

Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII

Singers and dancers under evaluation: the beginnings of music criticism at the end of the 18th century

Cristina ROLDÁN FIDALGO

Autoría:

Cristina Roldán Fidalgo
Universidad de La Rioja, España
[cristina.rolდან@unirioja.es](mailto:cristina.rolدان@unirioja.es)
<https://orcid.org/0000-0002-3070-7627>

Citación:

ROLDÁN FIDALGO, Cristina. «Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 217-238. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.08>

Fecha de recepción: 31/05/2021

Fecha de aceptación: 21/09/2021

Financiación:

Esta investigación forma parte del Proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00).

© 2022 Cristina Roldán Fidalgo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Este artículo pretende estudiar el modo en que las principales publicaciones periódicas editadas en Madrid a finales del siglo XVIII (1780-1800), contribuyeron a la construcción de un discurso sobre las cualidades de un buen cantante y un buen bailarín. En esta época la escritura acerca del teatro musical comienza a abrirse paso en los diarios, gracias a que los primeros «críticos» buscan las palabras adecuadas para describir las aptitudes de sus intérpretes, y los criterios correctos para enjuiciarlas con imparcialidad. Se asiste, en definitiva, a los inicios de la crítica musical, que en estas décadas solo atenderá a la música cuando esté al servicio de un texto literario. Para la realización de este trabajo, se propone una lectura y análisis de algunas de las fuentes hemerográficas más significativas al respecto.

Palabras clave: crítica musical; siglo XVIII; interpretación; teatro musical.

Abstract

This article studies the way in which the main periodicals published in Madrid at the end of the 18th century (1780-1800), contributed to the construction of a discourse on the qualities of a good singer and a good dancer. The writing about musical theater begins to make its way into the newspapers, as the first «critics» look for the right words to describe the skills of its performers, and the right criteria to judge them impartially. In short, it is about the beginnings of music criticism that, in these decades, will only attend to music when it is at the service of a literary text. To

carry out this research, some of the most significant newspaper sources in this regard will be analyzed.

Keywords: music criticism; 18th century; performance; musical theatre.

Introducción

Durante el siglo XVIII el teatro –entendido en un sentido amplio como el conjunto de obras dramáticas declamadas, cantadas y bailadas que se interpretaban en escena– fue uno de los principales entretenimientos de la población y uno de los temas de conversación más frecuentes en calles, salones y tertulias, dejando un rastro ineludible en la prensa del momento. En las dos últimas décadas de la centuria, coincidiendo con la eclosión de las publicaciones periódicas por suscripción, sobre todo en Madrid, la discusión crítica sobre la programación de los coliseos y el buen hacer de los intérpretes llenó páginas enteras de los diarios (Sánchez de León, 1999; Urzainqui, 2012; Larriba, 2013; Sánchez-Rojo, 2017). El afán didáctico de estos últimos invitaba no solo a los redactores del periódico, sino a cualquier lector, a proponer, en definitiva, los criterios y el lenguaje más adecuado con el que valorar las obras e interpretaciones que se desarrollaban sobre las tablas, y conforme a ello, educar a la audiencia para que enjuiciara con esos mismos estándares, que aspiraban a ser universales, el arte escénico (Álvarez Barrientos, 2019: 92-97).

El problema fundamental con el que se enfrentó esta primera etapa de la crítica teatral fue precisamente la dificultad para establecer de forma consensuada dichas cualidades merecedoras de reconocimiento, lo que iba de la mano de la falta de autoridad del «crítico» que las definía y que aún ni siquiera se denominaba como tal¹ (Álvarez Barrientos, 2019: 93-94). Como se ha anticipado, el crítico era con frecuencia un miembro del público que conseguía difundir su opinión en una publicación periodística, y al que no se le requerían para ello conocimientos previos ni ningún tipo de formación sobre la materia a escribir. En la mayoría de los casos, ni siquiera firmaba sus propios textos, escudándose tras unas siglas o un seudónimo, y esto revela algo característico de estos escritores: no buscaban construirse una autoridad como críticos, sino difundir y compartir un juicio de valor como espectadores. Más aún, era habitual que escribieran en primera persona, de ahí también que su objetividad y capacidad evaluadora a menudo se pusiera en entredicho. Esta

1. En este trabajo se emplea el término «crítico» en un sentido amplio, en alusión a «El que profesa la crítica, haciendo juicio de los autores y escritos» (Diccionario de Autoridades, 1729, Tomo II), se considere o no por sus escritos explícitamente como tal.

parcialidad parece haber predominado en general en la audiencia de la época, entre la que podían encontrarse bandos bien organizados que tomaban partido por un teatro u otro independientemente de la calidad de sus producciones (los denominados «chorizos», «polacos» y «panduros») (Álvarez Barrientos, 2003: 1485 y 2019: 45-60), y acérrimos seguidores de cómicos españoles que, en el caso particular de las intérpretes, parecían atender más a su físico y a su actitud descarada en escena que a sus méritos vocales o actorales (Astuy, 2019).²

Lo que estaba en juego era cómo hablar sobre teatro, quién tenía o no autoridad para hacerlo y por qué. No era un asunto baladí, ya que la crítica tenía el poder de influir en el desarrollo del que fuera nada menos que «el termómetro para medir el nivel de civilización de los pueblos y naciones» (Álvarez Barrientos, 2019: 13). De ahí que estas primeras discusiones que se hallan en la prensa tuvieran menos que ver con actuaciones particulares, que con la definición del papel que debía adoptar el arte escénico en la sociedad. El autor, la obra o el intérprete importaban, pero por lo general dentro de un contexto social más amplio. La crítica ofrece así la oportunidad de observar a una nación sopesando el rumbo que el teatro español debía tomar y el lugar que por entonces ocupaba con respecto al resto de Europa. Con todo, su transcendencia no debe ocultar que en esta época (como en las posteriores) formaba parte de un negocio, el de los teatros, y también tenía una evidente función publicitaria. Si se quería entender y estar al día de lo que aparecía en los periódicos, había que asistir a sus representaciones para juzgar por uno mismo. Más aún si se pretendía intervenir en estas discusiones. Esto se refleja en diversas críticas cuyos autores manifiestan haber acudido al teatro para comprobar lo leído en algún número anterior y poder comentar al respecto.

La atención de la crítica no se limitaba al teatro declamado, sino a todo género dramático que se veía sobre las tablas. Incluía al teatro musical, con géneros como la ópera, la tonadilla escénica, o el baile pantomímico, que serán también objeto de interés por su ligazón a un texto literario. De hecho, los límites entre un actor, un cantante y un bailarín no estaban tan definidos como lo están hoy, y aunque con la entrada del siglo XVIII se produjo la especialización entre partes de «representado» y de «cantado» (Flórez Asensio, 2006), los

2. El *Correo de Madrid (o de los ciegos)* publicaba el 14 de octubre de 1789 un «Aviso a los críticos» que muestra al crítico como alguien inculto, al que no habría que tomarse en serio: «la crítica es útil, pero el crítico suele ser ignorante, tenaz, envidioso y parcial. [...] Hemos tenido buenos escritores, pero todavía no hemos visto un verdadero crítico» (n.º 302, p. 2431). Por otra parte, el *Diario de las musas* presentaba el 12 de febrero de 1791 un texto bajo el sugerente título de «Los falsos críticos» (n.º 74, pp. 301-302), en el que acusa a estos últimos de poca objetividad y sostiene que «El verdadero crítico sabe a fondo la materia que critica, llevando siempre por delante la imparcialidad» (p. 302).

intérpretes de la época debían ser capaces de desarrollar de manera satisfactoria todas estas habilidades. De este modo, la crítica teatral prestará atención a la música siempre y cuando vaya ligada a un texto dramático, pues aún no había adquirido su plena autonomía. En la aparición de esta crítica influyó la reapertura del madrileño Teatro de los Caños del Peral en el año 1787 con el fin de programar ópera italiana (Leza, 2001), lo que sin duda contribuyó a la discusión sobre la excelencia de los cantantes y bailarines extranjeros frente a los nacionales.

Cómo hablar sobre la música dramática y sus intérpretes

La crítica no solo crea opinión, también define y populariza una jerga. Desde una perspectiva histórica se puede observar cómo este tipo de discursos influyen de forma sensible en la manera en que se articulan verbalmente los fenómenos musicales. Dicho de otro modo: el lenguaje de la crítica establece una codificación que manipula la forma en la que se habla y se piensa sobre la música misma (Dahlhaus, 1987).

Escribir sobre música implica confrontar dos sistemas semiológicos diferentes, ya que en esta acción se utiliza –a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en la crítica literaria– un sistema de signos que no es el del ente objeto de crítica. Establecer dicho lenguaje, en un estadio tan temprano como en el que se encontraba por entonces la crítica, no era en absoluto tarea sencilla. A la problemática de verbalizar la música, se le suma la necesidad de disponer de conocimientos sobre la materia para juzgarla. Como puede intuir el lector considerando el perfil de crítico aquí trazado y las dificultades que entraña la crítica musical, no son abundantes los textos de este tipo que pueden encontrarse en la temprana prensa dieciochesca.

De este modo, la música –incluso al hablar de un género enteramente cantado como la ópera– va a ocupar un lugar exiguo en las críticas, prácticamente como un complemento a la valoración del drama.³ También influyó en este papel secundario, sin duda, el hecho de que la música apelaba a los sentidos,

3. Resulta ilustrativo el hecho de que el *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid* –una publicación periódica de estos años– pese a analizar ocasionalmente libretos de las óperas que se representaban en el Teatro de los Caños del Peral, omitía de manera sistemática cualquier mención a la música (Cotarelo y Mori, 1917: 299). Esta falta de interés por escribir sobre música también se revela en numerosas críticas que aparecían en la prensa. Sirva de ejemplo la inserta en el periódico *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, del 3 de mayo de 1790, en la que se dedican nada menos que siete páginas enteras a hablar del argumento de la ópera *Nina, o la loca por amor* y de las cualidades actorales (no canoras) de los cantantes, y solo un párrafo al final a hablar de la música: «Se me olvidaba decir a usted que lo que también ha contribuido

y no se adecuaba a uno de los principios más importantes que valoraban los ilustrados en la escena del momento: el de la verosimilitud, ligado a la imitación de la naturaleza. No era materia, por tanto, que mereciera atención⁴.

Uno de los textos más interesantes, y que ilustra bastante bien lo hasta aquí mencionado, se publicó en el *Correo de Madrid* el 18 de septiembre de 1790 y se debe a la pluma del dramaturgo y poeta José Joaquín Isurve, colaborador habitual de este medio (n.º 397, pp. 358-359). Se trata en realidad de una respuesta a una crítica que vio la luz los días 1 y 15 de septiembre (en dos partes) con motivo de la interpretación en el Teatro del Príncipe de la tonadilla a tres *La pupila, el tutor y el viejo*, y estuvo firmada por un desconocido «D. A. M.» (*Correo de Madrid*, n.º 392, pp. 317-318 y n.º 396, pp. 349-351 respectivamente). En la primera parte, «D. A. M.» señala algunas virtudes de la obra, que había sido bien recibida por «los hombres de rectitud y gusto» por superar las limitaciones de las tonadillas habituales. Entre ellas destaca su variedad, sus «versos nerviosos» y la veracidad de los sentimientos que refleja. El único aspecto que apunta y no concierne a la dramaturgia de la tonadilla, sino a su composición musical, se limita a la variedad de tonos y estilos, sin concretar cuáles eran éstos. Tampoco alude a los intérpretes, ni por supuesto a sus cualidades vocales a la hora de afrontar con mayor o menor acierto su interpretación. En definitiva, parece evitar hablar sobre música, no necesariamente de forma pretendida, sino por emplear los mismos códigos destinados a valorar cualquier obra dramática. Este vacío habría sido identificado por el propio autor del texto, quien el 15 de septiembre publica un suplemento a la crítica anterior:

[...] habiendo oído hablar después a unos y criticar a otros, he conocido que aún faltaban algunos puntos que tocar y de que debía haber hecho mención [...] ¿Qué propiedad más bella que aquella con que prepara la orquesta a los espectadores con aquella entrada que explica tan a lo vivo el carácter de la

infinito a la ilusión que padecí en la noche del sábado, fue la inapreciable música en que está compuesto el drama» (n.º 231, p. 16).

4. No era verosímil o «natural» cantar en lugar de hablar (como en el caso de la ópera), o emplear la mímica como medio de expresión (según correspondía al baile pantomímico), por ejemplo. Cabe destacar que el *Espíritu de los mejores diarios*, presenta el 31 de mayo de 1790 una crítica en la que se habla, entre otras cuestiones, de esto: «la música por lo común destruye la imitación en lugar de perfeccionarla. Así cuando se trata del fin del teatro, que es enseñar indirectamente al pueblo [...] yo preferiré siempre la representación al canto, y aún la representación en prosa a la de verso, porque aquella se acerca más a la naturaleza. Por esta misma razón, siempre que en un drama se prefiera el placer de los sentidos al que resulta necesariamente de la imitación, el drama perderá su esencia y los aplausos recaerán sobre la música, la decoración, el aparato y los demás accesorios, sacrificando a estos fines la verosimilitud y la regularidad» (n.º 235, p. 117).

pupila, que aparece sentada y llena de aflicción? Desde que esta comienza ya siente el espectador los afectos que ha de expresar el cantor. Todos los maestros del arte y la razón misma exigen para que una composición tenga toda propiedad necesaria, que haya **variedad de tonos**, que cada actor tenga su **carácter acomodado**, y que todo presente un aspecto **que no tenga siempre un mismo color**. Todo esto se ve primorosamente observado en esta parte. Después de los primeros versos de la pupila, se observa inmediatamente **una mutación oportuna con que rompe la música inmediatamente para el recitado**, usando de frases músicas, absolutamente opuestas a las anteriores, y acomodadas en todo a lo perteneciente a la escena. Mas ¿qué se podrá decir también de la oportuna aplicación de los **dos distintos caracteres de la música para la salida de los dos actores**; el tutor y el viejo? [...] Necia cosa sería el detenerme ya en especificar el **feliz desempeño** que hizo de esta composición la orquesta. Todo lo desempeñó con la mayor **exactitud y mérito**, y con aquel **primor** que tiene acreditado. [...] [Los actores] la han desempeñado con **primor**, con **gracia**, y como podía exigir el poeta y el compositor. La cantatriz [...] **sostuvo toda la pieza su carácter con naturalidad, arreglando bellísimamente su hermosa voz**. [El tutor y el viejo] tanto más loables cuanto están menos ejercitados en esta clase de canto por ir todo el año por el otro camino (*Correo de Madrid*, n.º 396, pp. 349-351).⁵

Efectivamente, se trata de una tentativa por describir verbalmente los méritos musicales de la tonadilla y de sus intérpretes. Antes de hablar de la composición, se apela a «los maestros», en aras de revestir a la crítica de una autoridad que no posee quien la escribe («todos los maestros del arte y la razón misma exigen...»), y a continuación, se indican las propiedades que idealmente debe tener cualquier tonadilla: variedad de tonos (números en distinta tonalidad) y una música que se adapte a los caracteres de los personajes (al servicio, en definitiva, del texto dramático). Para elogiar a la orquesta –la cual se trata aquí como entidad, sin diferenciar en la instrumentación– se emplean adjetivos semejantes –y alguno idéntico– a los dedicados a la descripción del desempeño de los cantantes (exactitud, mérito, primor⁶, gracia⁷), equiparando así la ejecución instrumental con la vocal. Como puede observarse, se trata de adjetivos laudatorios, de un carácter genérico y abstracto, que poco dicen acerca de cómo fue realmente la interpretación musical de esta pieza. Sí son representativos, en cambio, del destinatario al que iban dirigidos: un lector que no entendía de música, pero que era capaz de apreciar la variedad en una obra musical, y cuándo el sonido de la orquesta o de los cantantes era bueno o malo. Con

5. La negrita de esta cita, y de las que se encontrarán en las páginas siguientes, es nuestra.

6. «Destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa» (*Diccionario de autoridades*, 1737, Tomo V).

7. «Vale también gallardía, donaire, hermosura o perfección» (*Diccionario de autoridades*, 1734, Tomo IV).

todo, no parece haber consenso acerca de en qué consistía este último punto. Y es precisamente este aspecto el que pone sobre la mesa Isurve, el autor de la crítica que publica este medio el 18 de septiembre:

[...] lucho continuamente contra una porción de sujetos de ambos sexos que quieren hacerme conocer por fuerza y sentir lo mismo que a ellos les parece acerca del mérito o demérito de varias cantarinas y cantores de los que con aplauso bastante general, divierten hoy este público en los tres teatros. [...] Este motivo [...] me ha hecho pasar la consideración y reflexionar no pocos ratos sobre la ligereza y preocupación &c. de los que sin principios ni inteligencia profieren y deciden en **una materia no menos abstracta que delicada**, y que se oculta demasiado aun a los que con el trabajo, el estudio y la observación se procuran los conocimientos que son indispensables para poder proferir con acierto en ella. Así que remito a usted las adjuntas preguntas [...] por si se me logra que algún aficionado inteligente, respondiendo a ellas con precisión y solidez, me facilite una pauta arreglada con la que ayudado de mi observación y despreocupación pueda juzgar del verdadero y no arbitrario mérito de cualquier cantor [...] Primera: ¿qué **circunstancias indispensables** constituyen un **buen cantor**? Segunda: ¿cuáles son las **circunstancias eventuales o superfluas** que aumentarían su mérito? Tercera: ¿estas circunstancias superfluas o no precisas son de **arbitraria canonización** o pueden ser **conocidas y aprobadas por principios ciertos**? Cuarta: dada y conocida la inteligencia y acierto de un cantor y la posesión de las circunstancias indispensables que le constituyen, ¿puede ser tenido por malo con sujeción a principios y a la recta razón? Quinta: ¿el mérito de dos cantores, uno nacional y otro extranjero, puede decidirse por un solo inteligente (extranjero o nacional) arreglado a principios musicales? Sexta: ¿la música y sus licencias son **iguales a todas las naciones y adaptables a todos los idiomas**? Séptima: ¿la diferencia característica de la música vocal de cada nación por sí adquiere y ofrece esta variedad en cuanto la parte exacta del arte, o por la diversidad de los estilos en las letras? Octava: ¿puede o no imitar con exactitud un cantor, por ejemplo, inglés, las canciones características de Francia o España (acomodándole la letra, el estilo y método) sin más auxilio que el de la inteligencia puramente música? (*Correo de Madrid*, n.º 397, pp. 358-359).

Las cuestiones aquí planteadas pretenden proporcionar un armazón para hablar y enjuiciar la labor de los cantantes. La primera busca identificar las circunstancias (más bien diríamos hoy cualidades) indispensables para que un cantante pueda considerarse bueno. Es decir, qué aspectos de la interpretación se posicionan como los valores de mayor interés y, por tanto, son susceptibles de reconocimiento por parte de la crítica (y del público). La cuarta cuestión, relacionada con la primera, plantea si dichas cualidades pueden ser objetivadas, de modo que no sea posible poner en duda que corresponden efectivamente a un buen cantante. La segunda pregunta pretende dilucidar si existen otras cualidades, a sumar a las anteriores, que aumenten ocasionalmente su mérito,

y en la tercera se plantea si pueden ser medibles y en consecuencia derivan en un juicio imparcial. A partir de la quinta pregunta se proponen cuestiones que provienen de un mismo interrogante: si estos principios son aplicables por igual a todas las tradiciones musicales.

En definitiva, se pretendía proveer a la crítica musical de una jerga con la que hablar y valorar la música vocal, que acabara con los juicios subjetivos y las variadas metáforas que aparecían en la prensa. Dichas preguntas, sin embargo, no encontraron más respuesta que una réplica de quien habría sido el autor original de la crítica a la tonadilla, el 20 de octubre:

[...] así como no sé hacer melones, aunque conozco cuáles son buenos y cuáles son malos, gusto de la música buena y detesto la mala [...] Las preguntas que usted me hace [...] son seguramente un índice de su grande instrucción, y aunque entiendo poco de figuras, bien se deja conocer la señora ironía con que usted me supone incapaz de satisfacerle [...] Yo he visto que muchos van a la comedia por el sainete y las tonadillas, y los más de los que concurren a la ópera lo hacen solo por ver las decoraciones y los bailes. **La música es para pocos.** Lo delicado, lo sublime en cualquier materia no es para los talentos limitados y rastreros. En plata. Más valdría que muchos leyesen cosas útiles y agradables de segundo orden, que no que ceñidos a las del primero solo den pasto a un limitadísimo número de entendimientos ilustrados (*Correo de Madrid*, n.º 404, pp. 11-12).

Como puede comprobarse, justifica en primer término su carencia de conocimientos musicales aludiendo a que no son necesarios para valorar la música; señala después que «la música es para pocos» y que incluso los que asisten a la ópera, lo hacen más por la escenografía y los bailes que por la música en sí; y en última instancia, expone que sería más útil atender a las consideraciones de los no instruidos que solo a las de una minoría intelectual. Lo que se ponía sobre la mesa era, en resumen, «democratizar» o no el discurso sobre música; es decir, reservarlo para unos pocos entendidos en la materia, o dar cabida a la mayoría del público, que carecía de formación al respecto.⁸

La discusión terminaría (al menos en la prensa) el 16 de febrero del año siguiente, con un texto del propio Isurve respondiendo él mismo a sus preguntas:

8. Este asunto será objeto de otros tantos textos en la prensa, como el que firma un tal «Demócrito» en el *Diario de Madrid* el 20 de septiembre de 1794. Allí señala que: «la mayor parte de los espectadores, en todas partes, ignora la música; de los mismos profesores son muy raros los que entienden la filosofía de la música; casi todos los que asistimos a la ópera, no percibimos en la música sino un conjunto de sonidos armoniosos y agradables; pero, sin embargo, sabemos distinguir el mérito de un Paisiello de las composiciones de tantos otros que no hacen más que aturdir el oído [...]» (n.º 263, p. 1071).

Señor Editor: satisfago la discreta curiosidad de usted dándole [...] idea de mi modo de pensar acerca de los puntos musicales que propuse en mi carta [...], ya que no se ha movido nadie a hacerlo desde entonces acá, sin embargo de constarme lo que habían determinado varios profesores y aficionados de mucho mérito. [...] yo diría que las *circunstancias indispensables* que constituyen un buen cantor son: voz clara, suavidad y flexibilidad en esta; ejecución fácil, o garganta fácil para la ejecución; oído afinado; entonación precisa e inteligencia de la música como arte. Las que pueden aumentar su mérito sin ser indispensables: más número de puntos de alcance por alto y bajo; voz de cuerda, que se llama la voz sonora, que sacada con arte del pecho, deja un eco resonante que la hace con extremo agradable al oído; estilo o gusto delicado y nuevo en la definición casi imposible de esta circunstancia [...] cuya graduación es casi arbitraria [...] y está en estado de discernir el arreglo en los adornos o gracias que con inseparable atención a la entonación y tiempo, añade el ejecutor al pensamiento fundamental del pasaje que propiamente se llama motivo músico. [...] El mérito de dos cantores, uno nacional y otro extranjero, puede graduarse por un solo inteligente extranjero o nacional, arreglado con imparcialidad a los principios del arte [...] La música y sus lecciones son ciertamente iguales a todas las naciones [...] no se diferencia el papel de música escrito en París del que se escribe en Alemania o Madrid [...] Si son adaptables a todos los idiomas, no es tan fácil de decidir [...] (*Correo de Madrid*, n.º 421, pp. 146-148).

Destaca, por tanto, como cualidades indispensables del cantante, la claridad y la suavidad (cabe pensar que tanto en la emisión de la voz como en la dicción), la ejecución fácil y la precisión en la afinación, y entre las que aumentan su mérito: un amplio registro vocal, la voz de pecho y el virtuosismo empleado con estilo o gusto (particularmente evitando el abuso en los adornos). Estos mismos principios aparecen en fuentes y tratados de música que pudieron servir de inspiración a Isurve.

Desde el siglo XVI pueden encontrarse en Italia breves destellos de lo que se consideraba una buena interpretación, a menudo en medio de una discusión que tenía por foco de atención otro asunto. Un ejemplo temprano es *Il cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (traducido en castellano en 1534 como *El cortesano* por Juan Boscán), que incluye referencias ocasionales a la música (Haar, 1998: 20). Entre ellas, cabe destacar que se considera la precisión en la interpretación como un valor importante, así como la elegancia («con bella manera»). Se eleva a regla universal interpretar toda música con cierta indiferencia («sprezzatura») que disimula el arte y hace que la ejecución parezca sin esfuerzo y con gracia, en línea con lo propuesto por Isurve («ejecución fácil, o garganta fácil para la ejecución»).

En el tratado en castellano *El melopeo y maestro* (1613) de Pietro Cerone (ca. 1566-1625) se señala que la voz perfecta es la que reúne cuatro cualidades:

«alta, clara, recia y suave». «Alta para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos y subidos. Clara, para que hinche los oídos. Recia, para que no falle calando las voces, mas siempre llena y justa en su cantidad. Y suave para que no martirice los oídos, mas antes mitigue y adulfica las orejas de los oidores» (Cerone, 1613: 325-326). Advierte que los teóricos de su época distinguían principalmente entre voz de pecho, «aquellas [voces] que en el entonar que hacen, saliendo de las fauces o garganta, parece salgan fuera echadas con vehemencia pectoral; las cuales sin comparación suelen deleitar mucho más que las de cabeza», y voz de cabeza, «aquellas [voces] que salen con un quebrante agudo y que penetra sin ninguna fatiga del producente, las cuales por su agudeza hieren tan gallardamente nuestros oídos» (Cerone, 1613: 326). Como puede observarse, se recurre a las mismas cualidades que propone Isurve.

Por último, procede destacar una obra coetánea a dicha crítica: el poema *La música* de Tomás Iriarte (1779). En el «Canto IV. Uso de la música en el teatro» se mencionan algunos artificios vocales que en su día gustaron al público, pero que comenzaron a estar pasados de moda: gorjeos o adornos prolongados en exceso en las vocales; repetición de algunas palabras inoportunas en frases principales; o adornos de los finales «con frívolos caprichos o fermatas», buscando solo el lucimiento y no la expresividad (Iriarte, 1779: 89-91). De este modo se apela también a lo que reclama Isurve como uno de los méritos del buen cantante: «estilo o gusto delicado [caracterizado por] discernir el arreglo en los adornos o gracias».

Basten estas tres referencias para ilustrar el posible origen de las ideas de Isurve, ya que no es el objetivo de este trabajo profundizar en la tratadística.⁹ Todas las cuestiones que plantea son, en definitiva, parte de las reflexiones estéticas sobre el canto realizadas durante siglos, y que en Italia van a ser compartidas de manera general. Carrie Churnside así lo demuestra en su investigación acerca del discurso musical italiano entre 1500 y 1800: «los críticos generalmente apreciaron las mismas cosas que la audiencia moderna: en la interpretación buscaban precisión, virtuosismo técnico empleado con gusto (en lugar de simplemente mostrar la habilidad del intérprete) y en los cantantes una sensibilidad hacia el texto» (2019: 60). Estos aspectos fácilmente podrían ser apreciados por un público melómano y no particularmente cultivado en el lenguaje musical.

9. No obstante, para un mejor conocimiento de los tratados sobre canto de esta época, se recomienda la lectura de la tesis doctoral de Morales Villar, 2008.

Cómo hablar sobre el baile y sus intérpretes

¿Y en qué cualidades había que reparar para identificar a un buen bailarín? En las dos últimas décadas del siglo XVIII podían encontrarse sobre los escenarios dos tipos de bailes. Por un lado, estaban los «bailes nacionales», como el fandango, el bolero o las seguidillas, que no tenían argumento, y por otro, los «bailes pantomímicos», un género en el que, además de la danza, había pantomima, y ambas servían para narrar una historia sin el apoyo de la palabra hablada o cantada (Sanjuán, 2015: 4; Roldán, 2015). Estos últimos entrañaban, por tanto, una mayor complejidad, y fueron de cierto interés para la crítica debido a la existencia de un libreto.

Con todo, dicho atractivo debió ser bastante limitado. Se ha de advertir que en la prensa de finales de siglo apenas se reflexiona sobre los bailes pantomímicos, y con menos frecuencia aún acerca de lo que se espera de sus intérpretes. Por un lado, esto puede responder a su consideración como un mero adorno de las óperas (Carreira, 1991). Por otro, es fácil imaginar la dificultad que suponía hablar sobre ellos, pues se trata de la traducción de un texto literario en una serie de gestos y movimientos en escena a cargo de un bailarín. La lectura de los libretos de estos bailes evidencia el problema: describen mediante la palabra las emociones de los personajes, pero no el modo en el que se materializan físicamente en escena a través del movimiento del cuerpo y la expresión del rostro.¹⁰

La crítica intentará determinar los méritos de los bailarines, por un lado, atendiendo a la propiedad con la que expresan los afectos mediante la pantomima y, por otro, a las cualidades necesarias para el baile propiamente dicho. Bien pueden ilustrar esto dos ejemplos que se comentarán a continuación. El primero es una extensa crítica (de casi ocho páginas) al baile heroico-pantomímico¹¹ en tres actos *Aecio y Fulvia*, de Carlos Augusto Favier. Se representó

10. Son muy significativas las expresiones que se encuentran en los libretos de los bailes pantomímicos del tipo «dando a entender», «haciendo ver», en referencia a la expresión física de las emociones que mueven al personaje (Sanjuán, 2019: 179). Hacen patente la complejidad de describir el movimiento y el gesto, y demuestran, en definitiva, que la propia danza es «la gran ausente de los libretos» de los bailes pantomímicos (Onesti, 2016: 11, cit. en Sanjuán, 2019: 166). Por este motivo, Emilio Cotarelo y Mori los consideraba como un documento inútil (1917: 349). Esta postura ha cambiado con el paso del tiempo. Al respecto cabe citar el trabajo de José Ignacio Sanjuán, donde estudia la compleja estructura de los libretos y algunas de las ideas estéticas que el coreógrafo presenta en ellos (2019).

11. En la segunda mitad del siglo XVIII aparece una gran diversidad de categorías que acompañan a los bailes pantomímicos: «baile trágico», «baile heroico», «baile heroico-trágico», y que anticipan el contenido, carácter, extensión y los tipos de personajes que encontrará el público en sus tramas (Sanjuán, 2019: 171).

en el Teatro de los Caños del Peral el 1 de mayo de 1790, junto a la ópera *Nina, o la loca por amor* (Cotarelo y Mori, 1917: 324), y la crítica vio la luz una semana después en el *Espíritu de los mejores diarios literarios* (n.º 232, pp. 29-36). Comienza advirtiéndole su autor que «dos cosas deben distinguirse en esta representación: el baile propiamente tal, y la expresión de las pasiones por medio de gestos y de actitudes». Con respecto al baile, destaca «el equilibrio», así como «la decencia» y «destreza» del propio Favier; de su mujer, Ángela Durand; y de Luisa Durand. También «el decoro» que todos ellos guardan al limitar sus acciones a las que requieren sus personajes. Y después de apuntar estas cualidades, pasa a abordar sus aptitudes en la pantomima, a las que dedica nada menos que seis páginas.

Emplea un lenguaje muy similar al que puede encontrarse en los libretos de estos bailes, que requiere la imaginación del lector para visualizar la corporeización de las emociones. Estas últimas son cuidadosamente seleccionadas por los coreógrafos: a menudo se escogen aquellas que implican un conflicto dramático que el bailarín pueda traducir en un conflicto muscular. Son las que mejor se pueden comprender visualmente, y parecen también corresponder a los momentos más apreciados por el público (y por la crítica). Así fue, al menos, en el caso de la crítica de *Aecio y Fulvia*. Su autor presta atención a cómo se representaron las emociones resultantes de dos «fuerzas en pugna», donde el personaje lucha por alcanzar sus metas mientras se enfrenta a las circunstancias impuestas por su entorno: tales como la indecisión; el temor; el amor «contenido» o «disimulado»; la incertidumbre; la inquietud; la turbación; etc. En su interpretación, los bailarines habrían demostrado su mérito, siempre que lo hicieran con arreglo a otro principio fundamental: la adecuación de esa expresión de los afectos a la naturaleza.

Convengo en que el lenguaje de la pantomima es menos expresivo en ciertas acciones que el de la palabra, pero también sé que **las pasiones grandes no se expresan mejor de otro modo que con el gesto. Esto se funda en la naturaleza.** Un hombre que recibe una impresión fuerte o inesperada, sea de alegría o de pesar, si es sensible, la expresa primeramente con un gesto las más veces involuntario, que suele ser tan característico de la pasión que le excita, que no hay voces que le puedan expresar mejor. Por lo mismo es preciso abultar los afectos débiles y menos expresivos con el ordenado movimiento de todos los músculos, para que hagan el efecto que deben en el espectador (*Espíritu de los mejores diarios literarios*, n.º 232, pp. 32-33).

De acuerdo con este fundamento, ensalza un momento particular de la actuación de Ángela Durand en su papel de Fulvia:

[...] ¿Cabe mayor perfección que con la que [sic.] cae desmayada [Fulvia] cuando ve que son inútiles sus ruegos para que le perdone César y le liberte

del suplicio? **Este desmayo es muy propio y conforme a la naturaleza.** Los movimientos externos son en razón de la impresión que causan los objetos en el ánimo, la que suele aumentarse según el deseo que se tiene de lo contrario. Enamorada Fulvia no vive sino en Aecio, y por lo mismo **el suplicio que contra él decreta el emperador, violenta de tal modo su deseo que no puede menos de desmayarse y de caer de repente** (*Espíritu de los mejores diarios literarios*, n.º 232, p. 33).

En definitiva, la crítica destaca el mérito de los bailarines cuando en la pantomima son capaces de expresar las emociones más complejas de forma verosímil. En dicha expresión interviene tanto el cuerpo del intérprete (particularmente el grado de tensión o relajación de éste) como el rostro (con un especial énfasis en la importancia de la mirada a la hora de manifestar sentimientos y relacionarse con los otros bailarines). Sirva de ejemplo de todo ello el dictamen final sobre Ángela Durand: «En todas las aptitudes de que se vale para expresar estos variados enérgicos y difíciles afectos, se admira en la heroína la mayor sublimidad en ojos, brazos, cuerpo, respirando todos sus gestos la virtud que la anima» (p. 35). Por último, cabe destacar que nada se dice acerca de la adecuación del gesto a la música, y es que ésta es la gran ausente de las escasas críticas sobre bailes que se han localizado.

Otro texto de interés –no ya en lo relativo a la pantomima, sino al baile propiamente dicho– se publicó en el *Diario de Madrid* el 23 de julio de 1798 (n.º 204, pp. 819-822). Su autor, Juan Antonio Zamacola –aquí bajo el seudónimo de «el Bachiller Zocamala»–, trata de definir los principios del buen gusto o la belleza en el baile. Según él, la belleza se encuentra fundamentalmente en «la sencillez y en la facilidad de ejecutar», equiparable a la «ejecución fácil, o garganta fácil» que se buscaba en el canto (la «sprezzatura» de Castiglione). Los bailarines han de evitar, por tanto, «una violenta ejecución de pies» y «una pantomima descorrecta [sic.] y demasiadamente recargada». ¹²

Continúa afirmando que en esta búsqueda de la belleza el artista ha de emplear

todo su estudio en una **hermosa figura** que tenga **buena pantomima, dulzura y suavidad en la ejecución, delicado talle** si es mujer, **dulce aspecto, flexibles brazos, decencia y compostura en su traje**, que es la circunstancia más recomendable de una bailarina, de modo que todo contribuye a bailar con sencillez y facilidad, sin que jamás se perciba el arte con que lo hace (*Diario de Madrid*, n.º 204, p. 821).

12. Esta idea puede recordar a la ligereza y elevación que caracterizará al ballet romántico en la centuria posterior, con la introducción de la técnica «en pointe» que poblará los escenarios de seres fantásticos y etéreos como silfides, fantasmas y hadas.

Por consiguiente, la condición física del bailarín resulta importante para el baile, y es también mencionada en una crítica publicada en este mismo diario el 21 de agosto de 1789 y firmada por Marcelino Torres.¹³ Allí se estima como un factor determinante a la hora de valorar el mérito de la bailarina Rosa Pelosini, famosa en las partes de pantomima, pero no tanto en la danza.¹⁴ Torres dice de ella que

sus afectos gustaron al principio de su reinado, y se sostuvo en este contento hasta que lució su fandango, acompañándose con los palillos, pero en el día por más que se esfuerce en la acción, batido de pies, y cabriolar, que su obesidad no la permite, desagrada a la vista de su rival la [María] Medina, cuyo mérito, finura en el baile, batido, afectos y gracejo, la hacen una recomendable y particular distinción (*Diario de Madrid*, n.º 233, p. 930).

No hay duda de que la pantomima requería en el bailarín de fuerza y tensión para representar el conflicto muscular (y psicológico) del personaje. Según Edward Nye, «el peso, la gravedad, es de hecho la fuente del drama del mimo, la fuerza que exige esfuerzo y engendra una lucha física y psicológica».¹⁵ Por este motivo, Pelosini, pese a su aparente obesidad, podía ser buena en ello. Sin embargo, el baile requeriría de lo contrario: ligereza en el movimiento. También influye el aspecto físico en la comparación que establece el autor entre Salvador Viganó y Juan Medina. El primero «más gusta por su figura, aunque tibio galán», y el segundo es valorado «por su trabajo y lucimiento». Así, una figura agradable a la vista del espectador podía compensar la carencia de otras cualidades, y a la inversa, su falta podría desmerecer la habilidad de un intérprete en el baile.

Sirvan estos dos ejemplos para realizar una aproximación a los méritos más valorados en los intérpretes de bailes pantomímicos en esta época.

13. Forma parte de una respuesta al ya conocido «Elogio a los autores, actrices, bailarines, ornato y orquesta de la ópera italiana» del compositor Antonio Rosales, en el que consideraba, entre otras cosas, que «la Pelosini [Rosa Pelosini] y la Medina [María Medina] forman la más gustosa y noble competencia, aquélla en los afectos y ésta en la gracia» (Rosales, 1789).

14. Se aclamaba su capacidad de expresar los afectos y a ella se dedicó un soneto publicado en el *Diario de Madrid* el 16 de mayo de 1788. Leandro Fernández de Moratín, diría de ella en su «Viaje de Italia»: «La compañía de bailarines es numerosa [...]. Me pareció que había en ella sujetos de habilidad, considerando solamente la danza, pero en cuanto a la pantomima, lejos de poder competir ninguno de ellos con los que vi en París años pasados, no me atreveré a compararlos con la Pelosini, la Favier, la Medina Viganò y algún otro de los que han bailado en Madrid» (Fernández de Moratín, 1867: 388).

15. Traducción propia a partir de «Weight, gravity, is in fact the source of the drama of mime, the force which demands effort and engenders a physical and psychological struggle» (Nye, 2011: 92-93).

Cómo hablar sobre los intérpretes nacionales frente a los extranjeros

El último aspecto por comentar se relaciona con una extensa polémica que adquirió importancia en la prensa a finales del siglo XVIII, y continuó desarrollándose a principios del XIX.¹⁶ Se discutía la superioridad de los cantantes y bailarines extranjeros que actuaban en el Teatro de los Caños del Peral, frente a los españoles que subían a los escenarios del Teatro de la Cruz y del Príncipe. En realidad, este debate formaba parte de una cuestión de mayor calado: se buscaba comprender el lugar que ocupaba el teatro español (y el que debería ocupar) con respecto al resto de Europa.

La crítica desempeñó en esto un papel clave por dos motivos. Por un lado, en las últimas décadas de la centuria el público se encontró con una crítica en ciernes que, como se ha podido comprobar, aún no había desarrollado el lenguaje ni los criterios para proporcionar un juicio imparcial del trabajo de los intérpretes españoles. No era, por tanto, fiable. En cambio, tuvo ante sí a una compañía de cantantes y bailarines italianos cuyo mérito estaba avalado por la aceptación que habían tenido en otras cortes europeas, de lo cual daban cuenta los propios diarios al anunciar las funciones. Por este motivo, resultaba mucho más sencillo inclinarse por los intérpretes extranjeros, que tratar de defender las virtudes de los españoles.

Parece apoyar esta hipótesis un texto publicado el 5 de septiembre de 1797 en el *Diario de Madrid* (n.º 248, pp. 1057-1059). Su autor relata que en esas fechas actuó por primera vez en el Teatro de los Caños un célebre músico español, Pascual Carriles.¹⁷ Al invitar a la función a un amigo aficionado a la música italiana, se encontró con su negativa: «¿Qué se puede esperar de un profesor cuyo apellido no acaba en i, y que se presenta en Madrid sin ningún testimonio de la aceptación que haya tenido en otras Cortes?» (p. 1057). Tras asistir y advertir su mérito, cambió de parecer: «dígame usted, ¿habla ese diario si este mozo ha tocado en París, Nápoles, Roma, Turín, Venecia o Constantinopla? Nada de eso, señor mío, volví a decirle, que los españoles no se visten de semejantes hojarascas» (p. 1058).

Por otro lado, la prensa dio voz a los representantes de ambos partidos, dejando así un rastro documental de sus puntos de vista. Fueron relativamente frecuentes las discusiones entre aquellos que reclamaban indulgencia para los

16. Cabe destacar al respecto los siguientes estudios: Cascudo, 2018; Mera, 2011 y 2015.

17. Se trata de Pascual Juan Carriles, «violinista que había trabajado en los teatros españoles, en la capilla de las Descalzas Reales y en la Real Capilla a partir de 1789. Tras intentar entrar en la Real Capilla, decidió probar suerte en Portugal, aunque, en la década de 1790, viajaba regularmente a Madrid. Ya en 1803, tras haber actuado en París, se instaló definitivamente en Nantes (Martínez Reinoso, 2017: 126-127).

intérpretes españoles, ensalzando sus virtudes y criticando los elogios continuos a los italianos; y quienes dedicaban sus esfuerzos a poner de relieve los méritos de estos últimos, a los que debían aspirar los españoles. Una de las más ilustrativas al respecto se inició en el *Correo de Madrid* el 20 de junio de 1787 (n.º 70, pp. 295-296), y prosiguió hasta el mes de noviembre de ese año. En el texto que abrió la polémica, Lorenzo Chamorro advertía de la ignorancia del público al valorar las cualidades de un intérprete, señalando que aplaude las virtudes de los italianos, mientras condena los defectos de los españoles sin valorar su mérito:

[...] El pueblo es ignorantísimo en cuanto a las calidades que deben concurrir en un buen cómico. Jamás sigue la razón, sino el partido. [...] Sale el señor [Santiago] Panati¹⁸, y con una voz bronca y desentonada nos emboca un aria con su recitado, que no hay valor ni sufrimiento para tan mal rato, ¿y el público que hace? prodigarle los aplausos hasta lo sumo. No digo nada de aquel otro tenorcito, que no sé su nombre, largo y angosto a manera de cerbatana, que es sin duda el cantante más lánguido y más desentonado que ha llegado a mis orejas. Se le sufre, y aunque no se le aplaude, no se le sonroja. [...] ¿por qué aquí tan indulgente y allá tan riguroso? [...] Solo quiero que la misma atención que se tiene con Panati, se use con nuestras cantarinas, cuando evidentemente tienen más disculpa y las más veces no merecen aquel rigor. [...] Adviértase que éste [Panati] es un músico completo, que esta ha sido su facultad toda su vida, criado y educado en Italia donde el arte de enseñar a cantar ha llegado a su perfección. [...] La señora [Catalina] Tordesillas merecía elogio aparte y con harto sentimiento dejo de hacerlo. La estimación que hacen los inteligentes de su mérito ha crecido muchos quilates desde que está establecidas las óperas en esta Corte. Verdad es que no podría desempeñar alguna aria obligada de flauta con muchos gorgoritos. Pero vengan en su defensa orejas bien organizadas, finos paladares, que sin duda querrán más una nota cantada para el corazón y al alma (como suele decirse) que la confusión de muchas amontonadas que atormentan más que recrean el oído (p. 295).¹⁹

La respuesta llegaría una semana más tarde, el 27 de junio (*Correo de Madrid*, n.º 72, pp. 302-303). Un suscriptor anónimo reprende al periódico por publicar el nombre de Panati en una crítica que considera injusta e impropia de un medio que, siguiendo el principio de utilidad pública, tiene la responsabilidad de instruir a sus lectores. Se debe, por tanto, corregir los defectos, pero nunca

18. En algunas fuentes aparece como «Giacomo», «Jayme» o «Jacome» Panati. Cotarelo y Mori considera que se trata de la misma persona (1917: 299) y en el catálogo de la Biblioteca del Palacio Real, los registros de algunas obras conservadas traducen su nombre en italiano (Giacomo Panati) como Santiago Panati.

19. Probablemente se trate de la ópera *Cayo Mario* con música de Domenico Cimarosa, protagonizada por el propio Panati y pudiendo ser el otro tenor Pedro Muschietti o Francisco Gilardoni (Cotarelo y Mori, 1917: 299).

descalificar a los intérpretes, y menos aún si se trata de músicos extranjeros que «tienen a su favor el derecho de hospitalidad, que a lo menos debe asegurarles de nuestra parte una buena acogida» y de cuya fama depende su subsistencia²⁰. Afirma que no sucede lo mismo con los cómicos españoles: «su reputación se encierra en una esfera muy reducida [...] Todo el mundo puede verlos cuando se le antoje, todos pueden observarlos, juzgarlos y desengañarse por sí mismos de la justicia o injusticia con que se gradúa su mérito» (p. 302). Defiende, además, las cualidades de Panati, comúnmente aceptadas por la mayoría del público: «voz suave, flexible y sonora [...] buen gusto de su estilo, viveza de su expresión, nobleza, propiedad, verdad se su acción y su gesto» (p. 302).

Al mes siguiente, el 17 de julio, un Chamorro más complaciente se disculpa por el descuido de haber nombrado a Panati, resta importancia a las consecuencias que pueda tener su crítica, y reconoce que el tenor tiene «soltura, oportunidad y novedad con que adorna las arias», pero que las virtudes señaladas por el anónimo escritor («voz suave, flexible y sonora») son precisas en cualquier cantante y no excluyen sus problemas de afinación (*Correo de Madrid*, n.º 78, pp. 335-336). Nuevamente se refleja una falta de consenso acerca de cuáles son las cualidades de los cantantes que la crítica debe poner en valor. Este dilema –como se pudo comprobar en los mencionados textos de Isurve– siete años después seguiría sin resolverse.

La disputa terminaría en noviembre con un texto de «H. J. R. C.», quien se hace llamar amigo de Chamorro (*Correo de Madrid*, n.º 109, pp. 527-528). En él insiste en la ignorancia del público, y advierte que, en otras ciudades europeas como Berlín, la prensa no oculta el nombre de los intérpretes que son objeto de una mala crítica. En realidad, estaba siguiendo el mismo procedimiento que empleaban los partidarios de la compañía italiana a los que criticaba: mirar hacia Europa para legitimar su discurso.

Una estrategia para evaluar con la misma vara de medir los méritos de los italianos y los de los españoles habría sido atender a las ocasiones en las que los primeros interpretaban repertorio español, y los segundos, arias y recitados italianos. Así lo indica un tal «D.M.R.F.» en el número del 5 de abril de 1790 del *Diario de Madrid* (n.º 95, pp. 377-379). Su discurso es de interés en tanto que no se posiciona en ninguno de los dos partidos y pretende aspirar a la imparcialidad. Comienza señalando que un tema de conversación habitual «en cafés, tiendas, paseos, lunetas y tertulias» era el mérito o demérito de

20. En otra crítica se alude también al «derecho de hospitalidad» de los músicos extranjeros: «En todo país culto tienen los extranjeros un derecho absoluto de hospitalidad y buena acogida. Por este principio debemos estimar a los actores de ópera con acción a nuestros elogios» (Rosales, 1789).

los intérpretes en los conciertos españoles e italianos que se hicieron en la Cuaresma de ese mismo año. Distingue entre tres clases de tertulianos: «La primera, de los apasionados a determinadas personas de los actores; la segunda, apasionados y antagonistas de las cosas nacionales; y la tercera, que son los menos, de los indiferentes que discurren con imparcialidad» (p. 377), siendo esta última la categoría en la que él se incluye, como se ha anticipado. De los primeros dice que no deben ser escuchados. De los segundos, que «nuestro teatro que en tiempos antiguos yacía en el más lastimoso estado de indecencia, ha conseguido con la imitación, muchas mejoras de que aún es susceptible [...] ni se halla todavía con aquella perfección que suponen los amantes ciegos de la nación, ni tan atrasado como exageran sus antagonistas» (p. 379). En el número siguiente (n.º 96, pp. 381-383) pasa a relatar una tertulia en concreto, donde una dama,

[exageró] la destreza con que la Sra. [Rosa] Pelosini ejecutó el baile español del fandango [...] y la gracia y chiste con que las italianas cantaron las seguidillas boleras en la ópera intitulada *La cosa rara*, concluyendo con asegurar que lo ejecutaron excediendo a nuestros españoles en estos bailes y cantares característicos solo de la nación; y a su continuo, se ridiculizó que el Sr. N que es uno de los actores que cantan en nuestro teatro, tuviese la serenidad de salir a cantar en italiano el aria de los instrumentos en una comedia con una voz áspera, ninguna acción y mucho desentono [...] Si ustedes celebran que los italianos a vista y paciencia nuestra bailen y canten nuestros bailes nacionales, ¿por qué han de vituperar al pobre del Sr. N. que se halla en el mismo caso? Con que los unos solo por ser italianos tienen licencia para ejecutar nuestros bailes y cantares, sin embargo de que ni lo hacen, ni lo pueden ejecutar con la perfección que los naturales, y en los españoles, ¿ha de ser un delito imperdonable cantar un aria en italiano, y en lugar de animarles y suplirles cualquier defecto, que es preciso tengan, se les aja y ridiculiza de este modo? (pp. 381-382).

Y concluye con ello lo mismo que Lorenzo Chamorro: el público es ignorante y habla «sin la debida instrucción de nuestro teatro». Por ello, el papel del crítico es fundamental, y en aras de contribuir él mismo a la educación del pueblo, plantea a los tertulianos una serie de puntos a documentar, para que fundamenten sus juicios en datos objetivos: los ingresos y gastos del teatro español y del italiano (n.º 97, pp. 385-387). Nuevamente se buscaban «anclajes» para valorar el desempeño de los intérpretes.

Nueve años después, concretamente el 28 de diciembre de 1799, se publicaría una Real Orden que prohibió la representación de obras dramáticas que no estuvieran en castellano y no fueran interpretadas por actores españoles, así como la ejecución de bailes extranjeros (Cotarelo y Mori, 1917: 402). Si bien no puso fin a la polémica, apaciguó su presencia mediática hasta que el debate

volvió con plena fuerza a los diarios tras el regreso de los bailes pantomímicos en 1806 (Roldán, 2015).

Consideraciones finales

Como se ha podido comprobar en las páginas precedentes, en las dos últimas décadas del siglo XVIII surge una temprana crítica que tiene por objeto de discusión algunas obras del teatro musical que se programaban en los coliseos madrileños. Su aparición no estaría exenta de controversia.

En primera instancia, se forjó un debate acerca de quién tenía autoridad para hablar de música. Democratizar el discurso musical suponía que esta materia dejaba a un lado su carácter tradicionalmente técnico y especializado, reservado solo a unos pocos, para transformarse en objeto de unas discusiones en las que todo aquel con buen oído podía participar, tuviera o no formación musical. ¿Esto era conveniente? ¿O suponía «envilecer» aún más un arte que ya de por sí debía ser tratado con precaución al apelar a los sentidos y no a la razón?

En segundo lugar, resultaba complicado crear una «jerga», un lenguaje para hablar sobre el teatro musical y los méritos de los intérpretes que lo ejecutaban. Con respecto a estos últimos, se ha analizado una tentativa de José Joaquín Isurbe por establecer los estándares imprescindibles para considerar a un cantante como bueno (claridad y suavidad, ejecución fácil y precisión en la afinación). En lo que concierne al baile, dos fuentes hemerográficas han permitido conocer algunos de los méritos más valorados en los intérpretes del baile pantomímico (en la pantomima, la adecuación de la gestualidad a la naturaleza de los afectos que expresa, y en el baile, la condición física y la fácil ejecución).

Con ello se buscaba dotar al crítico de los recursos necesarios para realizar un juicio imparcial, en una época donde era habitual encontrar entre el público a los llamados «apasionados» que manipulaban las reacciones de la audiencia a favor del teatro o la compañía por la que tomaban partido. Una de las polémicas más importantes fue la relativa a la superioridad de los intérpretes italianos frente a los españoles, lo que dio lugar a numerosas discusiones tanto en la prensa como fuera de ella en aras de entender el papel que ocupaba el teatro musical español con respecto al resto de Europa.

Fuentes hemerográficas

CHAMORRO, Lorenzo (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 70, 20 de junio.

CHAMORRO, Lorenzo (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 78, 17 de julio.

- D. (1797), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 248, 5 de septiembre.
- D.A.M. (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 392, 1 de septiembre.
- D.A.M. (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 396, 15 de septiembre.
- D.A.M. (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 404, 20 de octubre.
- DEMÓCRITO (1794), «Reparo segundo sobre la ópera», *Diario de Madrid*, n.º 263, 20 de septiembre.
- D.J.G. (1789), «Aviso a los críticos», *Correo de Madrid*, n.º 302, 14 de octubre.
- D.M.R.F. (1790), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 95, 5 de abril.
- D.M.R.F. (1790), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 96, 6 de abril.
- D.M.R.F. (1790), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 97, 7 de abril.
- H.J.R.C. (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 109, 7 de noviembre.
- ISURVE, José Joaquín (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 397, 18 de septiembre.
- ISURVE, José Joaquín (1791), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 421, 16 de febrero.
- J.M.A. (1790), [Sin título], *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 231, 3 de mayo.
- ROSALES, Antonio (1789), «Elogio a los autores, actrices, bailarines, ornato y orquesta de la ópera italiana», *Diario de Madrid*, 26 de julio.
- S.D.J.M.A. (1790), «Carta de D.C.C. de D.J.M.A.», *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 232, 10 de mayo.
- TORRES, Marcelino (1789), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 233, 21 de agosto.
- [UN SUSCRIPTOR] (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 72, 27 de junio.
- [UN SUSCRIPTOR] (1789), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 302, 14 de octubre.
- [UN SUSCRIPTOR] (1791), «Los falsos críticos», *Diario de las musas*, n.º 74, 12 de febrero.
- V.M.S. (1790), [Sin título], *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 235, 31 de mayo.
- [ZAMACOLA, Juan Antonio] (1798), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 204, 23 de julio.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2003), «El arte escénico en el siglo XVIII», en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, pp. 1473-1518.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE.
- ASTUY, Ingartze (2019), «Cómicas de Madrid: libertad, indecencia y ¿reivindicación feminista?», en Adela Presas y Miguel Salmerón (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo. Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 47-70.

- CARREIRA, Xoan Manuel (1991), «Recepción del ballet d'action en la Península Ibérica c. 1789-1800», *Revista portuguesa de musicología*, 1, pp. 211-218.
- CASCUDO, Teresa (2018), «Territory is the key: A look at the birth of 'national music' in Spain (1799-1803)», en Elaine Kelly, Markus Mantere, Derek B. Scott (eds.), *Confronting the National in the Musical Past*, London, Routledge, pp. 196-207.
- CERONE, Pietro (1613), *El melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Nápoles, Por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- CHURNSIDE, Carrie (2019), «Musical discourse in Italy, 1500-1800», en Christopher Dingle (ed.), *The Cambridge history of music criticism*, Cambridge UP, pp. 42-61.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DAHLHAUS, Carl (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino.
- [FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro] (1867), *Obras póstumas de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, I.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2006), «Los vientos se paran oyendo su voz: de "partes de música" a "damas de cantado". Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII», *Revista de musicología*, XXIX, 2, pp. 521-536.
- HAAR, James (1998), «The Courtier as Musician», en Paul Corneilson (ed.), *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton, Princeton UP, pp. 20-37.
- IRIARTE, Tomás de (1779), *La música*, Madrid, Imp. Real de la Gazeta.
- LARRIBA, Elisabel (2013), *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*, Daniel Gascón (trad.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LEZA, José Máximo (2001), «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid», en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, I, pp. 231-258.
- MARTÍNEZ REINOSO, Josep (2017), *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, Tesis doctoral, Miguel Ángel Marín (dir.), Universidad de La Rioja.
- MERA, Guadalupe (2011), «Los ilustrados y la danza a principios del siglo XIX: polémicas sobre la construcción de una identidad nacional frente al modelo francés», en Beatriz Martínez del Fresno (ed.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 173-199.
- MERA, Guadalupe (2015), «Máiquez y los cómicos contra la compañía de baile de los Lefebre-Lebrunier», en José Ignacio Sanjuán (coord.), *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet en España*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, II, pp. 89-106.

- MORALES VILLAR, María del Coral (2008), *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Tesis doctoral, Emilio Ros-Fábregas (dir.), Universidad de Granada.
- NYE, Edward (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge UP.
- ONESTI, Stefania (2016). *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Turín, Academia University Press, Turín.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1999), *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina (2015), «Bailes y danzas en los teatros de Madrid (1800-1808)», en José Ignacio Sanjuán (coord.), *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet en España*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 51-88.
- SÁNCHEZ-ROJO, Ana (2017), «Prensa, opinión y música teatral en Madrid, 1780-1791», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 23-55.
- SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio (2015), «La danza en España: 1750-1808. Una aproximación bibliográfica», en José Ignacio Sanjuán (coord.), *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet en España*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 15-32.
- SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio (2019), «Los libretos en el ballet pantomímico: hacia una estética de la danza desde la palabra», en Adela Presas y Miguel Salmerón (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo. Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 165-192.
- URZAINQUI, Inmaculada (2012), «La crítica sobre teatro en la prensa del siglo XVIII», en Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 79-94.