

NO SOLO ÓPERA. INTERACCIONES GENERATIVAS EN LA ESCENA LÍRICA MADRILEÑA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

*Not just Opera. Generative Interactions in the Madrid
Musical Theatre Scene in the Second Half of the 18th
Century*

Adela PRESAS
Universidad Autónoma de Madrid
adela.presas@uam.es

Fecha de recepción: 15/12/2014
Fecha de aceptación definitiva: 29/12/2015

RESUMEN: El presente artículo se centra en la presencia de la música en el teatro madrileño de la segunda mitad del siglo XVIII, y parte de la consideración de que, fuera de los géneros musicales concretos, la utilización de la música en las funciones teatrales, en los sainetes (y otras piezas de teatro breve) o en las comedias, bien como ornato más o menos coyuntural o como parte fundamental de la obra, era una práctica habitual. Por tanto, más allá del estudio concreto de los géneros dramático-musicales más importantes de la época, como la zarzuela nueva, la tonadilla o el melólogo, que ya cuentan, dada su relevancia intrínseca, con estudios monográficos, se hace necesario el estudio del panorama global del teatro, y de la música dentro del mismo, para valorar su importancia y su función en la obra dramática y en la sesión teatral. En este caso, y a través del análisis de la cartelera, y de los materiales conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid, así como del cruce de la información localizada con los anuncios del *Diario de Madrid*, se ha realizado una primera aproximación general tanto a la presencia real y temporal de determinados géneros dramático-musicales, como a la utilización de la música en los géneros declamados, lo que permite observar, además, las finas líneas que en ocasiones separan unas tipologías de otras.

Palabras clave: Teatro musical; ópera; zarzuela; comedia; Madrid; siglo XVIII.

ABSTRACT: The present article discusses the presence of music in the theaters of Madrid during the second half of the Eighteenth Century. We presuppose that music was used in theatrical performances, in *sainetes* (and other pieces of interstitial theater) or in comedies, as ornamentation or as the main part of the work. Our aim is to study the global outlook of the theater and the role that music had in it and to understand how important it is and its role in the dramatic work and in the theater sessions. In this case, thanks to the analysis of billboard, to the extant materials of the *Biblioteca Histórica de Madrid* and to the *Diario de Madrid*, it has been possible to draft a first general approximation of the real and temporal presence of certain dramatical-musical genres and the use of music in the declaimed genres. Our study shows that there is no clear difference between the use of music in different dramatical typologies.

Key words: Musical theatre; Opera; «Zarzuela»; Comedy; Madrid; 18th Century.

Que la música formaba parte del espectáculo teatral en España desde el siglo XVII¹ es un hecho evidente si contemplamos el volumen de materiales relacionados que se conservan en la Biblioteca Histórica de Madrid. El incremento de música en las comedias es responsable del nacimiento del género dramático-musical español por excelencia, la zarzuela; pero, paralelamente, mantiene una presencia constante, aunque variable en cantidad, también en los géneros propiamente declamados, y en general, en las sesiones teatrales a lo largo del tiempo. En obras de mayor entidad o como intermedio; como teatro propiamente musical o como un añadido de las obras declamadas, es difícil imaginar en la segunda mitad del siglo XVIII una sesión de teatro sin música en los coliseos de Madrid.

En este sentido, y considerando por tanto que la música era parte importante del espectáculo teatral español, hasta la fecha, no parece haberse contemplado su participación en toda la amplitud. Dos tipologías han copado la atención musicológica, la zarzuela «nueva» y la tonadilla, lógicamente dada su importancia musical y su trascendencia social, pero en cierta manera la popularidad de estos dos géneros no puede aislarse del fenómeno del que formaban parte, una dinámica teatral que contemplaba la presencia de la música de forma comprensiva, tanto en tipologías propiamente musicales como en su papel de complemento y de intermedio. Si nos adentramos en la cartelera de los teatros de Madrid de esta segunda mitad del siglo XVIII, vemos que rara es la sesión, en cualquiera de esos teatros,

1. SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Editorial Labor, 1945, p. 52. Subirá, citando al P. Juan Ferrer, dice «que [a comienzos del siglo XVII] las comedias se hacían sabrosas con los cantares de buenas y dulces voces, así como también con la suavidad de la música e instrumentos».

donde no hay casi diariamente intermedios musicales (tonadillas, bailes, fines de fiesta...)²; vemos la frecuencia con que obras de teatro declamado se «exornaban» en un grado variable con música; vemos, igualmente, la coexistencia de teatro musical tanto propiamente español, la zarzuela, como italiano o francés; vemos variedad de tipologías con formatos más o menos largos o con mayor o menor contenido musical. Es decir, que la música era casi omnipresente y los formatos muy variados, y en su estudio hay que considerar, además, las prácticas propias del teatro en sentido amplio, por un lado, y las interacciones que se producen entre las distintas tipologías, por otro. En el presente trabajo, más allá de profundizar en géneros concretos, lo que nos proponemos es mostrar la variedad y amplitud del repertorio teatral musical que se produce en esta época y sus interacciones, a la vez que anotar algunas de las dificultades con que nos encontramos al plantearnos su estudio y análisis.

1. UN AMPLIO REPERTORIO

El punto de partida para el presente estudio ha sido el fondo de teatro existente en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, apuntes y partituras de las obras representadas en los teatros madrileños del Príncipe, de la Cruz y de los Caños del Peral. Este acervo se ha completado con los libretos y otros materiales de la Biblioteca Nacional de España, y con los datos proporcionados por las fuentes historiográficas más importantes (Cotarelo y Mori, Carmena y Millán, Peña y Goñi³), y los catálogos y carteleras realizadas en los últimos años, fundamentalmente la *Cartelera teatral madrileña*, de Andioc y Coulón, *El teatro lírico español* de Luis de Souza, o los contenidos en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, editado por Francisco Lafarga⁴, quedando cronológicamente fuera las

2. Sin embargo, como ya comentaremos después, es gracias a los anuncios de los periódicos más que a los listados y catálogos de las carteleras, donde se puede apreciar este hecho, fuera de las obras de géneros específicamente musicales.

3. COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Ed. facsímil. Introducción de Emilio Casares. Madrid: ICCMU, [2001]. COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Rodríguez, 1899. COTARELO Y MORI, Emilio. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Rodríguez, 1902. CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Ed. facsímil. Madrid: ICCMU, 2002. PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Ed. facsímil. Introducción de Luis García Iberní. Madrid: ICCMU, 2003.

4. ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. 2 Vols. 2.^a edición. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008. IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *El teatro lírico español*. 4 Vols. La Coruña: Excma. Diputación Provincial, 1991-1996; LAFARGA, Francisco (ed.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997.

carteleras de M.^a Mercedes Romero Peña y de Ana María Freire⁵. Y, en la medida de lo posible, hemos buscado noticias en los periódicos que corroboren o amplíen la información de las fuentes. En cualquier caso, y ante las dificultades que vamos a comentar, hay que advertir de que los recuentos presentados en las tablas no son definitivos, a pesar de lo cual y aunque susceptibles de sufrir cambios y variaciones, son suficientemente ilustrativos de la situación general.

Los aspectos en que vamos a centrarnos incluyen la música en géneros declamados como la comedia; el fenómeno de la ópera bufa italiana refundida como zarzuela, su interacción con el formato tradicional español y su incidencia en las de nueva creación; la presencia de otros formatos de teatro musical, como los de géneros en un acto (pieza de música o melólogo); y el posible efecto que la entrada de la ópera italiana como espectáculo regular tiene sobre la creación autóctona.

En lo que se refiere propiamente al estudio de las obras y sus materiales, los problemas que se nos presentan son variados:

- Las divergencias en los títulos, que pueden ser distintos entre los materiales de la misma obra, por ejemplo, entre los apuntes de teatro, o entre estos y la partitura⁶.
- Igualmente diversas son las tipologías de repertorio, poco precisas e incluso contradictorias entre los mismos materiales, que también pueden variar según las fuentes, en un proceso agravado, en ocasiones, por la costumbre de reciclar obras enteras o partes de las mismas para realizar una nueva, o simplemente, para una nueva representación con determinados cambios. Esta ambigüedad semántica hace que una obra de que se tiene noticia solo nominalmente, pueda o no pertenecer a la tipología que se indica⁷ (puede suceder, por ejemplo, con las diversas formas de denominar el melólogo, incluso como comedia con música).
- Precisamente el repertorio de la música para las comedias es otro de los más conflictivos. A) Por un lado porque puede ser simplemente música incidental añadida en alguna reposición de la obra, sin vinculación

5. FREIRE LÓPEZ, Ana María. *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 247-317. ROMERO PEÑA, María Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 243-339.

6. Ya han llamado la atención sobre este hecho especialistas como Mireille Coulon, para el caso de los intermedios, o Albert Recasens para las zarzuelas. COULON, Mireille. «Música y sainetes. Ramón de la Cruz». En ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UAM-CSIC, 2008, pp. 289-398. RECASENS, Albert. *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*. Tesis doctoral inédita. Université Catholique de Louvain, 2001, p. 209.

7. Caso muy frecuente con obras de las que solo hemos podido localizar el nombre a través de las carteleras.

expresa con el texto dramático⁸, y realizada para alguna función o reposición especial. Y dado que es música incidental añadida a la obra que no forma parte estructural de la misma, el libreto (o apunte) que se conserva tampoco hace ninguna alusión a ella. Por tanto, en muchos casos, solo se puede saber si una comedia llevaba o no música si se conservan los materiales musicales o documentos de archivo, o si aparece algún anuncio en los periódicos que lo indique⁹. B) Por otro lado, la elevada tasa de reposiciones que sufrían algunas comedias de gran popularidad (por ejemplo, *El mejor alcalde el rey*), complica igualmente saber para cuál o cuáles de ellas se realizó la música, o para realzar qué función. Por tanto es muy difícil fechar con exactitud este tipo de música, y en muchas ocasiones, saber quién la escribió.

- Estas ambigüedades e inexactitudes han causado igualmente problemas a autores ya citados, como Carmena y Millán o Cotarelo y Mori, incluso José Subirá, cuyos posibles errores se han transmitido sin mayor criterio a toda la historiografía posterior.
- Aunque en gran medida pueden conocerse las obras estrenadas, a partir de los documentos de archivo y de los apuntes y partituras conservadas, es muy difícil conocer en su totalidad el número de reposiciones y de representaciones en cada producción. Para esto sería fundamental la información procedente de los anuncios de periódicos, pero, lamentablemente, en esta época solo tenían regularidad el *Diario de Madrid* y la *Gazeta de Madrid*, y esta última no dio información de los teatros en esta segunda mitad del siglo¹⁰. En cuanto al *Diario de Madrid*, aunque fundado en 1758 con el título de *Diario curioso-erudito y comercial, público y económico*, no publica avisos de teatro entre 1759 y 1781¹¹, con lo que la mayoría de las obras estudiadas en el capítulo de zarzuelas, nuevas o no, no cuentan con ninguna información que nos permita estudiar su real penetración en la programación, que sería un dato, en nuestra opinión, fundamental para conocer la recepción que este género tuvo en

8. Sería el caso, por ejemplo, de la «Música en la comedia *El mejor alcalde el rey*», de Blas de Laserna, que consiste en una «gaita y vailete gallego» para coro, para la segunda jornada de la obra de Lope de Vega. Se cuenta con una partitura sin fechar que se supone realizada para la reposición de una obra que, según la *Cartelera* de Andioc y Coulón, tuvo, desde 1770 a 1800, en torno a 20 reposiciones, con un número indeterminado de funciones en cada una de ellas. LASERNA, Blas de. Música en la comedia *El mejor alcalde el rey*, música manuscrita. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (en adelante, BHM), Mus 22-4. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 775.

9. Es el caso de muchas obras que en las carteleras simplemente aparecen citadas como «comedias» o «dramas», y que tuvieron numerosas reposiciones.

10. Y tampoco en las primeras décadas del siglo XIX, salvo unos meses en 1808. FREIRE LÓPEZ, A. M. *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo...*, p. 43.

11. Dejó de publicarse entre 1782 y 1786, pero reaparece en julio de este año con el título de *Diario curioso, erudito, económico y comercial*.

el público madrileño. Reaparece ya con el nombre de *Diario de Madrid* en 1788, y a partir de ahora, sí mantendrá una información regular de la programación teatral diaria. Así que realmente, es poco el tiempo de este siglo XVIII en que los periódicos nos proporcionan noticias sobre las funciones de teatro en Madrid.

2. MÚSICA EN LA TARDE DE TEATRO

Es interesante observar en qué medida la música formaba parte de las sesiones teatrales, no solo como teatro específicamente musical, sino también «en» y «con» el declamado. Esto se aprecia, en primer lugar, en la constante presencia de los consabidos y exitosos intermedios, sainetes (que en muchos casos también llevaban música, tanto si estaba contemplada en el texto original, como añadida de forma improvisada), bailes y sobre todo tonadillas, que no podían faltar en las sesiones de teatro, acompañando a comedias, tragedias y dramas, del momento o refundidas de obras anteriores. En segundo lugar, en el mantenimiento de una tradición teatral que, desde el Siglo de Oro, introduce música en una proporción variable en la producción de las obras declamadas.

De la década de 1750 nos resulta complicado mostrar una sesión de teatro habitual; como hemos comentado, los periódicos no dan esta información y la *Cartelera teatral madrileña* es bastante parca en los datos de las obras menores que acompañaban a las principales. Aun así, podemos ver las sesiones de marzo y abril de 1758 en el teatro de la Cruz, en que, junto a la obra dramática principal (de la que no se informa si tenía o no música), aparecen «baile y dos tonadillas» (26-31 de marzo), «baile de música» (1-3, abril), y distintos bailes que variaban cada dos días: *El Bosco*, *El platero*, *Los fugitivos*, *Los degollados...*¹². En general, y como ya ha sido dicho¹³, las funciones comenzaban con una introducción o una loa, según las circunstancias, y la obra dramática principal, generalmente en dos o tres actos, se intermediaba de entremés o tonadilla, entre el primer y el segundo acto, y de un sainete entre el segundo y el tercero. Se podía añadir un baile (contradanza, passepied, minueto, bolero, fandango...), que podía incluso sustituir a alguno de intermedios, y para terminar, un fin fiesta que también podía tener contenido musical. Esta estructura se mantiene hasta principios del siglo XIX, y la música es elemento casi imprescindible. Por sí solo, el contenido musical de los intermedios justifica la existencia en todas las compañías de uno o dos «músicos», encargados de componer y ensayar las partes musicales¹⁴. A partir de 1780 esta plaza pasa a

12. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. I, p. 240.

13. COULON, Mireille. *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 24-26.

14. Como se puede apreciar en los listados de compañías que se incluyen en el Apéndice VII de: COTARELO Y MORI, E. *Don Ramón de la Cruz y sus obras...*, pp. 440-472.

sustituirse por la de «compositor», que ocuparán Blas de Laserna o Pablo Esteve¹⁵, lo que explica el gran volumen de música escénica conservada de estos dos compositores. Sin embargo, algunos de los anuncios nos indican que la estructura de la sesión también era cualquier cosa menos estricta y fija. Por ejemplo, en el estreno de la comedia *El pueblo feliz*, en cuatro actos, de Luciano Francisco Comella, en septiembre de 1789 en el teatro de la Cruz, la sesión constó de lo siguiente:

[...] por la Compañía de Martínez, se representa una función en la cual se da principio con una introducción nueva, intitulada: *El día de campo*, y sigue después una tonadilla que cantan a cinco, y se da fin con la Comedia nueva intitulada: *El pueblo feliz*, en 4 actos [...]¹⁶.

De lo que deducimos que no hubo intermedios en la comedia que, por otra parte, y aunque no se advierte en el anuncio, contaba con música de Pablo Esteve¹⁷, al igual que la introducción *El día de campo*, en dos actos, de Ramón de la Cruz¹⁸. Posiblemente, al tratarse de una sesión en que las obras principales eran de corte costumbrista y con intervención musical, no era necesario otro intermedio que el de la tonadilla a cinco. La estructura de la sesión se hacía posiblemente a partir de la premisa de variedad con respecto a la obra dramática principal, lo que en casos como este parece garantizado con las obras programadas.

Parece que, lógicamente, la presencia de varios intermedios, en general con música, tenía sentido como complemento al teatro declamado, mientras que las sesiones organizadas en torno a una obra de teatro musical no necesitaban mayor ornato. De esta forma vemos cómo, por ejemplo, la zarzuela «nueva» *Las segadoras de Vallecas*, que se estrenó en la sesión de noche del 3 de septiembre de 1768, iba acompañada del sainete *Los hombres con juicio*, de Ramón de la Cruz; e igualmente, *Los jardineros de Aranjuez*, del mismo año, estrenada el señalado día del 25 de diciembre, contó como complemento con un sainete o fin de fiesta¹⁹. Como un ejemplo expresivo de este diferente planteamiento de las sesiones, podemos ver el anuncio del *Diario de Madrid* del 10 de febrero de 1794, correspondiente al estreno de *La Isabela*, ópera jocosera de Luciano Francisco Comella, que tiene, según el libreto, una estructura típica de la zarzuela de esta época, aunque hay

15. RECASENS, A. *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita...*, pp. 173.

16. «Teatros». En *Diario de Madrid*, 9-IX-1789.

17. BHM, Mus 21-14, Tea 1-184-45.

18. El texto se localiza como «Comedia en dos actos» en CRUZ, Ramón de la. *Teatro o colección de sainetes y demás obras dramáticas*. Madrid: Imprenta Real, 1786, vol. I, pp. 267-364.

19. *Los jardineros de Aranjuez*, según la cartelera, se estrenó el 25 de diciembre de 1768, con un sainete o fin de fiesta. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera...*, vol. I, p. 286. Tuvo 14 representaciones seguidas. *Las segadoras de Vallecas*, estrenada el 3 de septiembre de 1768, en la sesión de noche por las dos compañías, acompañada del sainete *Los hombres con juicio*, tuvo 13 representaciones entre septiembre y octubre, y 9 en enero de 1769. *Ibid.*, pp. 285-286.

que resaltar el hecho de que, a finales de siglo, ya no se denominan así. El texto del anuncio es el siguiente:

Teatros: Hoy no hay ópera. [...]

En el de la calle de la Cruz, se representa por la Compañía de Martínez *La Isabela*, drama jocoserio, en música, y en dos actos, executado por las Sras. Antonia Prado y Lorenza Correa, y los Sres. Miguel Garrido, y Vicente Sánchez, nueva, con un fin de fiesta, de subida. A las 4 ½. [...]

En el de la calle del Príncipe, se representa por la Compañía de Ribera la Comedia intitulada: *La prudente Abigail*, hace de Dama la Sra. Rita Luna, y de Galán, Manuel García; con dos tonadillas y el sainete, de teatro. A las 4 ½. [...]²⁰.

Este texto es interesante, primero, porque vemos que se programa el estreno de esta obra musical española en un día en que no hay ópera en los Caños del Peral, evitando, seguramente, una competencia directa. Segundo, porque la sesión que incluye *La Isabela*, solo está complementada por un sainete, *Los dos libritos* en este caso²¹, que al menos en lo que se deduce de su texto dramático, no llevaba música alguna²². Y asimismo, nos permite ver la programación paralela del teatro del Príncipe, con una obra de teatro declamado sin música, que se acompaña, como está estipulado, por dos tonadillas y un sainete²³. Es decir, que las sesiones de teatro se estructuraban con flexibilidad en función lógica de la obra u obras principales.

3. COMEDIAS CON MÚSICA. UN REPERTORIO VARIADO

Desde el Siglo de Oro, la música forma parte de las sesiones teatrales, no solo en las obras concebidas para tenerla, sino en toda representación con vocación de espectáculo. En las comedias se vincula cada vez más al argumento (el drama pastoral o mitológico, por ejemplo, la utiliza para sugerir una mayor verosimilitud²⁴, al igual que en los llamados dramas armónicos, en realidad zarzuelas), aumentando

20. «Teatros». En *Diario de Madrid*, 10-II-1794.

21. La información la corrobora ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. I, p. 441. Así como en las referencias correspondientes a 1768 no podemos contrastar la información de la *Cartelera...* con los periódicos, en este caso sí, y coinciden plenamente.

22. CRUZ, Ramón de la. *Los dos Libritos: Fin de fiesta para la que ha de representarse en Casa de mi señora, la Duquesa de Alba, por Navidad del año de 1777* [manuscrito]. BHM, I 6.

23. En ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. I, p. 439, no se indica la presencia de estos intermedios, y puesto que el anuncio del *Diario de Madrid* no da títulos, no podemos saber cuáles se representaron en este caso.

24. PACHECO Y COSTA, Alejandra. «Música y teatro en Rojas Zorrilla. *Lo que quería ver el Marqués de Villena*». En PEDRAZA, Felipe B.; GONZÁLEZ Rafael; MARCELLO Elena (eds.). *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, 2000, p. 281.

su participación hasta llegar a conformar una estructura dramático-musical particular de nuestro «genio» hispánico. Sin embargo, al margen de este teatro auténticamente musical, encontramos varios tratamientos de la música en las comedias y tragedias, desde la que se contempla, en mayor o menor medida, ya en el texto dramático (incluido el texto de los cantables), hasta el adorno, prescindible desde el punto de vista argumental, de la obra de teatro declamado con partes musicales, generalmente uno o dos coros, algún fragmento instrumental (como una sinfonía, un interludio, una marcha, etc.), o, incluso, sobre todo si alguna de las actrices era además buena cantante, algún tipo de pieza vocal. Estas interpolaciones musicales realzan momentos determinados de la acción pero no tienen conexión directa con el texto original. En las comedias, por tanto, la articulación de la música con el drama puede ser variable, igual que lo es el número de partes musicales que puede contener, tanto en un caso como en el otro.

Los materiales de estos números, generalmente pocos por cada obra teatral, se suelen denominar como «música en la comedia...» o «música para la comedia...», de tal manera que de la misma manera se indica música ligada a la comedia, como números añadidos. E incluso, obras de puro teatro musical, caso que sucede, por ejemplo, con *Clementina* (1786) de Ramón de la Cruz y Luigi Boccherini. En la portada tanto de la partitura de apuntar como de las partes instrumentales aparece «Música de la comedia», misma indicación que en las partituras de numerosas comedias que incluyen de uno a tres números musicales, mientras que *Clementina* consta de dieciocho y pertenece claramente una tipología dramaturgica diferente. De hecho, en la copia de la obra conservada en la Staatsbibliothek de Berlín²⁵, se indica que se trata de la partitura de «la zarzuela *La Clementina*, representada en casa de la Excelentísima Señora Condesa de Benavente, Viuda, por D. Luis Boccherini. Año de 1786»²⁶. Esta imprecisión denominativa contribuye a crear una notoria confusión en el estudio de este tipo de obras.

El repertorio conservado de música para añadir a las obras teatrales es realmente muy amplio, seguramente mucho más de lo que actualmente se sabe, pues en muchos casos se puede conocer, no solo sus características, sino su propia existencia, a partir de los materiales musicales, y muchos han podido perderse con el tiempo. Pero sí hemos localizado un número suficiente de ellos, más de 400 pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII, como para poder dar por

25. BOCCHERINI, Luigi. *La Clementina* [música manuscrita]. Staatsbibliothek zu Berlin-Preubischer Kulturbesitz, Sign. Mus. Ms. autogr. Boccherini 1. Copia limpia fechada en 1786 que Jacinto Torres, en su edición crítica, considera posiblemente autógrafa del compositor. BOCCHERINI, Luigi; CRUZ, Ramón de la. *Clementina*. Edición, revisión y adaptación del texto por Jacinto Torres; Transcripción musical de Antonio Gallego. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 15.

26. PRESAS, Adela. «Fuentes y contexto de *Clementina*, de Luigi Boccherini y Ramón de la Cruz, en el Madrid de finales del siglo XVIII». Comunicación presentada en el II Congreso Internacional *Luigi Boccherini y su tiempo*; Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

hecho que esta práctica era muy frecuente y que, más allá de realzar funciones importantes y de halagar el gusto del público, lo cierto es que, en la mayoría de los casos, y sobre todo en este periodo, es una música introducida con una mayor imbricación dramática de la que se supone y de la que tendrá en el teatro del siglo XIX, aunque como práctica se mantiene todavía durante mucho tiempo²⁷.

Por otro lado, este es un repertorio atribuible, en su gran mayoría, a compositores españoles, lo cual no es raro dado que la creación y adaptación de la música en y para el teatro era una función obligada para los músicos o compositores que estaban contratados por las compañías. Así que vemos numerosas obras atribuidas principalmente a Blas de Laserna (en torno a 100 obras), el más prolífico, y a Pablo Esteve (en torno a 80); y también, entre otros varios, a Antonio del Moral o a Antonio Guerrero con en torno a 30 obras atribuidas a cada uno. Dada la dificultad de localizar este repertorio, es muy posible que estas cifras se puedan ver aumentadas en investigaciones posteriores, pero por sí solas ya dan fe de una práctica muy habitual y extendida y de un repertorio ciertamente muy amplio.

Para dar una idea de las diferencias morfológicas y de contenido musical que puede haber entre este tipo de obras denominadas «música en la comedia», «música para la comedia», «música de la comedia» o «comedias de música», vamos a ver varios ejemplos ilustrativos pertenecientes a distintos tipos de teatro. Comenzamos por la de una obra de teatro barroca refundida, presentada como «Música para la comedia *García del Castañar*», parte musical realizada por Gaetano Brunetti en 1762 para la obra de Rojas Zorrilla *Del rey abajo ninguno, García del Castañar*²⁸, presente de forma recurrente en los teatros madrileños durante el siglo XVIII como queda atestiguado en la *Cartelera...* de Andioc y Coulón²⁹. La música realizada por Brunetti incluye un Coro (*Pastorela*) y un Juguete lírico a solo, en la 1.^a jornada (se indica en la partitura que se debe terminar la jornada con la repetición del coro); y unas seguidillas y un recitativo a dúo, que incluye otras seguidillas, en la 2.^a jornada³⁰. El texto dramático de Rojas Zorrilla, aunque entre los personajes dramáticos incluye unos «Músicos», en su origen solo tiene un cantable musical que corresponde literalmente con el coro inicial, mientras que los demás números de Brunetti parecen añadidos a la comedia, o bien procedentes de un nuevo texto,

27. BARBA, Marina. *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

28. BHM, Mus 9-15. Solo se conservan las partes instrumentales de Violín 1.º y 2.º; Oboes; Trompas 1.ª y 2.ª; Violón; Contrabajo y Bajo.

29. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 685. En lo que se refiere a la segunda mitad del siglo XVIII, se repuso en 1762, 1764, 1769, 1770, 1771, 1772, 1775, 1777, 1781, 1783, 1784, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796, 1797, 1800 y 1807.

30. Ver el estudio más detallado de esta comedia realizado por LABRADOR, Germán. «*García del Castañar* (1762): una versión posible de la obra de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII». En *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «las dos orillas»*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 267-280.

especialmente las dos seguidillas de la 2.^a jornada, «En la Corte, señora» (a dúo) y «Cuándo sin estos sustos», ajenas al argumento y el estilo del texto original; si bien alguna de ellas puede sustituir a un canto popular que, según una acotación, interpreta uno de los personajes en la 2.^a jornada³¹.

Y no solo se conserva esta partitura, sino también otra más tardía de autor desconocido, fechada en torno a 1820, con música diferente, en este caso dos coros para la 1.^a jornada, el primero de ellos a partir del texto original de Rojas Zorrilla, el segundo con uno nuevo. Junto a estos dos coros, aunque no se conserva la partitura de apuntar correspondiente, hay unas coplas para la 2.^a jornada que encontramos en las partes instrumentales, y que por la caligrafía y el papel, parecen igualmente un añadido³².

Por otro lado, tenemos la música realizada en este caso para una obra contemporánea titulada *El abuelo y la nieta*, de Luciano Francisco Comella y Blas de Laserna, en tres actos, estrenada en 1792³³. En la portada de la partitura leemos «Música de la comedia *El abuelo y la nieta*», pero se pueden apreciar claramente las diferencias existentes con la precedente obra comentada.

Cuenta con los siguientes números musicales: en el 1.^{er} acto: tres arias, dos seguidillas (una de ellas, boleras) y un terceto, en total, seis números. En el 2.^o acto: tres arias, un duetto y un coro; y en el 3.^{er} acto, un rondó, una cavatina, un aria, un terceto y un coro. En total 16 números entre los que, aparte de los varios a solo, se destacan dos tercetos, un dueto y dos coros. La música mezcla varias seguidillas con un claro sabor popular, con arias, cavatinas, arietas y rondós de corte italiano, y aunque la música no es esencial en la configuración dramática de la obra, el hecho es que, al menos en su origen, llevaba bastante. Las supresiones y tachaduras de la partitura (cinco números están tachados o llevan la indicación «no») hacen pensar en reposiciones variadas en su parte musical³⁴. Por otra parte, de los once personajes que participan en la obra, solo cantan seis: la pareja protagonista (Rosita y don Benito), las criadas Tomasa y Manuela, la pastora Faustina y el «negrito» Juan. De aquí se puede suponer que la música no sobrelleva carga argumental importante; fuera del asunto amoroso, ninguno de los números de conjunto supone otra cosa que un pequeño enredo secundario de corte cómico.

31. PASTOR COMÍN, Juan José. «La música como recurso dramático en Rojas Zorrilla». En PEDRAZA, F. B.; GONZÁLEZ R.; MARCELLO E. (eds.). *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas...*, pp. 254-255. El inicio del canto de Bras es «Si vengo de Toledo /Teresa mía/ si vengo de Toledo / y no de Francia», una letrilla muy popular en los siglos XVI y XVII. Lógicamente, en el XVIII se actualizó a unas seguidillas de estilo contemporáneo.

32. BHM, Mus 17-2.

33. LASERNA, Blas de. Música de la comedia *El abuelo y la nieta*, música manuscrita, BHM, Mus 1-11. COMELLA, Luciano Francisco. *El abuelo y la nieta*, apuntes manuscritos, BHM, Tea 1-2-19, A y A bis; Tea 1-2-19, C.

34. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 611. Según esta cartelera, *El abuelo y la nieta* se repuso, tras su estreno en 1792, en 1793, 1794, 1796, 1799, 1800, 1805 y 1807.

Es una obra, pese a todo, de teatro musical, con números formalmente estructurados tanto los que se vinculan con el estilo italiano como los que tienen contenido popular español.

Estos dos ejemplos, a partir de textos dramáticos muy diferentes, uno proveniente del teatro barroco y otro de creación propia de finales del siglo XVIII, que incluyen con mayor o menor medida música en su texto dramático original, muestran también dos concepciones en torno a este género que, incluso bajo el mismo epígrafe, en este caso «música para la comedia», puede englobar intervenciones con distinta finalidad y con diferente trabazón argumental con respecto a la obra a la que acompaña, variando el número de piezas musicales y su articulación con el argumento dramático, desde la ilustración puntual de un momento o idea de relevancia para la historia, hasta, en el estilo propio del teatro musical, determinar un desarrollo dramático que contempla la música como un elemento necesario para el mismo.

También es interesante comentar una última tipología de este repertorio, el constituido por la música añadida a una comedia o tragedia que en origen no contenía referencia alguna al elemento musical. Aquí entra de lleno el concepto de exornar o adornar, pues es música completamente prescindible y por tanto susceptible de ser incluida o no en las representaciones. En algunas, como en *Morir por la patria es gloria*³⁵, se incluyen dos coros, que también sirvieron para *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artajerjes*³⁶, con el sentido de reutilización del repertorio tan típico de esta época, y que se aprecia también en otros repertorios como las tonadillas y las zarzuelas, incluso en las óperas, con la inclusión de arias procedentes otras obras. En el caso que comentamos, se trata de música de autor desconocido y tampoco está fechada la partitura, de tal manera que, dadas las muchas reposiciones de estas obras desde su estreno, no hay forma de saber para cuándo se escribió la música y cuántas veces se puso en escena. Parece que inicialmente los dos coros eran para la 1.^a jornada de *Morir por la patria...*, apareciendo en las partes instrumentales una breve marcha entre los dos. Sin embargo, varias indicaciones en las partes del oboe sugieren que esta marcha se incluyó en la 2.^a jornada de la *Real jura de Artajerjes*, mientras que el primer coro se hizo en la 3.^a jornada. Es decir, una música independiente del texto dramático que se introduce como forma de ilustrar la historia y realzar el espectáculo.

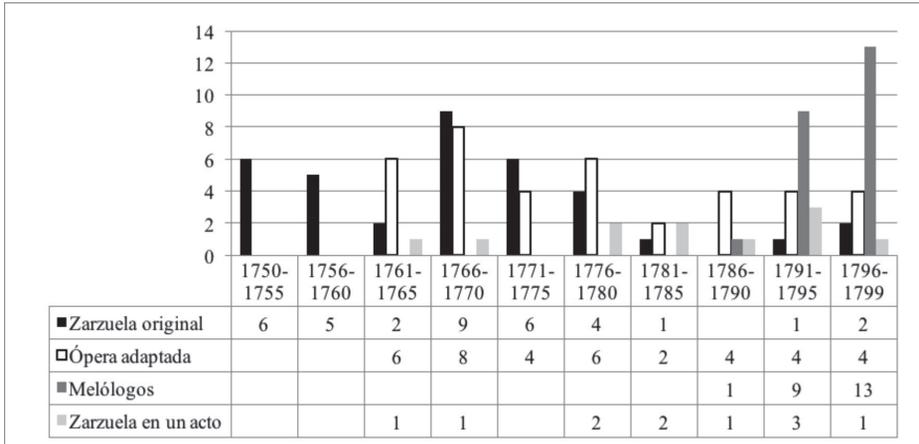
Es este repertorio de música para comedias realmente muy amplio, especialmente en estas décadas del siglo XVIII, y por tanto solo podemos comentar

35. *Morir por la patria es gloria (y Atenas restaurada)*, con texto de Manuel Fermín de Laviano, fue estrenada en 1780 en el teatro de la Cruz. *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artajerjes*, de Antonio Furmento Bazo, se estrenó en el teatro del Príncipe en 1762. La música utilizada para ambas obras se encuentra en BHM, Mus 22-5.

36. Como se indica de forma inequívoca en la portada de la partitura de apuntar.

unos ejemplos contados. Es evidente que existen diferentes formas de articulación musical y que surgen multitud de dudas y problemas de datación, de atribución y de clasificación, lo que indica sobre todo que está necesitado de un estudio cuidadoso que contemple no solamente el formato de los números musicales, sino su interacción con los elementos dramáticos y su función argumental³⁷.

TABLA 1. TEATRO MUSICAL EN LOS TEATROS DE MADRID, ENTRE 1750 Y 1800, SOLO ESTRENOS



4. REPERTORIOS EN UN ACTO

4.1. Zarzuelas o piezas de música en un acto

Entre estos repertorios de difícil catalogación hay uno que, aunque aún no es muy abundante en esta segunda mitad del siglo, adquirirá en las primeras décadas del XIX un muy notable desarrollo. Nos referimos al de las obras en un acto, que, aparte de los melólogos que comentaremos a continuación, aparece bajo distintas denominaciones (comedia con música, zarzuela en un acto, fin de fiesta, pieza de música en un acto), tipología que, por el volumen de música que incorpora, podemos incluir en el teatro musical, y cuyas características morfológicas son bastante coincidentes entre las obras localizadas, en su mayoría de autoría española. Como

37. Ver en este sentido LOLO, Begoña. «La comedia con música *Las bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina». En VILLAR LECUMBERRI, Alicia (ed.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1477-1500.

excepción solo tenemos *El cuadro hablador*, de André-Ernest-Modeste Grétry³⁸, aunque no se debe descartar que exista alguna otra traducción. Sería muy interesante analizar hasta qué punto el modelo de la tonadilla influyó en la realización de estas piezas, no tanto en la estructura dramático-musical, que en este caso iría más relacionado con el de la zarzuela, sino en el estilo popular y costumbrista de la música predominante en la mayoría de este repertorio, o incluso en la tipología argumental.

Cronológicamente, la primera obra de este tipo que encontramos es *El celoso burlado*, subtitulada como zarzuela en un acto, de Pablo de Olavide³⁹, estrenada en 1764. Es interesante la coincidencia de fecha con las primeras zarzuelas realizadas por Ramón de la Cruz a partir de obras de Goldoni, que marcan el inicio de una nueva época para este género. El argumento costumbrista y la tipología de música la alejan de la antigua zarzuela heroica, pero es también singular el hecho de que sea en un acto (1.381 versos), muy poco usual en este formato, con seis personajes y ocho números musicales, según el libreto, además de una tonadilla con la que se culmina la obra. Es un planteamiento interesante del que lamentablemente no se conservan los materiales musicales.

Otras obras de argumento claramente costumbrista se deben precisamente a Ramón de la Cruz, entre ellas, *El tío y la tía* (1767), *El licenciado Farfulla* (1776) y *La mesonerilla* (1776), y presentan características morfológicas bastantes similares. En *El tío y la tía* vemos discrepancias entre la partitura, que la adjetiva como «zarzuela en un acto» y los apuntes, en donde aparece como «pieza de música en un acto»⁴⁰. Este formato se generalizará en los primeros años del siglo XIX bajo el epígrafe de «opereta», y no es casualidad que varias de estas obras que comentamos se repongan entre 1800 y 1810. Volviendo a *El tío y la tía*, sabemos que fue estrenada en 1767 y repuesta en 1776, 1805, 1807 y 1808⁴¹. Aparece de nuevo en 1810,

38. *El cuadro hablador*. Presentada como «zarzuela en un acto», es una traducción de Ramón de la Cruz del original francés *Le Tableau parlant* de Louis Anseaume, BHM, Tea 1-189-7; y BHM, I 5. La música de André-Ernest-Modeste Grétry que se utilizó en las funciones madrileñas prácticamente sin cambios, se encuentra en BHM, Mus 40-1.

39. OLAVIDE, Pablo de. *El zeloso burlado*. Zarzuela en un acto. Madrid: Joachim Ibarra, 1764. Aparece la nómina de cantantes que la interpretaron, José García, Eusebio Ribera, Diego Coronado, Teresa Segura y Joaquina Moro. Sin embargo, esta obra no está recogida en ANDIOC, R., COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...* Cotarelo, por su parte, considera que es una traducción del italiano, y especula que pudo ser interpretada con la música de Pergolesi, lo cual, a la vista del libreto, es difícil de creer. Estuardo Núñez, por su parte, en su Prólogo a las *Obras dramáticas desconocidas* de Pablo de Olavide, la presenta como la única obra original de este autor, anterior a sus traducciones de autores franceses. COTARELO Y MORI, E. *Ensayo histórico de la zarzuela...*, p. 128; OLAVIDE, Pablo. *Obras dramáticas desconocidas*. Prólogo y compilación por Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1771, pp. XII-XIII.

40. *El tío y la tía*, con música de Antonio Rosales, BHM, Mus 55-1; y texto de Ramón de la Cruz, apuntes manuscritos, BHM, Tea 1-195-9, A y Tea 1-195-9, B.

41. ANDIOC, R. y COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 860.

en este caso ya con la indicación de «opereta»⁴², lo que reafirma la correspondencia de estos formatos⁴³. Por otro lado, se conserva la música de dos versiones de esta obra, una correspondiente a la de 1767 de Antonio Rosales; y una segunda de Stefano Cristiani, realizada para la reposición de 1805, de la que nos informa el *Diario de Madrid*, que la cita como «ópera nueva en un acto»⁴⁴. De nuevo, las variaciones en la denominación tipológica es un problema para nosotros en la catalogación, si bien, al menos en este tipo de repertorios, se pueden observar una serie de características comunes que nos permiten definirlo con precisión.

En general hablamos de obras con un argumento realista, de tipo costumbrista o burgués sentimental, desarrollado en un número de escenas que no suele llegar a veinte, y con en torno a diez números musicales, en general poco complejos, que incorporan una notable cantidad de estilemas melódico-rítmicos y formales de corte hispano. La música tiene un papel importante como identificador de personajes y expresión de sentimientos o emociones (a solo y a dúo), de color local (con la frecuente aparición de seguidillas, boleras, fandangos, tiranas, etc.), y en nudos y enredos argumentales con participación de diversos personajes (tercetos, quintetos...). Es igualmente frecuente la intervención de coros que, en muchos casos, interactúan con solistas y con declamados. Vemos estas características de forma clara en las obras ya citadas de Ramón de la Cruz como *El tío y la tía*, con siete personajes y coro de labradores y labradoras; *El licenciado Farfulla*, con ocho personajes, y presencia de coplas, seguidillas e incluso una tonadilla⁴⁵; o *La mesonerilla* (1769), con música de Antonio Palomino, con siete personajes, que contiene entre sus números seis seguidillas y unas coplas. Y en obras de otros autores como *La posaderita* (1796), de Francisco López con música de Blas de Laserna, que introduce además de seguidillas, unas boleras, un polo y dos polacas u otras posteriores de Luciano Francisco Comella, como *La desdeñosa* (1794), con 6 personajes y 17 escenas, o *El tirano de Ormuz* (1793), con cinco. Esta última, sobre texto de Comella, se aparta del estilo costumbrista, y aparece denominada

42. «Teatros». En *Diario de Madrid*, 18-VI-1810.

43. Un apunte curioso, Cotarelo se refiere a esta obra como un «sainete cantado» lo cual, en nuestra opinión, no significa que lo asimile al sainete del siglo XVIII, que hubiera sido una confusión impensable en un experto como él, sino que lo juzga desde el punto de vista del sainete lírico o género chico tan típico de finales del siglo XIX, a juzgar por su comentario sobre la obra: «debe estimarse como una feliz tentativa de una clase de dramas que en adelante habían de tener gran desarrollo e importancia, y llegaron a constituir en los últimos años del pasado siglo el fondo de nuestro teatro lírico». COTARELO Y MORI, E. *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España...*, p. 140.

44. «Teatros». En *Diario de Madrid*, 24-I-1805.

45. El caso de *El licenciado farfulla*, por otro lado, presenta problemas de datación y de género pues existen los apuntes de una versión de la obra como «ópera en dos actos» (BHM, Tea 195-5) y las partes instrumentales de la música, atribuida a Antonio Rosales, como «zarzuela en un acto» (BHM, Mus 593-1). El texto de Ramón de la Cruz, en un acto, se encuentra en el vol. 6 de su *Teatro o colección de sainetes y demás obras dramáticas*. Madrid: Imprenta Real, 1788, pp. 3-85. También hemos localizado el texto refundido en 2 actos por D.A.S.V. Cádiz: Imprenta de D. Esteban Picardo, 1815.

como «ópera seria en un acto» en los apuntes manuscritos⁴⁶, y como «drama serio» en el *Diario de Madrid*⁴⁷, si bien, lamentablemente, al no conservarse la música no podemos establecer si también en este sentido hubo diferencias con el resto del repertorio.

Un último comentario general acerca de este tipo de repertorio en un acto: a juzgar por las muchas modificaciones que hemos localizado en los apuntes manuscritos y en las partituras, así como por los títulos superpuestos que aparecen en algunos casos, parece evidente que fue un repertorio muy reutilizado y que sufrió numerosos cambios en las sucesivas reposiciones. Es el caso de *El licenciado Farfulla*, que se atestigua gracias a la *Cartelera*⁴⁸, y a la existencia de varias *Introducciones* «para repetir la zarzuela del Farfulla», y de la opereta en un acto estrenada en 1804, *El trapisondista*, en cuya portada se indica que es un arreglo de *El licenciado Farfulla*, con música, en este caso, de Francesconi⁴⁹, y, efectivamente, el cotejo de los materiales respectivos muestra numerosos cambios y finalmente muy poca relación entre ambas obras. Similares problemas presenta *La posaderita*⁵⁰, «pieza en un acto de versos con varios juguetes de música»⁵¹, estrenada el 14 de octubre de 1796, con música de Blas de Laserna que conjunta números de corte popular como seguidillas, un polo, unas boleras y dos polacas, junto a dos cavatinas (ambas tachadas en el apunte manuscrito), dos arias y un dúo. La portada de esta obra indicaba inicialmente «Sainete», pero se ha escrito encima «Opereta» (interesante cambio no solo de tipología, sino también de posible función de la obra en la sesión de teatro que iba, seguramente, ligado a un mayor desarrollo de la segunda), con un título asimismo ambiguo, «La mesonerita»⁵² y añadido «o Posaderita», y tanto los apuntes manuscritos como la partitura muestran numerosos tachones y supresiones, además de hasta cinco relaciones de actores diferentes. Es decir, una obra que se reutilizó con notorias modificaciones varias veces.

Hemos localizado poco más de diez obras de estas características en la segunda mitad del siglo XVIII (ver TABLA 1), un repertorio que, aunque no muy abundante, abre un camino que después de la Real Orden de 1799 se desarrollará notablemente en los teatros madrileños con la entrada de la opereta francesa⁵³. Sin embargo, ya vemos plasmados los principales rasgos que caracterizarán después

46. BHM, Tea 1-194-16, A, B y C.

47. «Teatros». En *Diario de Madrid*, 2-IX-1793.

48. Esta obra se representó por primera vez el 8 de julio de 1776 en el teatro del Príncipe, y contó con reposiciones en los años 1777, 1778, 1780, 1781, 1785, 1786, 1788, 1792, 1799, 1804 y 1808. ANDIOC, R., COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 753.

49. COTARELO Y MORI, E. *Isidoro Máiquez...*, p. 210.

50. *La posaderita*, con libreto de Francisco López y música de Bas de Laserna, BHM, Mus 367-2.

51. «Teatros». En *Diario de Madrid*, 14-X-1796.

52. No confundir con *La mesonerilla*, de Ramón de la Cruz y Antonio Palomino, BHM, Mus 44-1.

53. PRESAS, Adela. «La opereta versus la ópera: Nuevos repertorios de teatro musical francés en Madrid (1799-1820)». En LOLO, Begoña; PRESAS, Adela (eds.). *Cantos de guerra y paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)*. Madrid: MICINN-UAM, 2016 [en prensa].

a este repertorio, que, en las obras de creación española, se reforzarán, además, con una presencia recurrente de música de carácter español.

4.2. Melólogo o melodrama

Otro género, en este caso de origen francés, el melólogo, también denominado melodrama, unipersonal o diálogo, entra en el teatro español con mucha fuerza en la década de 1790. Se caracteriza por una interacción alternada del declamado con música instrumental prevista para ilustrar y reforzar constantemente el texto. Las modalidades de esta participación son diversas, pero hay que destacar como particularidad que no es cantada, y que generalmente está protagonizada por uno o dos personajes⁵⁴. La primera obra de este tipo que entra en los teatros madrileños es *Pigmalión* de Jean Jacques Rousseau en 1788, y a partir de aquí se contabilizan hasta 23 títulos, de los que se registran, además, un elevado número de representaciones y reposiciones. Se puede apreciar de forma gráfica en la TABLA 1 que aventaja en número a zarzuelas y a cualquier otro tipo de teatro musical español, y solo es superado por la ópera italiana que entra con fuerza en 1787, como puede verse en la TABLA 3.

En el repertorio de melólogos programados en los teatros madrileños predominan los atribuidos (de nueva creación o arreglados) a compositores españoles, como Blas de Laserna o Pablo del Moral, realizados a partir de textos traducidos (como *La Andrómaca*, de 1796, original de Jean Racine, traducido por Comella) u originales (de Fermín del Rey o Vicente Rodríguez de Arellano, entre otros). Junto a ellos, también encontramos dos de Georg Benda, *Medea y Jasón* («diálogo melodrama», de 1794, con traducción posiblemente de Comella⁵⁵, y música arreglada por Laserna⁵⁶) y *Ariadna y Teseo* (1793). Aunque constituía por lo general una parte importante de la sesión de teatro, hemos localizado algún caso en que se le adjudicaba una diferente función, pasando a ser un fin de fiesta, como el caso de *El baile deshecho y Juan de la Enreda* (1795), de Comella, otro caso de obra de difícil catalogación pues es en realidad un sainete que incluye un monólogo o melólogo⁵⁷, en una práctica de yuxtaposición emparentada con la folla que es frecuente encontrar en el teatro de esta época.

54. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. «Momentos musicales en los melólogos de Laserna-Comella. Música, texto y pantomima en la escena madrileña de finales del siglo XVIII». En ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.; LOLO, B. (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves...*, pp. 439-458. ANGLUO EGEA, María. «Los melólogos de Comella-Laserna en el ideal ilustrado de expresión teatral». En *Ibid.*, pp. 425-438.

55. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 783.

56. «Teatros». En *Diario de Madrid*, 21-II-1794. Se conserva una partitura de Laserna con este título en la BHM, Mus 12-11, pero el anuncio del *Diario de Madrid* concreta que la obra va «intermediada de una célebre música del maestro Venda [sic]».

57. BHM, Tea 1-152-14; BHM, Mus 59-10.

Sin embargo, sí es posible apreciar una modificación en la estructura de las sesiones de teatro con la fuerte entrada de este género, construido en su mayoría en un acto, como se deduce de los siguientes anuncios del día 23 de febrero de 1794:

En el de la calle de la Cruz, se representa por la Compañía de Martínez, la función siguiente: se dará principio con una introducción nueva, luego seguirá una pieza en un acto titulada *La buena esposa*, seguirá una tonadilla, luego hará un monólogo, la hija de la Sra. Manuela Monteis; dándose fin a todo con un sainete, de subida, a las 4 ½. [...].

En el de la calle del Príncipe, por la Compañía de Rivera [sic], se ejecutará la función siguiente: se dará principio con una pieza en un acto titulada: *Lograr por guardar secreto*; seguirá otra heroica, *Medea y Jasón*, intermediada de música del maestro Venda [sic], [...] después una tonadilla; y concluirá con un fin de fiesta; de subida, a las 4 ½. [...].

Vemos la coexistencia de comedias en un acto, con música (de Esteve, *La buena esposa*), sin música, el monólogo, con sus correspondientes sainete y tonadilla, en el teatro de la Cruz, mientras en el Príncipe se pueden ver igualmente dos piezas en un acto, *Lograr por guardar secreto*, de Luis Moncín (que aparece como sainete en los materiales de la BHM⁵⁸) y el melólogo, aquí nombrado simplemente como pieza heroica en un acto, *Medea y Jasón*, igualmente con sus piezas breves complementarias. Parece que la predilección por las obras en un acto no se limita a las propiamente musicales, sino que, al igual que en otros aspectos, hay que buscar las correlaciones existentes entre los repertorios de teatro declamado y los que incorporan música, pues responden seguramente a las mismas inquietudes ideológicas y a prácticas teatrales similares.

Las estrechas relaciones entre la comedia, la zarzuela, e incluso el melólogo, que también nominalmente se confunden a veces, al ser, en ocasiones, denominado este último como «comedia con música», se agudizan en casos híbridos que incluyen música de diversas tipologías en un formato dramático de complicada definición. Para resaltar las finas fronteras entre géneros, es ilustrativo el caso de *El amor dichoso* (1796), de Gaspar Zavala y Zamora, titulada en el libreto como «melodrama», mientras que la portada de la partitura indica «comedia». La obra tiene once personajes, primer dato que lo aleja de los unipersonales o de los melólogos dialogados de dos protagonistas, que son los tipos más habituales. La música está contemplada en el texto dramático en sus dos versiones, en acotaciones como acompañamiento de determinadas escenas (desde la obertura «estrepitosa», hasta las consabidas «música triste», «música agitada» o anotaciones como «durante la música escribe...», etc.), y también en los cantables (varias cavatinas, rondó con coros, quinteto, polaca, etc.), que no existen en los melólogos. En total, además

58. BHM, Tea 1-165-22, A, B y C.

de la obertura en un solo movimiento, cuatro números en el 1^{er} acto (que incluye una cavatina con coros y un quinteto), y otros cuatro en la 2^a jornada (con un rondó con coro y una polaca final, también coral), además de unos 10 fragmentos (o «tañidos»). Esto es lo que viene definido en el texto dramático, pero la partitura incluye, además, una pastoral en el 1^{er} acto y dos arias en el 2^o, y varios fragmentos de pocos compases que tienen una fácil correspondencia con la acción aunque no vengan previstos originalmente. Once números musicales son quizá pocos para considerar esta obra como una zarzuela, aunque la estructura en dos actos y la articulación dramático-musical sea propia de este género, al igual que el argumento de corte sentimental con todos los tópicos del género, anagnórisis incluida, podría serlo⁵⁹. En cuanto a los personajes, solo cantan algunos de ellos y no necesariamente los protagonistas, de hecho casi la totalidad de los solos recae en Belisa, la novia enajenada, y uno de ellos y los concertantes en los criados y pastores, en un concepto similar al que hemos visto en la comedia *El abuelo y la nieta*, lo que reafirma el hecho de que se trata de una obra declamada básicamente. Por otro lado, la existencia de tantos números cantados implica un formato muy distinto al del melólogo, como hemos dicho, al tiempo que introduce una novedad en las músicas de comedia al utilizar pequeños fragmentos incidentales al estilo de este género.

En resumen, una obra atípica con un planteamiento dramático musical perfectamente imbricado en la tradición del teatro musical español por su fluida alternancia entre texto y música (y alternancia cantado-declamado que se produce en varios de los números musicales), pero bastante alejada de los modelos tópicos de teatro musical imperantes en la época que, quizá, significa una novedosa propuesta de utilización de todos los recursos musicales posibles en la obra teatral.

Igualmente, y fuera de la definición tópica del melólogo como unipersonal en un acto, tenemos ejemplos de teatro con el mismo estilo de música ilustrativa que incorpora este género, y que de nuevo, es presentado simplemente como drama o comedia. Es el caso de *El amor conyugal o La Amelia*, drama en tres actos, traducido por Comella a partir de un original francés, al que puso música Blas de Laserna⁶⁰. La obra se estrenó en el teatro del Príncipe en 1794, y cuenta con 32 partes musicales instrumentales con la indicación de versos tras los que deben introducirse. Como siempre, tenemos ejemplos que se salen de los esquemas morfológicos más o menos asentados.

59. Pensemos, por ejemplo, en *Clementina* de Ramón de la Cruz con música de Luigi Boccherini, estrenada en 1786 en el palacio de la Condesa de Benavente-Osuna y posteriormente, en enero de 1799, en el teatro de los Caños del Peral.

60. Traducción de Comella de *Amélie. Anecdote anglaise*, de Baculard d'Arnaud. BHM, Tea 1-88-14; Mus 34-11. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 623.

5. DE ÓPERAS Y ZARZUELAS

El proceso de renovación que, a causa de la entrada de la ópera bufa traducida, sufre la zarzuela es, junto al fenómeno de la tonadilla, lo más relevante que sucede a nivel dramático-musical en esta segunda mitad del siglo XVIII. La traducción de óperas bufas italianas que comienza en 1764 ha adquirido una lógica trascendencia a causa del impulso que supuso para la zarzuela propiamente nacional, que se encontraba a finales de la década de 1750 en un proceso de notable decadencia. Este intenso resurgir vino de la mano del libretista Ramón de la Cruz, activo traductor y refundidor de óperas bufas, y de compositores como Pablo Esteve, Antonio Rodríguez de Hita, Pablo del Moral o Blas de Laserna, que no solo adaptaron la música original de las óperas al formato de zarzuela, sino que imbricando el modelo importado con el hispano fueron impulsores de la llamada «zarzuela nueva». Vamos ahora a focalizar nuestra atención en el panorama teatral de esta segunda mitad del XVIII e intentar acercarnos a la realidad de este proceso, al número de obras que fueron traducidas y adaptadas, cuándo comienza la nueva creación y qué interacción se produjo entre ellas en los escenarios y las programaciones.

En la década de 1750 todavía aparecen zarzuelas heroicas en los teatros; algunas son reposiciones de obras más antiguas, en gran parte de Antonio de Cañizares (1676-1750), como *Vendado es amor, no es ciego* (Teatro de la Cruz, 1751), con música de José de Nebra, o *Eurotas y Diana; Amando bien no se ofenderá un desdén* (Teatro del Príncipe, 1757); o incluso más antiguas, como *Viento es la dicha de Amor* (Príncipe, 1752), de Antonio Zamora (1665-1727) y José de Nebra. Pero todavía se mantiene presente el tópico mitológico en zarzuelas de nueva creación como *El riesgo acredita amor. Daphne y Eleuzipo*, estrenada el 20 de mayo de 1752 en el Teatro del Príncipe⁶¹; *Quien complace a la deidad*, de 1757, de Ramón de la Cruz con música de Manuel Plá; o *Jasón, o la conquista del vellocino* (1768) de Gaetano Brunetti. Entre 1750 y 1770 tenemos noticia de la representación de hasta 16 zarzuelas heroicas, y aunque la última de nueva creación, *Escipión en Cartago*, de Antonio Rodríguez de Hita, es de 1770, aún se repusieron zarzuelas de este tipo durante las décadas de 1770 y 1780, bien es verdad que con menor frecuencia⁶². Es reseñable, por ejemplo, que la emblemática obra de Calderón, *El jardín de Falerina*, se interpretó en 1764, 1767 y 1775, aunque no se conservan referencias sobre el tipo de música con fue acompañada.

Un proceso inverso, el de la conversión de melodramas de Metastasio en comedias declamadas, fue frecuente durante esta segunda mitad del siglo. Y aunque el nuevo formato prescindía de la música original, curiosamente, era frecuente

61. ANDIOC, R.; COULON, M. *Cartelera teatral madrileña...*, vol. II, p. 846.

62. *Ibid.*, p. 856. Por ejemplo, *Telémaco y Calipso*, de Francisco de Robles (1763), repuesta en 1776.

añadirle unos coros según la práctica que hemos visto anteriormente en la comedia con música⁶³. En contrapartida, apenas hemos encontrado zarzuelas procedentes de las óperas de este autor⁶⁴. Como ejemplo de melodramas reconvertidos en comedias tenemos, *Adriano en Siria* (1798), traducción de Zamora y Zabala con unos coros añadidos por Pablo del Moral; *El Demofonte* (1775), traducido por Ramiro Díaz Sirigo, también con coros, en este caso anónimos; y *El héroe de la China* (1764), con una notable adaptación de José Ibarro, que excluye el importante papel de la música que tenía en el original. Este repertorio causa notable confusión con el original operístico que también se pudo ver en Madrid.

En 1757 se estrena la zarzuela de Ramón de la Cruz con música de Manuel Plá, *Quien complace a la deidad, acierta a sacrificar*, bajo la indicación de «Nuevo drama cómico-harmónico», de argumento mitológico que podemos relacionar con la posterior *Briseida* (1768), pero el devenir del género será interceptado por la aparición, en 1764, de las óperas bufas adaptadas como zarzuelas que darán un nuevo impulso al género, a la vez que conllevan un cambio notable en su estructura dramaturgica interna. Aun así, todavía se escribirán, que sepamos, dos zarzuelas heroicas más después de *Briseida* (1768), de Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita, que son *Jasón o la conquista del vellocino* (1768), con música de Brunetti, y *Escipión en Cartago* (1770), también de Rodríguez de Hita.

5.1. De óperas a zarzuelas o la refundición en el teatro musical

Hasta ahora la zarzuela presenta un formato heredado que, aunque había incorporado algunos elementos de impronta italiana, mantenía una estructura dramaturgica en dos actos o jornadas basada en un texto dramático enraizado en la comedia en el que se produce una estrecha interacción con la música. La herencia barroca se evidenciaba sobre todo en la tipología de argumentos y personajes, así como en la espectacularidad de la obra, lo que la hacía perfecta como obra de circunstancias y en el entorno nobiliario y cortesano. Cuando entran en relación la

63. GARELLI, Patrizia. «Metastasio y el melodrama italiano». En LAFARGA, Francisco (ed.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997, pp. 127-138.

64. La única obra con probable origen en una ópera con libreto de Metastasio es *El triunfo mayor de Alcides*, programada en el teatro del Buen Retiro en 1760 como zarzuela heroica, pero la falta de materiales musicales o referencias concretas nos impiden saber la cantidad y tipología de música que conllevó esta representación. *El triunfo mayor de Alcides: fiesta para representarse à sus Magestades en el Coliseo del Buen-Retiro en celebridad de la exaltacion al trono del Rey [...] Carlos III / escrita por Don Francisco Scotti Fernandez de Cordova [...]*. Granada: [en la Oficina del Convento de la Santissima Trinidad], 1760. CARMENA Y MILLÁN, L. *Crónica de la ópera italiana...*, p. 15. Por su parte, Cotarelo nos informa de *Alcides entre los dos caminos*, de Metastasio con música de Conforto, en la fiesta del duque de Béjar realizada para festejar la boda del futuro Carlos IV con María Luisa de Parma en 1765. Lo peculiar es que la presenta como «ópera abreviada». COTARELO Y MORI, E. *Ensayo histórico de la zarzuela...*, p. 134.

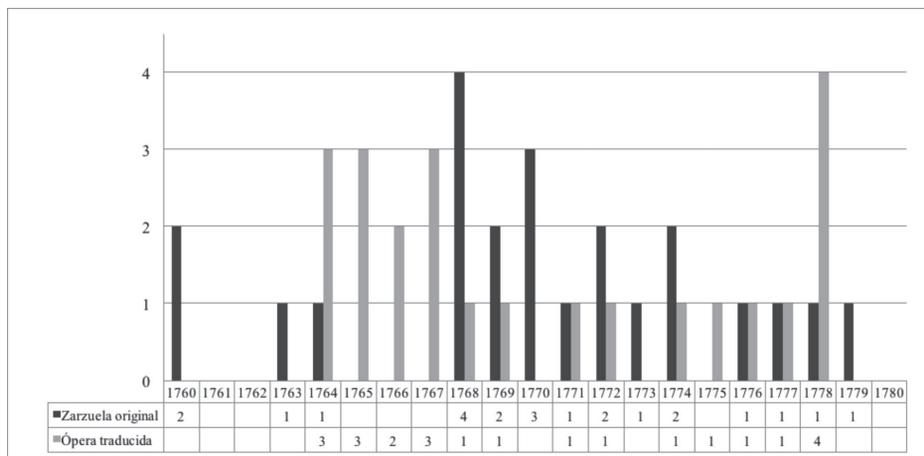
ópera bufa y la zarzuela, dos géneros que conllevan una diferente dramaturgia de origen, el resultado será un género híbrido que mantiene el formato dramático de la comedia, que implica un mayor desarrollo de la acción dramática contenida en las partes declamadas, frente al sintetismo de los recitativos operísticos, a la vez que introduce unos números musicales cerrados y de una mayor amplitud y complejidad formal de la que, en su mayoría, tenían los números de la zarzuela. Se produce así una diferente interacción entre música y acción, que estructura a la manera española la alternancia canto-declamado, a la vez que se introduce plenamente el estilo musical, formal y vocal, italiano. Aunque este fenómeno provoca un cambio cualitativo en el formato de la zarzuela no se llega a perder la principal característica de esta, la importancia de la acción dramática declamada, que, al crecer con respecto a la ópera original, conlleva una reducción de los números musicales, y se estructurará en dos actos frente a los tres originales. Sin embargo, tanto la novedad en lo que se refiere a los argumentos de corte realista, burgués o popular, como la música de estilo italiano que viene avalada por un gran éxito en Europa, hacen que este nuevo género se asiente en los escenarios madrileños con una fuerza notable, arrinconando a la zarzuela heroica, de la que solo se producirán unas pocas obras más.

Inicialmente el elemento musical de raigambre popular no es predominante en la zarzuela de dos actos, y, de hecho, en las adaptaciones de óperas bufas realizadas por los compositores españoles será bastante escaso, al ser las piezas añadidas en su mayoría de estilo italiano. Es evidente que la existencia de estos números nuevos viene determinada en gran parte por necesidades de tipo práctico o dramático, más que por una intención de connaturalizar la obra desde el punto de vista musical, aunque también podemos deducir, por la existencia de otros ejemplos, que esa intención parece adquirirse con el paso del tiempo. Como ejemplo de añadido netamente español son las jácaras introducidas en *El loco vano y valiente* (1771, procedente de *Il pazzo glorioso* de Cocchi⁶⁵), pero hay otras como *Los cazadores* (1764, derivada de *Gli uccellatori*, de Gassmann⁶⁶), que no cuentan con ningún número de estas características. Esta falta de color popular español en las óperas traducidas contrasta con su presencia asidua en las zarzuelas «nuevas» creadas al socaire del nuevo género. Este parte de una estructura dramática tradicional, como era la de la zarzuela, en la que se incluyen novedades como los números de conjunto de la ópera bufa contemporánea o su modalidad de arias o duetos, pero se mantiene su flexibilidad en la alternancia de la música con los declamados, e introduce números de claro contenido popular estilizado que hay que relacionar, en cierto sentido, con los que estaban ya en boga en los teatros gracias a las tonadillas.

65. PRESAS, Adela. «*El loco vano y valiente* (1771): de ópera italiana a zarzuela española». *Revista de Musicología*, 2009, 32, 2, p. 562.

66. SCAMUZZI, Iole; PRESAS, Adela. *De Gli Uccellatori a Los Cazadores, texto, música y dramaturgia*. En prensa.

TABLA 2. ZARZUELA DE CREACIÓN ESPAÑOLA Y ÓPERA REFUNDIDA, ENTRE 1760 Y 1780.
SOLO SE CONTABILIZAN LOS ESTRENOS, NO LAS REPOSICIONES



En la TABLA 2 puede apreciarse la interacción generativa que se establece entre estos tipos de teatro musical; por un lado, entre 1764 y 1767, en que se producen las primeras adaptaciones, se observa que cesa la producción de zarzuela heroica, que desde 1750 había alcanzado la cifra de 13 producciones, y que en esos cuatro años aparecen nada menos que 11 nuevas zarzuelas procedentes de la refundición y adaptación de óperas bufas italianas. Sin embargo, tras la fuerte entrada de este nuevo formato, la creación original española toma el relevo, superando de forma evidente a la traducción, aunque, ciertamente, esta no llega a desaparecer. Y resulta asimismo interesante el surgimiento paralelo del formato de zarzuela en un acto, que ya hemos comentado más arriba, y que, aunque de forma minoritaria, se mantiene constante en la programación y adquirirá mayor auge al acercarnos al final del siglo (ver TABLA 1), quizá por una mutación de los gustos y costumbres del teatro, y la entrada de otros géneros igualmente en un acto como el melólogo o melodrama.

En esta tabla pueden apreciarse varios datos interesantes: por un lado, el descenso de la producción española en los primeros años de la década de 1760, y, por otro, el impacto de la ópera bufa adaptada entre los años 1764 a 1767, en que los compositores españoles parecen observar la recepción de este repertorio. No será sino en 1768, en que aparecen cuatro zarzuelas «nuevas», cuando se asiente este formato en la creación hispana.

En 1764, con la excusa de la celebración de las bodas de la Infanta María Luisa con el futuro emperador de Alemania, Leopoldo II, fueron nada menos que tres las zarzuelas procedentes de óperas bufas que se estrenaron en Madrid, y también, cuando, como ya hemos comentado, aparece la primera zarzuela en un

acto, *El celoso burlado*. Las zarzuelas son *El tutor burlado*, *Los cazadores* y *La feria de Valdemoro*⁶⁷. Es notorio desde los mismos títulos el cambio que este repertorio introducía en el argumento con respecto a las antiguas zarzuelas heroicas, un nuevo contenido que seguramente fue favorecido por las reformas que los dirigentes ilustrados querían introducir en el teatro.

En efecto, la preferencia que todavía el público mantenía por unos géneros herederos del teatro barroco como son las comedias de magia y figurón, tan denostadas por los ilustrados, hace muy difícil erradicarlos de los escenarios pese a los esfuerzos repetidos de las reformas teatrales llevadas a cabo⁶⁸. En este sentido, las óperas bufas, en su mayoría provenientes de libretos de Goldoni, introducen una comedia de tipo realista y burgués que puede resultar de utilidad para sustituir a los antedichos géneros, y además, el complemento de una música novedosa y agradable, tan del gusto del público europeo, las convierten en el instrumento más adecuado para esa finalidad. El apoyo de la clase dirigente, que se confirma en el hecho de que varias de estas zarzuelas traducidas se estrenaran en casas nobiliarias, es un dato que tiende a corroborar el interés por asentar este repertorio en los teatros de la capital.

Esta intención ilustrada, sumada a otros factores como un cierto cansancio de la zarzuela tradicional con su mitología trasnochada (más cercana, además, a la estética e ideales cortesanos, que a los gustos del público de los teatros), o la necesidad de estimular la producción nacional, necesaria para mantener una dinámica teatral activa y variada en sus programaciones, parecen justificar el éxito que este tipo de producciones tuvo en su entrada en España. Así, tras la aparición en 1764 de las primeras óperas refundidas, tendremos, entre otras, *Las pescadoras o Pescar sin caña ni red...*, de 1765, *Los portentosos efectos de la naturaleza*, de 1766, o *Los villanos en la corte*, 1767, todas ellas sobre libretos de Goldoni refundidos por Ramón de la Cruz, que mantenían en su mayoría la música original, más allá de la adaptación necesaria para su puesta en escena⁶⁹. A continuación, en este estilo popular, aparecen ya las creaciones de los compositores españoles, como *Las segadoras de Vallecas*, de 1768, y *Las labradoras de Murcia* (1769), ambas

67. *Los cazadores*, y *La feria de Valdemoro* son zarzuelas realizadas a partir de originales de Goldoni, la primera por Ramón de la Cruz con música de Florian Leopold Gassmann, BHM, Tea 1-189-5, A y A bis, y B y B bis; Mus 56-2. La segunda, atribuida a José Clavijo y Fajardo, con música de Zingarelli, según apunta Cotarelo, BHM, Tea 1-193-18, A y B. El mismo autor da noticia de la representación de *El tutor burlado*, zarzuela de la que no hemos localizado ningún material. COTARELO Y MORI, E. *Ensayo histórico de la zarzuela...*, pp. 126-130.

68. PALACIOS, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Editorial Milenio, 1998, p. 91.

69. En el caso de *Pescar sin caña ni red...*, se trata de un *pasticcio* con música de Ferdinando Bertoni y Galuppi. BHM, Mus 49-1, Mus 49-3; Tea 1-187-40, A y B. *Los portentosos efectos de la naturaleza*, cuenta con música original de Giuseppe Scarlatti, BHM, Mus 59-19; Tea 1-189-2, A y B.

sobre libreto de Cruz y música de Rodríguez de Hita⁷⁰, o *Los jardineros de Aranjuez* (1768) con libreto y música de Pablo Esteve⁷¹.

Conviene anotar que nos hemos centrado en la ópera bufa refundida como zarzuela española dejando aparte el repertorio francés⁷², que también está documentado en los teatros españoles. Sin embargo, su importancia va a ser mucho mayor como teatro declamado que como musical, pues la adaptación que se produce en este caso a partir de la *comédie mêlée d'ariettes* tiende sistemáticamente al formato de comedia con música, con una reducción muy significativa, cuando no desaparición completa, de su música original. La obra que más se acerca al modelo de la zarzuela es *La espigadera* (1778), proveniente de un original de Charles Favart, con música de Duni, que, aunque bastante mermada en sus números musicales, mantiene una fisonomía de teatro musical reconocible⁷³. Y dentro del formato de comedia declamada, la modalidad más habitual será la adaptación que incorpora coros añadidos, como puede ser el caso de *La mayor gloria de un héroe es ser constante en la fe, o el héroe verdadero*⁷⁴, con música de Laserna, y *El malgastador*⁷⁵, o *El marido de su hija*⁷⁶, en ambos casos con música de Esteve.

La modalidad de adaptación de los géneros italiano y francés al formato de nuestro teatro musical, básicamente la zarzuela, es diferente dado que la estructura dramático-musical de origen es asimismo distinta, y también porque la tipología de música es bastante diferente; en este sentido se hizo evidente que la predilección del público iba más hacia lo italiano que hacia lo francés en lo

70. *Las segadoras de Vallecas*, BHM, Tea 1-188-23, A y B, con música perdida de Antonio Rodríguez de Hita. CRUZ, Ramón de la. *Las segadoras / Zarzuela burlesca / en dos actos / por / don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla / Puesta en música / por el maestro don Antonio / Rodríguez de Hita [...] este año de 1768*. Madrid: Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, [1768]. *Las labradoras de Murcia*, BHM, Tea 1-188-24, también con música de Rodríguez de Hita, BHM, Mus 46-2. Ver RECASENS, A. *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita...*, pp. 421-496.

71. *Los jardineros de Aranjuez, o También de Amor los rigores sacan frutos entre las flores*, BHM, Tea 1-189-8, A B y C; Mus 58-10. Edición crítica de Juan Pablo Fernández-Cortés: ESTEVE Y GRIMAU, Pablo. *Los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos*. Estudio y edición crítica de Juan Pablo Fernández-Cortés. Granada: Universidad de Granada, 2005.

72. LOLO, Begoña. «La presencia del teatro lírico francés en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII». En DUFOURCET, M. Bernadette; PONTET, J. (eds.). *Guerre et paix: les enjeux de la frontière franco-espagnole, XVI^e-XIX^e siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires, 2016 (en prensa).

73. LEZA, José Máximo. «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)». *Revista de Musicología*, 2009, 32, 2, pp. 539-545.

74. *La mayor gloria de un héroe es ser constante en la fe, o el héroe verdadero*, comedia heroica, traducción de Fermín del Rey de un original de Pierre Corneille. No consta que tuviera música en origen, y Laserna le añade unos coros (BHM, Mus 367-2).

75. *El malgastador*, original de Philippe Néricault-Destouches traducido por Tomás de Iriarte. Los coros de Esteve se conservan en la BHM, 32-10.

76. En este caso se añadió un bailete pastoral. BHM, Mus 29-18. Ver LOLO, B. «La presencia del teatro lírico francés en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», en prensa.

específicamente musical, pese a que del teatro francés parecía preferirse la obra dramática por encima de la musical⁷⁷. Por otro lado, hay otro tipo de factores extra dramáticos que también habría que contemplar en relación con la entrada del teatro francés, como es el hecho de que hubo una cierta imposición por parte entorno ilustrado del Conde de Aranda, que lo consideraba como el modelo de teatro más adecuado⁷⁸.

En resumen:

- a) De 1764 a 1767, se aprecia el auge de las adaptaciones de óperas bufas italianas.
- b) De 1768 a 1770, un significativo aumento de la producción española estimulada por el éxito del repertorio italiano, muy por encima de las obras adaptadas.
- c) Entre 1770 y 1780, la producción de ambas tipologías es bastante similar, manteniéndose la creación nacional algo por encima de la adaptación, salvo en el año de 1778.
- d) De 1780 a 1800, la creación española desciende fuertemente, mientras la práctica de la traducción de ópera italiana ostenta un notorio ascenso.

Como última reflexión hay que anotar que, salvo los momentos más álgidos, la producción de zarzuelas, ya sea refundida de la ópera italiana o de nueva creación, no va a ser excesivamente significativa, ni sostenida en el tiempo. Durante la década de 1770, la producción nueva queda en torno a una obra por año, algo superior a la refundición, con un descenso a solo cuatro obras en las dos últimas décadas del siglo. Frente a ellas, se consigna un notorio repunte de la traducción, con 14 obras, si bien no está claro que el tipo de refundición que sufren ahora estas obras sea el mismo que el que se aplicó a las obras de los sesenta. Parece que el novedoso impulso que recibe la zarzuela española con su maridaje con la ópera bufa italiana no es suficiente para asentar nuestro género tradicional, y que habrá que esperar a mediados del siglo XIX para que, tras sufrir una nueva influencia, la de la opereta, resurja con un brío suficiente, esta vez sí, para mantenerse en los escenarios hasta los umbrales del siglo XX.

77. LAFARGA, FRANCISCO. «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII». *MonTI*, 2013, 5, p. 302. Lo reconoce implícitamente Lafarga al comentar las tipologías de teatro extranjero que se cultivaron en la España del siglo XVIII, y limitar la influencia italiana al melodrama de Metastasio y el drama jocoso de Goldoni.

78. LOLO, B. «La presencia del teatro lírico francés en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», en prensa. LAFARGA, FRANCISCO. «La comedia francesa». En LAFARGA, FRANCISCO (ed.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997, pp. 89-92.

5.2. Entrada de la ópera italiana

Por último, la ópera. El género más popular por definición de la época, la ópera italiana, tiene en Madrid, según la cartelera, una presencia irregular. Hasta 1780, la mayoría de las producciones operísticas en su lengua y formato original, tuvieron lugar en los teatros de los Reales Sitios, aunque en ocasiones pasen después a los teatros públicos. Así tenemos noticia de una serie de óperas, de las que se ha conservado el libreto editado por la Imprenta Real, programadas en estos teatros reales para entretenimiento de la corte, y también de las primeras interpretadas en el recién acondicionado teatro de los Caños del Peral tras su reapertura en 1787. La actividad de este teatro y el número de producciones de ópera italiana que se pusieron en escena es, como puede apreciarse en la TABLA 3, impresionante, y no solo supera ampliamente a la zarzuela sino, en general, a cualquier otro género de teatro musical de formato grande. O incluso mediano, como sucede en la década de los 90 con el novedoso género francés, el melólogo, que, aunque tiene una aparición notable en los teatros madrileños, no alcanza ni de lejos a la del género operístico.

Aunque se ha dicho que la afición a la ópera generó el fenómeno de la traducción de estas obras y su conversión en zarzuelas⁷⁹, el hecho es que había muy poca ópera en los escenarios madrileños cuando comienza en 1764 la práctica de la refundición, como puede apreciarse en la cartelera de las décadas de 1750 y 1760⁸⁰. Hasta la reapertura del teatro de los Caños del Peral en 1787, bien acondicionado para el género melodramático, apenas se habían programado un escaso número de óperas⁸¹, y no en los teatros públicos sino, sobre todo, en los Reales Sitios, que habían sido acomodados y reformados por el Conde de Aranda⁸². Pese al empeño por imponer los géneros franceses, fue la ópera italiana, y concretamente la bufa, la que adquirió notable presencia en los teatros reales, y en las casas privadas de los nobles. En cambio, la reapertura de los Caños propició una actividad operística sostenida en el ámbito madrileño que no se había conocido hasta entonces. Como se aprecia en la TABLA 3, simultáneamente a la ópera original que se programaba en el teatro de Los Caños del Peral, tenemos un repunte interesante de las óperas traducidas y adaptadas. Esta coexistencia entre la ópera en italiano y la traducida es lógica, ya que en los teatros de la Cruz y del Príncipe, la ópera se representaba por compañías españolas, y, en cualquier caso, da fe del éxito de este género musical.

79. LEZA, J. M. «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas...», p. 513.

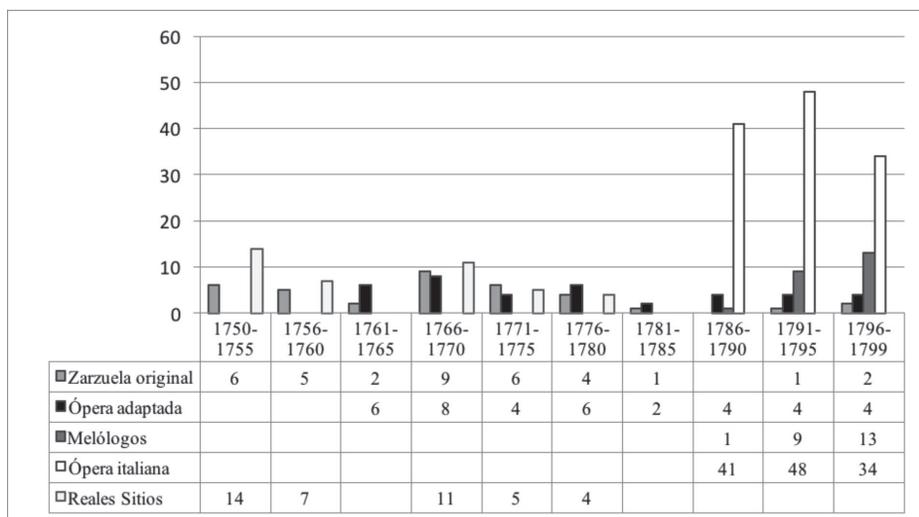
80. CARMENA Y MILLÁN, L. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid...*, pp. 25 y 52.

81. *Ibid.*, pp. 52-53. Las representadas en los teatros del Príncipe y de la Cruz desde 1783, que tampoco eran muchas, 4 hasta 1787, y todas, según Carmena, con «letra española».

82. PRESAS, Adela. «La edición musical de la Imprenta Real en el contexto cultural de la Ilustración». En LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.). *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)*. Madrid: UAM-MINECO, 2012, pp. 157-159.

Tras el análisis de los resultados mostrados en las tablas anteriores se constata que la creación netamente española estaba bastante ralentizada desde 1776, que destaca, con cuatro zarzuelas, como el punto más alto de esta década. A partir de entonces se mantiene una tónica de en torno a una zarzuela nueva por año hasta 1780 en que prácticamente desaparece del panorama. A partir de este momento, sin embargo, se consolida la producción de zarzuelas en un acto, a la vez que la entrada del melólogo, que se produce a finales de la década, también será un estímulo importante. Aun así, nada en comparación con la tasa de estrenos de ópera italiana, que solo entre 1791 y 1795 alcanza las 48 producciones.

TABLA 3. PRESENCIA DE LA ÓPERA ITALIANA (EN LOS TEATROS DE LA CRUZ Y EL PRÍNCIPE) EN RELACIÓN A LA ÓPERA EN LOS REALES SITIOS Y OTROS GÉNEROS DE TEATRO MUSICAL EN MADRID, ENTRE 1750 Y 1799



Por tanto, no podemos atribuir la reducción en la producción de zarzuelas a la potente entrada en 1787 de la ópera italiana, ahora en su formato original. Según las tablas, apenas hay un cambio reseñable en este sentido. Y es también de lamentar que solo tengamos noticia de una ópera de autoría española creada en este tiempo, *Glaura y Cariolano* (1792), con música de José Lidón, cuyo formato en un acto siguiera, quizá, la tendencia predominante del momento, y que no tuvo, por lo que sabemos, ninguna consecuencia.

6. CONCLUSIONES

En definitiva, tenemos repertorios que se denominan igual pero pueden contener distinta proporción de música, otros nominalmente distintos pero con planteamiento musical similar. Igualmente puede observarse la fina línea que separa la definición conceptual entre teatro musical y teatro con música, basada en la necesidad e importancia de la música para el devenir dramático de la obra, especialmente en el repertorio de las comedias con música, y sus vinculaciones con la zarzuela; e igualmente, aunque creo que en este punto habría mucho que discutir, entre la zarzuela en un acto (o pieza de música, después opereta) con el tratamiento que en ocasiones reciben géneros breves como la tonadilla y el sainete. En todos ellos el denominador común es la existencia de música, en mayor o menor medida, con mayor o menor relevancia dramática, cuya denominación tipológica no parecía estar normalizada ni preocupar al compositor o al dramaturgo ni al público de la época, y cuya presencia, seguramente deseable siempre como elemento enriquecedor del espectáculo, vendría en muchas ocasiones determinada por las propias tradiciones del teatro español, los gustos de su público, y por aspectos prácticos relativos a las compañías e intérpretes que ponían en escena la obra.

Por último, y aunque parece claro que la participación de la música en el teatro de esta segunda mitad del siglo XVIII no se limita solo a los géneros dramático-musicales, sino que se encuentra en otras tipologías dramáticas con variedad de formatos, queda en evidencia que la producción propia específica de teatro musical, en lo que se refiere a géneros mayores, fue relativamente escasa para lo que podría esperarse de una dinámica musical tan activa. Averiguar cuáles fueron las causas de este hecho es un reto que queda pendiente.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René; COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. 2 vols. 2.ª ed. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- ANGULO EGEA, María. «Los melólogos de Comella-Laserna en el ideal ilustrado de expresión teatral». En ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UAM-CSIC, 2008, pp. 425-438.
- BARBA, Marina. *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2013.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Ed. facsímil. Madrid: ICCMU, 2002.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Ed. facsímil. Introducción de Emilio Casares. Madrid: ICCMU, [2001].
- COULON, Mireille. *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1993.

- COULON, Mireille. «Música y sainetes. Ramón de la Cruz». En ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UAM-CSIC, 2008, pp. 289-398.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- GARELLI, Patrizia. «Metastasio y el melodrama italiano». En LAFARGA, Francisco (ed.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997, pp. 127-138.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *El teatro lírico español*. 4 vols. La Coruña: Excma. Diputación Provincial, 1991-1996.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. «García del Castañar (1762): una versión posible de la obra de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII». En *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «las dos orillas»*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 267-280.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. «Momentos musicales en los melólogos de Laserna-Comella. Música, texto y pantomima en la escena madrileña de finales del siglo XVIII». En ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UAM-CSIC, 2008, pp. 439-458.
- LAFARGA, Francisco (ed.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997.
- LAFARGA, Francisco. «La comedia francesa». En LAFARGA, Francisco (ed.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 1997, pp. 88-104.
- LAFARGA, Francisco. «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII». *MonTI*, 2013, 5, pp. 299-324.
- LEZA, José Máximo. «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)». *Revista de Musicología*, 2009, 32, 2, pp. 503-546.
- LOLO, Begoña. «La comedia con música *Las bodas de Camacho* (1784). Un modelo de recepción de la obra cervantina». En VILLAR LECUMBERRI, Alicia (ed.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1477-1500.
- LOLO, Begoña. «La presencia del teatro lírico francés en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII». En DUFOURCET, M. Bernadette; PONTET, J. (eds.). *Guerre et paix: les enjeux de la frontière franco-espagnole, XVI^e-XIX^e siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires, 2015 [en prensa].
- PACHECO Y COSTA, Alejandra. «Música y teatro en Rojas Zorrilla. *Lo que quería ver el Marqués de Villena*». En PEDRAZA, Felipe B.; GONZÁLEZ Rafael; MARCELLO Elena (eds.). *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, 2000, pp. 271-300.
- PALACIOS, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Editorial Milenio, 1998.
- PASTOR COMÍN, Juan José. «La música como recurso dramático en Rojas Zorrilla». En PEDRAZA, Felipe B.; GONZÁLEZ Rafael; MARCELLO Elena (eds.). *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, 2000, pp. 239-269.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Ed. facsímil. Introducción de Luis García Ibarni. Madrid: ICCMU, 2003.

- PRESAS, Adela. «El loco vano y valiente: de ópera italiana a zarzuela española». *Revista de Musicología*, 2009, 32, 2, pp. 547-562.
- PRESAS, Adela. «La edición musical de la Imprenta Real en el contexto cultural de la Ilustración». En LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.). *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)*. Madrid: UAM-MINECO, 2012, pp. 145-166.
- PRESAS, Adela. «Fuentes y contexto de *Clementina*, de Luigi Boccherini y Ramón de la Cruz, en el Madrid de finales del siglo XVIII». Comunicación presentada en el II Congreso Internacional *Luigi Boccherini y su tiempo*, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- PRESAS, Adela. «La opereta versus la ópera: Nuevos repertorios de teatro musical francés en Madrid (1799-1820)». En LOLO, Begoña; PRESAS, Adela (eds.). *Cantos de guerra y paz. La música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)*. Madrid: MICINN-UAM, 2015 [en prensa].
- RECASENS, Albert. *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*. Tesis doctoral inédita. Université Catholique de Louvain, 2001.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- SCAMUZZI, Iole; PRESAS, Adela. *De Gli Uccellatori a Los Cazadores, texto, música y dramaturgia*. En prensa.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Editorial Labor, 1945.

FUENTES IMPRESAS

- BOCCHERINI, Luigi; CRUZ, Ramón de la. *Clementina*. Edición, revisión y adaptación del texto por Jacinto Torres; Transcripción musical de Antonio Gallego. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Rodríguez, 1899.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Rodríguez, 1902.
- CRUZ, Ramón de la. *Las segadoras/Zarzuela burlesca/en dos actos/por/don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla/Puesta en música/por el maestro don Antonio/Rodríguez de Hita [...] este año de 1768*. Madrid: Imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle, [1768].
- CRUZ, Ramón de la. *Teatro o colección de sainetes y demás obras dramáticas*. vol. I. Madrid: Imprenta Real, 1786.
- CRUZ, Ramón de la. *El licenciado Farfulla. Teatro o colección de sainetes y demás obras dramáticas*. vol. 6. Madrid: Imprenta Real, 1788, pp. 3-85.
- ESTEVE, Pablo. *Los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos*. Estudio y edición crítica de Juan Pablo Fernández-Cortés. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- OLAVIDE, Pablo de. *Obras dramáticas desconocidas*. Prólogo y compilación por Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1771.
- El triunfo mayor de Alcides: fiesta para representarse à sus Magestades en el Coliseo del Buen-Retiro en celebridad de la exaltacion al trono del Rey [...] Carlos III / escrita por Don Francisco Scotti Fernandez de Cordova [...]*. Granada: [en la Oficina del Convento de la Santissima Trinidad], 1760.

FUENTES MANUSCRITAS

- BRUNETTI, Gaetano. Música para la comedia *García del Castañar* (1762). BHM (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid), Mus 9-15.
- [CLAVIJO Y FAJARDO, José]. *La feria de Valdemoro*, zarzuela, traducción de *Il mercato di Malamantile*, de Carlo Goldoni, BHM, Tea 1-193-18, A y B.
- COMELLA, Luciano Francisco. *El abuelo y la nieta*, apuntes manuscritos, BHM, Tea 1-2-19, A y A bis; Tea 1-2-19, C.
- COMELLA, Luciano Francisco. *El amor conyugal o La Amelia*, drama en tres actos, traducido a partir de un original francés, *Amélie. Anecdote anglaise*, de Baculard d'Arnaud, BHM, Tea 1-88-14.
- COMELLA, Luciano Francisco. *El baile desbecho y Juan de la Enreda*, sainete fin de fiesta, BHM, Tea 1-152-14. Música manuscrita anónima, BHM, Mus 59-10.
- COMELLA, Luciano Francisco. *El tirano de Ormuz*, guion de música, BHM, Tea 1-194-16, A, B y C.
- CRUZ, Ramón de la. *Los cazadores*, zarzuela, traducción de *Gli uccellatori*, de Carlo Goldoni, BHM, Tea 1-189-5, A y A bis, y B y B bis. Música de Florian Leopold Gassmann, BHM, Mus 56-2.
- CRUZ, Ramón de la. *El cuadro hablador*, zarzuela en un acto, traducción de *Le Tableau parlant* de Louis Anseaume, BHM, Tea 1-189-7 y BHM, I 5.
- CRUZ, Ramón de la. *Los dos Libritos: Fin de fiesta para la que ha de representarse en Casa de mi señora, la Duquesa de Alba, por Navidad del año de 1777* [manuscrito]. BHM, I 6.
- CRUZ, Ramón de la. *Las labradoras de Murcia*, apunte de teatro manuscrito, BHM, Tea 1-188-24. *Pescar sin caña ni red...*, traducción de *La Pescatrici ovvero L'Erede riconosciuta* de Carlo Goldoni, BHM, Tea 1-187-40, A y B. *Pasticcio* con música de Ferdinando Bertoni y Galuppi. BHM, Mus 49-1, Mus 49-3;
- CRUZ, Ramón de la. *Los portentosos efectos de la naturaleza*, traducción de *I portentosi effetti della madre Natura*, de Carlo Goldoni, BHM, Tea 1-189-2, A y B; música de Giuseppe Scarlatti, BHM, Mus 59-19.
- CRUZ, Ramón de la. *Las segadoras*, Zarzuela burlesca, apuntes de teatro manuscritos, BHM, Tea 1-188-23, A y B.
- CRUZ, Ramón de la. *El tío y la tía*, apuntes de teatro manuscritos, BHM, Tea 1-195-9, A y Tea 1-195-9, B.
- ESTEVE, Pablo. Música en la comedia *El día feliz*, música manuscrita, BHM, Mus 21-14. Apunte manuscrito, Tea 1-184-45.
- ESTEVE, Pablo. *Los jardineros de Aranjuez, o También de Amor los rigores sacan frutos entre las flores*, apuntes de teatro manuscritos, BHM, Tea 1-189-8, A B y C; música manuscrita, BHM, Mus 58-10.
- ESTEVE, Pablo. Coros en la comedia *El malgastador*, original de Philippe Néricault-Destouches traducido por Tomás de Iriarte. Música manuscrita, BHM, 32-10.
- ESTEVE, Pablo. Bailete pastoral en la comedia *El marido de su hija*. Música manuscrita, BHM, Mus 29-18.
- GRÉTRY, André-Ernest-Modeste. *Le Tableau parlant*, música manuscrita, BHM, Mus 40-1.
- LASERNA, Blas de. Música de la comedia *El abuelo y la nieta*, música manuscrita, BHM, Mus 1-11.
- LASERNA, Blas de. *El amor conyugal o La Amelia*, drama en tres actos, BHM, Mus 34-11.

- LASERNA, Blas de. Coros en la comedia *La mayor gloria de un héroe es ser constante en la fe, o el héroe verdadero*, traducción de Fermín del Rey de un original de Pierre Corneille. Música manuscrita, BHM, Mus 367-2.
- LASERNA, Blas de. *Medea y Jasón*, música manuscrita, BHM, Mus 12-11.
- LASERNA, Blas de. Música en la comedia *El mejor alcalde el rey*, música manuscrita. BHM, Mus 22-4.
- LASERNA, Blas de. *La posaderita*, música manuscrita, BHM, Mus 367-2.
- MONCÍN, Luis. *Lograr por guardar secreto*, sainete, BHM, Tea 1-165-22, A, B y C.
- Música para la comedia *García del Castañar* (ca. 1820), música manuscrita de autor anónimo. BHM, Mus 17-2.
- Música para la comedia *Morir por la patria es gloria (y Atenas restaurada)*, con texto de Manuel Fermín de Laviano (1780); y *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artajerjes*, de Antonio Furmento Bazo (1762), BHM, Mus 22-5.
- OLAVIDE, Pablo de. *El zeloso burlado*. Zarzuela en un acto. Madrid: Joachim Ibarra, 1764.
- PALOMINO, Antonio. *La mesonerilla*, música manuscrita, BHM, Mus 44-1.
- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Las labradoras de Murcia*, música manuscrita, BHM, Mus 46-2.
- ROSALES, Antonio. *El licenciado farfulla*, zarzuela en un acto, BHM, Mus 593-1.
- ROSALES, Antonio. *El tío y la tía*, música manuscrita, BHM, Mus 55-1.

