

LA COMÉDIENNE-CHANTEUSE ROSA RODRÍGUEZ:  
UNE *GRACIOSA* DANS LES DRAMES LYRIQUES  
MADRILÈNES (1720-1746)

*La comedianta-cantante Rosa Rodríguez:  
Una graciosa en los dramas líricos madrileños  
(1720-1746)*

*The Comedienne-singer Rosa Rodríguez:  
A Comic Artist Graciosa in the Lyric Dramas  
in Madrid (1720-1746)*

Caroline BEC<sup>1</sup>  
Universidad de París-Sorbona  
caroline.bec@club-internet.fr

Fecha de recepción: 22/03/2015  
Fecha de aceptación definitiva: 25/10/2015

RÉSUMÉ: L'expérience de la comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez entre 1720 et 1749, plus spécifiquement à Madrid, illustre de façon inédite l'affirmation du comique comme l'une des principales caractéristiques de l'opéra espagnol –en langue castillane– durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'analyse de la vie et de la carrière très particulières de cette interprète permet de considérer l'une des plus grandes comédiennes-chanteuses de son époque, héritière de la *Música* baroque et créatrice de la fonction de d'*Operatista* comique, mais également instigatrice du

1. El presente estudio se ha realizado en el marco del Proyecto del Plan Nacional de I+D *El poder del dinero. Dimensiones de la venalidad en los siglos XVII y XVIII* (HAR2011-23105), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

statut majeur d'artiste lyrique féminine et de sa reconnaissance tant par les gens de théâtre que par la société ibérique de son époque.

*Mots clés:* comédienne-chanteuse; graciosa; drame lyrique; opéra espagnol; Madrid; XVIII<sup>e</sup> siècle.

RESUMEN: La experiencia de la comedianta-cantante Rosa Rodríguez entre 1720 y 1749, sobre todo en Madrid, ilustra de manera inédita la afirmación de lo cómico como una de las principales características de la ópera española –en lengua castellana– durante la primera mitad del siglo XVIII. El análisis de la vida y de la carrera muy particulares de esta intérprete permite considerar a una de las mayores comediantas-cantantes de su época, heredera de la *Música* barroca y creadora de la función de *Operatista*-cómica, pero también iniciadora del estatuto principal de artista lírica femenina cómica y de su reconocimiento tanto en la profesión teatral como en la sociedad ibérica de su época.

*Palabras claves:* Comedianta-cantante; graciosa; drama lírico; ópera español; Madrid; siglo XVIII.

ABSTRACT: The experience of comedienne-singer Rosa Rodríguez from 1720 to 1749, especially in Madrid, shows in a original way the stablishment of comic elements as the main characteristic of Spanish opera –in Castilian– during the first part of the 18<sup>th</sup> century. The study of Rosa Rodríguez' life and practice allows us to consider her as one of the best comediennes-singers of that time, heir to the Baroque music tradition, who also created the comic *Operatista* and stablished the recognition of female comic opera artists for their social consideration both in theatre and in Iberian society of the time.

*Key words:* Comedienne-singer; Comic opera artist; Opera; Spanish opera; Madrid; Eighteenth century.

## 1. INTRODUCTION

Le règne de Philippe V –souverain féru de musique et d'art lyrique– promu dans le théâtre espagnol, en particulier madrilène, de nouvelles oeuvres longues comme l'opéra et la zarzuela chantées en langue castillane. Dès lors, les comédiennes se spécialisèrent dans l'art du chant<sup>2</sup>. Les années 1720-1740 virent donc

2. Voir BEC, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1767): Étude socio-culturelle*, tesis de doctorado. Paris-Sorbonne, Paris IV, sous la direction du Professeur Annie Molinié-Bertrand, décembre 2012, 2 vol., vol. 1: *Thèse*, 580 p.; vol. 2 *Annexes*: 213 p. Le terme «Operatistas» est apparu dans un documents de l'Archivo Histórico de la Villa de Madrid, ver A.H.V.M., *Secretaría*, 1-371-6, *Cruz : Libro de la compania de musicas con sus productos y gastos 1737-1738, 46 folios escritos. Teatro de la Cruz, compania de musicas 30 mayo 1737 al 18 de febrero de 1738*. Le

l'avènement de l'opéra en espagnol avec des livrets inédits ou traduits de l'italien et des partitions de compositeurs espagnols ou transalpins invités à Madrid. Au cours des années 1720, la plupart des oeuvres furent des créations de Cour afin de célébrer un moment de la vie de la famille royale ou un événement politique décisif pour la monarchie. A partir de 1730, les pièces en musique se multiplièrent et se diffusèrent dans les théâtres publics de la ville où elles connurent un vif succès.

Si jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les fonctions des membres des compagnies théâtrales ne distinguaient pas encore interprétation, chant et danse, à la fin du siècle, chacun possédait un rôle bien précis. Il fallut cependant attendre la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que le chant devînt une activité majoritairement féminine –y compris pour des personnages masculins– jusqu'à la formation en 1737 d'une troupe de femmes *Operatistas* choisies parmi les meilleures comédiennes-chanteuses<sup>3</sup> lors d'une saison d'opéras espagnols au théâtre de la Cruz. Par conséquent ces années-là permirent la valorisation du rôle de comédienne-chanteuse ainsi que la reconnaissance du statut particulier d'artiste lyrique féminine grâce à une nouvelle génération de femmes aux grandes compétences techniques et aux talents vocaux exceptionnels.

Rosa Rodríguez fut l'une de ces interprètes qui par ses rôles burlesques de *graciosa* affermit la présence comique comme caractéristique majeure du drame lyrique espagnol de cette époque.

En considérant précisément sa carrière professionnelle et sa vie privée cette étude analyse l'influence fondamentale de cette artiste dans les créations du théâtre lyrique espagnol comme dans l'établissement de nouveau statut de chanteuse et plus spécifiquement de chanteuse comique en Espagne entre 1720 et 1746.

## 2. ROSA RODRÍGUEZ, UNE DES PLUS GRANDES COMÉDIENNES-CHANTEUSES ESPAGNOLES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

### 2.1. Éléments biographiques significatifs: une vie et une carrière intenses

Dans certains documents de différents fonds d'archives espagnols, la vie de Rosa Rodríguez apparaît animée, indépendante et par bien des aspects romanesque, liée à des destins célèbres de la noblesse et du monde des Lettres de son époque.

María Rosa Rodríguez est née en Galice, à Monforte de Lemus, dans la province d'Orense au début du XVIII<sup>e</sup> siècle; toutefois, on ne connaît pas avec

musicologue José Máximo Leza présente la liste de ces opéras dans deux de ses études: «Francesco Coradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)». *Artígrama*, n.º 12, 1996-1997, Universidad de Zaragoza, pp. 123-146, p. 143 ; «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)». En CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, *op. cit.*, p. 261.

3. L'exception masculine fut Manuel Guerrero qui chanta lors de la seconde saison d'opéras en castillan au cours des années 1743 et 1744 à Madrid après avoir chanté dans la région de Valence.

exactitude sa date de naissance, son ascendance familiale ni son origine sociale. On n'a pu seulement identifier son mari probablement portugais, Justiniano Álvarez de Faria<sup>4</sup>, qui resta loin de Rosa tandis qu'elle vivait sa carrière et sa vie tout à fait librement. En effet, si les comédiennes-chanteuses étaient toujours majoritairement des «filles de la *comedia*», c'est-à-dire les héritières des principales dynasties théâtrales ibériques, Rosa devint artiste par son talent, sa grande force de travail et par divers liens de mécénat qu'elle sut favoriser.

Rosa dut commencer sa carrière théâtrale en Galice ou au Portugal avant de venir à Madrid et d'intégrer la compagnie de José de Prado en 1720 en tant que *sexta dama* ou *cantante sobresaliente*. L'année suivante, *cuarta dama* dans la troupe du même auteur, Rosa partit avec les membres de cette compagnie au Portugal où elle resta deux ans et exerça son art comme *tercera dama graciosa* dans les œuvres espagnoles jouées et chantées dans la capitale portugaise<sup>5</sup>. Au cours de son second séjour à Lisbonne de 1726 à 1728, l'artiste s'imposa comme la meilleure chanteuse espagnole à un moment où les autres interprètes féminines de talent, entre autres Francisca de Castro, avaient déjà quitté le Portugal. Elle obtint en particulier le rôle principal de l'opéra *Amor aumenta el valor*, représenté à l'ambassade espagnole de Lisbonne pour les noces de l'infant Fernando avec la princesse portugaise Maria Barbara le 18 janvier 1728.

La comédienne-chanteuse qui revint en Espagne en 1729 n'apparut de nouveau sur les scènes madrilènes qu'en 1735<sup>6</sup>. Rosa s'installa alors dans le quartier de San Sebastián et vécut dans une maison de la rue *Cantarranas*<sup>7</sup>. Elle participa

4. A.P.S.S., *Libro de difuntos* n.º 36, f.º 403 v.º et f.º 404 r.º: *Rosa María Rodríguez, 28 de mayo de 1749*: «Rosa María Rodríguez, casada Justiniano Alvarez de Faria [...]».

5. Au sujet des gens de théâtre espagnols au Portugal, voir «Memorias para a historia dos teatros de Lisboa (Vidè 6: 618), Pateo da rua das Arcas», XXXVI, *Jornal do commercio*, sabbado, 15 de janeiro de 1876, n.º 6658, p. 1, Rubrique *Folhetim*; REYES PEÑA, Mercedes de los et BOLAÑOS DONOSO, Piedad. «Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa». En LOBATO, María Luisa (coord.). *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Edition Reichenberger, Kassel, 1990, pp. 63-86; REYES PEÑA, Mercedes de los et BOLAÑOS, Piedad. «Presencia de los comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1750)». En *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro [...]*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 229-273; REYES PEÑA, Mercedes de los et BOLAÑOS, Piedad, «Tomás Pinto Brindão: La comedia de las comedias. Introducción, edición y notas». *Criticón*, n.º 40, Toulouse, 1987, pp. 81-159; [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/040/040\\_083.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/040/040_083.pdf), p. 87 ; BRITO, Manuel Carlos de. «Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII». *Revista de Musicología*, II, 1982, pp. 325-335; BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge, 1989; LEZA, José Máximo. «Armonía y drama para una boda real». In *Amor aumenta el valor*, [libreto], estrenado en el Palacio del Marqués de los Balbases de Lisboa, el 18 de enero de 1728, transcripción, revisión y adaptación de Emilio Moreno (versión de concierto), Madrid, Teatro de la Zarzuela, Departamento de Prensa y Comunicación, pp. 11-19.

6. BEC, Caroline, *op. cit.*, Tome II: Annexes, doc. n.º 1: *Liste des comédiennes-actrices et comédiennes-chanteuses à Madrid, 1700-1760*, p. 32.

7. Archivo Parroquiano de San Sebastián (A.P.S.S.), *Libro de difuntos* n.º 36, f.º 403 v.º et f.º 404 r.º: *Rosa María Rodríguez, 28 de mayo de 1749*: «[...] vivía calle de Cantarranas, casas de Antonio Morales [...]».

activement à l'activité théâtrale madrilène et tout particulièrement aux drames lyriques à la Cour comme dans les théâtres publics de la ville. Philippe V, amateur d'opéra, désira très tôt le promouvoir non seulement comme diversion à la Cour lors de fêtes royales mais aussi comme source de revenus pour les hôpitaux madrilènes. Le roi fut ainsi à l'initiative de spectacles en musique parmi lesquels une première série d'opéras en espagnol. Pour cela, il concéda au Protecteur Général des Théâtres et Président du Conseil de Castille Gaspar de Molina la licence de transformer les représentations en y insérant de plus en plus d'œuvres lyriques et de rénover les salles de théâtre de la ville suivant le projet présenté par l'architecte Pedro Rivera. Les rénovations commencèrent l'année suivante<sup>8</sup>. Ainsi, les décisions relatives au théâtre n'incombaient plus aux autorités municipales mais bien au pouvoir central dans ce projet d'envergure<sup>9</sup>. En particulier, le roi céda à Gaspar de Molina la liberté de former une compagnie d'*Operatistas* qui réunissait les meilleures et les plus célèbres comédiennes-chanteuses espagnoles de l'époque, dont Rosa Rodríguez, la *tercera dama graciosa*<sup>10</sup>. Rosa joua et chanta dans le cadre de la première série de sept opéras en castillan au théâtre de la Cruz en 1737-1738 au côté de Francisca de Castro, Ysabel Vela, Rita de Orozco, María Antonia de Castro, Juana de Orozco et Bernarda de Villafior<sup>11</sup>.

Ensuite, elle poursuivit sa carrière au sein de troupes madrilènes, et entre 1743 et 1744, elle participa à la seconde tentative de saison d'opéras au théâtre madrilène des Caños del Peral auprès de Juana de Orozco et de Bernarda de Villafior. Rosa fut ainsi l'un des rares *Operatistas* qui purent connaître une carrière lyrique d'une vingtaine d'années jusqu'en 1747 dans la *Villa y Corte*. Elle s'illustra particulièrement en tant qu'excellente *tercera dama* dans les compagnies respectives d'Ygnacio de Cerquera, de Manuel de San Miguel et de José Parra<sup>12</sup>.

Toutefois, au début de l'année 1748, elle fut touchée par une grave maladie qui l'empêcha de chanter. Un nodule sur une corde vocale semble correspondre à ce que Farinelli appela alors un *aneurisma* ou anévrisme:

19 de enero de 1748 [...] La pobre *Gallega* no puede representar, porque han visto que tiene un aneurisma en la garganta: creo que hará mucha falta<sup>13</sup>.

8. Le théâtre de la *Cruz* en 1736 et 1737, le théâtre de los *Caños del Peral* en 1737-1738, le théâtre du *Buen Retiro* en 1738, et celui du *Príncipe* en 1744-1745. Voir. LEZA, José Máximo, *op. cit.*

9. VAREY, J. E., SHERGOLD, N. D. y DAVIS, Charles. *Teatros y comedias en Madrid 1719-1745, Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España XII*. Madrid-Londres: Tâmesis, 1994.

10. Consulter en particulier LEZA, José Máximo. «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)». En CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, *Actas del Congreso Internacional, La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, Ediciones des ICCMU, pp. 231-262, pp. 236-238.

11. COTARELO Y MORI, Emilio, *op. cit.*; BEC Caroline, *op. cit.*

12. *Ídem*.

13. A.H.N.E, *Estado, leg. 2577*, cité par Emilio COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España [...] op. cit.*, p. 135.

Emilio Cotarelo y Mori définit cette affection en ces termes imprécis: «una afecção en la garganta adquirida en el ejercicio del teatro»<sup>14</sup>. Ce mal résultait sans doute de l'exercice quotidien et forcé de chanter durant plus de vingt ans sans interruption.

La célèbre comédienne-chanteuse décéda à Madrid le 28 mai 1749. Comme on peut le lire sur son acte de décès conservé aux archives paroissiales de San Sebastián, Rosa fut inhumée publiquement dans la chapelle de l'église de San Sebastián, paroisse des gens de théâtre et du monde des Lettres madrilènes. Etant donné qu'elle n'avait pas d'héritier légitime même si elle avait eu sans doute plusieurs enfants illégitimes, elle désigna son mari comme son unique héritier<sup>15</sup>.

[...] Rezibió los Santos sacramentos. Murió en veinte y ocho de mayo de mil setezientos quarenta y nueve. Testó ante Juan Antonio Rodado escribano Real en veinte de henero del mismo año. Dejó trescientas misas de limosnas de tres reales y por sus testamentarios al dicho su marido, a Don Gabriel de Yturria que vive carrera de San Gerónimo, a Don Andrés Garcíandia que vive plazuela del Ángel, casas de Chirivoga y a don Alexandro Rubio que vive calle de Atocha, casas de Don Manuel de Bustamante. Nombro por su heredero al expresado su marido, y se enterró en público en esta Yglesia de San Sevastián en la capilla de Nuestra Señora de la Novena por ser de su cofradía : dieron de fábrica ocho reales<sup>16</sup>.

En effet, Rosa faisait partie de la confrérie de *Nuestra Señora de la Novena*<sup>17</sup> et à ce titre, elle contribua à diverses œuvres pieuses, comme par exemple en 1740 à la nouvelle décoration de la chapelle située en l'église de San Sebastián<sup>18</sup>. Cette dimension spirituelle et religieuse définit une autre facette de la personnalité complexe de Rosa, femme courageuse et indépendante mais également engagée dans la communauté théâtrale de son temps.

14. COTARELO Y MORI, Emilio, *op. cit.*, p. 68.

15. A.P.S.S., *Libro de difuntos* n.º 36, f.º 403 v.º et f.º 404 r.º: *Rosa María Rodríguez, 28 de mayo de 1749*.

16. *Ibidem*. Dans les citations, nous conservons la graphie ancienne et ajoutons les accents écrits seulement lorsqu'ils s'avèrent indispensables pour la compréhension.

17. Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (A.C.N.S.N.), *Libro de difuntos Novena*, doc. n.º 4117, 142 folios.

18. A.C.N.S.N., doc. 4112, *Imbentario de las Alaxas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena sita en la Parroquial de San Sebastián de esta Corte*, 148 folios. (f.º 0 r.º): *Por este ymbentario no se deben arreglar sino por el nuebamente hecho y formado en este presente año de 1740. Por Bernabé Estopinán Thesorero de Nuestra Señora* (f.º 1 r.º), voir BEC Caroline, *op. cit.*, Tome II: Annexes, doc. n.º 15: *Liste des biens offerts par des comédiennes et comédiennes-chanteuses à la confrérie de Nuestra Señora de la Novena jusqu'en 1740 par ordre décroissant de valeur*, p. 149.

## 2.2. Les fonctions lyriques de *La Gallega* dans les compagnies de Madrid: de la *Música* baroque à l'*Operatista graciosa* du XVIII<sup>e</sup> siècle

Depuis la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, l'essor d'un nouveau répertoire chanté imposa une réorganisation des fonctions dramatiques et la création d'autres spécifiquement lyriques. Sur les listes des membres des compagnies, la *tercera dama* apparut comme la première chanteuse, parfois encore nommée *Música* selon un héritage du XVII<sup>e</sup> siècle. Rapidement, les *cuarta*, *quinta* et *sexta damas* s'affirmèrent aussi en tant que *Músicas*. Si le terme se rarifia au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la spécialisation lyrique s'aiguïsa car le drame en musique et l'opéra s'imposèrent d'abord comme les spectacles favoris de la famille royale. Les œuvres lyriques qui virent le jour sur la scène du *Buen Retiro*, se diffusèrent à partir des années 1720 dans les théâtres publics de Madrid. Si la *tercera dama* continuait alors d'être la première chanteuse, la *cuarta dama* était toujours la seconde chanteuse, les *quinta* et *sexta damas* occupaient désormais les fonctions de troisième chanteuse et de chanteuse surnuméraire. Quant à elles, les *primera* et *segunda damas* de la troupe détenaient des attributions spécifiquement dramatiques sans aucune obligation de chanter<sup>19</sup>.

La première occurrence du nom de Rosa sur une liste de compagnie madrilène date de 1720, elle apparaissait alors comme *tercera dama* dans la troupe de José de Prado<sup>20</sup> et y occupait donc une fonction de chanteuse au même titre que Francisca de Borja, *tercera dama* ou Paula de Olmedo *sobresaliente*.

Rosa appartenait à une nouvelle génération d'interprètes féminines de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et des premières années du siècle suivant. Tout au long de sa carrière elle exerça des activités lyriques en tant que *tercera* ou *cuarta dama*, héritière de la *Música graciosa* du Siècle d'Or. Son talent se remarquait davantage dans les rôles masculins burlesques dits *graciosos* tels que le Galicien, *el Gallego* et le Portugais, *el Portugués* par des accents amplifiés dans son phrasé et des attitudes grotesques dans son jeu<sup>21</sup>. Elle suivait ainsi la tradition dramatique espagnole du Siècle d'Or qui définissait la femme *Música* comme fonction comique autant dans des rôles féminins que masculins (*graciosa-gracioso*) dans les œuvres brèves (*baile*, *entremés cantado*, *mojiganga*, *fin de fiesta*...), le plus souvent burlesques, qui s'intercalaient entre les actes de la pièce principale (*comedia* ou *auto sacramental*). Dans son étude sur les femmes de théâtre en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>,

19. BEC, Caroline, *op. cit.*, Tome II: Annexes, doc. n.º 1: *Liste des comédiennes-actrices et comédiennes-chanteuses à Madrid, 1700-1760*, pp. 5-51.

20. *Ibidem*, pp. 22-23.

21. *Ibidem*. BEC, Caroline, *op. cit.*, Tome II: Annexes, doc. n.º 23: *Dictionnaire biographique des principales comédiennes et comédiennes-chanteuses espagnoles à Madrid (1700-1767)*, pp. 186-213, Rosa Rodríguez, pp. 207-208.

22. BUEZO, Catalina, «Mujeres y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde Gracioso y "Autora" de comedias». *Teatro y Poder, VI y VII Jornadas*

Catalina Buezo, a bien montré la transmission de l'*ars teatrae* comique par l'acteur Cosme Pérez<sup>23</sup>, surnommé Juan Rana, à plusieurs générations de comédiens et de comédiennes comme un legs fondamental des créations espagnoles. Par la suite, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, des artistes, dont de plus en plus de femmes, continuèrent à exercer cet art dans les œuvres brèves mais aussi dans les nouvelles créations en musique à travers les rôles du juge, du portugais et du noir, ce qui allait définir une des caractéristiques du drame lyrique espagnol de la première moitié du siècle.

Femme polyglotte, capable de jouer et chanter en galicien, portugais, castillan et italien, Rosa sut mettre en valeur son origine galicienne et sa connaissance de la langue portugaise au service d'une interprétation de grande qualité de certains personnages comiques. Très vite, on surnomma Rosa *la Gallega* ou *Gallequita* en relation directe avec son origine et ses rôles favoris. Au point qu'elle devint un modèle de talent burlesque indispensable aux représentations des nouvelles œuvres en musique pourtant sérieuses. Rosa devait avoir une voix de contralto ou mezzo soprano avec une grande étendue des graves aux aigus, ce qui tendait à la favoriser dans des rôles masculins autant que féminins.

Pendant la saison d'opéras de 1737-1738, au cours de plus de deux cents représentations au théâtre de la Cruz, elle incarna principalement des serviteurs, des soldats mais aussi des suivantes utilisant ainsi ses compétences toutes personnelles dans le registre comique avec la fonction de chanteuse en tant que *tercera* ou *cuarta dama* parmi les *Operatistas*, les chanteuses d'opéra qui constituaient pour la première fois en Espagne une troupe exclusivement féminine d'interprètes lyriques. Chacune des artistes perçut un salaire très élevé en comparaison des revenus moyens des comédiennes et comédiennes-chanteuses de l'époque:

Rosa Rodríguez, en la misma [cantidad] de los un mill ducados de vellón, y que en la primera ópera que haga partes de Gracioso, un bestido al propósito del papel que execute, entendiéndose solo para dicha ópera y no más<sup>24</sup>.

*de teatro de Burgos*, RUIZ SOLA, Aurelia (Coord). Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-120, p. 109. Cosme Pérez, si no hizo escuela, al menos no se llevó consigo sus habilidades y su técnica. Las páginas que siguen intentaran desarrollar esta hipótesis porque, en nuestra opinión, Antonio de Escamilla sustituyó a Cosme Pérez y este, a su vez, paso la antorcha a su hija Manuela de Escamilla, que representó, siendo niña los «Juan Ranillas» y a «Teresa de Robles».

Voir BEC, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1767)*, op. cit., II.1.2.3.

23. Cf. «Genealogía», I, 280: «Cosme Pérez (o Juan Rana)», p. 117; FERRER VALLS, Teresa (dir.). *Diccionario biográfico de actores del teatro español (DICAT)*, (Edición digital), op. cit.: Cosme Pérez.

24. A.H.V.M., *Secretaría*, 1-371-6, *Teatro de la Cruz: Libro de la compañía de Musicas con sus productos y gastos 1737-1738, 30 mayo 1737 al 18 de febrero de 1738*, 46 folios, folio s.n., voir BEC, Caroline. «Les salaires des comédiennes-chanteuses madrilènes de la saison d'opéras 1737-1738: Analyse, Enjeux et Conséquences», «Réseaux, carrières et consommation: les femmes dans l'économie Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)». *Colloque international LLACS*, Université de Montpellier III, Paul Valéry, 8 et 9 octobre 2014.

Un autre document des archives de la *Villa de Madrid* donne également un chiffre important: «onze mille réaux de billon pour Rosa Rodríguez<sup>25</sup>».

Les aptitudes comiques de Rosa offraient une remarquable plus-value à sa fonction de chanteuse qui justifiait des revenus conséquents bien au-delà de ce qu'elle touchait auparavant. La fonction de *cuarta dama* occupée par Rosa dans cette première série d'opéras se définit dès lors comme celle de la chanteuse comique ou *Operatista «graciosa»*. Pendant la seconde série d'opéras espagnols à Madrid en 1743-1744, elle chanta aussi des rôles grotesques et caricaturaux essentiellement masculins. Jusqu'à ce qu'elle se retire de la profession, l'artiste conserva cette fonction très spécifique qu'elle avait développée et mise en valeur dans le nouveau répertoire lyrique espagnol<sup>26</sup>.

### 3. ROSA RODRÍGUEZ DANS CERTAINS DE SES MEILLEURS RÔLES LYRIQUES COMIQUES: LA *GRACIOSA* DE L'OPÉRA EN LANGUE CASTILLANE, 1720-1746

#### 3.1. Bruneta, la servante d'Angélica dans *Angélica y Medoro* (1721)

Le «Drama Musico u Opera Scenica en estilo italiano» *Angélica y Medoro* d'Antonio Zamora et de José de San Juan, Maître de chapelle du couvent des Descalzas Reales<sup>27</sup> fut créé à Madrid au mois d'avril 1722 dans le cadre des célébrations du mariage de l'Infant Don Luis avec la princesse Louise Isabelle de Montpensier. La première représentation eut lieu au *Buen Retiro* le 7 avril devant la famille royale, la Cour et les autorités de Madrid qui offrirent cette «fête en musique» comme le précise la *Gaceta de Madrid* de ce jour-là<sup>28</sup>:

[...] Oy se representa la Comedia de Música, que tenia prevenida esta Villa, y su Corregidor el Señor Marqués de Vadillo, con las demás fiestas, en honor de las Bodas, que el Rey la avía mandado diferir para después de la Quaresma [...]<sup>29</sup>.

25. Archivo Histórico de la Villa de Madrid (A.H.V.M.), 4-125-19, doc. s.n., folio s.n., *Listas de las musicas para la representacion de cuatro a cinco operas en el corral de la Cruz. 1737. Salarios de los operatistas, Escritura de Esteban del Rincón, Madrid, junio 14 de 1737*. Voir BEC, Caroline. «Les salaires des comédiennes-chanteuses madrilènes de la saison d'opéras 1737-1738: Analyse, Enjeux et Conséquences». In *Réseaux, carrières et consommation: les femmes dans l'économie Espagne (XVIII-XXI<sup>e</sup> siècles)*, op. cit.

26. BEC, Caroline, op. cit., Tome II: Annexes, doc. n.° 1, op. cit.

27. CARRERAS, Juan José. «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724». En KLEINERTZ, Rainer (ed.). *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, Actas del Simposio Internacional, Salamanca, 1994, Edition Reichenberger, Kassel, Berlin, 1996, pp. 49 à 77, p. 56.

28. TORRIONE, Margarita (ed.). *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. Toulouse: CRIC, Paris: Diffusion Ophrys, 1998, p. 108, *Gaceta de Madrid* n.° 13: Madrid, 7 de abril de 1722.

29. *Ibidem*.

Cette pièce tout à fait originale réunissait les plus grandes et les plus célèbres comédiennes-chanteuses de l'époque: Francisca de castro, María de San Miguel, Petronila Jibaja et Rosa Rodríguez dans un distribution exclusivement féminine, fait notable qui annonçait les futures saisons lyriques à Madrid.

Parmi les interprètes, Rosa *graciosa-criada* jouait la servante Bruneta. Le couple qu'elle formait avec le domestique Malandrín apparaissait comme le double comique du couple noble et sérieux des deux protagonistes Angélique et Médor. Emplie de bon sens, sage de son expérience de la vie, Bruneta-Rosa nous présente les réalités communes de l'amour, et entre autres, ses propres difficultés amoureuses avec Maladrin. La vision d'un amour «sauvage» presque animal dans la métaphore de l'amoureux-loup souligne particulièrement le comique de l'aria que la chanteuse entonne dans le premier acte<sup>30</sup>:

Anda aca, zorrillo mio,/ que si mueres,/ no es de frío,/ es de arrobo, con el lobo,/ que aulla así como tu, ahu, ahu, ahu/ que el vino no es soldado;/ pues lo honrado, lo animoso/ se lo lleva bercebu, ahu/ahu/ahu<sup>31</sup>.

Tout au long du second acte, ce jeu de «chasse» ou poursuite amoureuse se poursuit; dans un autre air Bruneta insiste sur la nécessité de reconnaître l'amour par les bons soins apportés par le futur époux<sup>32</sup>. Toutefois, le thème des noces entre les deux ne se résout qu'à la fin d'un conflit ouvert auquel un air chanté par Malandrín met fin par un jeu de mot<sup>33</sup>.

San doute, l'engagement de Rosa dans le rôle de Bruneta affirma la force du burlesque comme élément constitutif de l'opéra espagnol.

### 3.2. Pilas, *gracioso* en Trajano en Dacia: *Cumplir con amor y honor* (1735-1737)

Au début de l'année 1735, le Protecteur Général des théâtres et Président du Conseil de Castille, Gaspar de Molina, constitua les deux compagnies officielles de Madrid, un groupe qui réunissait à nouveau les meilleures comédiennes-chanteuses y les musiciens les plus connus du royaume. Il supervisa et organisa également la création de nouvelles œuvres, qui en grande majorité s'inspiraient des livrets de Métastase et de la musique italienne du temps, tout ceci en prévision d'une future saison d'opéras espagnol.

Les deux premières œuvres en musique de cette série inédite et historique, *Trajano en Dacia: cumplir con amor y honor* (Antonio de Cañizares et Francesco

30. Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), Mss 016902, «Drama Musico u Opera Scenica en estilo italiano» *Angélica y Medoro* 43 folios, f.º 26 r.º.

31. *Ibidem*.

32. B.N.E., Mss 016902, «Drama Musico u Opera Scenica en estilo italiano» *Angélica y Medoro* 43 folios, f.º 31 v.º et 32 r.º.

33. *Ibidem*, f.º 35 r.º- f.º 36 r.º.

Coradini) et *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas* (Juan de Agramont et Francisco Corselli) avaient été représentées en juillet 1735 au théâtre des Caños del Peral.

Deux ans plus tard, pendant la première saison de sept opéras en langue castillane ou espagnole, *Trajano en Dacia* comme une œuvre de grande qualité que la compagnie de femmes *Músicas – Operatistas* donna du 21 septembre au 5 octobre 1737. Toutes ces chanteuses s'illustrèrent dans des rôles complexes, principalement masculins, nécessitant une excellente technique vocale dans de nombreux récitatifs *rezitados* et airs *áreas* très expressifs.

Dans l'opéra *Trajano en Dacia*, Rosa Rodríguez incarnait un homme, un soldat *gracioso* suivant l'héritage baroque espagnol dont il a été question plus haut. Dans un air de la scène VI du premier acte Pila chante son amour «frenétique» pour la jeune servante Lela<sup>34</sup>:

Vivo frenético,/ De pulsos ético,/ Rumiando Nisperos/ Mascando Rabanos,/Me pican  
Tabanos/ El corazón./ Por ti, bellissima/ Papillotissima,/ Me siento asmático/ Peripa-  
tético,/ Ay rostro estatico, si tu el emético/ contra lo asnatico [sic] de esta pasión<sup>35</sup>.

L'apparition de la *mujer varonil* ou femme déguisée en homme constitue un autre héritage tantôt comique tantôt sérieux du théâtre baroque espagnol qui se révèle désormais un motif de l'opéra espagnol de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une femme vêtue comme un homme, un soldat, d'autant plus dans le registre comique, transformant sa voix de façon grotesque dans des jeux de consonances et d'assonances fortes devait certainement attirer le regard et captiver les spectateurs, notamment par les éléments dramatiques espagnols aisément reconnaissables par tous. Néanmoins, le contraste entre la beauté de la voix de la chanteuse et son apparence masculine contribuait à sublimer un art lyrique tout espagnol. A travers l'œuvre, Pilas-Rosa interprète deux ensembles récitatif-air, un dans chaque acte<sup>36</sup>, ainsi qu'un duo d'amour avec Lela dans l'acte final<sup>37</sup>. Cette grande présence musicale de la chanteuse *gracioso* représente le climax du comique dans un œuvre de ton essentiellement noble selon le schéma renouvelé de l'opéra espagnol.

Au cours de ces années, la formation des comédiennes-chanteuses était encore empirique, depuis l'enfance dans une troupe le plus souvent familiale. Les répétitions avec les musiciens des compagnies permettaient aux artistes de se préparer à l'interprétation en apprenant leurs parties par cœur. Il était probable que, comme la majorité des artistes de cette époque, Rosa ne sût pas lire la musique

34. B.N.E., T/9043(1), *Trajano en Dacia, Cumplir con amor y honor*, 1735, 47 p., pp. 13-14.

35. *Ibidem*.

36. B.N.E., T/9043(1), *Trajano en Dacia, Cumplir con amor y honor*, 1735, 47 p., primer recitado-área pp. 13-14, y el segundo pp. 33-34

37. *Ibidem*, pp. 37-38.

ni jouer d'un instrument. Sa principale capacité était de faire sonner sa voix de la plus belle façon et avec la plus grande expressivité possible.

Ainsi le rôle de Pilas offra-t-il à Rosa la possibilité d'exprimer l'essence même de l'opéra espagnol par un personnage masculin amusant contraire à tous les personnages de l'opéra *seria* italien ou d'inspiration italienne. Cette participation spécifique et peu conventionnelle confirma fortement sa condition de chanteuse et établit le statut fondamental d'*Operatista* comique dans les créations lyriques en langue espagnole de cette époque.

### 3.3. Martesia, servante de Talestre dans *Alejandro en Asia*.

*No todo indicio es verdad*: 1744

A partir de 1743-1744, une fois les rénovations des théâtres madrilènes terminées, les nouvelles salles dotées de moyens techniques permirent de jouer de grandes créations lyriques, opéras et zarzuelas sous l'égide du Protecteur Général des Théâtres, Gaspar de Molina, au moins jusqu'à son décès en 1744<sup>38</sup>. A nouveau, les meilleures comédiennes-chanteuses de l'époque interprétèrent ces œuvres. Si quelques-unes des *Operatistas* de 1737-1738 poursuivaient alors l'aventure, d'autres femmes de la troisième génération de chanteuses du XVIII<sup>e</sup> siècle montèrent sur scène à cette occasion. Parmi les premières figurait Rosa, une artiste expérimentée capable de démontrer des talents reconnus.

Le «melodrama escénico» *Alejandro en Asia* qui avait déjà été joué à plusieurs reprises au cours de la saison 1737-1738 permit à Rosa de s'élever comme modèle et propagatrice de la tradition de la tradition opérastique comique spécifiquement espagnole. Dans cet opéra, Rosa renouait avec sa fonction de servante-*graciosa* dans le rôle de Martesia au côté du domestique Morlaco. Elle chantait à quatre reprises, trois fois en solo et une fois en duo avec la chanteuse qui incarnait ledit Morlaco. Dans une intrigue amoureuse habituelle de l'amour contrarié à l'amour qui contrarie, la chanteuse sut apparaître sous son propre nom au cœur d'un récitatif, sorte «d'opéra dans l'opéra» et comme parlant d'elle-même elle déclarait: «Mariquita,/ canta un juguete de la Galleguita»<sup>39</sup>:

Donde hay Madamas, (sí a fe mía)/ en cualquier parte que hay academia./ Si alguna cantan, las que están oyendo,/ de envidia de escuchar, se están muriendo./ Dice a la una su Mama: Mariquita,/ canta un juguete de Gualleguita./ Su tia, que el pellejo al rostro estruja,/ dice: No, canta una Area de Catuja:/ hacese pleito, pues, y por postrera,/ se sentencia, que cante lo que quiera./ Dice ella, puesta en pie, como con

38. LEZA, José Máximo. «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)». En CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1. Actas del Congreso Internacional, *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999, Ediciones des ICCMU, pp. 231-262, nota n.º 19, p. 238.

39. B.N.E., T/9043(1), *Trajano en Dacia, Cumplir con amor y honor*, 1735, 47 p., pp. 32-33.

susto:/ y que tengan ustedes tan mal gusto?/ Da papeles, y acciona, muy pausado,/ con Violines este recitado: [Con Violines]

O Cielos! Para quando son los rayos,/ que Jupiter fulmina?/ la maquina del Orbe ya rechina,/ con duros, y frenéticos ensayos:/ quémese el monte seco, y prado verde: [cesan los instrumentos]

Señores, no sé más; y aquí se pierde/ Dicen: Muy bien, muy bien; y temeraria, tose, escupe, se mirla, y canta esta Aria:

[AREA]

El Dios de los rayos/ a cuyos ensayos,/ la tierra caduca,/ que va a delirar:/ Señores, no puedo, me corta mi miedo,/ La dice la tía:/ Aprieta, hija mía./ La madre, al desgayre:/ Despide con ayre./ Los que hasta el cabo:/ Repita, barrabo:/ y mas te empeora/ La pobre cantora/ con tanto gritar// La dan sus palmadas, que son bufonadas:/ la tía la coca/ la madre está loca,/ del dulce sabonio; y el mismo demonio/ la puede escuchar<sup>40</sup>.

Ce jeu entre deux réalités scéniques démontre la nouvelle importance du statut de chanteuse, en particulier comique dans l'intrigue même de cette œuvre. Tous connaissaient «Mariquita» ou «la Galleguita» comme étant Rosa Rodríguez. Ce qui était nouveau c'était son apparition sur scène sous son identité personnelle. Il s'avère intéressant de centrer son attention sur l'ensemble récitatif-air car le lieu commun de la difficulté de vivre l'amour entre serviteurs d'une maison laisse place à la concurrence entre chanteuses: la chanteuse professionnelle, talentueuse et la non professionnelle, dénuée de talent, puis entre deux chanteuses de profession pour savoir qui des deux est en fait la meilleure. Cette situation évoque clairement la rivalité qui opposait alors Rosa «la Galleguita» à Catalina Pacheco «la Catuja»<sup>41</sup> chanteuse reconnue de la nouvelle génération d'artistes lyriques. Il semble en effet qu'en raison d'une crise des spectacles espagnols à Madrid et de l'arrivée de chanteuses et chanteurs italiens, les conflits entre les interprètes espagnoles se firent plus vifs. Devenir la meilleure devenait l'impératif du succès.

Il était probable que Rosa Rodríguez, *Operatista* des origines de l'opéra en langue castillane ne considérât pas d'un bon œil l'arrivée d'une nouvelle génération d'interprètes espagnoles qui montraient des talents sans faille quand sa voix pouvait la trahir après tant d'années de travail et à un âge déjà avancé. Toutefois, à leur contact et sans doute un peu malgré elle, Rosa leur transmet son art.

40. *Ibidem*.

41. Catalina était la fille de Francisco Miguel Pacheco, guitariste d'origine andalouse semble-t-il, et d'une lavandière madrilène. Elle commença sa carrière en 1738 et exerça son art de comédienne-chanteuse jusqu'en 1759; voir BEC, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1767)*, op. cit., Tome II, *Dictionnaire biographique des principales comédiennes et comédiennes-chanteuses espagnoles à Madrid, (1700-1767)*, Catalina Pacheco, Catuja, comédienne-chanteuse, operatista, p. 206.

Au milieu des années quarante, les créations en musique se réduisirent et furent même un peu dépréciées par le public madrilène<sup>42</sup>. L'opéra italien et les *Virtuosi* (*Virtuosos* et *Virtuosas*) imposèrent pendant plusieurs années leur prédominance dans l'art lyrique à Madrid en Espagne mais aussi dans toute l'Europe<sup>43</sup>. Par conséquent, Rosa apparut toujours et surtout en 1743-1744 comme une «résistante» du drame lyrique chanté exclusivement par des femmes espagnoles face à l'opéra italien représenté majoritairement par des castrats. Si Farinelli lui-même défendit le grand talent de Rosa parmi les artistes espagnoles, il ne put toutefois pas la considérer comme une rivale puisque les interprètes trasalpins étaient bien pour lui les meilleurs.

#### 4. LES RÔLES DE ROSA RODRÍGUEZ DANS LA SOCIÉTÉ MADRILÈNE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE: LA CRÉATION D'UN NOUVEAU STATUT D'ARTISTE LYRIQUE ET L'AFFIRMATION DE LA CONDITION DE FEMME LIBRE ET INDÉPENDANTE

##### 4.1. La chanteuse reconnue et célébrée: Rosa «Reina de las flores»

Depuis les années 1720, l'excellence dans l'art du chant et les qualités comiques de Rosa se firent objets d'éloges de la part d'hommes de Lettres et de poètes, dans des compositions sur feuilles libres ou *pliegos sueltos*.

La «grâce», le «naturel», la «maîtrise» et «l'excellence» apparaissaient dans les témoignages littéraires pour définir les talents multiples de l'artiste et l'élever ainsi métaphoriquement au rang de «Reine» des scènes lyriques madrilènes. Sa fameuse aptitude à chanter en galicien, portugais, castillan et même italien faisait d'elle une exception entre les comédiennes-chanteuses de cette époque.

Ainsi, un poème en *décimas* du poète portugais Tomás Pinto Brindão, contemporain de la chanteuse, qu'il dut bien connaître était révélateur du succès public grandissant de Rosa selon le phénomène naissant d'adulation des artistes:

*A huma Comedianta, chamada Rosa, e por outro nome a Gallega, cousa singularissima na graça com que canta, ou Italiano, ou castelhano, ou Portuguez.*

Décimas:

O tu Rofa das flores,  
Que de Castella arrancada  
E em Portugal já plantada,

42. LEZA, José Máximo. «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)», *op. cit.* p. 237. Le théâtre de la *Cruz* fue renovado en 1736-1737, el de *Caños del Peral* en 1738-1739, y el del *Príncipe* en 1744-1745. Ver también DIEZ BORQUE, José María, (ed.). «Corrales y Coliseos en la Península Ibérica», *Cuadernos de teatro clásico*, publicados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, n.º 6, Madrid, 1990.

43. LEZA, José Máximo, *op. cit.*, p. 240. L'auteur précise la liste des oeuvres interprétées p. 261 y 262. Voir BEC, Caroline. «Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1767)», *op. cit.*, Annexes, doc. n.º 5: *Les principales créations lyriques à Madrid par les comédiennes-chanteuses (1700-1749)*, p. 56-90.

Produzes quatro primores:  
 Quatro nações das melhores,  
 Por arte, por natureza,  
 Por graça, e por agudeza,  
 Mostras neffa fôrma humana,  
 Que hes Gallega, Italiana,  
 Castelhana, e Portugueza<sup>44</sup>.

La beauté de la femme, la grandeur de la chanteuse, la célébrité de l'artiste se confondent ici jusqu'à transformer la comédienne en une protagoniste de la réalité de son temps, y compris hors des théâtres. Cela apparut à Madrid pour toute la génération d'*Operatistas* aux qualités exceptionnelles. Toutefois, «la Galleguita» se distinguait par le rire que l'interprétation de ses rôles pouvait éveiller chez les spectateurs-auditeurs. Rosa parvenait de la sorte à devenir la représentante de la grandeur du théâtre lyrique espagnol de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle dont elle incarnait la principale caractéristique: la double face *seria* et *bufa* des créations espagnoles. En effet à cette époque, l'opéra italien ou français s'affichaient comme des formes nobles de *drama seria* sans élément burlesque afin de mieux édifier les spectateurs.

L'homme de Lettres espagnol qui sans doute célébra le mieux Rosa et d'autres chanteuses de ces années-là fut Diego de Torres Villaroel. Comme le poète lisboète cité précédemment, il brossa les qualités de «la Gallega» mettant en valeur ses dons comiques de *graciosa*. Il n'hésita pas à donner une vision exagérée voire grossière imprégnée d'une certaine critique envers l'artiste qu'il devait également connaître.

[...] *La Gallega*  
 Salió Rosa brillante al quarto dia  
 Vestida de Rubíes, como Rosa,  
 A quien sañudó Noto, con porfía,  
 Bate, máquina altiva presumtuosa:  
 Pues ella, en su iracundia, agosta impia  
 El Jardín de Sus gracias, embidiosa,  
 Quando intenta cobrar blasón perdido  
 En la Sancta función del Pastor Phido. [...] <sup>45</sup>.

L'adulation et l'exaspération avaient coutume de se fondre dans la considération sociale d'une artiste à la fois sérieuse et comique, habituée à la démesure

44. PINTO BRINDÃO, Thomas, *Pinto renascido, empennado, e desempennado, primeiro voo, dirigido ao Excellentissimo senhor DOM LUIZ JOZE LEONARDO DE CASTRO, NORONHA ATAIDE E SOUSA, Undecimo Conde de Monsanto, composto por THOMAZ PINTO BRANDAM [sic], Lisboa Occidental, M.DCCXXXII, com todas as licenças necesarias*, 568 p., pp. 454-455.

45. B.N.E, CV/12598/4, *EN VISTA DE LOS TRES AUTOS SACRAMENTALES, que se estan executando en los Coliseos de la Cruz, y Principe, y el Real de los Caños del Peral, un desinteresado imparcial manifiesta las ventajas, con que la Compañia de este ultimo se esmera en su execucion, a distincion de las otras; no buscando mas aprobacion para credito de esta realidad, que la practica experiencia de qualquier prudente discreto juicio desapacionado, à cuya censura remite las siguientes OCTAVAS*, 8 p., p. 4.

féminine et au déguisement masculin, comme un être complexe et hybride avec ses mystères et ses charmes dangereux dans beaucoup d'esprits à cette époque.

Cependant, à plusieurs occasions, le talent reconnu de chanteuse de Rosa fut récompensé par des primes financières sous la forme *d'ayudas de costa*. En 1741, la chanteuse appartenant à la troupe de José Parra reçut la somme de trois mille réaux de billon pour sa particulière «habileté». Cette récompense était assez rare dans un temps de restriction financière des théâtres de Madrid.

Respeto de que Rossa Rodríguez tercera dama de la compañía de Joseph Parra capitulo al tiempo de la formazion havia de gozar la misma ayuda de costa de 3000 reales de vellón que se le habían dado por Vm en los anos antecedentes en virtud de la orden del Yllmo Sr Don Fernando Verdes Montenegro para empezar la representacion en atención a su avilidad gastos y trabajo. Lo participo a Vm para que en su intelixencia entregue a la expresada Rossa Rodríguez de lo que fuesse produciendo del aprovechamiento de Corrales los tres mil reales de vellón que corresponden a este ano, tomando rezivo de esta ynteresada, el que ha de intervenir el Contador del Propio para que en presente conste la legitimazion del pago. Dios Gl a Vm ms as Madrid, Y Abril 10 de 1741 : Don Antonio de Antuñanoz Sr Don Francisco Dieguez: rezibi del Sr Don Francisco Dieguez Administrador del aprovechamiento de la representacion de Comedias tres mil reales de vellón, los mismos que me fueron concedidos al tiempo de la formazion de la compañía i en igual ayuda de costa que goze en el año antecedente en virtud de la orden del Yllmo Sr Don Fernando Verdes Montenegro Superintendente Gl de Sissas en atención al sumo trabajo que tuve y se me sigue en la representación de bailes y entremeses, y en esta cantidad es por lo correspondiente a este año de Administrazion que empezó el día de Pasqua de Resurreccion del de la fecha y fenece en Martes de Carnestolendas de 1742, Madrid y Mayo 12 de 1741/ Rossa Rodríguez<sup>46</sup>.

En 1748, Farinelli, directeur de l'opéra italien à Madrid admettait non sans une certaine ironie les capacités de cette chanteuse qui pouvait seule prendre la défense de l'opéra espagnol face aux *Virtuosi*<sup>47</sup>.

Mais, encore en 1802, l'acteur Manuel García de Villanueva dans son histoire du théâtre, *Origen, épocas y progresos del teatro español: Discurso histórico* rappelait les compétences artistiques extraordinaires de Rosa, *La Galleguita*, en particulier le comique qu'elle sut exprimer à merveille et transmettre aux comédiennes-chanteuses qui suivirent son chemin professionnel dans le drame lyrique et jusqu'à l'art de la tonadilla en essor à partir des années 1750<sup>48</sup>.

46. A.H.V.M., *Secretaría*, 3-410-31, *Cuentas de la administración de teatros desde 1741 a 1742*, doc.s.n., folio s.n., *Ayuda de costa de 3000 reales de vellón concedida a Petronila Jibaja. Madrid, Mayo 12 de 1741*.

47. A.H.N.E, *Estado, leg. 2577*, citado por COTARELO Y MORI, Emilio. «Orígenes y establecimiento de la ópera en España [...]», *op. cit.*, p. 135.

48. GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel. *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico. Al que acompaña un resumen de los Espectáculos, Fiestas y Recreaciones que*

Rosa Rodríguez, llamada la Galleguita, y su discípula Ramona Verdugo, para lo gracioso fueron también dignamente admiradas, y para el canto según el gusto de aquel tiempo [...]»<sup>49</sup>.

#### 4.2. La femme libre et indépendante: condamnation sociale contre l'affirmation de soi

L'existence de Rosa est apparue aussi démesurée et licencieuse que ces rôles lyriques de sorte que la réalité dépassait la fiction interprétée sur scène. Chanteuse majeure des opéras espagnols Rosa est devenue la protagoniste comique de toute une littérature critique et moralisante.

Un des exemples les plus durs en la matière est un sonnet satirique relatif aux nombreuses relations extra-conjugales et à la naissance de plusieurs enfants illégitimes de «Mariquilla», María Rosa Rodríguez de son vrai nom. Cette fois, l'artiste déchu, ridiculisée, retrouve son identité de façon péjorative qui résonne comme une condamnation.

*El parto celebrado de una moza*  
Soneto

Mariquilla Rodriguez, ya parió,  
Con riqueza, y aplauso sin igual,  
Y al ver tanta grandeza en su natal,  
El Niño preguntó ¿Quién me engendró?  
Un concurso de Padres se formó,  
Y sobre el hecho se hizo memorial,  
Alegando el Derecho cada qual,  
De la parte, y percion, que al Niño dio:  
Para jugar, pusieron su Dosel,  
Practicantes del docto Anton Martin:  
Acusan al Marido, y calla él:  
Apela de este pleito a Medellin,  
Alega la mujer, y pide infiel,  
Que en prueba lo durassen hasta el fin<sup>50</sup>.

desde la mas remota antigüedad se usaron entre las Nciones mas célebres y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente, por Manuel Garcia de Villanueva Hugalde Y Parra, Primer actor de una de las Companias Comicas de esta Corte, con privilegio real, en Madrid, en la Imprenta de Don Gabriel de Sancha, año de 1802 (se hallara en las Librerias de Sancha, Calle del Lobo y del Principe, de Quiroga calle de las Carreteras y de Castillo frente de San Felipe el Real.( B.N.E. T/633), p. 328.

49. *Ibidem*.

50. TORRES VILLAROEL, Diego. «Juguetes de Thaliae, entretenimientos de el numen». *Varias poesías que a diferentes assumptos escribió el doctor Don Diego de Torres Villaroel de el gremio y claustro de la Universidad de Salamanca, y su cathedratico de prima de mathematicas dedicadas a la Excelentissima Señora Maria Theresa de Sylva Toledo, Duquesa de Lyria, y de Berbik, Marquesa de Xamaica, Condesa de Xerica y de Tinmout, con privilegio, En Salamanca, en la imprenta de Santa Cruz, por Antonio Villaroel, quien las saca a luz, año de 1738, 2 vol., vol. 1: 304 p., vol. 2: 327 p., vol. 1, p. 27.*

De fait, la personne et la personnalité de Rosa Rodríguez furent autant célébrées que blâmées, mais sa renommée d'excellente chanteuse perdura après sa mort et au moins tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Avec cette interprète comique apparut le phénomène florissant de la popularité des comédiennes-chanteuses, en particulier *graciosas*, dans un élan annonciateur des futures grandes chanteuses comiques *tonadilleras*.

## 5. CONCLUSION

Durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vie et la carrière de la comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez ont correspondu avec une période déterminante pour la création d'opéras espagnols en langue castillane à Madrid. Héritière de la tradition de la *Música* du siècle précédent et créatrice de la nouvelle fonction d'*Operatista* comique, cette chanteuse sut réunir l'art de chanter espagnol dans une forme d'influence italienne.

Comédienne-chanteuse, *Operatista*, *Operatista graciosa*, cette artiste affirma l'importance de la fonction de chanteuse comique, c'est-à-dire de *cuarta dama* dans les troupes madrilènes alors même que le nombre de chanteuses augmentait. Rosa s'est illustrée en tant que telle à Madrid tout au long de l'avènement de la saison d'opéras en castillan en 1737-1738 mais également lors de la seconde expérience lyrique de 1743-1744 et jusqu'au moment du déclin de cette forme de spectacle. Elle fut une des rares artistes de son temps qui put ainsi tracer une ligne aussi claire en particulier de 1726 à 1746.

Ses principaux rôles offrent différents visages du comique à l'espagnole dans des drames sérieux et nobles. Le déguisement grotesque, le jeu exagéré et burlesque en fort contraste avec les qualités vocales d'exception de la chanteuse se mêlèrent dans le creuset de créations spécifiquement espagnoles et inédites au croisement du théâtre du Siècle d'Or et du Classicisme européen.

De cette façon, à travers elle, le statut de l'artiste lyrique féminine espagnole se confirma, assurant une certaine autonomie et indépendance à la femme tant dans le mode du théâtre que dans la société de l'époque. Si la critique sociale et morale de ses contemporains tenta de condamner sa vie privée elle ne mit pas à mal sa carrière florissante. La chanteuse de talent s'opposait à la femme trop libre. Ainsi la comédienne parvint-elle à devenir la protagoniste de la ré-écriture de sa vie mise en scène dans des compositions poétiques ou des feuillets qui suscitaient l'admiration comme le rejet. Cette femme fit sans doute partie des premières «célébrités» madrilènes du monde de l'opéra espagnol.

Enfin, avec l'arrivée sur les scènes de Madrid de la tonadilla et de la zarzuela comme nouvelles formes lyriques comiques en castillan, le public courtisan ou plus commun oublièrent les grandes chanteuses de l'opéra. L'histoire doit retenir et si possible donner à nouveau voix à ces femmes de grands talents que furent les *Operatistas* de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle espagnol et qui comme Rosa Rodríguez eurent un destin d'exception.