

FRANCESCO CORRADINI Y LA INTRODUCCIÓN DE LA ÓPERA EN LOS TEATROS COMERCIALES DE MADRID (1731-1749)*

JOSÉ MÁXIMO LEZA **

Resumen

Partiendo de la figura de Francesco Corradini, compositor italiano afincado en Madrid entre 1731 y 1769, se analiza el marco productivo de los teatros públicos durante esta época y las posibilidades laborales de un compositor en este entorno. Por otra parte se estudian las vinculaciones de este músico con los espectáculos operísticos, que bien a través de su inclusión en las tradicionales temporadas teatrales, o mediante la organización de compañías específicas, se empiezan a organizar en los escenarios comerciales madrileños.

Taking as a starting point the figure of the Italian composer Francesco Corradini, based in Madrid between 1731 and 1769, this article analyses the productive framework of public theatre during his time and the career opportunities of a composer. It also studies the links that this musician had with the operatic spectacles that were increasingly organised in the Madrilianian commercial scene either because its inclusion within the existing theatrical seasons or through newly set-up companies.

* * * * *

Los cambios experimentados por el panorama musical en la España de comienzos del siglo XVIII, tienen mucho que ver con la presencia de elementos foráneos a lo que podría ser considerado la tradición hispánica. En este sentido, lo italiano y los italianos jugaron un papel determinante en la renovación y modernización que afectó a la música en todos sus ámbitos, ya fuesen éstos religiosos o profanos¹.

* Los contenidos aquí presentados parten en buena medida de la reelaboración de los siguientes trabajos: Francesco Corradini y el teatro comercial madrileño (1731-1750), comunicación leída en *Il teatro dei due Mondi. Migrazioni e circolazione del dramma per musica fra l'Italia, la Spagna, il Portogallo e le Americhe Latine*, Congreso celebrado en la Università degli Studi di Padova los días 6 y 7 de mayo de 1996; y Conflicto e integración en los escenarios comerciales de Madrid. Francesco Corradini y el teatro musical, comunicación presentada en el Congreso Internacional *Musicisti del Mediterraneo. Storia e antropologia*, celebrado en Bari y Molfetta entre el 27 y el 30 de junio de 1996. Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación: *Influencia italiana en la música dramática española 1720-1760*, de la Universidad de Zaragoza, financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, dentro del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento (Proyecto N.º PS94-0059).

** Profesor Ayudante de la Universidad de Salamanca.

¹ Sobre la introducción de la música italiana en Madrid a comienzos del siglo XVIII, y las diversas acepciones del concepto «italianismo» véase CARRERAS LÓPEZ, J.J. *From Literes to Nebra: Spanish Dramatic Music between Tradition and Modernity*. En BOYD, M. y CARRERAS LÓPEZ,

Esta influencia de lo llegado de Italia, como es lógico, no ha recibido una consideración unívoca por parte de nuestra historiografía musical. En lo que se refiere a la música teatral, los sucesivos trabajos que han reconstruido la historia del período de los primeros borbones parten en buena medida de presupuestos de reivindicación nacionalistas que tienen su origen en las obras, entre otros, de Felipe Pedrell y Emilio Cotarelo y Mori². Desde esta perspectiva lo extranjero, por el mero hecho de serlo, suponía un ataque a lo autóctono, que a su vez sólo parecía poder ser definido en la dialéctica de oposición a un contrario «invasor». Así, la decadencia de determinados géneros teatrales musicales hispanos se venía achacando a la competencia —casi siempre desleal— de la ópera impuesta por la Corte y los ministros extranjeros, a través de compositores o compañías de operistas italianos extraños a las más genuinas tradiciones nacionales.

Recientes trabajos han mostrado la necesidad de una revisión de este modelo interpretativo partiendo de una reconsideración de los datos disponibles y de las perspectivas utilizadas en su lectura³. La complejidad del fenómeno de la italianización, obliga a la delimitación y separación de los aspectos productivos y estilísticos, que incluyen a su vez un replanteamiento sobre el protagonismo que pudieron ejercer algunos de los músicos en los cambios de las estructuras preexistentes en las que se integraron.

La intención de este artículo es comentar la trayectoria de uno de estos compositores, Francesco Corradini, desde la perspectiva de las necesidades musicales de los teatros públicos madrileños. La inclusión del músico en este entorno profesional pondrá en evidencia al-

J.J. eds. *Music in Eighteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, (en prensa). Sobre los cambios experimentados por la música religiosa en este mismo período véase la tesis de TORRENTE, A. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis Doctoral. University of Cambridge, 1997.

²Véanse las obras de PEDRELL, F. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Berea y Compañía, 1897-1898, 5 vols; y de COTARELO y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917; y su *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.

³Sobre una revisión de la historiografía de la música teatral en España véase la primera parte del artículo de CARRERAS LÓPEZ, J.J. *Opera di corte: Madrid (1700-1759)*. En *Il teatro musicale (1700-1914): Lo stato della ricerca*. BELLINA, A.L. y CETRANGOLO, A. eds. Padova, (en prensa). Y también el trabajo de STEIN, L.K. *Opera and the Spanish Political Agenda*. *Acta Musicologica*, 1991, t. 63, n.º 2, p. 125. Aportaciones recientes sobre el drama musical de este período y reflexiones sobre las posibles enfoques de su estudio se pueden encontrar en las Actas del Simposio Internacional *Teatro y Música en España (siglo XVIII)* especialmente en la Introducción (p. 1-11) y artículo de KLEINERTZ, R. *La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia*. Dos aspectos de un género musical (1730-1750). En *Actas del Simposio Internacional: Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, Salamanca, 27-28 mayo, 1994. Kassel: Edition Reichenberger, 1996, p. 107-123; y en el mismo volumen CARRERAS LÓPEZ, J.J. *Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724*. En *Actas del Simposio*, p. 49-77.

gunas de las características y limitaciones de un sistema productivo que, aunque basado sobre convenciones sólidamente asentadas, se verá sometido a cambios significativos a partir de la década de 1730. Para ello, iremos contrastando las necesidades institucionales con las intervenciones y pretensiones laborales del compositor elegido, lo que nos permitirá realizar algunas reflexiones y matizaciones a las interpretaciones tradicionales sobre su figura y trayectoria en la escena madrileña.

Italianos en Madrid. El caso Corradini

La presencia de músicos italianos en España no era algo nuevo a comienzos del siglo XVIII, pero es de esta época, con la llegada de los borbones de la que conocemos con más detalle la actividad de algunos de estos compositores e instrumentistas. Se trata en su mayoría de profesionales vinculados a la Capilla Real y a las actividades de la Corte —Falconi, Corselli—⁴ y en algunos casos —Facco—⁵, con participaciones significativas en los montajes teatrales organizados en el Buen Retiro a comienzos de la década de 1720⁶.

Francesco Corradini había iniciado su carrera como compositor teatral en Nápoles⁷. En 1728 figura como Maestro de capilla del Prín-

⁴Sobre Falconi cf. LOLO HERRANZ, B. Felipe Falconi maestro de música de la Real Capilla (1721-1738). Semblanza biográfica. En *Anuario Musical*, 1990, t. XLIV. Sobre Francesco Corselli cf. SOLAR-QUINTES, N.A. El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía. En *Anuario Musical*, 1951, t. 6, p. 179-204; SUBIRA, J. *La música en la Casa de Alba*. Madrid, 1927, p. 229-239; STEVENSON, R. Corselli, Francesco. En *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan, 1992, vol. I, p. 961; y STROHM, R. Francesco Corselli's Operas for Madrid. En *Actas del Simposio Internacional: Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, Salamanca, 27-28 mayo, 1994. Kassel: Edition Reichenberger, 1996, p. 79-106.

⁵ Sobre Jaime Facco veáanse los artículos de SUBIRA, J. Jaime Facco y su obra musical en Madrid. En *Anuario Musical*, 1948, n.º3, p. 109-132; y El madrileñizado violinista Don Jaime Facco. En *Temas musicales madrileños*, Madrid: C.S.I.C., 1970; así como el trabajo de ZANOLLI, U. *Giacomo Facco Maestro de Reyes: introducción a la vida y a la obra del gran músico veneto de 1700*, Ciudad de Méjico, 1965; y los ensayos más recientes debidos a CETRANGOLO, A. *Musica italiana nell'America coloniale. Premesse. Cantate del veneto Giacomo Facco*, Padova: Liviana, 1989; *Esordi del melodramma italiano in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*. Firenze: Olschki, 1993; y CETRANGOLO, A. y PADOVA, G. de, *La Serenata vocale tra Viceregno e Metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*, Padova: Liviana 1990.

⁶ Véase CARRERAS, Entre la zarzuela y la ópera de corte, p. 52-77.

⁷ Sobre la figura de Corradini consúltense las voces «Corradini, Francesco» elaboradas por DIETZ, H.B., en SADIE, S. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, vol II, p. 798. y SADIE, S. ed. *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan, 1992, vol. I, p. 957, también se recoge información en SUBIRA, J. *La música en la Casa de Alba*, p. 241-246.

cipe de Campoflorido en Valencia⁸, y a comienzos de 1731 está ya en Madrid en cuyo entorno permanecerá hasta su muerte en 1769. Dejando aparte su estancia valenciana, su actividad en España podría dividirse en dos grandes etapas: la primera incluiría los años entre 1731 y 1747 en la que su principal actividad conocida está vinculada a los teatros públicos madrileños. La segunda iría desde 1747 hasta su muerte, y estaría marcada por su cargo de Maestro de Música de Cámara de la reina viuda Isabel de Farnesio y de su hija la Infanta Maria Antonia, en San Ildefonso.

Esta trayectoria, en realidad, se aleja bastante de los arquetipos mostrados por la historiografía tradicional para los músicos de procedencia italiana protegidos por la Corte. Pese a los posibles apoyos que le facilitara el Príncipe de Campoflorido, la llegada de Corradini a Madrid no supuso, al contrario de lo que ocurrió con figuras como Falconi o Corselli, su incorporación inmediata a alguna de las instituciones dependientes de la Corte. Tampoco pertenecía a ningún grupo o compañía italiana de ópera traída para un fin celebrativo concreto. Por el contrario, su principal actividad laboral durante casi veinte años se desarrolló en el marco de los teatros públicos, compartiendo espacio con músicos de origen español, y logrando una continuidad en este entorno solo comparable a la de su coetáneo José de Nebra.

El contexto de los teatros públicos

Es sin duda el ámbito de los teatros públicos donde Corradini desarrolló la parte más importante de su carrera como compositor. Repasaremos en primer lugar algunas de las características de este entorno lo que nos permitirá más tarde evaluar el posible protagonismo ejercido por el compositor en un momento de renovación del repertorio, siempre dentro de un marco de convenciones fuertemente establecidas.

La aparente variedad y flexibilidad del repertorio que incluía participación musical a comienzos del siglo XVIII, debe ser analizada te-

⁸Coradini figura como Maestro de Capilla del Príncipe de Campoflorido en Valencia. Sobre su etapa valenciana en la que intervino en montajes operísticos y adaptaciones de comedias españolas véase ZABALA, A. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1960. Sobre este mismo período y compositor Andrea BOMBI, presentó una interesante comunicación en el XVI Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Londres entre el 14 y el 20 de agosto de 1997, donde bajo el título «Italian opera and/in Spanish theatres: Francesco Corradini in Valencia (1727-1731)» se analizaban las características dramáticas de algunas de las obras en las que participó Corradini.

niendo en cuenta un condicionante fundamental: la temporada teatral⁹. Esta suponía la máxima expresión de una voluntad política programadora, asentaba sobre arraigadas tradiciones que incluían aspectos organizativos y económicos. Un breve esbozo del sistema administrativo que gobernaba los corrales públicos nos permitirá situar mejor a los instrumentistas y compositores en su entorno laboral concreto.

El sistema que regía la actividad teatral en Madrid constituía una organización altamente politizada. La jerarquía administrativa incluía miembros de los más altos niveles de la Corte, elegidos por el Rey (Juez Protector de Corrales y Hospitales), y otros que dependían del gobierno municipal (Comisarios). Eliminada desde 1719 la figura del arrendador —el único componente privado del sistema—, el grado de control del Ayuntamiento se fue incrementando a medida que avanzaba el siglo, no solo en cuanto a la normativa legal que regulaba los contratos con las compañías, sino sobre todo en los aspectos económicos, que repercutían directamente sobre los fondos de los cuales debían sostenerse los hospitales¹⁰.

Dentro de este ambiente claramente político debían trabajar las compañías de representantes, que a su vez eran un grupo perfectamente organizado y jerarquizado, encabezados por el «Autor», nombre que se daba al director y organizador de la compañía. Los actores y actrices estaban distribuidos en categorías muy específicas (damas, galanes, graciosos, vejetes, etc.), lo cual tenía importantes implicaciones en los rasgos del repertorio¹¹. Estas compañías incluían dos músicos en plantilla (generalmente guitarrista y violón) encargados, aparte de la interpretación y ocasionalmente la composición, de tareas didácticas en relación a las actrices que debían aprender papeles cantados.

⁹El análisis más exhaustivo realizado hasta ahora de los patrones de producción de la temporada teatral y la distribución de los distintos géneros se encuentra en la tesis de BUCK, D.C. *Theatrical Production in Madrid's Cruz and Principe Theaters during the reign of Felipe V*. tesis doctoral, University of Texas at Austin, Ann Arbor: University Microfilms International, 1980.. Véanse especialmente sus capítulos VI y VII. También son de gran utilidad e interés las introducciones a sus estudios documentales realizados por VAREY, J.E. y DAVIES C. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited, 1992. (=Fuentes para la historia del teatro en España. Vol XVI), p. 13-75; y VAREY, J.E., SHERGOLD, N.D. y DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited, 1994. (=Fuentes para la historia del teatro en España. Vol XII), p. 11-69.

¹⁰Véanse los citados trabajos de VAREY, SHERGOLD y DAVIS.

¹¹Para un análisis de la vida teatral madrileña del siglo XVII desde la perspectiva de los actores y las compañías de representantes véase el interesante trabajo de OEHRLEIN, J. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1993, cuyas conclusiones pueden ser en buena medida extrapolables al período que nos ocupa.

Como ha señalado Buck, la filosofía que rige la organización de la temporada teatral podría resumirse en que las dos compañías debían exhibir un espíritu competitivo con el fin de estimular el interés de la audiencia, pero al mismo tiempo, y debido a los intereses económicos de los actores y de la propia administración, la competencia real debía ser reducida al mínimo con el fin de evitar pérdidas¹².

La temporada anual estaba caracterizada por su regularidad y previsibilidad en cuanto a los momentos destacados de la misma, que en buena parte dependían del calendario religioso. Los principales hitos en este calendario eran las fiestas del Corpus Christi, Navidad y Carnaval. Los géneros que estaban asociados con ellos eran respectivamente los *autos sacramentales*, las *comedias de santos*, y las *comedias de magia y zarzuelas*. En todos ellos, la participación musical tendía a ser amplia pero nunca constituyó el principal ingrediente de estos espectáculos. Estas obras pertenecían a lo que se denominaban «comedias de teatro», es decir con abundante aparato escenográfico y de tramoyas, y eran programadas en momentos de máxima audiencia cuando estuviera garantizada la amortización de sus elevados gastos. Junto a estas obras y para completar los días de representación, existían las llamadas «comedias diarias»; éstas eran mucho más versátiles en cuanto a su montaje por la menor cuantía de sus gastos, pero también menos rentables por su escasa permanencia en cartel.

En su conjunto, el repertorio podemos decir que era el producto de unos requerimientos administrativos específicos, organizado dentro de una temporada equilibrada tanto para los intereses de los actores como para los económicos de la administración. Las comedias contemporáneas y los montajes lujosos se alternaban con obras del repertorio tradicional del siglo anterior y que pertenecían a los llamados «caudales» de cada una de las compañías. En las obras nuevas se observa una tendencia hacia una mayor espectacularidad, uno de cuyos ingredientes fundamentales será la utilización de la música. Pero esto no se traducirá automáticamente en la programación y montaje de óperas en el sentido de dramas enteramente cantados. Hasta comienzos de los años 30 las obras con partes cantadas en español representadas por compañías españolas, alternarán partes declamadas y cantadas dentro de esquemas dramáticos directamente vinculados a la tradición de la comedia hispana.

En el terreno de la composición, los arreglos de viejas comedias o la creación de la música para los géneros menores intercalados en el espectáculo teatral, eran a menudo encomendadas al primer músi-

¹²BUCK, op. cit., p. 370.

co de la compañía; pero las producciones fundamentales, es decir los autos, comedias de santos de Navidad, zarzuelas y óperas, se encargaban, tanto en lo literario como en lo musical, directamente desde la administración municipal a través de los comisarios. Desde el punto de vista económico, la cuantía pagada en estas últimas obras era variable en función de la ocasión y sobre todo, de la cantidad de música compuesta. En casi ningún caso, como ocurría a veces con el dramaturgo, se hacía depender la retribución del compositor del éxito de la obra y del número de días que esta permaneciera en cartel. En ese sentido, la labor del compositor se equiparaba significativamente con la de los tramoyistas encargados de la realización de la escenografía y que fijaban un coste total para cada producción al comienzo de la misma. Si se analiza la trayectoria de muchos de estos compositores, se observa que la mayoría de ellos están ligados contractualmente a la Capilla Real —organistas, violinistas—, o a instituciones más o menos vinculadas a la Corte (como el convento de las Descalzas Reales)¹³.

Corradini en Madrid

Es éste el entorno en el que Corradini se integra a su llegada a Madrid, presumiblemente a finales de 1730 o comienzos de 1731. El análisis de su carrera hasta 1749 es un claro exponente de la recíproca interferencia entre tradición y renovación que experimentará la vida teatral madrileña en esos años. Desde el punto de vista laboral, y como se aprecia por sus reiteradas peticiones (Apéndice I) son años en los que la continua presencia de Corradini en la cartelera madrileña se compagina con una búsqueda insistente de la estabilidad profesional y salarial fuera de éste ámbito. En muchas de sus peticiones se observa un rasgo común: el diagnóstico, casi siempre certero, de las necesidades musicales de un entorno y el ofrecimiento del músico para cubrir éstas en puestos que a veces ni siquiera existen como tales.

Esto ocurre ya con su primera petición al Ayuntamiento en 1733, donde se propone como compositor perpetuo de la Villa de Madrid, encargándose de la composición anual de las obras más relevantes de la temporada teatral: autos, comedias de santos, zarzuelas o melodra-

¹³Sobre la procedencia de los compositores activos en los teatros durante este período presentamos la comunicación «Entre la Capilla y el Teatro. Maestros en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII», en el Seminario: *La catedral como institución musical*, organizado por la Universidad de Zaragoza, la Fundación Cultural Santa Teresa, y Royal Holloway —University of London— y celebrado en Ávila, durante los días 10 a 12 de mayo de 1996.

mas y bailes. Esta propuesta, en su propia formulación llevaba implícita las condiciones que provocaron su desestimación; esto es, que sólo en régimen de monopolio y exclusividad, podía la actividad musical de los teatros ser rentable como medio de vida para un único compositor. El Ayuntamiento no parecía dispuesto a renunciar, con la creación de un puesto nuevo, a la posibilidad de que otros compositores —españoles e italianos— interviniesen en los montajes de los corrales madrileños.

Esta negativa supuso un cambio en la orientación en las búsquedas laborales de Corradini, que se dirigió hacia las instituciones más consolidadas en España en cuanto a la contratación de músicos: las Capillas religiosas. Mostrando una tan legítima como interesada inclinación hacia los repertorios sacros¹⁴, acudió a las Descalzas Reales¹⁵ y a la Real Capilla¹⁶ en busca de un puesto que sólo llegó tras la muerte de Felipe V y en las peculiares condiciones que luego comentaremos. Mientras tanto Corradini continuó colaborando asiduamente en los teatros públicos, resultando muy significativo el carácter de algunas de sus intervenciones.

¹⁴En la petición del 4 de julio de 1739 solicitando la plaza de Vicemaestro de la Real Capilla, el compositor argumenta: «Don Francisco Coradini compositor de Musica puesto a los Rs. Ps. de V.Md. con el mayor Rendto. dice como son 10 años que está ejercitando su profesión en esta Rl. Corte de Madrid, con acierto tal que todo este público es testigo de su habilidad, y habiendo el Suplicante siempre deseado aplicarse todo y por todo al Culto Divino, tres años ha, presentó otro Memorial a V.Md. por la vacante que entonces había del magisterio de la Real Capilla de las Descalzas, el cual V.Md. se dignó decretarle a su favor, para que lograse el empleo de Maestro de dicha Real Capilla de las Descalzas, lo que no pudo tener efecto, por razón que la fundación de dicha Real Capilla llama Clerico a tal ocupación, y como el Suplicante no lo era, ni podía serlo, por ser casado, quedó frustrada su deseada pretensión; y atento de haber tenido la primera gracia, Suplica la Piedad de V.Md. se sirva mandar se le de Plaza en su Real Capilla, con el titulo de Vice Maestro para suplir las ausencias y enfermedades de Don Francisco Corseli, Maestro in capite de dicha Capilla el cual por estar dignamente ocupado en el Real servicio, no puede asistir continuamente. Por lo que dicha Real Capilla necesita de un hombre práctico y compositor para que supla las involuntarias faltas del principal Maestro, y con esto ser mas asistido el Real Servicio, y mas servido el Culto Divino, gracia que espera de la gran justicia y clemencia de V.M.» (AGP. Real Capilla. Caja 124). Véase el Apéndice I con el resumen de los argumentos de las peticiones.

¹⁵Sobre la Capilla del Monasterio de las Descalzas Reales véase SUBIRA, J. La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. En *Anuario Musical*, 1957, vol.12, p 147-166; y MARTIN MORENO, A. *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Música, 1985, p. 67-77. No está clara la fecha de defunción del maestro José de San Juan, ni la secuencia de Maestros de Capilla que le sucedieron, entre los que figura Jose Picanyol.

¹⁶Sin duda tuvo que ver en las sucesivas negativas a sus peticiones de ingreso en la Capilla Real la compleja situación por la que ésta atravesaba. Desde 1721 y hasta 1724, cuando finalizó el breve reinado de Luis I, se había constituido en San Ildefonso una Capilla Real independiente formada con efectivos de la de Madrid, y en buena medida de músicos traídos expresamente de Italia. Con la vuelta al trono de Felipe V, ambas capillas se funden, aumentándose considerablemente el número de músicos sobre el previsto en la planta de 1701. Véase LOLO, op.cit. La solicitud de Coradini de 1739 coincide con la nueva planta de la Capilla Real aprobada ese mismo año, donde se contempla un aumento sustancial de los efectivos instrumentales, pero donde no hay cabida para un Vicemaestro, puesto creado en 1751 (Ver Apéndice I).

Desde su llegada a Madrid, el compositor se adaptó rápidamente a los requerimientos exigidos por las temporadas tradicionales, de este modo compuso música no solo para zarzuelas sino también para los autos o las comedias de magia. Sin embargo también es constante y llamativa su presencia en algunas óperas y melodramas que suponen la parte más novedosa de lo programado por el Ayuntamiento a partir de esos años. Estas obras muestran por parte de la administración una voluntad discontinua pero creciente de incorporación del repertorio enteramente cantado al ámbito de los corrales públicos. Esto se plasmó tanto en obras aisladas como en la programación conjunta de algunas de ellas. Por el carácter de estas iniciativas podríamos distinguir tres etapas: la primera entre 1731-1737, la segunda marcada por la temporada operística organizada en 1737-38, y la tercera incluiría los montajes de la década de 1740 hasta la muerte de Felipe V en 1746.

* * * * *

No parece casualidad que las primeras referencias claras que tenemos de imitación expresa del melodrama italiano en las temporadas regulares sean en obras encargadas a Corradini. Es cierto que con anterioridad, el público madrileño había tenido la oportunidad de acceder a las representaciones abiertas de algunos de los espectáculos musicales ofrecidos en el teatro del Buen Retiro; pero es en la década de 1730 cuando este repertorio se ofrecerá en los tradicionales corrales —luego coliseos— de la Cruz y del Príncipe, junto al teatro de los Caños del Peral, interpretado por compañías españolas e italianas expresamente dedicadas al teatro musical¹⁷.

Así en el carnaval de 1731, en el corral de la Cruz se estrenó la *Melodramma harmonica Con Amor no hay libertad*¹⁸, en cuya introducción se explicita la voluntad de realizar un festejo:

¹⁷Sobre las representaciones teatrales en el Coliseo del Buen Retiro de la década de 1720 véase CARRERAS LÓPEZ, J.J. Entre la zarzuela y la ópera de corte. Op. cit.

¹⁸La portada del libreto dice: «MELODRAMMA / HARMONICA, AL ESTILO DE ITALIA, / SU TITULO: / CON AMOR / NO AY LIBERTAD, / Que executó en el Carnabal / de este año de 1731. en el / Teatro de la Cruz, en Ma- / drid, la Compañia de Juana / de Orozco. / PUESTA EN MUSICA / por Don Francisco Co- / radini. / En MADRID. Año de 1731.» Hemos consultado el ejemplar impreso conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura T 5.675.

(...)
 en cuyo contexto vea,
 uniendo encontradas líneas,
 ser la fabrica Española,
 y Estrangera la harmonia.
 (...)
 Y puesto que, solamente
 el darle principio estriba
 en que haya Teatro, en donde
 como se puede se imitan
 las Operas, que en su tiempo
 el Carnaval solemnizan
 de Milán, Roma, y Florencia,
 (bien que en su pompa distintas)
 esse os pido, (...) ¹⁹

Esta voluntad expresa de imitar las óperas que se hacían en otros centros italianos hace poner el énfasis en lo novedoso de la parte musical, algo que corrobora la presencia del nombre del compositor en la portada, hecho infrecuente hasta entonces en las producciones de los corrales. No obstante se reconocen las peculiaridades de la adaptación (fábrica española, pompa distinta) constatables no solo en el idioma de la obra, sino también en la presencia de personajes cómicos (graciosos), ajenos a los cánones del *dramma per musica* italiano, cuyas convenciones estaban siendo fijadas en esas fechas sobre todo a través de la obra de los dramaturgos Apostolo Zeno y Pietro Metastasio ²⁰.

Desde el punto de vista de la temporada teatral, lo que nos interesa destacar es que la ópera se incluirá en las festividades del carnaval, sin duda uno de los momentos más propicios para los grandes montajes con tramoyas y costosas escenografías, pero al mismo tiempo el más flexible en cuanto a la elección de un género concreto, y por tanto abierto a la incorporación de novedades, como la ópera, ajenas a los repertorios tradicionales. De hecho, el carnaval junto a las representaciones veraniegas, y algunos momentos del otoño eran los lugares ocupados habitualmente por los montajes de zarzuelas.

¹⁹Libreto citado, p. 5-6

²⁰Sobre el desarrollo del *dramma per musica* a lo largo del siglo XVIII, existe una amplia bibliografía, puede ser de utilidad el trabajo de GALLARATI, P. *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*. Torino: EDT, 1984; y específicamente sobre Metastasio los ensayos de diversos autores recogidos en MURARO, M.T. ed. *Metastasio e il mondo musicale*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1986. (Studi di Musica Veneta, 9), y el trabajo de SALA DI FELICE, E. *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*. Milano: Franco Angeli Editore, 1983. Sobre las traducciones de obras teatrales de autores europeos representadas en España durante esa época resultan de gran utilidad los recientes estudios y catálogos incluidos en LAFARGA, F. ed. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1997.

A partir de 1731 y de forma creciente durante la década, se sucederán las representaciones operísticas en las que participa asiduamente Corradini. Aunque en muchos casos compartieran los escenarios con el resto del repertorio, estos montajes presentan algunas peculiaridades que nos hacen pensar en cambios más profundos en cuanto a su producción y consumo, los cuales implicaban tanto a sectores de la nobleza y la Corte, como a las altas jerarquías de la administración teatral²¹.

Así, durante el verano de 1735, otoño de 1736 y carnaval de 1737 se utilizó el desocupado teatro de los Caños del Peral para representar cuatro óperas que, por lo que conocemos, escaparon al control financiero directo del Ayuntamiento (Ver Apéndice II). En todos los casos, fueron interpretadas por actrices-cantantes españolas quienes constituirían el núcleo de la compañía que ocupó el nuevo coliseo de la Cruz a partir de 1737 con una programación exclusivamente musical. De manera parecida, en los corrales tradicionales, y con un esfuerzo escenográfico inusual se montaron durante el carnaval de 1736 dos óperas sobre textos traducidos de Metastasio y con música de Corradini y Mele (Ver Apéndice II). A esto habría que sumar las importantes zarzuelas programadas durante esos años en las que también fue intensa la participación del compositor napolitano.

Es precisamente en estas obras en las que se empieza a notar una preocupación explícita por el libreto como elemento representativo y comercial. Así se envían ediciones de lujo a miembros de la realeza (*Milagro es hallar verdad*) o se imprimen con celeridad «para satisfacer el gusto de algunas personas que la han pedido y se hallan distantes de ella»²².

Las dedicatorias de muchos de los libretos están dirigidas a personajes de la familia real (Princesa de Asturias, Infanta M.^a Teresa), de la nobleza en particular (Duquesa de Atri, Marquesa de Villareal) o en un sentido más amplio, pero no menos elocuente de la composición del público para la «diversión de las Damas», o los «aficionados a

²¹En la aprobación de D. Cayetano de Hontiveros de la obra *Amor Constanca y Mujer* (Carnaval 1737) con libreto de Vicente Camacho sobre el *Siface* de Metastasio, se comenta explícitamente: «(...) y no solo no hallo en toda ella [la Melodrama] cosa que desdiga de la pureza de nuestra Santa Fè, ni disonante à la Christiana harmonía de las buenas costumbres, sino que me persuado logrará en el Theatro las gustosas plausibles aclamaciones de nuestros Cortesanos discretos, calificando mi dictamen el buen gusto, con que asistirán al festejo, franqueando gratos sus aprobaciones».

²²Es el caso de la zarzuela *Templo y Monte de Filis y Demofonte* estrenada en 1731. Quizás los aficionados distantes se refieran a miembros de la Corte que acompañaban al monarca en su estancia sevillana de esos años. En carnaval de 1735 también se imprimen los libretos de la zarzuela *Vencer y ser vencido, Anteros y Cupido*, que se anuncian en la *Gaceta de Madrid* (Número del 15 de Febrero).

la decente diversión de la música». El protagonismo de este público específico se manifiesta igualmente en la presencia de algunos de estos nobles en el encargo y financiación de las obras. No era algo nuevo que obras representadas en casa nobiliarias madrileñas pasasen a los corrales, pero en el período estudiado este fenómeno es especialmente notable. Así las zarzuelas *Templo y Monte de Filis* y *Demofonte* (1731) y *Cuerdo delirio es Amor* (1733) fueron ofrecidas por el Duque de Osuna, quien además facilitó la presencia de músicos de su casa en las representaciones públicas²³. De igual manera en la ópera *Por amor y lealtad recobrar la magestad. Demetrio en Siria* (1736) queda claro a través del prólogo del traductor metastasiano, que la iniciativa de tal arreglo partió personalmente de Leonor Pio de Saboya, duquesa de Atri y Dama de la Reina²⁴.

Ahora bien, no hay que olvidar que estas experiencias renovadoras se insertan en el marco de las estructuras tradicionales y éstas implicaban no sólo las características administrativas y organizativas antes comentadas, sino también unos hábitos de consumo en la mayoría del público a los que era extraño el modelo de drama metastasiano tal y como se estaba generando en otros entornos europeos. De esto es bien consciente el autor del libreto de *Amor, constancia y mujer* (1737) que advierte al lector cómo, a pesar de su voluntad por mantener los cánones de las obras italianas, ha tenido que incluir las figuras de los graciosos «para contentar la idea de los operantes y genio vulgar»²⁵.

* * * * *

²³ Así para la zarzuela *Templo y monte de filis y Demofonte* se registran pagos en los libros de contaduría de los teatros por valor de 4.506 reales, «Los mismos que lo importaron diferentes alhajas que se compraron para regalos que se hicieron a diferentes personas que son el ingenio que escribió la comedia intitulada Templo y monte de Filis y Demofonte; al que puso la música, como a seis músicos que envió el Sr. Duque de Osuna a tocar los 22 días que duró la referida fiesta por no haber llevado interés alguno, cuya cantidad se le hace buena al dicho administrador «(AHMM, Contaduría 4-165). Por conceptos similares se pagaron 1.988 r» que se ha entregado del producto de dichos corrales para satisfacción y paga de varias alhajas que de nuestra orden y por nuestra dirección se han comprado para los regalos que se han hecho al ingenio que compuso la zarzuela nueva titulada *Cuerdo delirio es amor*, dada por el excelentísimo señor Duque de Osuna, y a siete músicos que para dicha función han asistido de la casa de su Excelencia y de su orden en los 12 días que se representó en el corral de la Cruz, desde 6 de febrero hasta hoy día de la fecha y al maestro compositor de la música, atento a que ninguno ha querido llevar maravedís algunos de los que por su trabajo en la forma regular se acostumbra pagar» Madrid, 17 feb 1733 (COTARELO Y MORI, E., *Historia de la zarzuela*, 95n).

²⁴ Leonor Pio de Saboya tenía fuertes vínculos con Italia, hija del príncipe Pio, descendiente de la casa de Capri, se había casado en 1725 con Don Domenico Acquaviva de Aragón, duque de Atri, a su vez de familia napolitana y desde 1737 Mayordomo mayor de la reina Isabel de Farnesio. Tomado de BOTTINEAU, Y. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 369 y 395.

²⁵ El texto completo de la advertencia «Al lector» es el siguiente: «Amigo Lector, piadoso te quiero, y no satyrico, porque si quieres censurar, no te faltará de qué; pero te advierto, que si curioso reparases en la colocación de los Papeles graciosos, y encontrases no la mayor naturali-

Un segundo momento dentro del establecimiento de la ópera en los escenarios públicos vendría marcado por la organización en 1737 de una compañía de actrices españolas dedicada a la interpretación de repertorio musical. Esta iniciativa coincide con los primeros resultados de una renovación arquitectónica que afectará a todos los escenarios teatrales de Madrid: primero al corral de la Cruz (1736-37) y al teatro de los Caños del Peral (1737-38), a continuación el Coliseo del Buen Retiro (1738) y más tarde al corral del Príncipe (1744-45)²⁶. En los dos primeros casos la asociación con el nuevo repertorio musical es clara desde el momento en que son reinaugurados con temporadas operísticas, bien sea a cargo de compañías españolas —Cruz²⁷— o italianas —Caños del Peral²⁸—.

Centrándonos en la compañía española, lo destacable es comprobar cómo su organización no es asumida desde las instancias municipales (Corregidor, Junta de Corrales, Comisarios) sino desde las altas jerarquías más cercanas al Rey y la Corte. Desde estas últimas el proyecto operístico se incluyó dentro de un contexto más amplio de mejora económica de los corrales. En 1735, el rey, preocupado por la pésima situación financiera de los hospitales, encarga a Gaspar de Molina, obispo de Málaga y gobernador del Consejo de Castilla, el saneamiento de los mismos. El gobernador, verdadero motor de las reformas, propone un nuevo Juez Protector de Teatros —Fernando Francisco de Quincoces—, revisa los derechos de «vista» de los antiguos propietarios de los corrales y promueve un nuevo sistema retributivo para los actores, implicándolos de manera más directa en el éxito y rentabilidad económicos de los montajes más costosos.

La temporada de ópera será supervisada directamente por Molina, desde la formación de la compañía, hasta el establecimiento de

dad en sus Scenas, sepas es, porque queriendo seguir el methodo de los Dramas Italianos, no se debieran mezclar: y assi, están de modo, que aunque se quisiesse executar la Opera sin estos, no sería necesario immutar nada de ella, y solo se han puesto para contentar la idéa de los Operantes, y genio vulgar, aviendose incluido despues de estar la obra sin tales graciosidades, á mas que quien la ha hecho no tiene chiste para gracias. Los demás defectos los puedes suplir con la sonora consonancia de la Musica, y estima el que te diviertas á costas de romperme yo la cabeza. VALE».

²⁶Sobre los aspectos arquitectónicos y legales de estas reconstrucciones véase FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L. *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: El Avapiés, 1988; y VAREY, J.E., SHERGOLD, N.D. y DAVIS, C. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*.

²⁷Sobre las óperas representadas en 1737-1738 por la compañía de actrices españolas presentamos la comunicación «*Between the market and the public institution: the first Spanish Opera Company in the commercial theatres in Madrid during the 18th Century*» en el XVI Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Londres, 1997), cuyo abstract fue publicado con motivo de la celebración del mismo.

²⁸Véase el artículo de Juan José CARRERAS, en este mismo volumen, sobre la compañía italiana presente en el teatro de los Caños del Peral durante la temporada 1738-39.

los precios de entrada, ingresándose los beneficios obtenidos directamente en las arcas públicas de las que también se sostenían los hospitales. La renovación del teatro y el nuevo repertorio propició una nueva jerarquía en los precios de las localidades, siendo las óperas los espectáculos más costosos, seguidas de las comedias de teatro, y por último las diarias²⁹.

En cuanto al repertorio, las óperas nuevas se encargaron a compositores españoles, pero junto a estas, se reponen algunas de las estrenadas en los Caños del Peral en los años previos y que habían sido compuestas por italianos (Ver Apéndice III). El resultado económico de la iniciativa, pese a los éxitos de taquilla, fue en su conjunto deficitario para la administración. Esto se debió a una serie de causas entre las que hay que señalar los altos sueldos de las cantantes y la falta de una programación «de relleno» que entre las distintas óperas rentabilizase el potencial humano reunido para las representaciones musicales. Junto al económico, otros factores dificultaron la continuidad de la empresa, como el desequilibrio implícito en una compañía que excluía la tradicional presencia masculina (galanes, vejetes, graciosos, etc.), o la organización en 1738 en un ámbito público y con repertorio similar, de la temporada de ópera en los Caños a cargo de una compañía profesional italiana.

Las conexiones sociales y de intereses entre las producciones de 1731-37 y las de temporada española son evidentes si consideramos la reutilización de parte del repertorio. Si las primeras constituyeron tentativas más o menos aisladas y con apoyos nobiliarios puntuales, la segunda con el protagonismo de Molina, supuso el intento de introducción del nuevo repertorio dentro del marco institucional y regular del sistema teatral existente.

* * * * *

Aunque ya no a la manera de temporadas regulares, los últimos años de la década de 1730³⁰ y la primera mitad de la siguiente, hasta la muerte de Felipe V, supondrán la programación de espectáculos musicales cada vez más costosos, aunque siempre situados en épocas rentables para los teatros públicos (Ver Apéndice IV). Se aprecia un incremento en las cantidades recibidas por los compositores y una

²⁹ Esta gradación económica sin duda repercutió sobre el tipo de público que asistió a los espectáculos musicales, en la misma línea de lo apuntado al comentar el origen y patrocinio de muchas de estas iniciativas.

³⁰ En el carnaval de 1739 se representó en el Teatro del Príncipe *La Clécie*, con texto de José de Cañizares y música de Coradini; y en otoño de ese mismo año en el Coliseo de la Cruz, *La Elisa. Burlas y veras de amor*, por los mismos autores.

mayor presencia de sus nombres en las portadas de los libretos. Corradini sigue participando en estas obras, entre las que conviene destacar las organizadas por la compañía de Manuel de San Miguel, de nuevo en el teatro de los Caños del Peral.

Posiblemente esta compañía pasó al mencionado teatro con motivo de las obras de demolición y reconstrucción del corral del Príncipe en 1744; pero al comienzo de la temporada siguiente (1745-46) y cuando aún no se había terminado el nuevo teatro, se forman dos compañías tradicionales de representado, además de la de San Miguel, que presumiblemente continuó sus actuaciones en los Caños hasta la muerte del rey en junio de 1746³¹. Esto parece confirmarse, cuando al reanudarse las representaciones en diciembre de ese año, se forman nuevas compañías en las que se refunden las tres existentes, excluyéndose a bastantes actores y actrices, y pasando a ser la de San Miguel una de las dos compañías regulares que continuaron en los teatros.

Aunque no conocemos la contabilidad de esta compañía española de los Caños, sabemos que el repertorio operístico ocupó un lugar relevante, del que tenemos constancia a través de dos obras: *El Thequeli* (1744) y *La más heroica amistad y el amor más verdadero* (1745), ésta última con una explícita dedicatoria al Marqués de Scotti cuyo patronazgo pudo ser decisivo para la continuidad de las representaciones³². Desde el punto de vista artístico es destacable que ambas óperas se deban en lo musical a Corradini, y que junto a San Miguel figure en la compañía el actor, dramaturgo y también cantante Manuel Guerrero, responsable de la traducción de *L'Olimpiade* metastasiana que dio origen al segundo de los libretos mencionados³³.

* * * * *

³¹Los años 1745 y 1746 se representaron en el teatro de los Caños sendos autos sacramentales *Los alimentos del hombre*, y *El año santo de Roma*, aparte de los dos tradicionales que cada temporada se hacían en los teatros de la Cruz y el Príncipe (ANDIOC, R. y COULON, M. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996. *Anejos de Críticón*, 7, p.558).

³²En la dedicatoria de la obra, Manuel Guerrero escribe: «(...) Yo, puesto a los pies de V. Exc. como Individuo de la Comica Compañía Española, que ufana vive, baxo su benignissima respetosa (sic) proteccion, en el Real Colyseo de los Caños, colmada de beneficios, ya que la cortedad de mi talento, con ronca lyra, reduxo al metro Español la dulce Olympiada del Metastasio, solicito manifestar mi gratitud, no sólo con publicarla eternamente; sino con tributar esta ofrenda en las Aras de su benignidad (...)» (BNM T 24.508)

³³Manuel Guerrero, estuvo activo en los teatros madrileños al menos desde 1739 como primer galán de la compañía de Manuel de San Miguel y en 1751 como autor de una de las compañías. Tras su muerte en 1753, su viuda, la actriz María Hidalgo se hizo cargo de la compañía. Manuel Guerrero aparte de escribir algunas obras para la escena —*Endimión y Diana* (1735), *El anillo de Giges IV parte* (1747), *El golfo de las sirenas* (1753)—, realizó exornos para comedias de otros autores como *Las proezas de Esplandián*, (1740) y la zarzuela *Viento es la dicha de Amor*

La muerte de Felipe V, implicó no sólo el cierre del teatro de los Caños para la ópera durante más de 30 años, sino que supuso un momento clave para la trayectoria profesional de Corradini al acompañar a la reina viuda como Maestro de Música de Cámara al palacio de San Ildefonso. Su presencia en los corrales públicos se hace menos frecuente y cesa por completo en 1749. A los años que podríamos llamar de transición (1747-49) pertenecen sus dos únicas intervenciones en el teatro cortesano; se trata de las obras en colaboración con Mele y Corselli: *La Clemencia de Tito* (1747) y *El Polifemo* (1748). Ambas fueron representadas en el coliseo del Buen Retiro y suponen el inicio de la intensa actividad operística desarrollada bajo el reinado de Fernando VI con supervisión de Farinelli. Cuando Corradini logra al fin un puesto fijo asociado a un miembro de la realeza, Isabel de Farnesio habrá dejado de ser uno de los ejes de la política cultural de la Corte, y otra generación de compositores italianos, entre los que se encuentra Conforto³⁴ recibirán los encargos teatrales del Buen Retiro.

De esta última etapa de la vida de Corradini, los pocos datos conocidos proceden en parte de las peticiones que realiza su viuda y que reproducimos en el apéndice V. No deja de ser llamativo que Teresa Marnara, al describir la trayectoria profesional de su marido, haga notar, desde un punto de vista económico, las *pérdidas* que supuso su cargo en la Cámara de la Reina. El sueldo de este puesto (28.000 reales) era sin embargo muy superior al que Corradini pretendía en 1733 como compositor en *régimen de dedicación exclusiva* para los teatros municipales (unos 8.000 reales). Es muy posible que su viuda exagerase deliberadamente al proclamar que las ganancias de su marido «desde su llegada a esta Corte ejerciendo su profesión de Maestro de Música» hasta su nombramiento en 1747, excedían los 3.000 pesos al año (unos 48.000 reales).

Desde esta perspectiva, la insistente aspiración a un puesto fijo supondría un retroceso notable. Al margen de la veracidad de las cifras lo que resulta evidente es el mayor número de oportunidades laborales que ofrecía Madrid en comparación con San Ildefonso. Quizás en este sentido habría que volver a considerar las actividades y

(1743), ambas de Antonio Zamora, y *Fieras afemina amor*, de José de Cañizares (1749). (Francisco A. BARBIERI, BNM, Mss 14.015.1.72 y 14015.2.16) (Cayetano A. de la BARRERA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, pp 180-1). Fue también autor de un impreso en defensa de la actividad teatral —*Respuesta al P. Gaspar Díaz*—, aparecido en 1743 y que polemizaba con los argumentos que el citado eclesiástico expuso un año antes en su *Consulta theológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las Comedias*. (COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Revista de Archivos, 1904, p. 341b-345).

³⁴Sobre N. Conforto véase el artículo de Gian Giacomo STIFFONI en este mismo volumen.

patrocinios privados de muchos de los nobles y cortesanos que habían intervenido en los montajes operísticos comentados anteriormente y a los que tan vinculado estuvo Corradini. Así el *aplausos del público* exhibido en las distintas peticiones como aval de calidad, seguramente puede ser entendido no sólo como un éxito en las obras más populares de los teatros comerciales sino como un reconocimiento entre determinados sectores de un público que podía ayudar a su sostenimiento económico mediante encargos privados cuya dimensión hoy se nos escapa.

* * * * *

A modo de conclusiones podríamos realizar una síntesis de los temas expuestos y suscitar algunas cuestiones a propósito de los mismos.

En primer lugar, y en lo que se refiere al repertorio musical en los circuitos comerciales, las limitaciones impuestas por la temporada madrileña y la ausencia de circuitos en los que rentabilizar el repertorio impiden la dedicación exclusiva de compositores en este ámbito. Por otra parte las justificaciones tradicionales de la actividad teatral (sostenimiento de hospitales, diversión pública) harán inviables iniciativas que, como en el caso de la ópera, no sean compatibles con una rentabilidad económica a largo plazo. Las Capillas religiosas, en especial las ligadas a la Corte suponen el marco profesional más estable desde el que poder intervenir en la insuficiente oferta teatral pública o en la intermitente actividad celebrativa de los escenarios de la Corte.

En los momentos que pudieramos calificar como de máxima imitación de los modelos estacionales de la ópera italiana, la administración no renunció a la utilización indistinta de músicos de origen español o italiano³⁵. Es cierto que la figura de Corradini está presente en la mayoría de las iniciativas emprendidas en esta dirección, pero nunca de forma exclusiva ni excluyente; las protecciones personales de otros músicos por parte de altos miembros de las jerarquías administrativas pudieron jugar un papel determinante en la realización de los

³⁵La presencia de músicos españoles en estas producciones hace suponer una adecuación de éstos para un género cuyas convenciones se habían ido asimilando desde principios del s. XVIII. Baste citar el caso de José de Nebra, requerido en 1728 para componer junto a J. Facco y F. Falconi la «Dramma armonica» *Amor aumenta el valor*, representada en el palacio del marqués de los Balbases en Lisboa, con motivo de los dobles casamientos de los príncipes de España y del Brasil. Existe edición del primer acto de esta partitura, el compuesto por Nebra y que junto a la loa debida a Facco son los únicos fragmentos conservados. (NEBRA, J. *Amor aumenta el valor. Melodrama*, Estudio y transcripción de ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996).

encargos³⁶. En las obras programadas, con fórmulas dramatúrgicas *mixtas*, la pieza más versátil, sustituible y renovable es precisamente la del compositor, contratado para una ocasión concreta y al margen de las compañías de actores y actrices. En cualquier caso las características del sistema teatral, con sus complejos mecanismos de decisión, hacen relativizar la influencia directa que los compositores ejercieron sobre el proceso de renovación del repertorio. La estabilidad del repertorio operístico pasaba por su implantación en las estructuras teatrales existentes, y éstas debían en buena parte su existencia a unos intereses económicos que resultaron a la larga incompatibles con los montajes exclusivamente musicales.

La introducción de la ópera en los teatros públicos estuvo en un primer momento favorecida por algunos apoyos nobiliarios y cortesanos puntuales, que sin embargo no fueron suficientes para permitir la continuidad de proyectos que fuesen más allá de la inclusión de algunas obras en las tradicionales temporadas teatrales. Es más que probable la vinculación de algunos de los compositores presentes en Madrid a las capillas privadas y a la actividad teatral desarrollada en las casas nobiliarias. El estudio detallado de este ámbito, aportará sin duda un punto de vista imprescindible para la comprensión en su globalidad de la situación laboral de los músicos tanto italianos como españoles en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII.

³⁶Al margen de figuras como Mele, o el propio Corselli, algunos músicos españoles con escasa trayectoria en los teatros fueron incluidos en algunos de los momentos más relevantes; es el caso de Pedro Cifuentes, a quien se encargó una obra, *La fineza acreditada vence el poder del destino*, para la temporada de óperas de 1737-38. Cifuentes accedió al magisterio de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela gracias a la decisiva recomendación del Marqués de Scotti, (LÓPEZ CALO, J. *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972, p. 343).

Apéndice I

Secuencia de los puestos solicitados y ocupados por
Francesco Corradini (1730-1769)

Año	Institución	Puesto solicitado	Motivo y contenido de la petición. Observaciones	Resolución
1733*	Ayuntamiento Corrales de comedias	Compositor perpetuo de la Villa	Plaza inexistente. Rentable para ambas partes según el solicitante. Compromisos anuales: Composición de música para dos autos, dos Zarzuelas o melodramas, dos fiestas de Navidad y cuatro bailes. Sueldo: 500 pesos [= 8.000 reales]	Denegada
1735**	Monasterio de las Descalzas Reales	Maestro de Capilla	Vacante. Pese al apoyo real, imposibilidad de acceso por requerirse la condición de religioso para el puesto. Corradini estaba casado con Teresa Marnara	Concedida. No ocupada.
1736**	Real Capilla	Organista	Vacante por muerte de Diego de Lana. Accederá el ya organista de la capilla José de Nebra	Denegada.
1739**	Real Capilla	Vicemaestro de Capilla	Plaza inexistente. Se creará en 1751 para suplir las ausencias del Maestro, y será ocupada por José de Nebra	Denegada
1740**	Real Capilla	Vicemaestro de Capilla	Plaza inexistente. Nueva solicitud de Corradini tras haber recibido el año anterior el encargo de la composición de los villancicos de Navidad	Denegada
1741**	Real Capilla	Maestro de Capilla	Para suplencias del titular (Corselli) en las labores ordinarias	Denegada
1747***	Real Cámara de la Reina Isabel de Farnesio	Maestro de Música de la reina y de la infanta María Teresa	Sueldo: 20.000 reales, con un aumento de 8.000 reales a partir del 4.1.1752 por enseñar música a las Camaristas de la reina. En 1766 muere Isabel de Farnesio, y por una Real Orden del 4 de septiembre de ese año se asegura a los criados de la Reina la continuidad de sus sueldos.	Concedida (8.12.1747)

* Archivo de la Villa de Madrid. Secretaría 2-459-8.

** Archivo General de Palacio. Madrid. Real Capilla. Caja 124.

*** Archivo General de Palacio. C.^o 253/14.

Apéndice II ³⁷

Óperas y zarzuelas estrenadas por compañías españolas en los teatros públicos de Madrid (1731-1737)

Fecha	Título	Género	Autor Texto	Autor Música	Teatro/ Compañía	Observaciones
22.1.1731 Carnaval	Con amor no hay libertad	[O] Melodramma harmonica	José de Cañizares	Francesco Corradini	Cruz/ Juana de Orozco	Repeticiones: 9.10.1731; 23.2.1732; 6.8.1734; siempre con la misma compañía y en el mismo teatro
27.10.1731	Templo y monte de Filis y Demofonte	[Z] Fiesta representada y cantada	Cañizares	?	Cruz / Manuel de San Miguel	Imprimese para satisfacer el gusto de algunas personas que la han pedido y se hallan distantes de ella. Donada por Duque de Osuna
28.11.1732	Milagro es hallar verdad	[Z] Zarzuela	Cañizares	Corradini	Príncipe + Cruz / San Miguel	Libretos de lujo impresos y enviados a la Princesa de Asturias
6.2.1733 Carnaval	Cuerdo delirio es Amor	[Z] Zarzuela	Cañizares	?	Cruz/ Orozco	Donada por Duque de Osuna Repeticiones: 8.10.1748 (Príncipe/ San Miguel), Mele compuso un aria y una copla nuevas.
5.12.1733	Por conseguir la deidad entregarse al precipicio	[Z] Zarzuela	Fernández de Bustamante	Diego de Lana	Cruz/ Orozco	Libreto impreso
26.2.1734 Carnaval	No hay que temer a la estrella si domina Venus bella	[Z] Comedia	?	Corradini	Príncipe/ Orozco	
14.2.1735 Carnaval	Vencer y ser vencido. Anteros y Cupido	[Z] Zarzuela	Joaquín de Anaya y Aragonés (psed.)	Corradini	Príncipe / Ignacio Zerquera	Libreto impreso Repuesta el 22.11.1735 en el mismo teatro y compañía
7.7.1735	Trajano en Dacia. Cumplir con amor y honor.	[O] Drama para representarse en música	Cañizares ó Alejandro Arboreda ?	Corradini	Caños/ Representantes españoles	Dedicada a la Princesa de Asturias.
7.7.1735	La cautela en la amistad y robo de las Sabinas	[O] Drama para representarse en música	Juan de Agramont y Toledo	Corselli	Caños/ Representantes españoles	Dedicada a la Infanta María Teresa. Repeticiones: 6.5.1739 (Cruz/ San Miguel); 17.9.1739 (Príncipe/ San Miguel)
31.1.1736 Carnaval	Dar al ser el hijo al padre	[O] Melodrama harmonica	Traducción del <i>Artaxerse</i> de Metastasio	Corradini	Príncipe/ Zerquera	Autorización de Fray Gaspar de Molina en la portada del libreto
31.1.1736 Carnaval	Por amor y lealtad recobrar la majestad. Demetrio en Siria	[O] Drama para representar en música	Traducción del <i>Demetrio</i> de Metastasio (V. Camacho)	Juan Bautista Mele	Cruz / San Miguel	Dedicada a Doña Leonor Pio de Saboya, Duquesa de Atri y Dama de la Reina.

³⁷ [O]: Opera; [Z]: Zarzuela. Los datos contenidos en los apéndices II, III y IV han sido extraídos de COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917; COTARELO Y MORI, E. *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934; y ANDIOC, R. y COULON, M. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996. Anejos de *Criticón*, 7; así como la consulta directa de los libretos de las obras (BNM, BMM) y la documentación administrativa conservada en el Archivo Histórico Municipal de Madrid (AHMM), en sus secciones de Secretaría y Contaduría.

1.11.1736	El ser noble es obrar bien	[O] Drama para música	Cañizares	Corradini	Caños/ [Músicas]	Dedicada a los aficionados a la decente diversión de la música
1737 Carnaval	Amor, constancia y mujer	[O] Drama para representarse en música	Traducción del <i>Siface</i> de Metastasio	Mele	Caños/ [Músicas]	Para diversión de las Damas. Dedicado a Doña María Teresa de Torres, Marquesa de Villareal

Apéndice III

Óperas representadas en el nuevo coliseo de la Cruz por la compañía de músicas españolas durante la temporada de 1737-1738. [E]: Estrenos; [R]: Reposición

Fecha	Título	Género	Autor Texto	Autor Música	Teatro/ Compañía	Observaciones
30.5.1737 [E]	Más gloria es triunfar de s ^o . Adriano en Siria	[O] Melodrama scenico	Traducción del <i>Adriano in Siria</i> de Metastasio (Bazano)	José de Nebra	Cruz/ Músicas	
23.8.1737 [R]	El ser noble es obrar bien	[O] Drama en música	Cañizares	Corradini (3 arias nuevas)	Cruz/ Músicas	Reposición del estreno de 1736
21.9.1737 [R]	Cumplir con amor y honor. Trajano en Dacia	[O] Drama para representarse en música	Cañizares, o Alejandro Arboreada ?	Corradini	Cruz/ Músicas	Reposición del estreno de 1735
6.10.1737 [E]	La Casandra	[O] Drama armonica	Cañizares	Mateo de la Roca	Cruz/ Músicas	
10.11.1737 [R]	Amor, constancia y mujer	[O] Drama para representarse en música	Vicente Camacho	Mele	Cruz/ Músicas	Reposición del estreno del carnaval de 1737
7.12.1737 [R]	La Casandra	[O] Drama armonica	Cañizares	Mateo de la Roca	Cruz/ Músicas	Reposición por haber venido los reyes a la Corte
13.1.1738 [E]	El oráculo infalible	[O] Drama armonica	?	Juan Sisi Maestres	Cruz/ Músicas	
10.2.1738 [E]	La fineza acreditada vence el poder del destino	[O]	?	Pedro Cifuentes	Cruz/ Músicas	

Apéndice IV

Óperas y zarzuelas estrenadas en los teatros públicos de Madrid por compañías españolas (1738-1749). Se dan las fechas del estreno, salvo indicación contraria ([R]: Reposición).

Fecha	Título	Género	Autor Texto	Autor Música	Teatro/ Compañía	Observaciones
15.11.1738 [R]	Por amor y lealtad recobrar la majestad. Demetrio en Siria	[O] Drama	Traducción del <i>Demetrio</i> de Metastasio	Mele	Cruz/ Orozco	Reposición del estreno del carnaval de 1736
30.1.1739 Carnaval	La Clicie	[O] Drama armonica	Cañizares	Corradini	Principe/ Orozco	
12.10.1739	La Elisa	[O] Drama armonica	Cañizares	Corradini	Cruz/ San Miguel	Reposición en 1740?
27.11.1739	Amor, ventura y valor y el invencible Amadis	[Z] Zarzuela	?	Nebra	Cruz/ Antonio Inestrosa	

1740	Dar para que Dios nos de	[Z] Comedia	Cañizares	Corradini	?/San Miguel	
?.8.1743	Domiciano	[O] Fiesta dramática	?	?	Caños/ Antonio Palomino	
28.11.1743	Viento es la dicha de amor	[Z] Zarzuela	Antonio de Zamora	Nebra	Cruz/ Palomino	Reposiciones: 20.5.1748 (Príncipe/ San Miguel); 20.5.1752 (Cruz/M.Guerrero) Con arias nuevas de Antonio Moroti
1744	El Thequeli	[O] Opera metrica. Drama scenico	Narciso Agustín Solano	Corradini	Caños/ San Miguel	
3.8.1744	Vendado es Amor, no es ciego	[Z] Zarzuela	Cañizares	Nebra (atribuida)	?/ José de Parra	Reposiciones: 6.1.1745 (?/Parra); 7.12.1751 (Cruz/ Parra)
18.9.1744	No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia	[O] Drama harmonica	Nicolás González Martínez	Nebra	Cruz/ Parra	Se vendieron 596 libretos. Reposición: 14.5.1747 (?/Parra)
5.6.1745	Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes	[Z] Zarzuela	Cañizares	Nebra	Príncipe/ Petronila Jibaja y Parra	Inauguración del nuevo coliseo del Príncipe
11.8.1745	La más heroica amistad y el amor más verdadero	[O] Drama musico	Traducción de <i>L'Olimpiade</i> de Metastasio (M.Guerrero)	Corradini	Caños / San Miguel	Dedicado al Marqués de Scotti
14.8.1745	La Briseida	[O] Serenata	?	?	Cruz/Jibaja	Reposición: 23.5.1746 (Cruz/ Jibaja), Corradini compuso 3 arias nuevas
7.9.1745	La colonia de Diana	[Z] Zarzuela	G. Martínez sobre la obra de M.Salvador	Nebra	Príncipe/ Parra	Reposición: 29.4.1746 (Cruz/ Parra)
8.10.1745	Enmudecer es amar	[Z] Zarzuela	?	?	Príncipe/ Jibaja	
1747	Antes que celos y amor la piedad llama al valor. Achiles en Troya	[O] Drama harmonica	G. Martínez	Nebra	Príncipe/ Parra y San Miguel	
15.1.1747	Para obsequio a la verdad nunca es culto la impiedad. Ifigenia en Tracia	[Z] Zarzuela	G. Martínez	Nebra	Cruz/ J. Parra y San Miguel	Reposiciones: 30.1.1747 (Buen Retiro/ Parra); 30.4.1749 (?/ Parra), Nebra compone 4 arias nuevas.
8.5.1747 [R]	No hay perjurio sin castigo	[Z] Zarzuela	G. Martínez	Nebra	?/ San Miguel	Posible estreno en abril de 1747 en el Teatro del Duque de Medinaceli
3.5.1749 [R]	Donde hay violencia no hay culpa	[Z] Zarzuela	G. Martínez	Nebra	?/ San Miguel	Posible estreno en 1744 en el teatro del Duque de Medinaceli
24.11.1749	Las hazañas de Teseo y servir por merecer	[Z] Zarzuela	?	?	?/ San Miguel	

Apéndice V

Documento I (AGP C.253/ 14) [Memorial de Teresa Marnara]

[Al margen]:

«San Lorenzo el Real . 15 de octubre de 1769. El Mayordomo Mayor. Concedo mi licencia para hacer este recurso a S.M.»

[Texto]

«Señor

«D.^a Theresa Marnara, viuda de Don Francisco Corradini, Maestro de Musica de Camara que fue de la Reyna Agustisima (sic) Madre de V.M. puesta a sus Rs.Ps. con el mas profundo respeto: expone que el difunto su Marido desde su llegada a esta Corte ejerciendo su profesión de Maestro de Musica, encontró tales aplausos que siempre se ha mantenido con la mayor decencia, y con el coche ganado mas de 3.000 pesos al año con que suplía a los indispensables gastos de su numerosa familia: en esta brillante situación se hallaba, cuando en el año de 1747 la expresada Magestad de la Reina Madre se dignó destinarle por Maestro en Musica de su Real Cámara, con el tenue sueldo de 20.000 reales de vellón: aceptó prontamente el honor que se le había conferido, y pasó inmediatamente al Real Sitio de San Ildefonso a servir la Plaza sin embargo de que el sueldo no le suministrase con que mantenerse decentemente: habiendosele después destinado por Maestro de Música de la Serma. Sra. Infanta Doña María Antonia, en atención a la cortedad del sueldo, a su buena conducta y celo con que se esmeraba en el empeño de su obligación, por efecto de su Real clemencia se le concedió el coche con la real Librea y el aumento de sueldo de 8.000 reales anuales: mas por la desgracia acaecida en el año de 1753 del casual (sic) incendio de la Casa que todavía mantenía en esta Corte, se le quemaron todos los muebles, y alhajas que en ella se hallaban, que importaban más de 8.000 pesos, y por los reiterados gastos que se le han ofrecido para levantar Casa del Real Sitio de San Ildefonso, y sucesivamente en esta Corte, se ha visto precisado a contraer diferentes deudas, las que de día en día se han aumentado, y habiendosele suspendido los expresados 8.000 reales anuales, y el coche en la muerte de la Señora Reina Madre, y por la larga enfermedad de siete meses con la que ha pasado de esta a la otra vida, se había reducido al estado más pobre que puede imaginarse, dejando a la suplicante en una crónica enfermedad, invalida y de edad de ochenta años, juntamente con otra hermana viuda de la misma edad, y achaques de salud, y totalmente desvalidas y sin ningún amparo que se ven expuestas a ser víctimas de sus miserias en la propia casa de donde no pueden salir por los referidos achaques: por tanto.

«A.V.M. suplica, a fin de que se digne en atención al mérito de su difunto marido, y a lo que lleva expuesto, y por efecto de su Real piedad, se le conceda una viudedad, o diario subsidio del Real agrado de V.M. con que pueda pasar los pocos días de su vida que le quedan; gracia que espera de la Real magnificencia de V.M.

«[Firma] D.^a. Teresa Marnara

Documento II (AGP C.253/ 14) [Informe que acompaña el memorial de Teresa Marnara]

«Doña Teresa Marnara viuda de Don Francisco Corradini, Maestro de Musica de Camara que fue de la Reyna Nuestra Señora.

«Por los libros y Papeles de los oficios de Contralor y Grefier que fueron de la Real Casa de la Reina Madre nuestra señora que esté en gloria, parece que S.M. por su Real Orden de 8 de diciembre de 1747 se sirvió nombrar a Don Francisco Corradini por Maestro de Musica de su Real Camara y de la Sra. Infanta D.^a María Antonia, con el sueldo de veinte mil reales de vellón al año, que se le libraron y percibió hasta el fallecimiento de S.M. en las Nominas de familia de su Real Casa en la clase de mercedes por no ser Criado jurado. Asimismo gozó desde 4 de enero de 1752 por el real Bolsillo ocho mil reales anuales a titulo de

gratificación por el trabajo de enseñar la Música a las Camaristas de S.M. que quisieran aplicarse a ella y los percibia por mitad en virtud de libramientos del que cuidaba de los Caudales de dicho Real Bolsillo despachados por San Juan y Navidad de cada año.

«En la relación de los Criados de S.M. difunta a quienes se han de satisfacer sus sueldos por la Tesorería de servidumbres reales aprobada por Real Orden de 4 de Septiembre de 1766 vino comprendido el referido Don Francisco Corradini como tal Maestro de Música de la Real Cámara con el sueldo de los expresados veinte mil reales de vellón, a cuyo respecto se le ha librado lo que hubo de haber hasta 14 de octubre próximo pasado en que falleció.

«Doña Teresa Marnara viuda de dicho Corradini no es de las comprendidas en los 70.000 reales anuales destinados a las viudas de Criados de S.M. Madre por no ser jurada la plaza que obtuvo, circunstancia en que según las reales ordenes consiste la legitimación (sic) del derecho de las viudas y la justificación de la antigüedad del Criado difunto para la preferencia al goce que según su grado la corresponda en la enunciada consignación. Por lo que recurre a la Piedad de S.M. a fin de que se digne concederla la viudedad que fuese de su real agrado en atención a los méritos de su difunto marido y demás motivos que expone, los que sin duda hubieran obtenido de la Reina Madre Nuestra Señora la gracia correspondiente y proporcionada al referido sueldo de los 20.000 reales si hubiese fallecido este individuo en tiempo de S.M. como lo persuaden varias mercedes dispensadas en semejantes circunstancias.

«Palacio 15 de Noviembre de 1769.

Documento III (AGP C.253/ 14) [Resolución]

«Excmo. Señor. En atención al mérito de Don Francisco Corradini, Maestro que fue de Música de Cámara de la Reina Madre Nuestra Señora, (que esté en gloria) y a la pobreza en que por su muerte ha quedado su viuda doña Theresa Marnara, ha venido el Rey en vista del Informe de V. E. de 22 de este mes en concederla diez reales de vellón diarios, por vía de limosna, mientras se mantenga viuda, y habiéndose dado orden correspondiente a la Tesorería Mayor para que se le asista con ellos, lo participo a V. E. para su inteligencia. Dios guarde a V.E. muchos años. San Lorenzo, 30 de Noviembre de 1769. Miguel de Muzquiz. Sr. Marqués de Montealegre».