murcia*, nº 5, «La mujer es una planta», c. 25-29^1.....447
EJEMPLO 46. *Las labradoras de Murcia*, nº 5, «La mujer es una planta», c. 97-103^1.....448
EJEMPLO 47. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c. 32^3-34.....451
EJEMPLO 48. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c.44-50^2.....452
EJEMPLO 49. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c. 40-44^1.....452
EJEMPLO 50. *Las labradoras de Murcia*, nº 6, «Céfiros apacibles», c.50^3-54^2.....453
EJEMPLO 51. *Las labradoras de Murcia*, nº 7, «Llegaré, la observaré», c. 1-5^1.....455
EJEMPLO 52. *Las labradoras de Murcia*, nº 7, «Llegaré, la observaré», c. 37-45^1.....457
EJEMPLO 53. *Las labradoras de Murcia*, nº 8, «Yo haré ver al mundo», c. 15-20^1.....459
EJEMPLO 54. *Las labradoras de Murcia*, nº 8, «Yo haré ver al mundo», c. 31-39^2.....460
EJEMPLO 55. *Las labradoras de Murcia*, nº 8, «Yo haré ver al mundo», c. 57^3-65^2.....461
EJEMPLO 56. *Las labradoras de Murcia*, nº 9, «Es amor no digo nada», c. 16^3-22^1.....463
EJEMPLO 57. *Las labradoras de Murcia*, nº 9, «Es amor no digo nada», c. 51-56^2.....464
EJEMPLO 58. *Las labradoras de Murcia*, nº 9, «Es amor no digo nada», c. 77-81^2.....464
EJEMPLO 59. *Las labradoras de Murcia*, nº 10, «La viudica no es malica», c. 45-52.....466
EJEMPLO 60. *Las labradoras de Murcia*, nº 10, «La viudica no es malica», c. 56^3-58^2.....467
EJEMPLO 61. *Las labradoras de Murcia*, nº 10, «La viudica no es malica», c. 116-120^1.....468
EJEMPLO 62. *Las labradoras de Murcia*, nº 11, «Como en la noche oscura», c. 1-6.....469
EJEMPLO 63. *Las labradoras de Murcia*, nº 11, «Como en la noche oscura», c. 38-42.....470
EJEMPLO 64. *Las labradoras de Murcia*, nº 12-13, «Amados gusanillos», c. 372-378.....476
EJEMPLO 65. *Las labradoras de Murcia*, nº 14, «De pena, de susto», c. 7-11.....479
EJEMPLO 66. *Las labradoras de Murcia*, nº 14, «De pena, de susto», c. 44^2-49^1.....480
EJEMPLO 67. *Las labradoras de Murcia*, nº 15, «Recíbele, y calla», c. 26^3-34^1.....481
EJEMPLO 68. *Las labradoras de Murcia*, nº 15, «Recíbele, y calla», c. 77^3-85^1.....483
EJEMPLO 69. *Las labradoras de Murcia*, nº 18, «Tengo yo un corazoncillo», c. 64-68^1.....487
EJEMPLO 70. *Las labradoras de Murcia*, nº 18, «Tengo yo un corazoncillo», c. 119-121^1.....488
EJEMPLO 71. *Las labradoras de Murcia*, nº 19, «Al veros forastero», c. 45-52.....490
EJEMPLO 72. *Las labradoras de Murcia*, nº 20, «Mi bien está turbado», c. 61-66^2.....492

EJEMPLO 73. *Las labradoras de Murcia*, nº 21, «Es amor un platerito», c. 37^{2}-42^{1} 494
EJEMPLO 74. *Escipión en Cartagena*, nº 2, «En el templo sagrado de Jove», c. 39^{3}-43^{1} 501
EJEMPLO 75. *Escipión en Cartagena*, nº 3, «Un corazón glorioso», c. 4-6. 503
EJEMPLO 76. *Escipión en Cartagena*, nº 4, «Corre la triste nave», c. 35-38. 504
EJEMPLO 77. *Escipión en Cartagena*, nº 4, «Corre la triste nave», c. 46-50^{3}. 505
EJEMPLO 78. *Escipión en Cartagena*, nº 4, «Corre la triste nave», c. 93^{4}-100. 506
EJEMPLO 79. *Escipión en Cartagena*, nº 6, «La fiera que rugiente», c. 4 508
EJEMPLO 80. *Escipión en Cartagena*, nº 6, «La fiera que rugiente», c. 78^{3}-80 508
EJEMPLO 81. *Escipión en Cartagena*, nº 8 (recitado), «¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!», c. 4-6. 511
EJEMPLO 82. *Escipión en Cartagena*, nº 8 (aria), «Padezco, sufro y siento», c. 40-46^{2} 512
EJEMPLO 83. *Escipión en Cartagena*, nº 8 (aria), «Padezco, sufro y siento», c. 90-95. 513
EJEMPLO 84. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 9^{3}-17^{2}. 515
EJEMPLO 85. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 13. 515
EJEMPLO 86. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 44-48^{2} 516
EJEMPLO 87. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 50^{3}-56^{2}. 516
EJEMPLO 88. *Escipión en Cartagena*, nº 9, «En ansias fluctúa», c. 75^{3}-76^{1}. 517
EJEMPLO 89. *Escipión en Cartagena*, nº 10, «El fuego consuma las gratas ofrendas», c. 5-6. 518
EJEMPLO 90. *Escipión en Cartagena*, nº 11, «De nube irritada», c. 27^{4}-31. 520
EJEMPLO 91. *Escipión en Cartagena*, nº 11, «De nube irritada», c. 32. 521
EJEMPLO 92. *Escipión en Cartagena*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte», c. 1-3 522
EJEMPLO 93. *Escipión en Cartagena*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte», c. 30^{3}-34^{2}. 522
EJEMPLO 94. *Escipión en Cartagena*, nº 12, «No asusta un pecho fuerte», c. 56-58^{1} 523
EJEMPLO 95. *Escipión en Cartagena*, nº 13, «El cáñamo torcido», c. 1-8. 524
EJEMPLO 96. *Escipión en Cartagena*, nº 13, «El cáñamo torcido», c. 21-22. 525
EJEMPLO 97. *Escipión en Cartagena*, nº 13, «El cáñamo torcido», c. 28-32^{2} 525
EJEMPLO 98. *Escipión en cartagena*, nº 14, «La vid abraza el tronco», c. 102-106^{1} 527
EJEMPLO 99. *Escipión en Cartagena*, nº 15, «Yo le diré que adoro», c. 1-6^{1}. 528
EJEMPLO 100. *Escipión en Cartagena*, nº 15, «Yo le diré que adoro», c. 16-19^{1} 528
EJEMPLO 101. *Escipión en Cartagena*, nº 15, «Yo le diré que adoro», c. 30-33. 529
EJEMPLO 102. *Escipión en Cartagena*, nº 16, «Naufragará tu pasión», c. 6-8^{2}. 531
EJEMPLO 103. *Escipión en Cartagena*, nº 16, «Naufragará tu pasión», c. 24-27 532
EJEMPLO 104. *Escipión en Cartagena*, nº 16, «Naufragará tu pasión», c. 39-47^{3}. 533
EJEMPLO 105. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (recitado a dúo), «Romano generoso», c. 1-3^{2} 535
EJEMPLO 106. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (recitado a dúo), «Romano generoso», c. 10^{4}-14^{1} 535
EJEMPLO 107. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (aria), «Si destruyen fértil tronco», c. 20-23^{1} 537
EJEMPLO 108. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (aria), «Si destruyen fértil tronco», c. 28^{2}-33^{1} 537

EJEMPLO 109. *Escipión en Cartagena*, nº 17 (aria), «Si destruyen fértil tronco», c. 18-19.....538
EJEMPLO 110. *Escipión en Cartagena*, nº 18, «No puede no mi pecho», c. 145-151.....539
EJEMPLO 111. *Escipión en Cartagena*, nº 18, «No puede no mi pecho», c. 98^{4}-103.....540
EJEMPLO 112. *Escipión en Cartagena*, nº 19, «Nació feliz el dia», c. 31-36.....542

Índice onomástico

Abarca de Bolea, Pedro Pablo (conde de Aranda), 88, 147, 199, 201, 237, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 259, 262, 268, 272, 285, 286, 291, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 318, 323, 335, 336, 339, 343, 347, 356, 357, 628, 704, 705, 742, 744, 745, 746
Abbate, Carloyn, 361
Abreu, Antonio, 43
Acuña, Francisco de, 714, 715
Aguado, Dionisio, 43
Aguilar Piñal, Francisco, 210, 212, 216, 217, 221, 248, 277, 286, 312, 314, 321, 325, 330, 337, 338, 340, 351
Aguirre, Jesús, 302
Aguirre, María Dolores, 18, 36, 37, 48, 64, 66, 73, 85
Aguirre, Tiburcio, 80
Alaina, Bernardo, 651
Álamo, Jerónimo del, 651, 652, 655
Alba, Antonio, 726
Alba, duque de, 80
Albero y Añaños, Sebastián Ramón de, 43
Alberoni, duque, 27
Albinoni, Tomaso Giovanni, 500
Alcántara, 655, 657
Alcántara y Téllez Girón y Pacheco, Pedro de (duque de Osuna), 329
Alcaraz, Felipa, 700
Alcázar, Mariana de, 700, 713, 715, 717, 741, 743, 744, 749
Alcedrón, Juan de, 254, 255, 304
Alegre, Gaspar, 666, 668, 669
Alembert, Jean Le Rond D', 61, 88, 447
Alembert, Jean Le Rond D', 52, 61
Alier, Roger, 215, 262
Alvar (capellán de la Catedral de Palencia), 672
Álvarez Solar-Quintes, Nicolás, 62
Allen, John J., 145, 146
Amador Masón, Claudio, 688
Ambélez, Dionisio, 674
Ambrosini, Nicolàs, 111, 251
Amigo, Carlos, 273, 274, 738, 741, 742, 744, 749
Andioc, René, 151, 152, 216, 218, 243, 244, 245, 283, 287, 334, 710
Andrés, Juan, 351
Anfossi, Pasquale, 215, 219, 368
Anglès, Higinio [Higini], 18
Aníbal, 499
Anseaume, Louis, 328
Aranaz y Vides, Pedro, 40
Aranceta, Fernando de, 72, 73, 93, 648
Arias de Cossío, Ana María, 305, 306, 307
Aristófanes, 354
Aristóteles, 338
Armona y Murga, José Antonio de, 80, 93, 141, 145, 146, 147, 151, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 168, 172, 175, 186, 197, 198, 285, 305
Arostegui, Pedro Clemente (obispo de Larén), 75, 663, 664
Arquimbau, Domènec, 39
Arteaga, Esteban de, 317
Asenjo Barbieri, Francisco, 242, 274, 280, 287, 717, 719
Astoreca, José de, 58, 675
Astorga y Céspedes, Diego de, 635
Augusto III, rey de Polonia, 297
Avecilla, Jerónimo, 271, 737, 739
Ayala, José Manuel de, 314, 349
Ayala, Miguel de, 699, 712, 715, 716
Bach, Carl Philipp Emanuel, 51
Bach, Johann Christian, 42, 624
Baguer, Carles, 41, 43
Bails, Benito, 341
Balius y Vila, Jaume, 39
Ballester Ballester, Joaquín, 300
Barbero de Foncarral. Véase Mendoza, Cayetano
Baretti, Giuseppe, 275, 276, 277, 351, 352
Barredo y Nava, Antonio, 81, 84, 688, 690
Bartoli, Francesco, 144
Basset (violinista), 721
Bastos, María, 699, 713
Bayeu, Ramón, 424
Bazo, Antonio, 220, 325, 627
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 323
Beccafumi, Domenico, 499
Bedia, Mauricio José, 687
Bedos de Celles, François, 61
Beethoven, Ludwig van, 259
Bellini, Giovanni, 499
Benavides, Juan de, 26
Benedicto XIV, 40

Beno de Rey, José, 71
Bermejo, María, 309
Bernascone, Ignazio, 304, 340
Berryer, Nicolas-René, 298
Bertoni, Ferdinando Giuseppe, 214, 215, 500
Biancolelli, Pierre-François (Dominique), 328
Bianconi, Lorenzo, 239
Bianchi, Francesco, 378
Bittoun-Debruyne, Nathalie, 353, 356
Blanco (canónigo de Palencia), 670
Blanco, Antonio, 255
Blanco, Casimira, 112, 115, 128, 251, 255, 267, 279, 280, 284, 288, 290, 390, 437, 471, 494, 495, 700, 713, 714, 716, 740, 741, 743, 744, 749
Blanco, Juana, 289, 290, 519, 717
Blasco de Nebra, Manuel, 44
Bobadilla, José, 260, 720, 723, 724
Boccherini, Luigi, 42, 144, 223, 263, 292, 329, 330
Bódalo, 637
Boileau, Nicolas, 338
Boissy, Louis de, 328
Bonastre Bertran, Francesc, 18, 35, 36, 45, 52, 53, 59, 61, 66, 95, 96, 138, 256, 257, 363, 474
Bonavia, Giacomo (Santiago), 143
Borbón, infanta Carlota Joaquina de, 330
Borbón, infanta María Luisa de, 211
Borbón, infanta María Teresa de, 24
Borbón, infante Carlos de, 330
Borbón, infante Felipe de, 330
Borbón, infante Gabriel de, 29, 42, 330
Borbón, infante Luis Antonio de, 42, 649, 655, 656, 664
Borbón, infante Luis de, 663, 664
Bordas, Cristina, 256
Braganza, María Bárbara de, 29
Bravo-Villasante, C., 252
Broschi, Carlo (Farinelli), 27, 28, 29, 40, 143, 262, 263, 324, 628
Brueys, David-Augustin de, 328
Brunetti, Francesco, 223
Brunetti, Gaetano, 41, 42, 219, 223, 227, 232, 236
Brunetti, Giovanni Gualberto, 223
Brusa, Francesco, 223
Bruysset, Jean-Marie, 61
Burgos, León de, 72, 73, 635, 647, 648
Burujones, Francisco, 739
Bussey, William M., 30, 31, 212, 213, 214, 217, 221, 222, 225, 240, 295, 322, 363, 473, 474, 625, 627, 628
Bustos, Mariano, 41
Caballero, Hermenegildo, 699, 716
Caballero, Juan, 699
Cabanilles, Juan [Joan], 43
Cabañas Alamán, Fernando J., 19, 130, 438, 443, 449, 462, 471, 493
Cabrera, Jaime, 712, 714, 716
Cadalso, José, 304, 311, 321, 338, 349
Caldara, Antonio, 500
Calderón de la Barca, Pedro, 23, 24, 25, 31, 189, 323, 334, 349, 354, 682
Caliari, Paolo (Veronese), 499
Calzabigi, Rainieri de, 368
Calle, Águeda de la, 175, 219, 269, 701
Calle, Antonio de la, 700, 713, 715, 717
Calle, Dionisio de la, 700, 714
Calle, Nicolás de la, 175, 179, 181, 195, 219, 227, 247, 268, 269, 288, 700, 701
Callejo, Francisco, 699, 713, 716, 717, 749
Cambronero, Carlos, 99
Campano, José, 700, 714, 716, 718, 731
Campo, Claudio del, 246, 721, 722, 724, 726, 729, 732
Campo, Julián del, 745
Campoflorido, príncipe de, 31
Campos, Jorge, 197
Campos, Vicente, 79
Canales, Manuel Braulio, 42, 260, 263, 719, 720, 721
Canfrán, Manuel, 219, 221, 232
Cano, fray Alonso, 333
Canova, Antonio, 378
Cantero, Manuel, 687
Cañizares, Antonio de, 30, 222
Cañizares, José de, 25, 26, 30, 31, 145, 158, 219, 221, 225, 226, 232, 295, 310, 354, 378, 630
Capdepón Verdú, Paulino, 36, 56, 58, 85, 88
Capmany, Antonio [Antoni] de, 321
Carlos de Austria, 26
Carlos II, 24, 26, 77
Carlos III, 19, 28, 29, 37, 38, 39, 40, 41, 62, 76, 79, 80, 141, 146, 147, 161, 182, 207, 209, 211, 217, 238, 295, 296, 297, 298, 301, 303, 317, 356, 628, 679
Carlos IV, 38, 39, 41, 42, 43, 207, 223, 298, 322, 330

Carmontelle, Louis Carrogis llamado, 328
Carnero, Guillermo, 183, 200
Carrasco, Miguel, 643, 658, 659, 660
Carreras López, Juan José, 31, 263, 629
Carreras, Josefa, 308
Carreras, Manuel, 260, 270, 281, 719, 720, 721, 723
Carretero, Tomás, 699, 712, 716, 718
Casalbón (abate), 302
Casanova de Seingalt, Giacomo, 299, 301
Casares Rodicio, Emilio, 130
Casarola Paniagua, José Vicente de, 309
Cascales, Francisco de, 338
Casellas, Jaime [Jaume], 39, 53, 263
Castel, José, 266
Castellanos, Francisco, 308
Castillo, Antonio del, 129
Castillo, González del, 289
Castillo, José del, 424
Castillo, Juan Ignacio del, 63
Castillo, Toribio del, 82, 687
Castrillo Hernández, Gonzalo, 35, 36, 44, 65, 66, 67, 70, 73, 74, 93
Castrillo, Gonzalo, 18
Castrillo, Juan Antonio del, 327
Católicos, Reyes, 706
Cenarro, Salvador, 687
Centurión Velasco y Ayala, Juan Bautista (marqués de Estepa), 349
Cerdá y Rico, Francisco, 304
Cervantes Saavedra, Miguel de, 349
Cicerón, 500, 707
Cimarosa, Domenico, 41, 371
Cirot, Georges, 328
Claramonte, Andrés de, 184
Claros de Guzmán, Francisca Urbana (duquesa de Osuna), 328
Clavijo y Fajardo, José, 190, 296, 304, 308, 310, 312, 316, 317, 318, 334, 628
Codina, Juan, 717
Coe, Ada M., 144
Comella, Luciano Francisco, 41
Concha, José, 325
Conforto, Nicolò, 29
Conti, Gianbattista, 304
Coppola, Philippo, 25
Coque, Ildefonso, 168
Cordero, Agustín Pablo, 88, 136, 220, 221, 232, 286, 287, 291, 365, 368, 369, 499, 503, 507, 511, 512, 516, 529, 536, 545, 587, 706
Cordero, Pablo Agustín, 357, 358, 623
Corelli, 256
Coronado, Diego, 115, 128, 267, 268, 269, 279, 280, 281, 284, 437, 471, 494, 699, 712, 714, 716, 730, 741, 743, 744, 745, 749
Corradini, Francesco, 31, 223, 378
Corselli, Francesco, 28, 29, 62, 81, 94, 143
Corselli, José, 62
Corselli, Matías, 62
Cortinas, Gertrudis, 112, 251, 254, 288, 290, 712, 714, 731, 741, 743, 745
Cortinas, María Josefa, 158, 255
Cortinas, Vicenta, 112, 251, 254, 279, 288, 290, 411, 713, 715, 741, 743, 745
Cotarelo y Mori, Emilio, 17, 18, 23, 30, 62, 63, 116, 130, 141, 157, 158, 162, 163, 171, 176, 178, 179, 181, 187, 188, 198, 204, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 224, 225, 231, 237, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 253, 254, 255, 268, 269, 272, 273, 274, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 290, 295, 297, 304, 314, 318, 322, 323, 326, 327, 330, 331, 334, 335, 338, 340, 345, 352, 370, 378, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 480, 627, 629
Cotte, Robert de, 143
Coughlin, Edward V., 332
Coulon, Mireille, 141, 149, 151, 152, 153, 162, 176, 181, 182, 183, 188, 191, 193, 194, 195, 216, 218, 221, 227, 243, 244, 245, 283, 287, 295, 315, 328, 332, 334, 335, 339, 340, 343, 347, 350, 354, 356, 710
Courcelle, Charles, 28
Cox, Ralph M., 62
Creus, Francisco, 40
Cruz Cano, Juan de la, 321, 420
Cruz Cano, Ramón de la, 59, 65, 93, 110, 112, 113, 127, 129, 130, 136, 144, 152, 176, 185, 191, 195, 196, 198, 207, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 225, 228, 229, 232, 233, 236, 237, 238, 240, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 260, 263, 265, 266, 269, 270, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 292, 295, 309, 315, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330,

331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 365, 368, 370, 371, 377, 382, 392, 411, 420, 437, 439, 443, 454, 455, 456, 458, 460, 474, 480, 483, 545, 571, 611, 612, 622, 625, 627, 628, 629, 630, 705, 737, 738, 739
Cruz, Francisco Javier, 260, 719, 721, 722
Cruz, Ramón de la, 17, 21, 424
Cuadrado y Fernández de Anduaga, Alonso Antonio, 211, 285
Cuéllar, Jerónimo de, 220, 221, 232
Chacón, José, 277
Chamfort, Nicolas de, 312
Chica, María de la, 126, 128, 279, 280, 284, 449, 495, 699, 712, 714, 716, 749, 755
Choiseul, duque de, 298
Dancourt, FlorentCarton, 328
Davis, Charles, 140, 154, 156, 168, 189
De Belloy, Pierre-Laurent Buirette, 310
Defourneaux, Marcelin, 303, 308
Dent, Edward J., 361
Destouches, Philippe Néricault llamado, 312
Diana, Manuel Juan, 144
Díaz, Baltasar, 158
Díez Borque, José María, 141, 169, 178, 185, 194, 252
Díez González, Santos, 158, 159
Dionisos de Siracusa, 707
Dittersdorf, Carl Ditters von, 42
Doblado, Francisca, 716
Döhring, Sieghart, 543, 559, 560, 570, 581, 585
Dolcet, Josep, 332
Dolz, 649
Domergue, Lucienne, 141, 161, 162
Domínguez, José, 271, 738
Donizetti, Gaetano, 378
Donon, J., 46, 55
Dowling, John, 171, 341
Downes, Edward O.D., 543, 560, 561
Ducis, Jean-François, 323
Dueñas (canónigo de Palencia), 671
Dueñas Díez de Espinosa, Plácido, 91, 657, 658, 659, 660, 661, 662
Dufour, Gérard, 355
Duni, Antonio, 27, 222, 223, 236
Duni, Antonio o Egidio Romualdo, 219, 222, 223, 229, 231
Duni, Egidio Romualdo, 222
Duque, Manuela, 308
Duque, María, 308
Durón, Sebastián, 24, 25, 26, 27, 31, 52, 365, 681
Dyck, Anton Van, 499
Elías, José [Josep], 43
Elústriza, Juan Bautista, 35
Elvira, Felipe, 82, 687
Encabo, Juan de, 47
Enríquez, Antonio, 260, 281, 720, 721, 723
Enríquez, Manuel, 260, 263, 719, 721, 722, 724
Ensenada, marqués de la, 29
Ercilla, Alonso de, 345
Escipión el Africano, Publio Cornelio, 499, 500
Escudero de Rozas, Antonio, 71, 647
Espejo, José, 128, 175, 279, 280, 284, 288, 471, 700, 713, 716, 717, 741, 743, 745
Espinosa, Antonio, 89, 148, 264, 266, 271, 737, 738, 739
Esquirol, Juan, 264, 737
Esteban, Juan, 700, 713, 716, 717
Esteve, Pablo [Pau], 41, 173, 214, 219, 221, 224, 232, 236, 323, 326, 328
Eximeno, Antonio, 40, 316, 317, 358
Facco, Giacomo, 41
Facco, Jaime, 30, 223
Fagan, Barthélemy Christophe, 312
Falconi, Felipe, 30
Farnesio, Isabel de, 28, 243
Favart, Charles-Simon, 323, 328
Favier, Charles-Auguste, 289
Fayet, Santiago, 744
Feijoo, Benito Jerónimo, 40, 52, 358
Feldman, Martha, 543
Feliciano García, Gaspar, 62
Felipe III, 56, 58, 679
Felipe IV, 23, 58
Felipe V, 26, 27, 28, 29, 38, 78, 142, 144, 168
Ferandiere, Fernando, 43
Fernández de Moratín, Leandro, 144, 181, 304, 325, 329, 348
Fernández de Moratín, Nicolás, 62, 65, 81, 93, 94, 158, 196, 197, 268, 304, 311, 312, 321, 334, 336, 340, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 628
Fernández Muñoz, Ángel Luis, 143, 147
Fernández, Manuel, 344

Fernández, María Rosario, 309
Fernández, Pedro, 69, 90, 642
Fernando VI, 29, 38, 78, 162, 163, 209, 321
Fernando VII, 322, 330
Ferrán y Pimentel, Javiera de, 78
Ferrandini, Giovanni Battista, 500
Ferreira, Isidro, 261, 719, 722
Ferreira, Manuel, 700, 714, 716, 718
Ferreñac, Ramón, 44
Ferrer Beltrán, José, 44
Ferrer Benimeli, José Antonio, 298, 302
Figueras, Josefa, 126, 288, 289, 290, 717
Figueroa, Joaquín, 308
Fillol, Juan, 738, 739, 742, 744, 745, 746, 747, 749, 751
Foulché-Delbosc, Raymond, 63
Franco (canónigo de Palencia), 671
Fuentes, Ambrosio de, 112, 115, 128, 251, 252, 255, 267, 279, 281, 284, 288, 471, 494, 699, 712, 714, 717, 730, 741, 743, 745, 747, 749
Fuentes, Antonio, 308
Fuentes, Salvador de, 717
Fuentes, Simón de, 255, 700, 713, 715, 716, 717
Galán, Cristóbal, 24
Galuppi, Baldassare, 29, 31, 215, 219, 223, 229, 232, 236, 368, 369, 370, 371, 502, 564, 565, 566, 623, 625, 628, 630
Galván, Pedro, 699, 712, 715, 716, 731
Galván, Ventura, 292, 327, 625
Galván, Vicente, 712, 715, 717, 731
Gallego Gallego, Antonio, 61, 63, 130, 316, 329
Galli-Bibiena, Giuseppe, 306
Gana, Diego Julián de, 651, 652, 653, 654, 655
Gandía, duque de, 231
García Bustamante, Manuel, 25
García de Carrasquedo, Juan Antonio, 40
García de la Huerta, Vicente, 310, 321, 349, 354, 355
García de Tahona, Francisco, 164
García de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel, 187, 212, 216, 280
García Duque, Jerónimo, 70, 71, 72, 73, 635, 647, 648
García Fajer, Francisco Javier, 40, 53
García Gutiérrez, Luis, 45
García Pacheco, Fabián, 219, 220, 224, 225, 231, 232, 234, 236, 292, 327, 625
García Ugalde, José, 700, 712, 713, 715, 716
García, Manuel, 187
García, Vicente, 681
Garcilaso de la Vega, 345
Garelli, Patrizia, 318, 324, 325
Garro, Juana, 268, 712, 715, 741, 743, 745, 749
Gassmann, Florian Leopold, 213
Gatti, José Francisco, 328
Gerber, Rudolf, 543
Gil de Ontañón, Pedro, 44
Gil Ruiz, José, 687
Gil Ruiz, Pedro, 687
Gluck, Christoph Willibald, 262, 368, 420
Godoy, Manuel, 299
Goldoni, Carlo, 211, 213, 219, 220, 221, 230, 232, 236, 237, 238, 277, 324, 325, 352, 370, 371, 627, 628
Gómez de Mora, Juan, 56
Gómez Ortega, Casimiro, 304, 341
Gómez y de la Vega, Andrés, 164
Gómez, Agustín, 47
Gónima, Francisco, 260, 720, 722, 723, 724
González Barreiro, Ángel, 161
González de León, Antonio, 208
González de Mendoza, Pedro (cardenal), 29
González Lapuente, Alberto, 19, 130, 449, 462
González Martínez, Nicolás, 31
González Ortiz, José, 86
González Ortiz, Manuel, 689
González Velázquez, Alejandro, 305, 306
González Velázquez, Antonio, 57
González Velázquez, Luis, 57
González, Adrián, 47, 48, 670
González, Alonso, 70, 639
González, Gaspar, 658
González, Manuel, 84, 687, 690
Gori, Antonio, 326
Gossec, François-Joseph, 42
Goya y Lucientes, Francisco de, 41, 329, 424
Gozzi, Gasparo, 371
Granda (cómico), 731
Gregorio, Leopoldo de (marqués de Esquilache), 202, 297

Gresset, Jean-Baptiste Louis, 312
Grétry, André-Ernest-Modeste, 328
Grimaldi, Jerónimo (marqués de Grimaldi), 296, 298, 309
Guantes (capellán de la Catedral de Palencia), 672
Guerra, Pedro, 260, 719, 720, 721, 723, 724
Guerrero, Antonio, 41, 173, 699, 713
Guerrero, Manuel, 247
Guerville, Harny de, 328
Guevara Vasconcelos, hermanos, 304
Guglielmi, Pietro, 41
Guinard, Paul-J., 296
Guitton, Jean, 631
Gumiel, Pedro de, 44
Gutiérrez Aguilar, Alfonso, 70, 71, 74, 635, 636, 656
Gutiérrez, Manuel, 264, 266, 272, 736, 738, 739
Guzmán, Gaspar de, 254
Guzmán, María de, 112, 251, 254, 279, 288, 289, 699, 712, 714, 716, 741, 743, 745, 746, 749
Guzmán, Santo Domingo de, 87
Haendel, Georg Friedrich, 253, 383, 500, 565
Hamilton, Arthur, 328
Hasse, Johann Adolf, 28, 543, 565, 586
Hauser y Menet (fototipia), 331
Haydn, Joseph, 42, 63, 259, 263, 329, 419, 438
Heartz, Daniel, 14
Helguera (canónigo de Palencia), 671
Hermosilla y Sandoval, Ignacio de, 80, 341
Hernández Illana, Francisco, 46
Herrera Navarro, Jerónimo, 141, 210, 216, 222, 295, 327, 334, 335, 336, 340, 341, 343
Hervas, José, 674
Hidalgo, Juan, 23, 24
Hidalgo, María, 169, 171, 175, 177, 179, 191, 216, 219, 220, 227, 233, 246, 247, 251, 254, 255, 261, 263, 268, 269, 272, 273, 278, 279, 280, 283, 284, 287, 288, 289, 699, 701, 702, 703, 708, 709, 710, 712, 714, 716, 719, 721, 722, 736, 739
Higuera y Alfaro, Miguel de la, 338, 350, 355, 705
Hita López, Francisca de, 67, 68, 69, 88, 92, 633, 634, 635, 636, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 658, 659, 660, 686, 690
Hita, Alonso de, 69, 634, 636, 638, 640, 641, 642, 643, 644
Homero, 111, 377
Horacio, 338, 350, 706
Hoz, Tomás, 75, 667, 668
Huerta, Alonso de, 717
Huerta, Juan de la, 663, 664
Hunter, Mary, 14, 453
Iacuzzi, Alfred, 328
Ibáñez, María Ignacia, 311, 712, 715, 717
Ibarro, José, 181, 700, 713
Iglesias Martínez, Nieves, 210
Inachi, Pedro, 223
Infantas, Francisco José de las, 678, 680
Inocencio XII (Papa), 663, 664
Inza, Joaquín, 300
Iriarte, Bernardo de, 94, 191, 196, 197, 304, 308, 310, 312, 313, 314, 315, 318, 335, 336, 338, 339, 340
Iriarte, Domingo de, 312
Iriarte, Juan de, 62, 304, 312
Iriarte, Tomás de, 41, 43, 62, 63, 64, 65, 81, 93, 94, 257, 304, 309, 312, 314, 317, 329, 343, 345, 346, 347, 354, 355
Irriberi, José, 260, 720, 723
Jareño, Francisco, 248
Jibaja, Petronila, 244, 378
Jiménez, Pedro Bautista, 70, 72, 73, 74, 635, 647, 648, 651, 652
Jiménez, Tomás, 700
Jombert, Charles-Antoine, 61
Jommelli, Niccolò, 29, 368, 369, 543, 559, 569, 579, 580, 581, 585, 586, 624, 691
Jordan, José, 86
José I de Portugal, 369
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 81, 93, 183, 197, 199, 200, 309, 310, 312, 321, 338, 354, 355
Juan, Vicente, 260, 281, 720, 723
Juanas, Antonio de, 82, 687
Julián, Andrés, 260, 263, 719, 721, 722, 723
Julián, Vicente, 260, 720, 723, 724
Juncà, Francisco [Francesc], 39, 263
Juvarra, Filippo, 145, 146, 306
Kany, Charles E., 150, 157, 158, 332
Kleinertz, Rainer Leonhard, 30, 31, 629

Ladvenant, Francisca, 115, 267, 268, 279, 433, 700, 713, 717, 740, 741, 742, 743, 747
Ladvenant, María, 175, 178, 181, 190, 191, 247, 268, 269, 288, 700
Lafarga, Francisco, 210, 311, 312, 323, 328, 353, 354
Laina, Bernardo, 70, 72, 74, 651, 652, 653
Laird, Paul, 263
Lampillas, Francisco Javier, 351
Landeras y Velasco, José, 633, 637
Larra, Mariano José de, 308
Larrey (embajador de Dinamarca), 301
Laserna, Blas de, 41, 173, 324
Layna, Bernardo, 652
Legrand, Marc-Antoine, 328
Lelis, Carlo Alejandro de, 63
Lemierre, Antoine, 310
Lemonnier, Pierre-René, 217, 218, 328
León Tello, Francisco José, 63
León, Luis de, 78
León, Manuel de, 699, 713, 715, 717, 749
Leza Cruz, José Máximo, 31, 263
Lidón, José, 39, 144, 329
Ligero, Isidro, 47
Literes, Antonio de, 26, 27, 29, 31
Livio, Tito, 499
López Álvarez, Nicolás, 637, 651, 655, 657
López Calo, José, 36, 85
López de Ayala, Ignacio, 158, 304, 347, 354
López de Medina, Antonio, 714, 717
López de Sedano, José, 325
López Eire, Antonio, 377
López Sedano, Juan José, 304
López, Ana, 69, 634, 636, 638, 640, 641, 642, 643, 644
López, Félix Máximo, 44
López, Gabriel, 115, 128, 267, 269, 279, 280, 284, 431, 437, 471, 494, 700, 713, 716, 717, 731, 741, 743, 746, 749
López, Juan Manuel, 700, 713, 716, 717, 741, 743, 746
López, Manuel, 67, 634
López, Nicolás, 699, 712, 715
Lorente, Andrés, 44
Lotti, Antonio, 378
Lotti, Cosme, 24
Luis XIV, 24
Luján y Arce, Francisco de, 164
Luzán, Ignacio de, 295, 313, 315, 316, 349
Llácer, Catalina, 699
Lladó, José, 40
Llaguno y Amírola, Eugenio, 304, 310
Maceda, conde de, 163
Madre de Dios, fray Alberto de la, 56
Magán, Margarita Beatriz de, 323
Máiquez, Isidoro, 187
Majo, Gian Francesco de, 543, 624
Malibran, Maria, 187
Malo y Vargas, Antonio (seudónimo), 344
Manchado, Francisco, 260, 719, 721, 722
Mantilla de los Ríos, Manuel, 78
Marcolini, Juan, 260, 262, 270, 719, 721, 722, 723
March y Estrader, Antonio, 61, 88
Margarita de Austria, 56
Margarita, reina, 679
Marina, Juan, 75, 666
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 312, 328
Marmontel, Jean-François, 323
Marqués, Juan Antonio, 700, 714, 716, 718
Marquet, Jaime, 304
Martí Alay, José, 70, 74, 651, 654
Martín Araujo, Francisco, 690
Martín Moreno, Antonio, 25, 26, 27, 30, 52, 53, 62, 63, 82, 83, 222, 223, 225
Martín Rodríguez, Manuel, 145
Martín y Soler, Vicente, 41
Martinelli, Gaetano, 369
Martínez (párroco de Sepúlveda), 70
Martínez Castellot, José, 714
Martínez de la Roca, Joaquín, 27
Martínez de Sepúlveda, Isidro, 634, 635, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646
Martínez Gálvez, José, 175
Martínez Gil, Carlos, 53
Martínez Huerta, Paula, 700, 713, 715
Martínez, Antonio, 260, 719, 724
Martínez, Francisca, 699, 712, 714
Martínez, Francisco, 70, 74, 651, 653, 654
Martínez, Isidro, 67, 91, 637
Martínez, Manuel, 177, 191, 193, 255, 270, 274, 275, 284, 285, 699, 710, 711, 712, 714
Maruján Cerón, Juan Pedro, 220
Mattei, Saverio, 597, 598

Mayor Ordóñez, José, 254, 280, 714, 717, 731
Mayor Ordóñez, María, 111, 115, 128, 251, 253, 254, 267, 273, 279, 280, 281, 284, 285, 288, 290, 385, 401, 415, 437, 464, 471, 494, 495, 502, 505, 529, 530, 538, 622, 712, 715, 717, 730, 741, 743, 746, 749, 756
McClymonds, Marita P., 14, 543, 560, 579, 580, 585, 586, 624
Mecía, Francisco, 85, 676
Médard, Jeanne, 28
Medina de las Torres, duquesa, 26
Medrano (capellán de la Catedral de Palencia), 672
Meeùs, Nicolas, 14
Mele, Giovanni Battista, 29
Mellado, Dionisio (obispo de Larén), 70, 73, 635
Mencía Tajueco, Manuel, 84, 687, 690
Mencía, Francisco, 84, 687, 690
Mencía, Sebastián Miguel, 687
Méndez, Francisco, 267, 715, 717, 737, 746
Méndez, María, 700, 712, 714, 716, 731, 741, 743, 746
Mendoza, Cayetano (seudónimo), 338, 339, 347
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 237, 328
Mercado, Ana María del, 69, 633, 636, 638, 639, 641, 642, 643, 644
Mercier, Philippe, 19
Meregalli, Franco, 349
Merino, Vicente, 700, 713, 715, 717
Mesonero Romanos, Ramón de, 354
Metastasio, Pietro, 28, 29, 143, 211, 220, 224, 324, 325, 365, 366, 368, 545, 564, 622
Millner, Fredrick, 543, 586
Mir i Llussà, José [Josep], 39, 55, 677, 678, 679
Miralles, Bernardo, 57
Misliveczek, Josef, 368
Misón [Missón], Luis, 41, 42, 64, 218
Mitjana, Rafael, 17, 363
Molière, Jean-Baptiste Poquelin llamado, 312, 324, 328
Monasterio, Jesús de, 17, 130
Moncín, Luis, 41, 187
Monet, Julián, 747
Monjuí, Andrés, 720, 721
Montalbo, conde de, 80
Montali, Francesco, 332
Montéis (Montereys), Isabel, 715, 731
Montejano, Ramón, 260, 720, 721
Montenegro, Mauricio (seudónimo), 337, 338, 339, 346, 347
Montengón, Pedro, 321
Montero, Joaquín, 44
Montiano y Luyando, Agustín de, 295, 323
Moñino, José (conde de Floridablanca), 62, 80, 298, 299, 330, 355, 356
Mora, Francisco de, 56
Moral, Pablo del, 41, 43
Morales Blanco, José (obispo de Palencia y conde de Pernia), 649, 651
Morales Guzmán y Tovar, Juan de, 164
Morales, Petronila, 716
Moratilla, Francisco, 71, 72, 93, 647
Morcillo, Manuel Diego, 656
Moreno, Francisco-Javier, 42
Morera, Francisco, 54
Moret, Julián, 715, 716, 720, 731, 756
Moreto, Agustín, 349
Moretti, Federico, 43
Moro, Antonio, 281, 730, 737
Moro, Joaquina, 128, 279, 280, 281, 284, 288, 290, 471, 495, 530, 700, 713, 715, 717, 740, 741, 743, 746, 749
Morotti, Antonio, 267, 281
Moya, Eusebio, 260, 720, 722, 723, 724, 756
Moya, Francisco, 197
Mozart, Leopold, 51
Mozart, Wolfgang Amadeus, 42, 259, 262, 438, 539, 543, 547, 559, 560, 569, 570, 585, 605, 623, 625
Muñoz, Antonio, 722
Muñoz, José, 746, 747
Muñoz, Juan Bautista, 304
Muñoz, Manuel, 651
Murcia, Gabriel de, 256
Napoli Signorelli, Pietro, 220, 249, 265, 304, 305, 322, 324, 338, 348, 349, 350, 351, 354, 705, 706
Narici, Barbara, 223
Nassarre, Pablo, 257
Navarro, Pedro, 716
Navas, Felipe de, 699, 712, 714, 716
Navas, Juan de, 26
Nebra Blasco, Francisco Javier de, 29
Nebra Blasco, Joaquín Ignacio de, 29
Nebra Blasco, José Melchor de, 29, 30, 31, 39, 42, 43, 244, 365, 368, 624
Nebra Blasco, Moreno de, 44

Nebra Blasco, Polo de, 44
Nebra Mezquita, José Antonio de, 29
Neri, Felipe, 648
Nicolini, Alfonso, 40
Nifo, Francisco Mariano, 196, 211, 305, 325, 335, 341, 343, 344, 352
Noronha, Diego de (embajador de Portugal), 330
Nozick, Martin, 328
Ocampo, Antonio, 260, 261, 719, 721, 722, 724
Oehrlein, Josef, 169, 171, 172, 175, 177, 178, 181, 184, 185, 187, 196, 252
Olaechea, Rafael, 298, 302
Olavide, Pablo de, 278, 307, 308, 309, 310, 312, 323
Olmedo, Manuel, 699, 713
Oñate, conde de, 26
Oñoro, Andrés, 148
Oñoro, Lucio, 147
Ordóñez, Juan Luis, 714, 717
Ordóñez, María Mayor, 291
Orozco, Ramón, 699, 712, 714, 717, 731
Ortiz, María, 82, 687
Osorio y Manso, Manuel, 666, 667, 668, 669
Ossun, marqués de, 217, 298
Otamendi, Andrés de, 677, 678, 679, 680
Otaño, José, 30
Ovidio, 24, 111, 377
Oxinaga, Joaquín de, 43
Pagán, Víctor, 325
Paisiello, Giovanni, 41, 131, 214, 238, 325, 368, 371
Palacios Fernández, Emilio, 141, 146, 151, 152, 157, 158, 187, 194, 195, 197, 198, 295, 296, 297, 303, 312, 313, 332
Palanco, Juan, 164
Palaprat, Jean, 328
Palomera, Nicolasa, 288, 289, 290, 502, 530, 538, 717
Palomino, Antonio, 215, 220, 225, 231, 260, 263, 281, 327, 720, 723
Palomino, José, 260, 262, 263, 719, 721, 722, 723
Palomino, Mariano, 260, 719, 721, 722, 724
Pannard, Charles François, 328
Parcerisa i Boada, Francisco Javier [Francesc Xavier], 46
Paret y Alcázar, Luis, 147, 154
Pariatti, Pietro, 324
Parker, Roger, 361
Parma [Borbón], María Luisa de (reina), 330
Parra, José de, 175, 244, 247
Parra, Joséde, 255
Parra, Juan, 280
Pascual, Francisco, 46, 670
Patiño, Carlos, 681
Pazuengos, 637
Pedraza, Francisco Rodrigo de, 714, 715
Pedrell, Felipe [Felip], 17, 112, 130, 480
Pedro Leopoldo, archiduque de Austria, 212
Perdices Blas, L., 308
Pereira, Ana, 269
Pereira, Benito, 726
Pereira, Sebastiana, 255, 269, 699, 712, 714, 716
Pérez, 64
Pérez de Guzmán, Pedro Alonso (duque de Medinasidonia), 301, 302, 310
Pérez Delgado, Alonso, 159, 160, 164, 193, 272, 273, 305, 738, 742
Pérez Martínez, Vicente, 64
Pérez Pastor, Miguel, 51
Perez, David, 565, 566
Pérez, F., 55
Pérez, Manuel, 637, 638, 639, 640, 641, 643, 644, 645
Pergolesi, Giovanni Battista, 466
Pernia, conde de, 80
Petrarca, Francesco, 499
Petrosellini, Giuseppe, 326
Picanyol, Josep, 53
Piccinini, Philippo, 24
Piccinni, Niccolò, 213, 214, 215, 219, 220, 221, 222, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 236, 326, 371, 476, 598, 625, 627, 628, 630
Pignatelli y Gonzaga, María Manuela (duquesa de Villahermosa), 64
Pignatelli, Carlos, 63, 64
Pimentel de Prado y Joara, Sebastián (marqués de la Florida Pimentel), 77, 78
Pimentel de Prado y Olozábal, Gregorio, 78
Pimentel de Prado y Olozábal, Juan Antonio (marqués de la Florida Pimentel), 77, 78

Pimentel de Prado y Olozábal, Lorenzo, 78
Pimentel de Prado, Pedro (marqués de la Florida Pimentel), 76, 77, 78, 79, 80, 81, 88, 93, 94, 355, 684
Pimentel Téllez Girón, María Josefa (condesa-duquesa de Benavente), 42, 63, 81, 198, 290, 329
Pimentel, Francisco Anselmo (conde-duque de Benavente), 328, 355
Pineda, Josefa, 755
Pinilla, Francisco, 69, 70, 640
Piovene, Agostin, 500
Pizzi y Frangeschi, Mariano, 304
Pla Ferrusola, José [Josep], 332
Pla Ferrusola, Juan [Joan], 332
Pla Ferrusola, Manuel, 332
Plano, Juan Francisco, 187
Plauto, 354
Pleyel, Ignace Joseph, 42
Polibio, 499
Pollarolo, Carlo Francesco, 500
Ponce, Juan, 169, 171, 177, 182, 191, 217, 219, 220, 233, 237, 246, 247, 248, 251, 254, 255, 260, 261, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 340, 700, 701, 702, 703, 708, 709, 710, 711, 713, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 723, 726, 729, 730, 731, 732, 736, 737, 738, 739, 743, 746, 747, 748
Pons, Josep, 43
Ponz, Antonio, 81, 93, 150, 151, 301
Ponzo, Antonio, 292, 329
Porcel, José Antonio, 341
Porres, Francisco Ignacio de, 45
Poussin, Nicolas, 500
Pozo, Manuel del, 41, 344
Prado, Antonio de, 115, 267, 268, 279, 712, 716, 741, 743, 745, 747, 749
Prast, Felipe, 53, 54
Prieto, Víctor, 43
Quantz, Johann Joachim, 51
Querol Gavaldà, Miguel [Miquel], 19, 50
Quintana, Manuel José, 64
Rabaglio, Virgilio, 144
Rabassa, Pedro [Pere], 39, 257
Raboso, Mariana, 284, 285
Racine, Jean, 310
Rafal, marqués de, 163, 164
Ramírez de Arellano, Francisco Pascual, 46
Ramos, Diego de, 70, 91, 638, 639, 658
Ramos, José, 91, 658, 660, 661
Ramos, Juan, 69, 644
Ramos, Mateo de, 70, 658, 660
Redondo, Manuel, 636, 647, 648
Reger, Max, 595
Regnard, Jean-François, 312, 328
Rennert, Hugo Albert, 170
Reyes Ordóñez, Juan de los, 253
Reynaud, Louis, 308, 309, 347
Ribera, Eusebio, 177, 191, 198, 216, 247, 274, 281, 284, 285, 327, 330, 700, 711, 713, 715, 717, 746
Ribera, Pedro de, 145, 146, 150
Ribero (contrabajista), 721, 722
Ricci, Sebastiano, 500
Richardson, Samuel, 220
Richter, 42
Ríos, Vicente de los, 304
Ripa Blánquez, Antonio, 39, 53
Rivas, Francisca de, 699
Robinson, Michael Finlay, 366, 559, 597, 598
Rochel, Polonia, 126, 285, 441, 442, 485, 717
Roda y Arrieta, Manuel de (marqués de Roda), 159, 168, 169, 298, 302
Rodríguez Campomanes, Pedro (conde de Campomanes), 81, 298, 303, 309
Rodríguez Cornejo, José (obispo de Palencia), 665
Rodríguez de Arellano, Vicente, 41, 325
Rodríguez de Hita, Antonio, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 31, 35, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 108, 110, 113, 117, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 137, 138, 140, 141, 172, 173, 185, 191, 203, 207, 208, 209, 219, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 236, 237, 239, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 264, 266, 267, 269, 274, 276, 277, 278, 280, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 311, 340, 357, 358, 361, 362, 363, 367, 368, 369, 370, 381, 389, 390, 393, 397, 399, 402, 403, 404, 405, 412, 413, 415,

418, 419, 438, 447, 449, 450, 451, 453, 456, 457, 461, 462, 464, 466, 476, 478, 481, 484, 489, 491, 493, 502, 505, 507, 510, 512, 519, 520, 522, 525, 528, 538, 540, 541, 542, 543, 544, 546, 548, 550, 553, 555, 556, 559, 561, 562, 563, 565, 566, 568, 571, 572, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 587, 589, 594, 595, 596, 597, 604, 605, 607, 609, 612, 614, 622, 623, 624, 625, 627, 628, 629, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 647, 648, 649, 650, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 681, 684, 686, 689, 690, 691, 707, 708, 737, 748, 757
Rodríguez de Hita, Francisca, 68, 70, 84, 635, 687, 690
Rodríguez de Hita, María Matías, 68, 84, 687, 690
Rodríguez del Mercado, Marcos, 68, 69, 88, 92, 93, 633, 634, 635, 636, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 658, 659, 660, 686, 690
Rodríguez Monllor, Vicente, 43
Rodríguez, Felipe, 44
Rodríguez, José, 69, 633, 636, 638, 639, 641, 642, 643, 644
Rodríguez, María de la Encarnación, 253
Rodríguez, Santiago, 61
Rodríguez, Ventura, 56, 57, 145, 147, 301, 306
Roel del Río, Antonio Ventura, 52, 82, 83, 687
Roldán, Agustín, 671
Roldán, Juan, 681
Romagnesi, Jean-Antoine, 328
Romano, 637
Romero de Avila, Jerónimo, 54
Ronzi, Luigi, 289
Rosales, Antonio, 31, 219, 224, 232, 236, 292, 327, 625, 755
Rosell, Juan [Joan], 39, 54, 263
Rosen, Charles, 544, 552, 569, 570, 585, 609
Rossi, Domenico, 41
Rousseau, Jean-Jacques, 200
Ruano de la Haza, José María, 145, 146
Ruano, Pedro, 308
Rubens, Peter Paulus, 378, 499
Rubert, Gertrudis, 700, 713, 715, 720, 731
Rubert, Rita, 700
Rubio, Antonio, 273, 743, 747
Rubio, Luciano, 56
Ruiz, Manuel, 642
Rújula, José de, 71
Rust, Giacomo, 219, 223, 231
Sabbatini, Felipe, 41
Sabbatini, Francesco, 146
Saboya, María Luisa Gabriela de, 27
Sacchetti, Giovanni Battista, 146, 147
Sacchini, Antonio, 326, 624
Sacristán de Maudes. Véase Montenegro, Mauricio
Sala Valldaura, Josep Maria, 196, 351, 352, 354, 355, 356
Salaya, Ildefonso, 331
Salcedo, Pedro, 301
Salvador Carmona, Manuel, 147, 154
Salvatierra, conde de, 25
Salvi, Antonio, 500
Samaniego, Félix María de, 197, 313, 321, 338, 348
San José, sor Mariana de, 56
San Juan, José de, 27, 219, 225
San Lázaro de Palencia, párroco de, 49
San Martín Payo, Jesús, 65, 66
San Millán, señores de, 331
Sánchez Hernández, María Leticia, 55, 58, 86
Sánchez, José (seudónimo), 340, 341, 343, 347
Sánchez, Juan, 91, 658, 659
Sánchez, Tomás Antonio, 341
Santa Clara, Ignacio de, 704
Santa Marta y Suárez, Benito de, 73
Santiestevan (cómica), 755
Santísimo Sacramento, fray Mateo del, 69
Santos, Enrique, 699, 713, 715, 717
Santos, Francisco, 424
Santos, Gabriela, 713
Sanz de Diego, Rafael, 44
Sarria, Francisco Javier de, 61, 88
Sarti, Giuseppe, 41
Scannabue, Aristarco. Véase Baretti, Giuseppe
Scarlatti, Alessandro, 326, 383, 466, 500, 543
Scarlatti, Domenico, 43, 411, 505
Scarlatti, Giuseppe, 219, 222, 229, 236
Scolari, Giuseppe, 219, 221, 223

Scotti, marqués de, 27, 28
Schenker, Heinrich, 361, 624
Schönberg, Arnold, 13, 400, 401, 553, 555, 575, 579
Sebastián y Latre, Tomás, 349
Sebastián, Miguel, 84, 690
Sebold, Russel P., 315
Sedeño, Antonio, 665
Sedó, Artur, 116, 224, 337, 351
Segura, Teresa de, 111, 115, 126, 128, 251, 255, 267, 279, 280, 281, 284, 288, 471, 494, 495, 699, 712, 714, 716, 730, 741, 743, 747, 749
Sempere y Guarinos, Juan, 351
Serrano, Santiago, 657, 658, 659, 660, 661, 662
Setaro, Nicolà, 40, 627
Setti, Petronio, 40, 303
Shergold, Norman D., 140, 168, 185
Sierra, Francisco, 260, 263, 719, 721, 722, 724
Sierra, José, 722
Silva Álvarez de Toledo, Fernando (duque de Alba), 42, 263, 328
Silva Álvarez de Toledo, Francisco de Paula (duque de Huéscar), 42
Silva Álvarez de Toledo, María del Pilar Cayetana (duquesa de Alba), 198, 328, 355
Silva Bottelho, Pedro José da, 369
Silva, Agustín Pedro de (duque de Híjar), 248, 355
Soler, Antonio [Antoni], 39, 40, 42, 43, 52, 53, 460, 505
Solís, Antonio de, 24, 354
Solo de Zaldívar, Bruno, 229
Soriano Fuertes, Mariano, 64
Soriano Pérez-Villamil, María Enriqueta, 349
Sors, Fernando [Ferran], 41, 43
Soubeyroux, Jacques, 151
Stamitz, Johann, 42
Stein, Louise K., 23, 24, 26
Strohm, Reinhard, 14, 31, 239
Suárez Pajares, Javier, 63
Subirà, José [Josep], 18, 23, 62, 63, 64, 96, 99, 207, 212, 213, 221, 253, 268, 302, 627
Tajueco, Manuel, 75, 667
Tejeiro, Manuel, 700, 714, 716, 718
Téllez Girón, Faustina (condesa-duquesa de Benavente), 328, 329, 330, 355
Téllez Girón, José María (duque de Osuna), 328
Terencio, 333, 354
Terradellas, Domènec, 368
Thomason, P.B., 145
Tiepolo, Giovanni Battista, 378, 500
Tillot, Guillaume du, 238
Tordesillas, Catalina, 309
Toro Ibáñez, Francisco de, 67, 634, 635
Torre, 655, 657
Torrejón, Antonio, 73, 647, 648
Torrero, Francisco, 718
Torres Martínez Bravo, José de, 28
Torres Mulas, Jacinto, 329
Torres Villarroel, Diego de, 295
Torres, José de, 257
Traetta, Tomasso, 219, 222, 228, 231, 238, 368, 543, 628, 630, 691
Trigueros, Cándido María, 310, 321, 325, 354
Trigueros, Juan de, 310
Trinidad, fray Juan de la, 69
Uguiar, Ginés de, 264, 737
Urzaiz, Antonio, 48, 670
Valdés, Esteban, 716
Valdés, Gertrudis, 308, 716
Valvases, marqués de los, 30
Valladar, Manuel, 717
Valle Salazar, Luis de, 704
Valledor y la Calle, Jacinto, 41
Valledor, Juan Ángel, 175
Vallés, Carlos, 214
Vallés, José, 220
Valls, Francisco [Francesc], 52, 257
Varey, John E., 140, 154, 156, 168, 189
Vázquez Sarmiento, Diego, 47
Veana, Matías Juan de, 681
Vega Carpio, Lope Félix de, 24, 345, 349, 354, 424, 682
Velázquez, Luis José (marqués de Valdeflores), 295
Vélez (canónigo de Palencia), 670
Vélez de Guevara, Juan, 24
Ventura de Figueroa, Manuel (conde de Villanueva), 303, 678, 680
Verazi, Mattia, 368
Verdejo y Párraga, Nicolás, 286
Verdugo, Nicolás, 680
Viardot, Pauline, 187
Victoria, Juan Antonio, 699, 713, 715, 717, 749
Victoria, Tomás Luis de, 56
Vilches de Frutos, María Francisca, 353
Villanueva, Diego de, 305, 306, 307

Villanueva, Juan de, 147, 306
Villeneuve, François, 129, 350
Vinci, Leonardo, 500, 564, 565
Virgilio, 24
Voltaire, François Marie Arouet llamado, 298, 310, 323
Walker, Thomas, 239
Wiesend, Reinhard, 545, 564, 565, 566, 568
Zamora, Antonio de, 26, 30, 222, 295, 310, 354
Zarate, María, 714, 716, 749
Zavala y Zamora, Gaspar, 41, 325
Zayas, María de, 342
Zeno, Apostolo, 324, 325, 368, 500
Zúñiga y Castro, Josefa de (condesa viuda de Lemos y marquesa de Sarria), 295

Índice de obras citadas

¿Cuál es tu enemigo?, 340
A cual mejor, confesada y confesor, San Juan de la Crue y Santa Teresa de Jesús, 30
A un tiempo monja y casada, Santa Francisca Romana, 30
Acis y Galatea, 26
Achiles en Sciro, 29
Achille in Sciro, 324, 368
Achille placato, 378
Alegres las campañas, 50
Alejandro en las Indias, 29, 130, 143
Alessandro nell'Indie, 564, 565, 566, 598
Alto al orbe, 60
Amando bien no se ofenderá un desdén o Eurotas y Diana, 27, 219, 222, 225, 226, 229, 232, 701
Ambición de la corona (la), 248
Amistad o el buen amigo (la), 323
Amitié à l'épreuve (l'), 323
Amor aumenta el valor, 30
Andrómaca, 310
Annus qui, 40
Antes difunta que ajena, 26
Antigona y Euristo, 324
Antología musical, 35
Antón el albañil o El casero burlado, 287
Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso, 344
Apolo y Dafne, 26
Aquiles en Sciro, 324
Arcadia in Brenta (l'), 371
Art du facteur d'orgues (l'), 61
Artajerjes, 28
Arte de tocar la guitarra española por música, 43
Artemisia, 586
Ascanio in Alba, 559, 569
Áspides de Cleopatra o La prudencia en la niñez (los), 265
Atilio Régulo, 324
Attilio Regolo, 324
Avaricia castigada (la), 322
Avventure di Cleomede (le), 369
Baile de la lotería, 283
Barón (el), 144
Barón de Torrefuerte (el), 219, 229, 231, 233, 325, 702
Barone di Torreforte (il), 222, 325
Bayaceto y Tancredo, 310
Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII, 210
Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, 141
Bien vengas mal si vienes solo, 722
Bottega del caffè (la), 325
Briseida, 14, 17, 59, 88, 97, 102, 103, 108, 110, 112, 117, 118, 129, 131, 187, 219, 221, 222, 226, 228, 229, 231, 236, 240, 248, 249, 250, 251, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 281, 286, 288, 290, 291, 322, 327, 336, 337, 345, 346, 348, 350, 355, 356, 357, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 377, 378, 380, 381, 383, 385, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 408, 410, 411, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 451, 452, 510, 514, 517, 520, 544, 545, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 554, 556, 558, 561, 562, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 577, 578, 579, 586, 587, 588, 589, 592, 593, 595, 597, 611, 612, 613, 614, 616, 622, 623, 624, 628, 702, 705, 708, 709, 720, 725, 726, 733, 736, 752, 754, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764
Briseida (la), 378, 499
Buen marido (el), 220, 221, 225, 232, 234, 277, 322, 327, 328, 344, 625, 703, 752, 754
Buena muchacha (la), 219, 220, 228, 230, 231, 233, 325, 627, 701, 702, 703, 752
Buona figliuola (la), 220, 222, 230, 350, 627
Burbero di buon cuore (il), 41
Buscar por necesidad el gusto en la variedad, 216
Caballero don Chisme, 343
Cada cual a su negocio, 220, 225, 229, 233, 702, 752, 754
Carta de un cómico retirado a los Diaristas sobre los teatros, 168
Carta satírica, 62
Cartas del Barbero de Foncarral, en respuesta a las del Sacristán de Maudes, 338, 339, 341

Cartas eruditas y curiosas, 40, 52
Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al Barbero de Foncarral, 337
Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, 216, 247, 287
Casa de Tócame Roque (la), 331
Cascina (la), 221, 223
Castañeras (las), 331
Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII, 210
Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional. Libretos, 210
Cautelas contra cautelas o El rapto de Ganimedes, 30, 244
Cazadores (los), 211, 219, 221, 226, 229, 230, 233, 236, 272, 277, 325, 627, 701, 702, 734, 736, 752
Celmira, 310
Celos aun del aire matan, 24, 25
Celos hacen estrellas, 24
Celos no guardan respeto, 26
Ciro reconocido, 211
Ciro riconosciuto, 211
Civilisación (la), 334
Clementina, 144, 322, 329, 330, 355, 357
Clemenza de Tito (la), 28
Colección de trajes de España, 321
Competencias de amistad, amor, furor y piedad, 324
Complacencia de todos (la), 327
Completas, 50
Compositor Antonio Rodríguez de Hita (el), 35
Con la virtud y el valor tiene el trono duración o Semíramis conocida, 211
Con música y por amor, 26
Conocimientos de los organistas en las máquinas de los órganos y modo de reconocerlos, 61, 88
Consejos, que a sus discipulos da don Rodríguez de Hita, 51
Contadina en Corte (la), 223
Contadine bizarre (le), 326
Conte Caramella (il), 325
Copia de carta escrita al Pardo por un caballero de Madrid, 345
Correo de Madrid, 149
Cortejo fastidioso (el), 327
Cortinas (las), 305
Cosa rara (una), 41
Così fan tutte, 570
Credidi, 50
Crítica (la), 323
Crítica, la señora, la primorosa y la linda (la), 322
Cuadro hablador (el), 328
Cubo de Almudena (el), 323
Dadme consuelo, 60
Dal finto il vero, 371
De Arte poetica, 128, 350
De los hechizos de amor música es el mayor y montañés en la Corte, 30
Décimas familiares, 335
Delincuente honrado (el), 312
Dell'origine e delle Regole della Musica, 40
Demetrio, 28
Demofoonte, 28, 368
Derrota de los pedantes (la), 348
Desagravios de Troya (los), 27
Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro, 143
Descripción metrica del estado floreciente de la Corte de España, 304
Desengaños al theatro español, 334
Diálogo cómico, 321
Diapasón instructivo, 40, 51, 52, 66, 67, 73, 74, 77, 83, 88, 225
Diario de las Musas, 185
Diavolessa (la), 31
Dictionary of the English and Italian Languages, 352
Dieux réunis ou la Fête des muses (les), 217
Discurso crítico, 186, 187
Dissipateur (le), 312
Distribución de los premios concedidos por el Rey, 79
Divertimenti a due violini, 332
Divorcio feliz o la marquesita (el), 323
Don Giovanni, 539, 570, 605, 623
Don Quijote, 251
Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico, 240
Don Roque, 286, 287
Don Sancho García, Conde de Castilla, 311
Ecio triunfante en Roma, 224, 324, 336
Ecole des mères (l'), 312
Ecrits imprimés concernant la musique, 61
Edimión, 332
Elémens de musique, théorique et pratique, 52, 61, 88, 447

Elementos (los), 26
En casa de nadie no se meta nadie, 277, 355
En fieros huracanes, 60
Enemiga cómica (la), 225
Enemigo de las mujeres (el), 325
Enferma de mal de boda (la), 321
Engañar con buenas cartas y tutor enamorado, 217, 218, 328
Enigma músico y cómico, 30
Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III, 351
Entre la patria o la vida, no hay más vida que la patria, 324
Escala diatónico-chromático-enharmónica, 88
Escipión en Cartagena, 14, 59, 60, 88, 97, 126, 130, 137, 209, 220, 222, 229, 232, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 357, 365, 366, 367, 369, 493, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 531, 532, 533, 535, 537, 538, 539, 540, 542, 545, 546, 547, 549, 550, 551, 557, 558, 563, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 577, 579, 581, 587, 588, 589, 591, 592, 593, 594, 595, 597, 623, 624, 702, 706, 710, 752, 754, 773, 774, 775, 776, 777
Esclava reconocida (la), 219, 221, 228, 229, 231, 233, 234, 281, 326, 702, 723, 752, 754
Escocesa (la), 323
Escuela para tocar con perfección la guitarra, 43
Esferas, qué es esto, 50
Espigadera (la), 328
Estilos, costumbres, y ceremonias sagradas de la santa iglesia magistral, 45
Estrago en la fineza Júpiter y Semele (el), 26
Estrella del Septentrión, Santa Brígida (la), 30
Eugenia (la), 323
Euristo, 324
Examen imparcial de la zarzuela intitulada Las labradoras de Murcia, 340, 341, 343
Exsultavit ut gigas, 50
Extranjero (el), 329, 330
Ezio, 324
Fábulas literarias, 62, 348
Fachenda, 343
Fanatico per gli antichi romani (il), 371
Farnace, 29
Fedra, 310
Fiestas útiles y de repente, 330
Filosofia della musica o sia la riforma del scorciate a rondò (la), 597
Filósofo aldeano (el), 272, 275, 733, 736, 752
Filósofo casado (el), 312
Filosofo di Campagna (il), 350
Filósofo natural (el), 219, 223, 229, 230, 233, 236, 325, 701, 702
Fingida Arcadia (la), 322
Finta giardiniera (la), 570
Finta semplice (la), 570
Foncarraleras (las), 275, 277, 327, 350, 355, 357, 631
Fuego de Dios en el querer bien, 723
Fuentes para la historia del teatro en España, 140, 204
Fuerza de la lealtad (la), 322, 330
Furbi burlati (i), 371
García del Castañal, 223
Gitanas (las), 248
Gli uccellatori, 211, 212, 222, 627
Glorieux (le), 312
Golfo de las sirenas (el), 24
Gozo en el pozo (el), 278
Guerra de los Gigantes (la), 25
Guzmán el Bueno, 41, 63
Ha de este trono, 50
Hablador (el), 325
Hacer que hacemos, 312, 343
Hamleto, rey de Dinamarca, 323
Hannibal, 63
Hasta lo insensible adora, 26
Hernán Cortés triunfante en Tláscala, 287
Heureux divorce (l'), 323
Hijo de Ulises (el), 192, 208
Hijos de la paz (los), 330
Hilanderas de Murcia (las). Véase *Labradoras de Murcia (las)*
Himno a Santo Tomás de Villanueva, 57
Hipermenestra, 248, 310
Hipsípile, 130, 211
Historia del teatro en España, 141
Hombres con juicio (los), 266
Hormesinda, 65, 137, 310, 311, 314, 315, 340, 344, 345, 628, 710
Hospital de la moda (el), 323

Idolo cinese (l'), 371
Ifigenia, 31, 310
Ifigenia en Áulide, 131
Ifigenia en Tracia, 30, 31, 368
Ilíada (la), 377
Imposible mayor, en amor le vence amor (el), 25
Impulsos del placer (los), 330
Institución Harmónica ô Doctrina Musical Theorica y Práctica (manuscrito), 82, 83
Institución Harmónica ò Doctrina Musical, 83
Ira d'Achille (l'), 378
Iriarte, 62, 63
Isla de amor (la), 277, 326
Isla de la pescadora (la), 214
Isla desierta (la), 324
Isola d'amore (l'), 326
Isola disabitata (l'), 324
Issipile, 211
Jardín de Falerina (el), 24
Jardineros de Aranjuez (los), 219, 225, 228, 229, 231, 232, 266, 702
Jasón o La conquista del Vellocino, 219, 221, 222, 223, 228, 229, 231, 232, 238, 244, 272, 273, 327, 336, 702, 706, 734, 739, 740, 752, 754
Jesu corona virginum, 60
Jod-Manum suam misit hostis, 95
Jorge Dandin, 324
Joueur (le), 312
Journey from London to Genoa (a), 275
Jugador (el), 312
Jugarla del mismo palo, 327
Júpiter y Danae, 26
Kalendario Manual y Guía de forasteros en Madrid, 81
La conquista del vello d'oro, 238
Labrador y el usía (el), 455
Labradoras astutas (las), 277, 326
Labradoras de Murcia (las), 35, 59, 88, 117, 118, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 192, 209, 219, 221, 228, 229, 231, 234, 236, 240, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 291, 292, 322, 326, 341, 345, 355, 357, 363, 370, 371, 437, 439, 445, 447, 448, 451, 452, 453, 455, 457, 459, 460, 461, 463, 464, 466, 467, 468, 469, 470, 473, 474, 475, 476, 477, 479, 484, 488, 493, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 577, 579, 581, 582, 583, 598, 599, 600, 602, 603, 605, 608, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 622, 623, 624, 625, 630, 702, 709, 710, 711, 729, 731, 752, 754, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772
Las provincias españolas unidas por el placer (las), 330
Laudate Dominium, 50
Laurel de Apolo (el), 24
Lettre à Monsieur D'Alembert sur les spectacles, 200
Libro de aprovechamientos de la representación de comedias, 243
Libro de valores de comedias, 286
Libro para el Goce del Monte Pio, 280
Libro para las chirimías. Véase *Escala diatónico-chromático-enharmónica*
Libros de gobierno, 199
Libros de Iglesia, 76
Licenciado Farfulla (el), 196, 277, 327, 355
Locandiera (la), 325
Loco vano y valiente (el), 60, 137, 291, 710, 711, 755
Locuras hay que dan juicio y celos que son verdad, 27, 222
Lucio Papirio dittatore, 324
Lucio Silla, 262, 543
Llave de la modulación y antigüedades de la música, 40, 52, 53
Maestro de la niña (el), 326
Maestro di musica (il), 326
Magisterio de Antonio Rodríguez de Hita (el), 36
Majestad en la aldea (la), 216, 217, 277, 322
Mal hombre (el), 312
Malade imaginaire (le), 312
Malgastador (el), 312
Marchand de Smyrne (le), 312
Marta abandonada y carnaval de París, 323
Más puede el hombre que amor, o querer a dos y ser firme, 324
Matrimonio por fuerza, 324
Méchant (le), 312
Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos, 183
Memorias cronológicas sobre el teatro en España, 141, 145, 146, 159, 161, 163
Mercader de Smirna (el), 312
Mérito triunfante (el), 330

Mesonerilla (la), 215, 216, 263, 277, 327
Milagro es hallar verdad, 31
Misa de difuntos, 60
Mithridates, 310
Moissonneurs (les), 328
Molenderos (los), 283
Muerte en amor es la ausencia, 26
Muñuelo (el), 331
Murcianas (las). Véanse *Labradoras de Murcia (las)* o *Valor de las mujeres y triunfo de las murcianas (el)*
Música (la), 41, 63, 64, 65, 257, 317
Música discreta y santa, Santa Matilde, 30
Música motética práctica, 60, 82, 88
Música práctica de romance, 60, 82, 88
New Grove Dictionary of Music and Musicians (the), 691
No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor y Rey Pastor, 211, 324, 336
Noticia del gusto Español, 76, 77, 81, 88, 94, 681
Noticia historica de la vida, y escritos de Don Thomas Yriarte, 63
Nozze di Figaro (le), 623
Nuevas armas de amor (las), 25
O gloriosa virginum, 60
Obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo, 43
Oh Admirable, 60
Olimpiada (la), 324
Olimpiade (l'), 324, 559
Orphée, 262
Oye, pues, divino amor, 60
Paje mudo (el), 219, 220, 222, 229, 231, 232, 233, 236, 701
Pamela or, Virtue Rewarded, 220
Pange lingua, 60
Para obsequio a la Deidad nunca es culto la crueldad, 30
Para quién es, gitanillas, el panderillo, 60
Payas celosas (las), 137
Pelayo (el), 310
Pensador (el), 296
Peregrino en su patria (el), 195, 219, 228, 231, 325, 701
Pescadoras (las). Véase *Pescar sin caña ni red*
Pescar sin caña ni red, 214, 215, 219, 229, 230, 233, 236, 244, 266, 325, 627, 701, 702, 752
Pescatrice (la), intermés, 214
Pescatrici (le), 213, 627
Petimetra en el tocador (la), 312, 323
Petra y la Juana (la), 331
Philosophe marié (le), 312
Pitonisa Cibeles (la), 225
Planimetría General de Madrid, 87
Poeta aburrido (el), 347, 354
Poética (la), 295, 313, 315
Porqué de la música (el), 44
Portentosos efectos de la naturaleza (los), 219, 229, 230, 233, 236, 266, 325, 701, 702
Pourcegnac, 324
Pradera de San Isidro (la), 195, 323
Prado por la noche (el), 323
Pragmática (la), 322
Precauciones para la representación de comedias, 162, 193, 197, 201, 202
Principessa filosofa (la), 41
Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, 43
Prodigio de Sagra (el), 225
Progne y Filomena, 215, 216
Provincias españolas unidas por el placer (las), 330
Pueblo quejoso (el), 153, 335
Pueblo sin mozas (el), 322
Puerto de Flandes (el), 322
Pupila juiciosa (la), 312
Pupille (la), 312
Púrpura de la rosa (la), 24
Queseras y el amor pastoril (las), 219, 221, 229, 232, 233, 701
Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar, 321, 322, 332, 333, 352, 357
Raquel, 310
Razón natural, i científica de la música, 52, 83
Re pastore (il), 211, 324, 569
Reglamento sobre las obligaciones del autor y del guardarropa, 172, 182
Reparos músicos precisos a la Llave de la modulación, 83
República de las mujeres (la), 60, 137, 291
Rexistro de Matrículas, 73
Rinaldo, 253
Robo de Proserpina (el), 25
Sacrificio de Ifigenia (el), 137
Sainete para empezar, 342
Salir el amor del mundo, 25
Salve regina, 60

Santa Brígida, 30
Sátira castigada por los saynetes de moda (la), 334, 344
Schiava riconosciuta (la), 221, 222, 326
Segadoras de Vallecas (las), 59, 88, 98, 99, 113, 114, 115, 116, 129, 138, 187, 219, 221, 228, 229, 230, 232, 236, 240, 253, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 286, 291, 292, 326, 336, 337, 339, 350, 355, 357, 370, 378, 424, 425, 433, 437, 622, 625, 628, 630, 702, 703, 705, 708, 709, 710, 711, 721, 728, 734, 736, 737, 740, 752, 754
Selva encantada de amor, 26
Selva sin amor (la), 24
Semiramide riconosciuta, 211
Semíramis, 310
Señorita malcriada (la), 312
Señorito mimado (el), 312
Serva padrona, 466
Sesostri, re d'Egitto, 324
Sesostris, 324, 336, 346
Severo dictador y vencedor delincuente (el), 324
Sirena de Tinacria (la), 31
Siroe, 28
Socrate immaginario (il), 371
Sogno di Scipione (il), 131
Sol del mariano cielo y luz de Madrid en Roma (el), 229
Solaya o los circasianos, 311
Somiglianza de'nomi (La), 371
Spectator, 296
Storia critica de' teatri antichi e moderni, 322, 324, 348, 349
Structural Functions of Harmony, 13
Superfluidades (las), 343
Tabla y Libro de los Depossitos, 85
Tableau parlant (le), 328
Tambor nocturno (el), 325
Tamburro notturno (il), 350
Teatro crítico universal, 40
Teatro europeo en la España del siglo XVIII (el), 210
Teatro lírico español (el), 210
Teatro, ó coleccion de los saynetes, 249, 330, 338, 351, 354, 356, 705
Teatros y comedias en Madrid 1719-1745. Estudios y documentos, 141
Telemaco nell'isola di Calipso, 41
Telémaco y Calipso, 27, 225
Templo y monte de Filis y Demofonte, 31
Tío Felipe (el), 322
Tío y la tía (el), 216, 219, 221, 224, 225, 226, 229, 231, 232, 235, 277, 322, 326, 355, 701
Treinta tocatas para cémbalo, 43
Tres comedias en una (las), 30
Trionfo di Clelia (il), 368
Triunfo de Tomiris (el), 330
Triunfos de Amor y Fortuna, 24
Tusculanes, 707
Tuteur amoureux (le), 217
Valor de las mujeres y triunfo de las murcianas (el), 285
Vanaglorioso (el), 312
Vando de Providen[zias] y señalamientos de prezios, 201
Vencer y ser vencido Anteros y Cupido, 31
Veneno es de amor la envidia, 26
Venid al portal, 60
Venid, escuchad, prestad atención, 50
Venus y Adonis, 30
Versuch einer Answeisung Art das Flöte traversiere zu spielen, 51
Versuch einer gründlichen Violinschule, 51
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 51
Viage de España, 150
Viejo burlado (el), 278
Viento es la dicha de amor, 30, 31
Villanos en la Corte (los), 219, 231, 275, 325, 701, 702
Vísperas, 45, 88
Zagales del genil (los), 326, 355
Zaide, 570
Zauberflöte (die), 438
Zenobia (la), 324

Índice general

SUMARIO 5

AGRADECIMIENTOS 7

LISTA DE SIGLAS Y ABREVIATURAS 11

ADVERTENCIAS PRELIMINARES 12

INTRODUCCIÓN 17
Antecedentes de la zarzuela 23
Los orígenes de la zarzuela: la generación de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo 23
El período ca. 1700-1730: Sebastián Durón y Antonio de Literes 24
El período 1730-1760: José de Nebra y Francesco Corradini 27

PRIMERA PARTE RODRÍGUEZ DE HITA: VIDA Y OBRA 33

CAPÍTULO I BIOGRAFÍA DE RODRÍGUEZ DE HITA: NUEVOS DATOS 35
1. Introducción 35
2. La música hispánica en la segunda mitad del siglo XVIII 38
3. Datos biográficos partiendo de la bibliografía existente 44
3.1. Valverde de Alcalá y Alcalá de Henares, ca. 1724-1732 44
3.2. Magisterio de capilla de la catedral de Palencia, 1744-1765 46
3.3. Madrid, 1765-1787: magisterio de capilla de La Encarnación 55
4. Nuevas aportaciones 65
4.1. El lugar y la fecha de nacimiento 65
4.2. Ascendencia familiar y primera infancia 68
4.3. Colegio de Infantes de Alcalá y ordenación de corona 70
4.4. Ordenación de diaconado y presbiterado 74
4.5. Nombramiento real para el magisterio de capilla de La Encarnación 76
4.6. *Noticia del gusto Español en la Música* (1777), encomienda del marqués de la Florida Pimentel 76
4.7. El testamento 81
4.8. La partida de defunción 85
4.9. Personalidad 90
5. Conclusión 92

CAPÍTULO II LAS FUENTES DE LAS ZARZUELAS DE RODRÍGUEZ DE HITA: MATERIALES DE TRABAJO 95
1. Introducción 95
2. *Briseida* 100

2.1. Manuscrito musical 100
2.2. Texto 110
2.2.1. Manuscrito 110
2.2.2. Impreso 110
2.3. Fuentes posteriores a 1800 112
2.3.1. Música 112
2.3.2. Texto 112
3. *Las segadoras de Vallecas* 113
3.1. Manuscrito musical 113
3.2. Texto 113
3.2.1. Manuscrito 114
3.2.2. Impreso 114
3.3. Fuentes posteriores a 1800 116
3.3.1. Música 116
3.3.2. Texto 116
4. *Las labradoras de Murcia* 117
4.1. Manuscrito musical 117
4.2. Texto 127
4.2.1. Manuscrito 127
4.2.2. Impreso 127
4.3. Fuentes posteriores a 1800 129
4.3.1. Música 129
4.3.2. Texto 130
5. *Escipión en Cartagena* 130
5.1. Manuscrito musical 130
5.2. Texto 136
5.2.1. Manuscrito 136
5.2.2. Impreso 137
5.3. Fuentes posteriores a 1800 137
6. Conclusión 137

SEGUNDA PARTE PRODUCCIÓN, REPERTORIO Y RECEPCIÓN 139

CAPÍTULO III EL MARCO PRODUCTIVO: LOS TEATROS MUNICIPALES DE MADRID 140
1. Introducción 140
2. Los locales 142
2. 1. Los edificios 142
2. 2. Distribución interior 150
3. La administración 154
3. 1. Propiedad de los teatros 154
3. 2. El órgano gestor: la Junta de Teatros 156
4. El funcionamiento de las compañías teatrales 167
4.1. Formación 168
4.2. Estructura y especialización 169

4.3. Aspecto económico 178
4.4. Ensayos 185
5. La función teatral 188
5.1. El año teatral 188
5.2. Desarrollo de la representación 192
5.3. Actitud del público 196
6. Conclusión 203

CAPÍTULO IV REPERTORIO ZARZUELÍSTICO EN LA DÉCADA DE 1760: INTENTO DE RESTABLECER LAS REPRESENTACIONES EN LOS TEATROS MUNICIPALES 207
1. Introducción: la problemática 207
2. Repertorio zarzuelístico 218
2.1. Obras y autores 220
2.2. Evolución 226
3. Las predilecciones del público 228
4. Conclusión 235

CAPÍTULO V PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS ZARZUELAS DE RODRÍGUEZ DE HITA 239
1. Introducción 239
2. *Briseida* 242
3. *Las segadoras de Vallecas* 266
4. *Las labradoras de Murcia* 278
5. *Escipión en Cartagena* 286
6. Conclusión 291

TERCERA PARTE REFORMA TEATRAL Y CRÍTICA 293

CAPÍTULO VI LA REFORMA TEATRAL: LA LABOR DEL CONDE DE ARANDA 295
1. Apunte biográfico 297
2. El fomento de los espectáculos del conde de Aranda: cruce de estrategias 301
3. Primer eje de la reforma: el adecentamiento de los espacios 304
4. Segundo eje de la reforma: la mejora de la práctica teatral 307
5. Tercer eje de la reforma: la renovación del repertorio teatral 310
5.1. La tragedia 310
5.2. La comedia 311
5.3. Los intermedios 313
5.4. Actitud ante la ópera y la zarzuela: ¿hubo intervención? 315

CAPÍTULO VII CRÍTICA NEOCLÁSICA Y ZARZUELA: RAMÓN DE LA CRUZ 321
1. Apuntes sobre la vida y la obra de Ramón de la Cruz 321
2. Ramón de la Cruz y la reforma teatral. Las críticas de *Briseida*, *Las segadoras* y *Las labradoras* 332
Conclusión de la tercera parte 357

CUARTA PARTE ANÁLISIS MUSICAL **359**
Introducción a la cuarta parte 361

CAPÍTULO VIII ANÁLISIS DESCRIPTIVO 365
1. Estructura general 365
1.1. Zarzuela heroica 365
1.2. Zarzuela burlesca 370
2. *Briseida* 375
Argumento 375
Nº 1. Obertura 378
Nº 2. Aria «Ocultará sus luces» 379
Nº 3. Aria «Apacible por los valles» 381
Nº 4. Aria «Amor, solo tu encanto» 384
Nº 5. Aria «De mirto frondoso» 385
Nº 6. Aria «Como el mar irritado del aire» 386
Nº 7. Aria «De la mano que le hiere» 389
Nº 8. Terceto (trío) «¡Bárbaro vil destino!» 390
Nº 9. Aria «El náufrago medroso» 397
Nº 10. Aria «¿Qué importa que al deseo» 399
Nº 11. Aria «Eternas tus finezas» 402
Nº 12. Cavatina «Las frescas dulces auras» 404
Nº 13. Recitado «¿Mas cómo en este estado» 406
Nº 13. Aria «Deidad, que las venganzas» 409
Nº 14. Aria «Si embrazo tu escudo» 411
S.n. Sinfonía 412
Nº 15. Recitado «Si de ti, mi señor y esposo fiero» 412
Nº 15. Cavatina «Goce de tus brazos» 414
Nº 16. Recitado «¿Qué esperas pues?» 416
Nº 16. Aria «Dime, oh Aquiles fiero» 416
Nº 17. Coro final «Piedad y amor unidos» 421
3. *Las segadoras de Vallecas* 421
Argumento 421
[Nº 1. Obertura] 425
[Nº 2.] Coro «Hermoso planeta» 425
[Nº 3.] Aria «Aunque me veis, canalla» 425
Coro «Hermoso planeta» 425
[Nº 4.] Aria «La florecilla que maravilla» 426
[Nº 5.] Aria «La inocente corderilla» 426
[Nº 6.] Coro «Cuando sale a los campos» 426
[Nº 7.] Aria «Si son petimetres» 426
Coro «Cuando sale a los campos» 426
[Nº 8.] Aria «Son las mujeres varias» 427
[Nº 9.] Aria «Me cuesta el corazón» 427
[Nº 10.] Aria «Una simple segadora» 427

[Nº 11.] Aria «Mi segadora bella» 427
[Nº 12.] Aria «Es mi amo un caballero» 428
[Nº 13.] Final «Viva la providencia» 428
[Nº 14.] Coro «A estos pobres segadores» 430
[Nº 15.] Aria «Si queréis vuestro dinero» 430
[Nº 16.] Aria «Fuego, fuego» 430
[Nº 17.] Aria «Casóse una mocita» 430
[Nº 18.] Aria «Son sus ojos un encanto» 430
[Nº 19.] Aria «Al mirar cuanto el sol la fatiga» 431
[Nº 20.] Dúo «Llega tú» 431
[Nº 21.] Aria «Yo llegaré a la Corte» 431
[Nº 22.] Aria «Yo entré en casa tamañita» 431
[Nº 23.] Aria «Mi abuelo primero» 432
[Nº 24.] Coro «Chis, chis, chis, chis» 432
[Nº 25.] Coro «Nadie respire» 433
[Nº 26.] Coro final «¡Oh qué alegría!» 433
4. *Las labradoras de Murcia* 434
Argumento 434
Nº 1. Obertura 437
Nº 2. Coro «Labradoras que buscáis a un tiempo» 437
Nº 3. Aria «Soy una pobrecita» 441
Nº 4. Aria «Antolín, mi queridico» 443
Nº 5. Aria «La mujer es una planta» 446
Nº 6. Minueto «Céfiros apacibles» 449
Nº 7. Aria «Llegaré, la observaré» 454
Nº 8. Aria «Yo haré ver al mundo» 458
Nº 9. Aria «Es amor no digo nada» 462
Nº 10. Aria «La viudica no es malica» 465
Nº 11. Aria «Como en la noche oscura» 468
Nº 12-13. [Final] «Amados gusanillos» 471
Nº 14. Aria «De pena, de susto» 477
Nº 15. Aria «Recíbele, y calla» 480
Nº 16. Dúo «Las iras, los rigores» 484
Nº 17. Trío «Toma alcahuete» 485
Nº 18. Aria «Tengo yo un corazoncillo» 485
Nº 19. Aria «Al veros forastero» 488
Nº 20. Aria «Mi bien está turbado» 491
Nº 21. Aria «Es amor un platerito» 493
Nº 22. Coro «Viva paisanos» 494
Nº 23. Coro [final] «Amor es el primero» 495
5. *Escipión en Cartagena* 496
Argumento 496
Nº 1. Obertura 500
Nº 2. Coro «En el templo sagrado de Jove» 501

[Nº 3]. Aria «Un corazón glorioso» 502
[Nº 4]. Aria «Corre la triste nave» 503
Nº 5. Coro «Viva el romano» 506
Nº 6. Aria «La fiera que rugiente» 507
Nº 7. Aria «Dile a la dulce y amable homicida» 509
Nº 8. Recitado «¡Oh, hado! ¡Oh, suerte fiera!» 510
Nº 8. Aria «Padezco, sufro y siento» 511
Nº 9. [Quinteto] Final «En ansias fluctúa» 514
Nº 10. Coro «El fuego consuma las gratas ofrendas» 518
Nº 11. Aria «De nube irritada» 518
Nº 12. Aria «No asusta un pecho fuerte» 521
Nº 13. Aria «El cáñamo torcido» 523
Nº 14. Aria «La vid abraza el tronco» 526
Nº 15. Aria «Yo le diré que adoro» 527
Nº 16. Trío «Naufragará tu pasión» 529
Nº 17. Recitado a dúo «Romano generoso» 534
Nº 17. Aria «Si destruyen fértil tronco» 536
Nº 18. Aria «No puede no mi pecho» 538
Nº 19. Coro final «Nació feliz el día» 541

CAPÍTULO IX TIPOLOGÍA DE LAS ARIAS 543
1. Aria pentapartita da capo 543
1.1. Texto poético 545
1.1.1. Número de estrofas y versos 545
1.1.2. Clase de versos 545
1.2. Esquema tonal 546
1.3. Sección A 546
1.3.1. Primera estrofa (A^1) 546
1.3.2. Ritornello entre A^1 y A^2 548
1.3.3. Repetición de la primera estrofa (A^2) 548
1.4. Sección B 550
1.5. Reexposición de la sección A. Mecanismos de abreviación 556
1.6. Proporción de las secciones 564
2. Aria ternaria 569
2.1. Texto poético 570
2.1.1. Número de estrofas y versos 570
2.1.2. Clases de versos 571
2.2. Esquema tonal 571
2.3. Sección A^1 572
2.4. *Ritornello* entre A^1 y B 573
2.5. Sección B 573
2.6. *Ritornello* entre B y A^1 577
2.7. Sección A^2 y *ritornello* final 578
2.8. Proporción de las secciones 579

2.9. Aria ternaria en tres *tempi* 581
2.9.1. Texto poético 581
2.9.2. Tempi 582
2.9.3. Esquema tonal 582
2.9.4. Sección A 583
2.9.5. Sección B 583
2.9.6. Sección C 583
2.9.7. Proporción de las secciones 584
3. Formas binarias 584
3.1. Aria bipartita 585
3.1.1. Texto poético 587
3.1.1.1. Número de estrofas y versos 587
3.1.1.2. Clases de versos 587
3.1.2. Esquema tonal 588
3.1.3. Sección A^1/A 589
3.1.4. Sección A^2/B 590
3.1.5. Proporción de las secciones 596
3.2. Aria en dos *tempi* 597
3.2.1. Texto poético 598
3.2.1.1. Número de estrofas y versos 598
3.2.1.2. Clases de versos 599
3.2.2. Tempi 600
3.2.3. Esquema tonal 601
3.2.4. Sección A 603
3.2.4.1. Sección A simple 603
3.2.4.2. Sección A compuesta 604
3.2.5. Sección B 606
3.2.5.1. Sección B simple 606
3.2.5.2. Sección B compuesta 608
3.2.6. Proporción de las secciones 610
3.3. Aria en cuatro *tempi* o cuatripartita 611
3.3.1. Texto poético 611
3.3.1.1. Número de estrofas y versos 611
3.3.1.2. Clases de versos 612
3.3.2. Tempi 612
3.3.3. Esquema tonal 612
3.3.4. Sección A (primer tempo) 613
3.3.5. Sección B (segundo tempo) 614
3.3.6. Repetición de los movimientos anteriores (primo tempo y secondo tempo) 615
3.3.7. Proporción de las secciones 616
4. Forma continua 617
4.1. Texto poético 617
4.1.1. Número de estrofas y versos 617

4.1.2. Clases de versos 617
4.2. Esquema tonal 617
4.3. Secciones 618
4.3.1. Primer bloque 619
4.3.2. Segundo bloque 620
Conclusión a la cuarta parte 622

CONCLUSIÓN GENERAL 627

APÉNDICES 633
Apéndice 1: Informe para la ordenación de corona de Antonio Rodríguez de Hita (1735) 633
Apéndice 2: Informe para la ordenación de corona de Jerónimo García Duque (1735) 647
Apéndice 3: Informe para la ordenación de cuatro grados y subdiaconado de Antonio Rodríguez de Hita (1745) 649
Apéndice 4: Informe para la ordenación de diaconado y presbiterado de Antonio Rodríguez de Hita (1747) 663
Apéndice 5: Actas del cabildo de la catedral de Palencia 670
Apéndice 6: Nombramiento real del maestro de capilla del monasterio de la Encarnación 677
Apéndice 7: Registro de despachos reales expedidos el 8 de septiembre de 1765 678
Apéndice 8: Provisión de la capellanía de magisterio de capilla del monasterio de la Encarnación por el Rey Carlos III 679
Apéndice 9: «Noticia del gusto Español en la Música, segun esta en el dia» de Antonio Rodríguez de Hita 681
Apéndice 10: Entrada en la Real Hermandad de Criados de Su Majestad (1782) 685
Apéndice 11: Testamento de Antonio Rodríguez de Hita 686
Apéndice 12: Acta de defunción (monasterio de la Encarnación) 689
Apéndice 13: Acta de defunción (parroquia de San Martín) 690
Apéndice 14: Lista de obras de Rodríguez de Hita 691
Apéndice 15: Raciones de las compañías (1767-1768) 699
Apéndice 16: Zarzuelas representadas en los coliseos de la Villa entre 1760 y 1771 701
Apéndice 17: Decreto del conde de Aranda (1768) 704
Apéndice 18: Prólogo de Ramón de la Cruz al *Teatro ó coleccion de los saynetes* (1786) 705
Apéndice 19: Zarzuelas y música para comedias de Rodríguez de Hita representadas en el teatro del Príncipe 708
Apéndice 20: Formación de las compañías (1768-1770) 712
Apéndice 21: Composición de las orquestas (1768-1770) 719
Apéndice 22: Gastos de las zarzuelas 725
Apéndice 23: Estado de caja durante la temporada de verano de 1768 733

Apéndice 24: Balance económico de las zarzuelas representadas durante la temporada de verano de 1768 736
Apéndice 25: Distribución del beneficio del verano de 1768 743
Apéndice 26: Recibos de las ayudas de costa por las zarzuelas de la temporada de verano de 1768 744
Apéndice 27: Importe del regalo a Rodríguez de Hita tras el éxito del verano de 1768 748
Apéndice 28: Distribución entre los cómicos del beneficio de la temporada de verano de 1769 749
Apéndice 29: Balance económico de las zarzuelas representadas durante la temporada de verano de 1770 750
Apéndice 30: Balance de la recepción de las zarzuelas de Hita 752
Apéndice 31: Notas de gastos por la música de *Loco vano y valiente* 755
Apéndice 32: Características estructurales de las arias de las zarzuelas de Rodríguez de Hita 757

BIBLIOGRAFÍA 779
Manuscritos citados 779
Lista de siglas de archivos y bibliotecas 779
Impresos citados 795
Lista de abreviaturas de obras 795
Fuentes impresas hasta 1808 798
Obras citadas 802

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 835

ÍNDICE DE GRÁFICOS 836

ÍNDICE DE TABLAS 837

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES 840

ÍNDICE ONOMÁSTICO 844

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS 857

ÍNDICE GENERAL 863