



EMILIO FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Un compositor olvidado en el Madrid de Carlos IV: José María de los Reyes Francesconi y Suffó

Se presenta en este artículo el primer intento de reconstrucción de la biografía y la obra del compositor José María de los Reyes Francesconi y Suffó, centrado en su etapa madrileña (1804-1809). Apoyándose en el estudio de los documentos conservados en la Biblioteca Nacional y en la revisión de las obras conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal, se aborda críticamente la visión que del compositor nos ha legado la historiografía, ofreciendo algunos datos significativos sobre su trayectoria personal y profesional en la Corte. El estudio de la recepción de sus obras y el análisis del estilo musical, en particular de su ópera *La Amalia*, son las estrategias metodológicas empleadas para presentar un compendio de su música escénica, en un contexto dominado por las controversias sobre el teatro musical en el Madrid de la época. Se adjunta un catálogo comentado de las obras de Francesconi localizadas hasta el momento.

Palabras clave: Ópera en España comienzos XIX, Madrid, Francesconi, Carlos IV

*This article is the first attempt at reconstructing the life and works of the composer José María de los Reyes Francesconi y Suffó, focusing on his Madrilenian period (1804-1809). Based on the study of documents held at the Biblioteca Nacional and works conserved at the Biblioteca Histórica Municipal, the traditional historiographical view of the composer is critically examined, providing important information about his personal life and professional career at the Court. The study of the reception of his works and the analysis of his musical style, particularly in his opera *La Amalia*, form the methodological strategies used to present a compendium of his stage music, in a context marked by the controversies concerning musical theatre in Madrid during the period. An annotated catalogue of Francesconi's works located thus far is also included.*

Key words: Early nineteenth-century opera in Spain, Madrid, Francesconi, Carlos IV

Nada, o apenas nada ha quedado para la historia de la música española del compositor José María de los Reyes Francesconi y Suffó, a pesar de que entre sus obras se conservan al menos dos óperas, una opereta, un drama sacro en dos actos y tres tonadillas, todas ellas con texto en castellano. Inútil buscar su nombre en las grandes obras de referencia como *The New Grove Dictionary of Opera*¹, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*² o el *Diccionario*

¹ *The New Grove Dictionary of Opera*, S. Sadie (ed.) Londres, Macmillan, 1992.

² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, F. Blume (ed.), L. Finscher (coord.), Kassel, Bärenreiter, 1994.

de la *Música Española e Hispanoamericana*³. Prácticamente toda la información conservada sobre este compositor, repetida sin apenas variaciones en las monografías de carácter general que lo mencionan, puede encontrarse en el *Diccionario de la Música Labor*⁴, de Pena y Anglés, y en el *Diccionario Biográfico de la Música*⁵, de Ricart Matas. En la primera de estas obras se señala:

Francesconi, José María. Compositor italiano de fines del s. XVIII, vecindado en España. Actuó primero como violinista en varios teatros españoles. Contrajo nupcias con la excelente tiple María López, ornato de los coliseos de Madrid y Barcelona y, merced a su consorte, logró el puesto de maestro compositor en los teatros madrileños (1804). Es autor de varias tonadillas sin espíritu español e incluso autor de la letra de alguna de ellas, cuyo libreto se imprimió en sus días y cuya música se conserva inédita en la Bibl. Municipal de Madrid.

En su diccionario, Ricart Matas ofrece información sobre sus dos obras más relevantes, señalando: “Francesconi, Giuseppe María. Compositor italiano que se estableció en España a principios del S. XIX. Compuso varias óperas, que se representaron en Madrid, entre ellas “La Amalia, o La ilustrada camarerita”, el oratorio “El Sedecías”, tonadillas, etc. Casó con María López, una tiple muy aplaudida en aquellos tiempos”.

Aunque Emilio Cotarelo⁶, José López Calo⁷ y José Subirá⁸, al igual que Pena-Anglés y Ricart Matas, lo dan como italiano, el *Dizionario Enciclopédico Universale della Música e dei Musiciste*⁹ desconoce la existencia de músicos apellidados Francesconi a finales del XVIII y principios del XIX. Tal vez, al igual que otros compositores italianos con los que la figura de Francesconi guarda estrechas analogías, como Esteban Cristiani, el que nos ocupa fue un compositor nacido y formado en Italia, pero ¿por qué, contrariamente a lo que ocurre con Cristiani, autores como Claudio Sartori¹⁰ o Umberto Manferrari¹¹ no dan cuenta de obras de su autoría realizadas con anterioridad a su llegada a España?

³ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002.

⁴ Joaquín Pena, Higinio Anglés: *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Labor, 1954.

⁵ José Ricart Matas: *Diccionario Biográfico de la Música*, Barcelona, Ed. Iberia, 1966.

⁶ Emilio Cotarelo y Mori: *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imp. De José Perales y Martínez, 1902.

⁷ José López Calo: “Moral, Pablo del”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres, Macmillan, 1992.

⁸ José Subirá: *La tonadilla escénica*, Madrid, Tip. de Archivos, 1928-30.

⁹ *Dizionario Enciclopédico Universale della Música e dei Musicisti*, 10 volúmenes. Turín, UTET, 1983-1990.

¹⁰ Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

¹¹ Umberto Manferrari: *Dizionario Universale delle Opere Melodrammatiche*, Florencia, Sansoni Antiquariato, 1954.

Esta falta de referencias biográficas puede matizarse con la consideración de dos noticias relacionadas con el apellido Francesconi. La primera nos remite a un cierto Giambattista Francisconi, autor, entre otras obras, de seis duetos para dos violines publicados en Londres por Welcker en 1775, conservados en la Biblioteca Nacional como parte de la música de cámara interpretada en el Palacio Real durante los reinados de Fernando VI y Carlos III¹². La segunda, más reveladora, da cuenta de la presencia en Cádiz de otro Francesconi, de nombre Gaspar, como integrante de la compañía de ópera italiana que actuó en esa ciudad en los años 1760. Emilio Cotarello¹³ lo describe como “Gaspar Francesconi, boloñés que se estableció en España y dejó familia”, y señala su presencia también en Valencia, en 1774. Cristina Díez Rodríguez¹⁴ ha documentado la labor de este cantante en Cádiz desde la temporada 1762-1763 hasta la de 1766-1767. De acuerdo con su trabajo, “parece ser que la mayoría de los cantantes que vinieron a formar esta primera compañía llegaron directamente desde Italia”. Cristina Díez da a Gaspare Francesconi como natural de Bolonia, y señala que éste “había actuado últimamente en Génova (1757)”, confirmando que “Francesconi se unió en 1774 a la compañía que actuaba en Valencia”.

No parece descabellado suponer una relación de parentesco entre los tres Francesconi citados, e incluso aventurar la posibilidad de una relación más estrecha entre Gaspare y José M^a Francesconi, sin excluir la posibilidad, verosímil por las fechas, y a la vista del comentario de Cotarello, de una relación de paternidad. Todo ello, en caso de confirmarse, explicaría la falta de noticias sobre José María Francesconi en los grandes manuales italianos y daría lugar a la consideración de este autor como compositor español, y no como italiano afincado en España.

Sea como fuere, los primeros hechos documentados sobre Francesconi los ofrece M^a Teresa Suero Roca en su obra *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Entre los datos recogidos por esta autora, siempre referidos a la cartelera del Teatro de la Santa Creu, se da cuenta de la interpretación en 1803 de “una primorosa tonadilla a dúo, intitulada *Aún en la mujer zelosa, se ve en mucho lo piadosa*, de D. Joseph María Francesconi, que cantará la Sra María López”¹⁵. Asimismo recoge la interpretación en 1804

¹² *Catálogo de impresos musicales del S. XVIII en la Biblioteca Nacional-Madrid*, p. 28. La partitura, que forma parte de un lujoso volumen de música, presenta marcas de uso, pero no ofrece información alguna sobre el compositor.

¹³ Emilio Cotarello y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917 (reed. facs. Madrid, ICCMU, 2004).

¹⁴ Cristina Díez Rodríguez: “La ópera en Cádiz en el siglo XVIII”, tesis doctoral en curso.

¹⁵ M^a Teresa Suero Roca: *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Diputación de Barcelona-Institut del Teatre, 1987. Entradas 1427, 1428 y 1429: la obra se representó el 28 de noviembre de 1803, y se repitió los días 29 y 30 del mismo mes.

de la tonadilla a tres titulada *No se casó por ser viejo el Tío Pan Roe Conejo*, de Francesconi, cantada igualmente por María López¹⁶.

Suero Roca deja constancia de un buen número de actuaciones de la esposa de Francesconi en Barcelona, siempre cantando tonadillas, durante las temporadas 1800-1801, y 1803-1804, interpretando en esta última temporada las obras de Francesconi anteriormente citadas¹⁷. También establece esta autora la presencia de los dos cónyuges en el elenco de la Compañía en 1800, Francesconi como “músico” y María López como “Dama 3ª de cantado”, y en 1803, el primero como “músico principal” y la segunda como “Dama”¹⁸. Ninguno de los dos aparece mencionado, sin embargo, como miembro de la compañía establecida para el año 1804¹⁹. Su pista, mejor documentada, nos conduce a partir de ese año desde Barcelona hasta la corte madrileña de Carlos IV, en los años inmediatamente anteriores a la toma de Madrid por los franceses.

El compositor en la corte. 1804-1809

Las principales noticias sobre la estancia de Francesconi en Madrid proceden de Emilio Cotarelo, que en *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, señala lo siguiente²⁰:

Abriéronse los teatros como de costumbre el día de Pascua²¹, que este año de 1804 cayó en 1º de Abril, empezando el de la Cruz con la hermosa comedia de Lope, *La niña de plata*, muy bien representada; una tonadilla y un sainete (...)

Pudo completarse la compañía el 9 de Abril, entrando María López, excelente tiple que se había formado rápidamente en provincias, hija de Francisco López y ya casada con el compositor D. José María Francesconi, otro italiano que, como Cristiani (D. Esteban), se había vecindado en España y a quien se colocó como maestro compositor, igual en todo á D. Pablo del Moral, que también quedó disgustado por ello.

Cotarelo añade, en nota a pie de página, que:

La necesidad de tiple obligó al Gobierno a pasar por todo; Francesconi aspiraba a la plaza de compositor y ya en 26 de Marzo, cuando se designó a su mujer

¹⁶ *Ibidem*, entradas 1472, 1473 y 1474. Se representó el 12 de enero de 1804, repitiéndose el programa los días 13 y 14 del mismo mes.

¹⁷ En abril de 1800 María López cantó “una tonadilla nueva, titulada: *La Dama sensata*”. No hemos podido confirmar que se trate de una tonadilla de Francesconi.

¹⁸ Suero Roca relaciona los elencos de las Compañías del Teatro de la Sante Creu, hechos públicos cada año teatral. En el “Complemento a la cartelera” que se incluye como apéndice del libro, la autora relaciona el elenco de las compañías que encontró en las actas municipales los años teatrales que no se publicaron.

¹⁹ La compañía del año 1804 figura en la entrada 1538 del libro de Mª T. Suero, día 18 de marzo de 1804.

²⁰ E. Cotarelo: *Isidoro Maiquez...*, pp. 196 y 197.

²¹ El año teatral comenzaba en la Pascua de Resurrección y terminaba en la Cuaresma del año siguiente (de abril a abril, habitualmente).

como primera de cantado, había recurrido manifestando que se hallaban ajustados para el teatro de Zaragoza, él de primer violín y músico principal y ella de segunda de versos y música, y solicitando se les dejase en libertad. Como las autoridades tenían orden de procurar que los matrimonios no estuviesen separados, hubo que contentar a Francesconi, dándole también a él la plaza.

En efecto, el recurso de Francesconi al que se refiere Cotarelo lleva fecha de 26 de marzo de 1804²², y ofrece el punto de vista del compositor sobre la cuestión del traslado a Madrid, señalando que tanto él como su esposa:

Han sido venidos a esta Corte desde la Ciudad de Zaragoza, en donde se hallaban ajustados, el primero de primer violín y Músico pral. del Teatro, y la segunda de Graciosa de Verso y Cantado del mismo. Que en el año pasado se trató por el antecesor de V.E. de nombrar a dicha su mujer para uno de los Teatros de esta Corte y habiendo hecho constar mediante certificaciones de médico y cirujano lo mal que le prueba el clima de Madrid y Sitios Reales por los repetidos (mareos) que le acometen habiendo estado muchas veces a punto de perder la vida se sirvió S.E. dejarlos en libertad para ir a donde les conviniese. Que (*esa*) razón es la misma en el día, pues parece que no puede ser obligado a hacer lo que perjudica a la salud de su mujer. Que el exponente como casado tampoco puede estar en paraje en donde no se hallen ambos colocados según conviene a su mérito y circunstancias y sería indecoroso al recurrente el estar atenido a lo que ganase su consorte por no ocupar una de las partes principales de su profesión.

Por todo ello Francesconi “suplica que atendida la imposibilidad en ambos extremos de permanecer en los Teatros de la Corte, se digne por lo proveído en el año anterior dejar en libertad a la mujer del exponente para que puedan ambos cumplir la contrata que tienen hecha con el Ayuntamiento de Zaragoza”. En el margen superior izquierdo del folio aparece, escuetamente redactada, la respuesta oficial a la petición de Francesconi: “*No hai lugar*”.

Al margen de las consideraciones de Cotarelo, llama la atención el hecho de que Francesconi y su esposa argumenten estar ajustados en Zaragoza, cuando, como hemos visto, hasta enero de ese mismo año 1804, e ininterrumpidamente desde abril de 1803, María López estuvo actuando en Barcelona, con Francesconi ajustado como Músico Principal durante el año 1803.

Fuese por astucia del compositor, como sugiere Cotarelo, o por fuerza mayor, como afirma aquél en su escrito, el caso es que Francesconi y María López quedaron ajustados para la temporada 1804-1805 en la compañía del Teatro de los Caños del Peral de Madrid en los siguientes términos²³:

²² Madrid, Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/5.

²³ E. Cotarelo: *Isidoro Maiquez...* Apéndice III: “Listas de las Compañías de los teatros de Madrid desde 1791, en que entró I. Maiquez, hasta 1819”.

Temporada 1804-1805 (De 1° de abril a 26 de Febrero): primera integrante de ópera María López, con 36 reales de partido²⁴ (sólo superada por el célebre Manuel García, con 40) y como *Compositores* D. José María Francesconi, con 10 rs y D. Pablo del Moral, con 10 rs.

Temporada 1805 (De 14 Abril a 15 de Mayo). *Maestro y compositor* D. José María Francesconi, con 12 rs., y entre las *Actrices de ópera*, María López con 36 rs.

Salta a la vista la diferencia en la asignación de partido entre María López y su marido, pero más aún lo exiguo de la cantidad cobrada como compositor por Pablo del Moral, 10 reales, lo mismo que Francesconi, pues en la misma temporada y en el Coliseo de la Cruz, el compositor Blas de la Serna cobraba 20 reales de partido²⁵. Esto sugiere la posibilidad de que, con la llegada de Francesconi, el sueldo de Blas de la Serna fuese dividido entre los dos, a 10 reales cada uno, con el consiguiente disgusto de Del Moral, aunque no debió ser menor el de Francesconi, que sólo en años posteriores, como compositor y maestro de música en el Teatro de la Cruz, pasaría a ganar los 20 reales habituales para el cargo. Y no fue esta cuestión ajena a la solicitud de jubilación de Pablo del Moral que, como veremos, se produjo a los pocos meses de la llegada de Francesconi, sin que esto supusiese más que un modestísimo aumento de dos reales en el partido de este último para 1805.

Fingiese o no su desgana por el obligado traslado, como profesional del teatro musical Francesconi conocía las características específicas de la vida teatral madrileña, derivadas en parte de su condición de Corte y en parte de las características del público al que este espectáculo se dirigía. En Madrid el teatro obedecía a un modelo fuertemente monopolístico, al contrario que los modelos europeos más abiertos a la iniciativa privada: se trataba de un modelo derivado de la concesión regia y con un marcado sentido asistencial, por el que buena parte de los beneficios de la actividad teatral se dedicaban al sostenimiento de los hospitales. Tres teatros públicos funcionaban en el Madrid de la época: el de los Caños del Peral, levantado en el solar que actualmente ocupa el Teatro Real, destinado a la ópera italiana y con una orquesta estable, y los teatros del Príncipe y de la Cruz,

²⁴ Los actores, tanto de teatro declamado como de cantado, recibían ingresos “de partido” y “de ración”. E. Cotarelo: *Isidoro Maiquez...*, pp. 60-61, señala, refiriéndose al célebre tenor Manuel García, que “no alcanzó superior categoría por entonces que la de octavo galán de cantado, con sus 17 reales de partido y cuatro de ración en cada día de trabajo”.

²⁵ Los sueldos de los compositores Blas de Laserna y Pablo del Moral de las compañías de la Cruz y del Príncipe en 1801 eran de 1000 rs mensuales, algo más de 32 r/d, exactamente lo mismo que cobraba el maestro de música por esas fechas, Cristobal Andreozzi. Véase José Máximo Leza: “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología-V Congreso de la Sdad. Española de Musicología. Barcelona, 25-28 de octubre de 2000*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, p. 128.

dedicados prioritariamente al teatro declamado en castellano, aunque ambos contaban también con agrupaciones orquestales de menor tamaño, apropiadas para un repertorio musical menos relevante en su programación.

El teatro de los Caños del Peral, protagonista de una intermitente vida teatral durante el siglo XVIII, reabrió sus puertas en 1787 dando lugar a la etapa más continuada y brillante de la ópera italiana en Madrid, en especial durante la última década del siglo, poniendo en escena las obras de Cimarosa, Paisiello, Sarti, Hasse, Guglielmi, etc., presentando a grandes divas como Luigia Todi y Brígida Giorgi Banti, y asistiendo a fenómenos como el estreno de autores españoles como Martín y Soler, o la aparición de los primeros escritos en defensa de la ópera española frente a la italiana²⁶.

Este periodo de la vida del teatro se cerró en 1799 con la publicación de un importante decreto en el que Carlos IV establecía que: “En ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 diciembre de 1799”. Emilio Casares resalta en especial el “Apéndice” de este Decreto, que hacía explícito su apoyo a la ópera española en estos términos: “Los compositores de música tendrán obligación de componer anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas”. Todo ello tuvo como consecuencia que “todas las óperas cantadas desde esta fecha hasta el 25 de enero de 1808, lo fueron con letra española y por cantantes españoles”²⁷.

Las circunstancias en las que se desarrolló la vida operística durante la primera década del siglo XIX tuvieron también consecuencias a largo plazo. Para Emilio Casares:

A partir del decreto vivimos un auténtico desalojo de las huestes italianas que habían convertido Madrid y Barcelona en centros de música italiana, y España, sin capacidad de generar un espacio musical propio, fue cayendo gradualmente en las potentes redes líricas francesas. Existen numerosos documentos que demuestran el cambio de mentalidad que se operó con el afrancesamiento de nuestro teatro promovido por Fernández Moratín, que fue en claro detrimento de la ópera italiana, y, sobre todo, por medio de ese renacimiento del espíritu nacional, que dio alas, por ejemplo, a los músicos españoles simbolizados en el sevillano Manuel García [...] Si examinamos la cartelera madrileña desde 1800 a 1808, año de la llegada de Napoleón, veremos cómo se asiste a un auténtico desalojo de la ópera italiana. En estos primeros ocho años del siglo XIX se produce la inversión del

²⁶ Emilio Casares: “La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001. vol. I, pp. 21-57.

²⁷ Luis Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878 (reed. Madrid, ICCMU, 2002, p. 39, nota 2).

consumo del repertorio: la caída de la música italiana y la búsqueda de la alternativa en la estética lírica francesa²⁸.

Cuando Francesconi y María López llegaron a Madrid en 1804, el Teatro de los Caños del Peral se encontraba en una situación especialmente complicada. Apenas dos años antes, en 1802, las autoridades municipales habían confiado al empresario Melchor Ronzi la gestión de los teatros de la ciudad, pero la iniciativa terminó en quiebra en el mes de agosto del mismo año, tras el incendio del teatro del Príncipe el mes anterior. Como consecuencia, desde 1805 y hasta la reinauguración del Teatro del Príncipe en agosto de 1806, sólo hubo dos compañías en Madrid, la del teatro de la Cruz y la de los Caños, donde pasó a trabajar la compañía del Príncipe, quedando el teatro bajo la dirección del famoso actor Isidoro Maiquez. En el teatro de los Caños, el principal responsable de la organización musical entre 1803 y 1807 fue el célebre cantante y compositor Manuel *del Pópulo* García, que durante el período de su gestión ejerció una benéfica labor que incluyó el aumento de los sueldos y del número de componentes de la orquesta, que llegó a la cifra de 39-41 músicos²⁹, una cifra en todo similar a la de las orquestas europeas de ópera estable de la época. A esto hay que añadir la presencia en el teatro de algunas de las mejores voces españolas del momento: además del propio Manuel García, que pocos años después dejaría Madrid para convertirse en una de las grandes figuras de la música europea del siglo XIX, Francesconi tendría ocasión de contar, entre otros, con cantantes como Joaquina Briones –segunda mujer de García– o Laureana Correa, además de su propia esposa, María López.

¿Traduttore traditore?

Como compositor de los Caños, Francesconi emprendió de inmediato la presentación de sus obras. Así lo atestigua Cotarelo³⁰, que, refiriéndose a la temporada 1804-1805, señala:

El 16 de Mayo fue el destinado para cantar una ópera pergeñada por Francesconi dos años antes. Este músico, parece que, á imitación de Cristiani, plagia-ba las composiciones de los mejores maestros italianos, y con semejantes remiendos tejían las partituras cuya letra ya original ó traducida encomendaban á cualquier trapero literario. Sin embargo, en la ópera de que ahora tratamos, que fue la titulada *Amalia ó ilustre camarerita*, no hubo necesidad, porque el mismo compositor

²⁸ Emilio Casares Rodicio: “La música en torno a la Guerra de la Independencia. El teatro lírico en el Madrid napoleónico (1808-1813)”, en *El nacimiento de la España contemporánea. Congreso Internacional Bicentenario de la Guerra de la Independencia*, Emilio de Diego García (dir.), Madrid, Actas, 2008, p. 419.

²⁹ J. M. Leza: *Las orquestas de ópera en Madrid...*, p. 118.

³⁰ E. Cotarelo: *Isidoro Maiquez...*, p. 201.

hizo el libreto, lleno de barbarismos, como escrito por quien apenas conoce el idioma en que pretende expresarse.

(Nota a pie de página): La Amalia ó ilustre camarerita. Escrita por D. Josef María de los Reyes Francesconi y Suffó; y puesta en música por él mismo: Valladolid. En la Oficina de Pablo Miñón. Representada por la compañía de los Reales Sitios en los días 15, 16 y 17 de Octubre de 1802. 8º, 91 páginas. Va dedicada á D. José de Arteaga, Capitán General de Castilla la Vieja. Está en dos actos, en verso. Reparto: El Marqués del Globo: Eusebio Fernández. El Conde de Valleameno: García. El Barón de Campo de Frías: Pau. Dª Isabel, su hermana: J. Briones. Amalia, camarera: María López. Felipe, paje: Cristiani.

Y añade Cotarelo³¹, siempre refiriéndose a la temporada teatral 1804-1805:

La sección de ópera de la compañía de los Caños también siguió cultivando el género con nuevos *pasticcis* de Cristiani y Francesconi, tales como *El trapiondista*, del segundo de estos músicos, *El médico turco*, obra graciosa, *El indolente poltrón*, de Francesconi, letra de Comella y muy mala...

(Nota a pie de página): “*El trapiondista* no es otra cosa que *El licenciado Farfalla*, de D. Ramón de la Cruz, con algunas ligeras modificaciones en las palabras y los nombres de los personajes; pero no en el argumento y su desarrollo, y al parecer, con nueva música de Francesconi. La cantaron María López (Marcela), J. Briones (Faustina), M. García (D. Bernardo), Eusebio Fernández (Juanito), Cristiani (Farfalla, ó sea Farfalla), y otros. Fétis equivocadamente atribuye la música de esta obra a M. García con el título de *El Hablador*, si no es que ambos lo hayan puesto música o sea distinta.

Durante la Cuaresma³² se ejecutaron el Saúl, oratorio en dos actos con música de Cristiani, *Jerusalem destruída por Nabucodonosor*, con música de Francesconi, también nuevo...

(Nota a pie de página): “*El Sedecías o la destrucción de Jerusalén*. Drama sacro en dos actos verso. Por D. Luciano Francisco Comella. Es original, y tomado el asunto del libro IV de los Reyes, capítulo XXV. El manuscrito 193-12 de la Biblioteca municipal lleva licencia de 14 y 18 de Marzo de 1805. Lo cantaron María López (Nabala), Manuel García (Sedecías), Eusebio Fernández (Jeremías), Contador (Nabucodonosor), Acuña, etc.

Ciertamente, el personaje no parece suscitar las simpatías de Emilio Cotarelo. Coincidiendo con él, la historiografía tiende a mostrar una imagen negativa de la labor desarrollada por Francesconi durante estos años. Así José Subirá, en su monumental *La tonadilla escénica*³³ señala que:

En 17 de abril de 1805 solicita su jubilación, con el haber de veintidós reales y medio diarios este notable compositor [Pablo del Moral], de quien dice Mitja-

³¹ E. Cotarelo: *Isidoro Maiquez...*, pp. 210-211.

³² Se entiende del año 1805, pues Cotarelo se refiere a la temporada teatral 1804-1805.

³³ J. Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. I, pp. 220-221.

na que “sus graciosas tonadillas muestran que no le faltaba imaginación ni espíritu”, y al obtener el anhelado retiro Moral, no es el puesto vacante para el veterano Valledor, sino para el novato Francesconi.

Si la adversidad había pesado cruel sobre Valledor, en cambio la suerte se mostraba propicia para José María Francesconi. Era éste un músico italiano sin gran talento, gran inspiración ni gran cultura. Casado con la excelente tiple española María López, se hallaban ambos ajustados en Zaragoza, donde él actuaba como primer violín y maestro de música, cuando, al comenzar el año cómico 1804-1805, ella fue designada en Madrid primera dama de cantado, y como había orden de procurar que no estuvieran separados los matrimonios, se creó entonces otra plaza de maestro compositor en todo análoga a la de don Pablo del Moral, recayendo sobre Francesconi, con el consiguiente disgusto de ese músico, lo suficientemente grande para solicitar el retiro antes de lo que lo hubiera hecho sin esa elevación jerárquica de un extranjero intruso. El nombramiento de Francesconi y su labor musical en la escena madrileña, durante varios años, contribuyeron a que se consumasen la italianización de nuestra música nacional y la descomposición de la decadente tonadilla.

Respecto a la “italianización de nuestra música nacional” merece la pena mencionar aquí a Peña y Goñi³⁴, que se refiere indirectamente a Francesconi cuando afirma que en esos años: “... el público y sobre todo las clases elevadas, patrocinaban y protegían de un modo insensato a las cantantes italianas, a la ópera italiana y hasta a maestros *cuneros*³⁵, si se me permite la palabra, italianos que, como Cristiani, Brunetti y otros alcanzaron una consideración a todas luces innecesaria”.

Y José López Calo, en su artículo sobre Pablo del Moral en *The New Grove Dictionary of Opera*, redondea la visión histórica sobre Francesconi señalando: “... En 1804 se creó un nuevo puesto de compositor, idéntico al de del Moral, y fue otorgado al italiano G.M. Francesconi, un compositor mediocre pero engreído, muy dado a las intrigas. Moral, ofendido, dimitió el 17 de abril de 1805 y desapareció de la vida pública”³⁶.

En resumen, la tradición historiográfica acusa a Francesconi de no tener “gran talento, inspiración ni cultura”, y de ser “engreído y dado a la intriga”; desde el punto de vista profesional, se le reprocha ser plagario e irrespetuoso con el idioma, aceptando argumentos perpetrados por “traperos literarios” y llegando a escribir sus propios libretos en un idioma que no domina, todo ello en un contexto de fuerte italianización de la música

³⁴ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española. La música dramática en España en el S. XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imp. Y Est. de El Liberal (1881), p. 69.

³⁵ i.e. expósitos, abandonados.

³⁶ “In 1804 a new post of theatre composer was created, identical with Moral’s, and awarded to the Italian G.M. Francesconi, a mediocre but conceited composer, much given to intrigue. Moral, affronted, resigned on 17 april 1805 and disappeared from public life”, vol. 3, p. 463.

nacional que trajo consigo, entre otras cosas, el favoritismo hacia los músicos italianos y la decadencia de la tonadilla.

¿Hasta qué punto responden a la realidad estos reproches? Respecto a los aspectos literarios, no es posible afirmar nada sobre los “nuevos pasticcí” de Francesconi *El trapisondista* —una opereta— y *El indolente poltrón* —una tonadilla—, pues del primero sólo se conserva la partitura, mientras del segundo, al parecer plagio literario de *El licenciado Farfalla*, no se conserva texto ni partitura. Sí son posibles, sin embargo, algunos comentarios en torno al texto, la música y las circunstancias de estreno de la ópera *La Amalia*.

La Amalia, o ilustre camarerita

Refiriéndose al libreto de *La Amalia*, conservado en la Biblioteca Nacional³⁷, Subirá³⁸ señala que “Francesconi llegó a escribir algún libreto español, como el de la ópera *La Amalia o ilustre camarerita*, el cual se imprimió al representarse en los Reales Sitios durante tres días de octubre de 1802”. En efecto, *La Amalia* no se estrenó en los Caños del Peral el 15 de mayo de 1804, como afirman Carmena y Millán³⁹ y otros recogiendo sus noticias, sino dos años antes, cuando el compositor aún no se encontraba en Madrid. Así consta en la portada del libreto:

La Amalia o ilustre camarerita— Escrita por don Josef María de los Reyes Francesconi y Suffó; y puesta en música por el mismo —Valladolid— en la Oficina de Pablo Miñón, donde se hallará con diferentes piezas antiguas y modernas. Representada por la Compañía de los Reales Sitios en los días 15, 16 y 17 de octubre de 1802.

Otra cosa es la afirmación de Subirá respecto a que la obra se representó en los *Reales Sitios*, con su sugerencia implícita de haber sido representada ante la Corte. Aunque no hay duda de que sí existía en 1802 una Compañía de los Reales Sitios, sobre todo dedicada al teatro declamado⁴⁰, y aunque *La Amalia* demuestra que podía representar óperas, esta Compañía, que continuó su actividad en años posteriores⁴¹, no puede ser confundida con la famosa Compañía de los Reales Sitios que se distinguió por

³⁷ Madrid, Biblioteca Nacional, Sig. T/25930.

³⁸ J. Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. I, pp. 220-221.

³⁹ L. Carmena: *Crónica de la ópera italiana...*

⁴⁰ En Emilio Cotarelo: *Isidoro Maiquez...*, pp. 59-60 se dice: “...los teatros de los Reales Sitios, es decir, las compañías que seguían a la Corte en sus traslaciones anuales, del Pardo a Aranjuez y de aquí al Escorial o a La Granja, y que tenían importancia casi igual a las ordinarias de la villa”. Cotarelo cita la Compañía fundada en 1798 y da como fuente el “Archivo del Corregimiento de Madrid”.

⁴¹ El manuscrito MSS 14057/7, carpeta 21, del legado Barbieri en la Biblioteca Nacional contiene un documento impreso titulado: “Lista de los individuos de la Compañía Cómica que con Real Privilegio forma por Empresa y a su dirección D. Gregorio Bermúdez para los Reales Sitios en este año de 1806”.

su protagonismo en la ópera de corte desde 1766 hasta el fin de su ciclo vital en 1777.

¿En qué lugar y circunstancias pudo estrenar esta Compañía *La Amalia*? Aunque no pueda aportarse una respuesta definitiva, sí resultará provechoso comparar la información proporcionada por el libreto de *La Amalia* con la portada de otra obra impresa de Francesconi, *Causó tristeza y contento la agudeza del sargento*⁴², donde puede leerse:

Pequeña pieza jocosa de música y versos en un acto, titulada: Causó tristeza y contento la agudeza del sargento, ó La vieja enamorada. Escrita por D. Josef Maria de los Reyes Francesconi y Suffó, y puesta en música por él mismo. Representada en Valladolid por la Compañía de los Reales Sitios en los días de Pasqua de Navidad de este año de 1802. Valladolid. Se hallará en la Librería de Pablo Miñón con diferentes piezas antiguas y modernas, vive frente al león de la Catedral.

La coincidencia de ciudad e impresor y la cercanía de las fechas sugieren que Francesconi puso en escena ambas obras en la ciudad de Valladolid, en los meses de octubre y diciembre de 1802, y que por esa razón Pablo Miñón imprimió los libretos, siguiendo la costumbre habitual de ofrecer al público el texto de la representación a la que asistía.

Ofrecemos a continuación una breve sinopsis argumental de la obra. La escena se representa en Madrid y sus cercanías. En el primer Acto, el Marqués del Globo, personaje pagado de sí mismo que presume de un escudo heráldico que incluye “monos y camellos”, riñe con el Conde de Valle-Ameno, su hijo, porque éste pretende casarse con la camarera Amalia, rechazando así el excelente partido que ofrece su prometida, la noble Isabel, hermana del Barón de Campo de Frías y señora de Amalia. Doña Isabel intercepta una carta de su hermano el Barón dirigida a Amalia, declarándole su amor, y descubre que también Felipe, un paje de 55 años a su servicio, pretende casarse con la bella y discreta camarera. Isabel, deseosa de recuperar el amor del Conde, y de acuerdo con el Marqués, urde un plan: abandonar a Amalia en un bosque y dejar que el paje Felipe la encuentre para que Amalia, conmovida, lo acepte como esposo. Pero Amalia ama al Conde, rechaza de tiempo atrás las insinuaciones del Barón y se muestra digna y noble al afirmar sus derechos, si no basados en la sangre, sí en la honradez y en la firmeza de sus sentimientos. Felipe, con gran torpeza, descubre al Conde y al Barón el lugar del bosque donde abandonarán a Amalia, y todos los personajes, en la escena final, se sorprenden dándose de bruces en el bosque.

En el segundo acto el Marqués, confundido por sus ansias de casar a su hijo el Conde con Isabel, cree que éste ha aceptado por fin entrar en

⁴² Se conservan varios ejemplares de esta obra de Francesconi en la Biblioteca Nacional de Madrid, a los que nos referimos en el Catálogo de obras que cierra este artículo.

razón, pero el Conde deja claro en escena aparte que a quien quiere de verdad es a Amalia, despreciando las conveniencias de su padre. En una escena cómica, el Marqués felicita al paje Felipe por su próxima boda con Amalia, una vez que el Conde, por fin, la ha rechazado. Felipe recibe la noticia encantado, aunque manifiesta su temor a los posibles cuernos con que el Conde pueda adornar su cabeza en el futuro. Aclarado el error en el que se encuentra el Marqués, éste, el Barón e Isabel deciden encerrar en las dos torres de la Quinta donde transcurre la acción al Conde y a Amalia. El Conde consigue la complicidad de su guardián y acude a la torre de Amalia para proponerle la fuga, pero ésta se niega, poniendo su honor por delante de su amor. El Marqués hace llamar a los amantes a su presencia, decidido a encerrar para siempre al Conde y a meter en un convento a Amalia si no desisten de su amor, pero los dos amantes se reafirman en él. Cuando ya todo parece decidido, entra en escena un Posta

con una carta de París para el Barón, firmada por la Princesa de Dufre: Amalia es en realidad hija legítima de la Princesa y del padre de Isabel y del Barón, casados en secreto en París tras enviudar el padre de estos últimos. Esa boda nunca se hizo pública por temor a un hermano de la Princesa, interesado en su soltería por motivos políticos. Por esta razón, Amalia, aun siendo hija legítima y hermana tanto de Isabel como del Barón, fue criada en casa de ambos como camarera. El Marqués acepta ahora la boda entre Amalia y el Conde, y la obra termina a satisfacción de todos.

La trama de *La Amalia*, anagnórisis incluida, al igual que la de la tonadilla *No se casó por ser viejo el tío Pan Roe Conejo*⁴³, también de Fran-

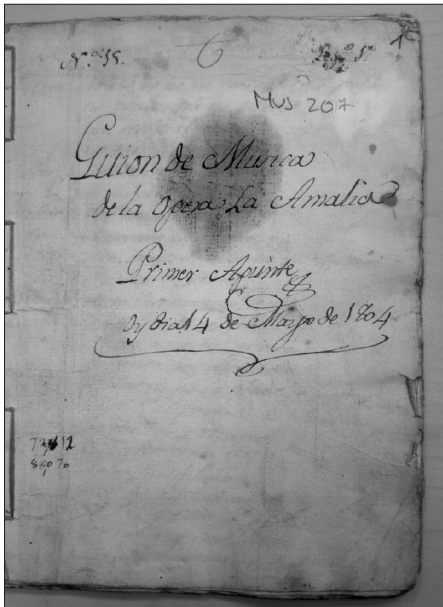


Fig. 1. Portada del libreto manuscrito de *La Amalia*. BMH

⁴³ El libreto de esta tonadilla se conserva en la Biblioteca Municipal. Sinopsis argumental: Manuela tiene 2 novios; quiere al joven Pepe, pero desea aprovecharse del viejo tío Pan Roe Conejo, dueño de una hostelería. El Tío Conejo sorprende a la pareja. Manuela disfraza a Pepe de alcahueta y, fingiendo desconocer que el Tío Conejo los escucha, proclama su amor por el viejo. Pepe sale de escena y el Tío Conejo ofrece a Manuela dinero y viandas para almorzar. Cuando se marcha, Manuela y Pepe reparan comida y dinero, riéndose del viejo. Éste los sorprende de nuevo y Manuela decide entonces contarle la verdad. El Tío, generoso y comprendiendo lo antinatural de su relación con Manuela, bendice la unión de los jóvenes.

cesconi, resulta lejana al lector de hoy, aunque presenta rasgos muy típicos de la época. Basta recordar que *El sí de las niñas*, la obra maestra entre las comedias de Moratín, considerada por algunos como el arranque del teatro español contemporáneo, fue estrenada en 1806, con éxito absoluto. Como recuerda René Andioc⁴⁴, el tema de *El sí de las niñas*, con su conflicto entre las convenciones sociales del matrimonio por conveniencia enfrentado al matrimonio conforme al amor entre los jóvenes, se llevó con frecuencia a escena a finales del siglo XVIII, señal inequívoca del interés que despertaba entre dramaturgos y público. Andioc revela un dato que explica el contexto social de la obra: una pragmática dada por Carlos III, en 1776, por la que se obligaba a los hijos a solicitar el consentimiento del cabeza de familia para poder contraer matrimonio.

Siguiendo a Cotarelo, Subirá⁴⁵ juzga con dureza el libreto de la Amalia en *La tonadilla escénica*, señalando su falta de calidad literaria y ofreciendo como ejemplo un diálogo entre el paje Felipe y el Marqués cuando el último, confundido, cree que por fin podrá casar a Amalia con el paje, evitando así la boda de ésta con su hijo el Conde⁴⁶. Pero al conocer la trama, se comprende que el diálogo que Subirá reproduce como ejemplo se produce entre dos personajes secundarios, ambos de carácter débil y ridículo, que contrastan con el carácter noble y los ideales de Amalia y del Conde, y que desarrollan una escena cómica, guiados ambos por intereses egoístas. Por ello, si bien el libreto no alcanza la categoría de notable, creemos que tampoco es merecedor, en justicia, de los severos juicios de ambos autores.

La música de Francesconi

Al igual que el texto de *La Amalia*, la música de Francesconi responde también a las características teatrales del momento. Siguiendo las directrices de la Real Orden de 1799, entre 1801 y 1810 se pusieron en escena en los Caños 35 obras con texto castellano, entre las que destacan las operetas de Manuel García y las obras de Esteban Cristiani, Narciso Paz y el propio José María Francesconi. Para Peña y Goñi⁴⁷ “debían ser, a juzgar por sus títulos, operetas cómicas ligeras imitadas de Paisiello, Cimarosa, Mayr y

⁴⁴ René Andioc: *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970, trad. castellana *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976, p. 173 y ss.

⁴⁵ J. Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. I.

⁴⁶ (Felipe) Cuando casado estaré con Amalia / ¡oh que contento que siempre estaré! / Con mis chiquillos, y hermosas chiquillas / Siempre jugando yo me entretendré / Y sus gracias y chistes salados / De nuevo mis años harán florecer / También con sumisos e incesantes ruegos / A vuestras bondades yo bendeciré / Mil honores de vos yo recibo... / (Marqués) Y yo de tu boda padrino seré. / (Felipe) Y el chiquillo que tenga primero... / (Marqués) También el chiquillo te bautizaré / (Felipe) Pero ahora pregunto: ¿después de casado / Acaso el sombrero ponerme pondré? / Porque el señor Conde es vivo y travieso, / Y yo no quisiera... / (Marqués) No, no hay que temer. / (Felipe) La frente abultada no quiero tener / Y yo me recelo un qué sé yo qué. / (Marqués) No temas, no temas, te defenderé.

⁴⁷ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española...*, p. 76.

otros maestros italianos cuyas óperas bufas hacían el principal gasto del repertorio, lo mismo en los Caños del Peral que en los teatros de la Cruz y del Príncipe”.

Entre las obras de Francesconi representadas en la temporada 1804–1805, *El trapisondista* obedece al modelo, habitual en la época, de opereta en un acto. Consta de una Sinfonía y 11 números vocales, con la siguiente plantilla vocal: Juanito, bajo; Faramalla, tenor; Faustina, soprano; D. Bernardo, tenor; D. Pascual, tenor; Marcela, soprano; D. Braulio, bajo. Partes instrumentales: vn pal, vn1 (3), vn2 (4), va1, va2, fl1, fl2, ob1, ob2, cl1, cl21, tp1, tp2, clr1, clr2, fg1, fg2, bajo (véase las abreviaturas de instrumentos en el Catálogo de obras). Estructura musical⁴⁸:

Sinfonía. 1: Terceto de Marcela, Faustina, Juanito; incipit “Patrona, patrona”. 2: Juanito, *Cielo por que veas si te quiero*, incipit “Es del codo a la mano”. 3: Dúo de Don Bernardo y Juanito, *Quiera amor sea compañero*, incipit “Cupido me distingue”. 4: Aria de Don Pasqual, *Sigue los insignios enteros*, incipit “Yo no gusto que las partes”. 5: Marcela, *Oiga los V^e el compendio*, incipit “Yo señor soy muy graciosa”. 6: Arieta de tenor, *Os quebrantamos los huesos*, incipit “Alegres, contentos”. 7: Recitado y aria de Faramalla, sin título, incipits: “Llegué venci”/“Ven, o sueño”. 8: Quinteto de Marcela, Faustina, Don Bernardo, Faramalla, Juanito, *Que en tal caso sois primero*, incipit “Qué sorpresa”. 9: Dúo de Faramalla y Don Braulio, *Prevenir sus intentos*, incipit “Si del dueño”. 10: Duetto de Marcela y Juanito, *Llamar su atención intento*, incipit “Los vanidosos que piensan”. 11: Final: Marcela, D^a Leonor / Faustina, Don Bernardo / Don Pasqual, Faramalla, Alcalde / Alguacil (tenores), Juanito / Don Braulio; *Quedarás tan contento*, incipit “Ya cayó Sr. Alcalde”.

La Amalia presenta una estructura más amplia, en dos actos precedidos por una Sinfonía, con siete números musicales en cada acto, y con la siguiente plantilla vocal: Amalia, soprano; Isabel, soprano; Conde, tenor; Barón, tenor; Marqués, bajo; Felipe, bajo. Plantilla instrumental: vn1, vn2, va, b, cl1, cl2, fg1, fg2, fl1, fl2, ob1, ob2, cl1, cl2, tp1, tp2. Estructura musical:

ACTO I^o. Sinfonía. 1: Duetto de Conde y Marqués, incipit “No, no, consentir no puedo”. N^o 2: Marqués, *Que más órte no puedo*, incipit: “De la rabia y del coraje”. N^o 3: Cavatina y cabaletta de Amalia, *Quien creyera sus enredos*, incipit: “Conde adorado”. N^o 4: Isabel, *Pues que yo de celos muero*, incipit: “En vano tú pretendes”. N^o 5: Trío de Amalia, Conde, Marqués: *Que ha de costarme el pellejo*, incipit: “Compadece mi estado”. N^o 6: Amalia, *Los volcanes que respiro*, incipit: “Huye, huye, tirano alevé”. N^o 7: Amalia, Conde, Felipe: *Ya es bueno, ya es bueno el niño*, incipit: “Dónde voy, dónde camino”.

ACTO II^o. 1: Terceto de Amalia, Isabel, Conde: *La paz, bienes y existencia*, incipit: “Qué bochorno”. N^o 2: Dúo de Felipe y Marqués: *Por usía pierdo el seso*, inci-

⁴⁸ En sus partituras, Francesconi escribía con frecuencia un título específico para cada número musical. En caso de existir, señalamos este título en cursiva, seguido siempre del incipit de cada número.

pit “Cuando casado estaré”. N° 3: Barón, *En el campo con mi acero*, íncipit: “Ya vengué el honor mío”. N° 4: Conde, *Quién probó dolor muy fiero*, íncipit: “Dulce bien mío”. N° 5⁴⁹: Dúo para tenor y soprano, sin asignación de personajes; íncipit: “Basta, basta, cruel fortuna”. N° 6: Amalia, Isabel, Conde, Felipe, Marqués: *Aquí ha de haber gatuperio*, íncipit: “Yo no sé lo que resuelva”. N° 7: Amalia, Isabel, Conde, Barón, Felipe, Marqués: *Hace calor en invierno*, íncipit: “Ya gustosos podemos”.

Aunque mantiene coincidencias estructurales con las zarzuelas coetáneas, la música de *La Amalia* es italiana tanto por su técnica como por su espíritu: falta en ella el carácter tonadillesco y la inspiración en el canto popular que caracteriza a las obras de Manuel García⁵⁰ y otros autores de la época.

El tercer número del primer acto, *Quien creyera sus enredos*, puede servir como ejemplo de la escritura musical de Francesconi. Consiste en una doble aria formada por una cantábile *cavatina* seguida de una más rápida y rítmica *cabaletta*. Siguiendo la costumbre habitual en la época, Francesconi escribió, además de las particellas instrumentales, una partitura vocal que consta únicamente de líneas de voz y bajo sin cifrar, dejando al clave la improvisación del relleno armónico.



Fig. 2. Quien creyera sus enredos. Partitura vocal, p. 1. BMH

⁴⁹ Falta este número musical; en la última página del número 4 se lee: “El n° 5 no se ha cantado y la voz y bajo se puso en el oratorio de Jerusalén n° 3, acto 2º”. En el lugar indicado de *El Sedecias* aparece este Dúo para tenor y soprano con la indicación “Dúo en la Amalia”, sin asignación de personajes.

⁵⁰ Véase a este respecto M^a Encina Cortizo Rodríguez: “La Ópera romántica española” en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, vol. II, pp. 9-11.

83 Allegro

Fls.

Obs. *p*

Cls.

Fgts. *solo (Fagot I)*
TACET (Fagot II)

Tpas. *solo*

Cls.

Am.

Vln. I *p*

Vln. II

Via.

Bajo.

Mas la plá - ci - da es - pe - ran - za sien - to que me in - fla - ma el pe - cho y en - tre lá -

Ejemplos 2. Partitura general de La Amalia, cc. 83-88

de Francesconi descansa en un sólido bajo armónico, con uso ocasional de acordes en primera inversión y presencia característica de la cadencia de cuarta y sexta. Su paleta armónica supera con facilidad la monótona alternancia de acordes de tónica y dominante: gusta de la modulación y hace uso de la armonía cromática, en especial del acorde de sexta aumentada, que es utilizado de forma representativa en la amplia coda final, combinando la cadencia de cuarta y sexta con acordes cromáticos de paso.

La *cavatina* está escrita en forma ternaria. Precedida de una introducción orquestal de 22 compases, que presenta un motivo que servirá más adelante como puente, consta de una primera sección (17 compases) firmemente asentada en Mi bemol mayor y una segunda sección (16 compases) en la tonalidad de la dominante, que incluye una breve progresión modulante (V7 del II° - II°; V7 del I - I). La *cavatina* se cierra con la repetición de la primera sección de nuevo en la tonalidad principal.

Precedida también por una frase instrumental de carácter (9 compases), la contrastante *cabaletta* se forma en torno a una frase principal de ocho compases que se inicia en Mi bemol mayor y que, a través de una amplia sección modulante se dirige hacia la tonalidad de la dominante, donde se presentan distintos episodios; la reexposición se mantiene en la tonalidad principal, reforzando la frase principal con una amplia coda final.

Su melodía se articula en períodos clásicos de cuatro compases, formando frases cuadradas que rompen ocasionalmente su simetría para dar ocasión a pasajes vocales virtuosísticos, regiones armónicas de desarrollo modulante y una coda final, común en la época, que repite hasta ocho veces el verso final. En los ejemplos musicales 3 y 4 podemos observar las frases principales de la *cavatina* y de la *cabaletta*, en reducción de la partitura al formato de voz y piano.

La parte de soprano requiere una extensión del re¹ al si³, exigido con frecuencia, incluyendo un ocasional do³. La parte pide además una agilidad vocal considerable, capaz de ejecutar ágiles pasajes arpegiados, escalas rápidas y tres fermatas de dificultad variable, todo ello en consonancia con una escritura abundante en vocalizaciones de carácter virtuosístico, sólo ocasionalmente silábica. El ejemplo musical n° 5 reproduce, en arreglo para voz y piano, un pasaje vocal que actúa como puente entre la sección B y la repetición del tema principal de la *cabaletta*.

Adagio Pastoral

Amalia
Con - de a - do - ra - do ven a mi a - cen - - - to

Piano

27
Am.
y mi - tor - men - to, ven a cal - mar

Pno.

Ejemplo 3. Arreglo para voz y piano, cc. 23-30.

Allegro

Amalia

Mas la pla - ci - da es-pe-ran - za sien-to que me in - fla-ma el pe-cho y en-tre

Piano

88

Am.

lá - gri-mas des - he - cho nose a - tre - ve a res - pi - rar.

Pno.

ff

Ejemplo 4. Arreglo para voz y piano, cc. 83-91

Allegro

Amalia

rar, a _____ res _____ pi _____ rar, a _____

Piano

116

Am.

res _____ pi _____ rar _____

Pno.

Ejemplo 5. Arreglo para voz y piano, cc. 113-117

Recepción / Decepción

¿Confirma la recepción del público madrileño el juicio negativo de la historiografía sobre Francesconi? Para contestar a esta pregunta presentamos en primer lugar los datos ofrecidos por René Andioc y Mireille Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*⁵². Según estos dos autores, el aforo máximo del teatro de los Caños del Peral en la época se estima en 1.200 espectadores. La recaudación máxima por función, teniendo en cuenta que se distinguía entre obras “diarias” y obras “de subida”, con dos e incluso tres precios de entrada, y otros factores, se sitúa entre los 10.000 y los 12.000 reales⁵³. Las cifras de recaudación obtenidas por las obras de Francesconi son las siguientes:

La Amalia consiguió diez representaciones, nueve de ellas en 1804 y una en enero de 1806. Sólo el día del estreno en los Caños (16 de mayo) consiguió *La Amalia* sobrepasar la mitad de la recaudación posible, 6533 rs, con un repunte en la asistencia en las reposiciones de 4 y 7 de octubre, sesiones en las que *La Amalia* se representó junto a otra obra y siendo domingo la segunda de esas fechas.

El Trapisondista obtuvo solamente dos representaciones, los días 10 y 11 de Agosto de 1804, acompañada por un sainete, y con recaudación mediocre (4544 y 2968 rs respectivamente).

Es difícil calcular el éxito de la tonadilla *El indolente poltrón* partiendo de las cifras de recaudación ofrecidas por Andioc/Coulon porque estas piezas, aunque sin duda influían en las entradas, no eran el principal objeto de la representación. En todo caso, esta tonadilla se representó en tres ocasiones, en sesiones de tarde, entre actos de tres obras diferentes y con recaudación aceptable.

Como vemos, las cosas no marcharon particularmente bien durante la primera temporada en Madrid del compositor. José Subirá⁵⁴ deja constancia de ello al comentar:

Hubiera debido sentirse Francesconi satisfecho de su fortuna, que lo elevó a un nivel bien alto para sus merecimientos, mas no fue así. Sentía celos de maestros españoles como don Pablo del Moral, por lo cual contribuyó a amargarles la existencia. Por otra parte, se consideraba una víctima de su cargo, comprobando-

⁵² René Andioc y Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1707-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

⁵³ Estos datos coinciden con los ofrecidos por Michael F. Robinson cuando señala: “Pero en ningún caso la recaudación media se aproxima a los 11.909 reales, cantidad correspondiente al máximo teórico con el teatro lleno que se calculó en 1796... A pesar de todo, podemos afirmar que en general, al menos hasta 1794, la compañía actuaba para un aforo a media entrada”. M. F. Robinson: “Aspectos financieros de la gestión del teatro de los Caños del Peral, 1786-1799”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, (eds.), Cambridge, University Press, 2000, p. 51.

⁵⁴ J. Subirá: *La tonadilla escénica*, pp. 220-221.

lo así la solicitud que, conjuntamente con su mujer, suscribió el 3 de febrero de 1805. Manifiestan en ese documento que se hallaban entrampados, porque habían tomado un préstamo sobre el crecido diario que disfrutaban en Zaragoza, y en Madrid ganaban menos; que, por otra parte, se les obligaba en Madrid a representar ciertas obras a sabiendas de que el público no les daba su aceptación; y en vista de todo ello pidieron “licencia perpetua para ajustarse en la capital insinuada, que los convida con partidos que los ponen en estado de pagar las deudas contraídas en Madrid, o que en caso de negárselo, sea con la condición de ser libres en hacer un ajuste convencional y justo.

En efecto, las quejas vertidas por Francesconi en la solicitud mencionada por Subirá⁵⁵ pueden calificarse de amargas. Se dirigen sobre todo a la dirección del Teatro de los Caños, entonces en manos del actor Isidoro Maiquez, y no sólo por razones económicas –un préstamo de 8000 reales difícil de devolver debido a “la incertidumbre de partidos tan desproporcionados que han señalado aquellos que le dirigen [el Teatro de los Caños]”–, sino también por razones artísticas, debido a una “dirección teatral tan misteriosa como desgraciada. Misteriosa porque se ignora la causa de repetir continuamente las piezas que desagradan dejando de hacer aquellas que producen, y suspendiendo otras con 7 y 8 rs de entrada”.

Pero tampoco acaba de entenderse a qué se refiere Subirá cuando afirma que Francesconi “sentía celos de maestros españoles como don Pablo del Moral, por lo cual contribuyó a amargarles la existencia”. De hecho, Pablo del Moral no se queja de Francesconi, sino de Isidoro Maiquez en su solicitud de jubilación, en expediente fechado el 17 de abril de 1805. En este documento⁵⁶, Pablo del Moral se dirige al Marqués de Híjar solicitando su jubilación con la categoría de “Galán primero, que es de veintidós reales diarios y medio”. Sin embargo, para disgusto de del Moral, Isidoro Maiquez informa el 18 de abril de 1805 que del Moral bien puede tener derecho a su jubilación, una vez que acredite haber cumplido los años de servicio exigidos, pero en cuanto a la jubilación con la categoría “de Galán primero” no lo cree justo, por cuanto del Moral ha cobrado en los años anteriores sólo 12 mil reales “y en el año próximo pasado el partido de diez [y añade que el partido de un primer galán es de 40], por lo cual Moral no ha contribuido lo suficiente”.

Ofendido, Moral contesta entonces, con fecha 1º de mayo, que su cargo lo obtuvo por oposición que incluía, tal como puede comprobarse por lo acaecido a su antecesor Pablo Esteve, la jubilación “de Galán primero”, condición que fue respetada

⁵⁵ Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/6.

⁵⁶ Copiado del original por Francisco Asenjo Barbieri y hoy guardado en la Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/6-30.

...hasta el año próximo pasado de 1804 en que Maiquez puso a todas las partes del teatro por partidos, trastornando a su arbitrio todo el orden antiguo; y considerando al compositor en este gravoso plan como la parte más inferior de la compañía... viniéndole a dejar por premio de sus continuados servicios... con el escasísimo sueldo de 10 reales diarios; y esto en la ocasión en que necesitaba y esperaba el exponente los mayores auxilios.

Y esto, añade Moral, sin advertirle ni informarle, y “en tales circunstancias no pudo menos de deducir verbalmente sus razonables quejas al Sr. Mayquez quien penetrado de ellas y sentido, o figurando sentir, la injusticia que le hacía le contestó se había visto precisado a ello atendiendo a la colocación de Don José Francisconi (*sic*), la cual por ciertas razones se hacía indispensable por redundar en beneficio de la compañía; pero que esto no le perjudicaba en su jubilación”.

Sigue otro interviniente en el expediente señalando las obligaciones del compositor de Los Caños en la época, que por cierto incluían la composición de “40 tonadillas nuevas en cada año cómico”, y finalmente se concede a Pablo del Moral la jubilación por él solicitada, absteniéndose Maiquez, en su 2ª intervención en el expediente, de interferir en la decisión, “en inteligencia de que por mi parte no tengo nada que añadir a lo que he dicho en el mío”.

Estén o no fundamentadas las acusaciones de mezquindad personal que Cotarelo y Subirá arrojan sobre la figura de Francesconi, cabe preguntar hasta qué punto afloran en ambos los prejuicios antiitalianos habituales en la musicología tradicional española, prejuicios que han provocado una reacción en los últimos años hacia una visión más equilibrada de nuestro pasado musical, rectificando, en palabras de Juan José Carreras⁵⁷, “un hecho que probablemente está relacionado con la función ideológica de adversarios que [los músicos italianos] tenían asignada en la musicología española”.

Con todo, el final de la temporada 1804-1805 permitió a Francesconi la satisfacción de la puesta en escena del oratorio *Jerusalén destruida por Nabucodonosor o El Sedecías*. Escrita en dos actos, con texto de Luciano Francisco Comella⁵⁸, esta obra pide cuatro voces solistas masculinas y una femenina, coro a cuatro voces y una amplia orquesta, para la que escribió dos Sinfonías introductorias. Fue estrenada en los Caños el 24 de marzo de 1805, apenas unas semanas después de firmado su amargo memorial de fecha 3 de febrero, y presenta la siguiente plantilla vocal: Rabsaces, tenor;

⁵⁷ Juan José Carreras: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII...*, p. 21.

⁵⁸ Dramaturgo parodiado por Leandro Fernández Moratín en *La Comedia Nueva o El Café* (1792).

Sedecías, tenor; Geremías, bajo; Nabucodonosor, bajo; Nabala, soprano. Partes instrumentales: vn1, vn2, va1, va2, fl1, fl2, ob1, ob2, cl1, cl2, tp1, tp2, clr1, clr2, fg1, fg2, tbn, b (2), tim. Estructura musical:

ACTO I: Sinfonía - Introducción, Adagio en Re m y Allegro en Re mayor-. N° 1: *Introducción*, Geremías y coro, incipit “Tiembla, ciudad famosa”. 2: Marcha instrumental (faltan las particellas; en la última pág. del n° 1 se lee: “N° 2, Marcha”). 3: Rabsaces, incipit “Ya llega Sedecías”. 4: Aria de Nabala y coro *Por mí, por ellos*, incipit: “Esposo, bien mío”. 5: Rec. y aria de Sedecías, *De los tormentos*, incipits: “Cesa caduco bárbaro”/“Un aura de esperanza”. 6: Recitado y aria para bajo *Al arma hebreos*, incipits: “El rayo se desprende”/“De tus culpas tenebrosas”. 7: Dúo de Nabala y Sedecías *A mis ruegos*, incipit: “Ya lo dije, honor me llama”; dúo y coro, incipit “Al arma, al arma”. 8: Falta la música de este número -podría ser la segunda sección con coro del n° 7-. 9: Final, Nabala, Sedecías, Rabsaces, Jeremías y Coro: *Y al pueblo*, incipit: “Al fuerte Nabuco”.

ACTO II: Sinfonía -Allegro en Si b mayor-. N° 1: Cuarteto de Nabala, Sedecías, Rabsaces y Geremías: *Mis plantas*; incipit “Confundida y aterrada”. 2: Geremías, *Se atreve el alma*, incipit “Palpitar el pecho siento”. 2 (2b, ¿Antes del n° 2 anterior?): Recitado y aria de Nabucodonosor⁵⁹, incipits “Conducid al monarca”/“Verás del rey las iras”. 3: Dúo para dos sopranos, sin indicación de personajes. En la partitura se lee: “Dúo en la Amalia”; incipit: “Basta, basta, cruel fortuna”. 4: Sedecías, *Consorte amada*, incipit: “Ese llanto que amor vierte”. 5: Recitado y aria de Nabala, *El valor desmaya*, incipits “Esperad viles”/“Esposo cadáver le miro en la arena”. 6: Coro final: Nabala, Sedecías, Rabsaces, Geremías y coro, *De su venganza*, incipit “Ved el tremendo oráculo”. Además de los seis números anteriores, se conserva un aria suelta de Rabsaces, *En la destrucción de Jerusalén*.

Según los datos aportados por Andioc-Coulon, la cifra de recaudación conseguida por *El Sedecías* el día de su estreno en los Caños del Peral se acerca bastante al máximo posible (12000 reales), algo bastante excepcional en aquellos años. *El Sedecías* se representó en cuatro ocasiones durante el mes de marzo de 1805 y en cinco ocasiones durante la Cuaresma de 1807, en el teatro del Príncipe. Teniendo en cuenta que el aforo máximo de este último teatro en la época era de 2000 espectadores, y la recaudación máxima calculada por estos autores, de 9.300 reales, las cifras conseguidas por *El Sedecías* los días 23 y 24 de febrero de 1807, 8329 y 7069 rs. son, por tanto, más que respetables.

Los años difíciles

La mención a la puesta en escena en 1807 de *El Sedecías* en el teatro del Príncipe adelanta en dos años el relato de los hechos relacionados con Fran-

⁵⁹ Sin indicación de personaje en la partitura, pero aparece la indicación “Acuña” (el cantante), es decir, Nabucodonosor.

cesconi, pero nos introduce en una nueva fase de su carrera, marcada por su paso por los otros dos teatros madrileños. Así, aunque Carmena y Millán señala que Francesconi actuó como “maestro director de orquesta” en Los Caños, además de en 1804-1805, en 1806⁶⁰, Emilio Cotarelo, en el Apéndice de *Isidoro Maiquez...*⁶¹, deja constancia de los traslados de ambos cónyuges desde los Caños del Peral al teatro del Príncipe en la temporada 1805-1806, y a la Compañía de la Cruz durante las temporadas 1806-1807 y 1807-1808. Durante este tiempo, María López actuó como *primera de cantado*, con 30 reales de partido, y Francesconi, sucesivamente, como *Compositor*, –Teatro del Príncipe– y como *Maestro de Música*, –Teatro de la Cruz– con 20.

Los dos teatros citados estaban dedicados sólo ocasionalmente al teatro musical. José Máximo Leza⁶² describe del siguiente modo sus puestas en escena:

Analizando la cartelera de los teatros de la Cruz y el Príncipe durante las dos últimas décadas del siglo [XVIII] encontramos una treintena de títulos citados como óperas. En su inmensa mayoría, sin embargo, las características dramáticas de estas obras muestran intervenciones variables sobre los originales italianos, pues incluyen, aparte de la traducción al castellano, la adaptación de los recitativos como partes declamadas y cambios significativos en los personajes. A veces se nombran como óperas breves composiciones que alternan partes declamadas con recitados y arias y que fueron ejecutadas con otras pequeñas obras durante la misma sesión...

Ciertamente, Francesconi no destacó en esta nueva etapa por su habilidad en el manejo de las relaciones profesionales. Los documentos conservados, casi todos triviales, tienen sin embargo la virtud de presentarnos a un hombre puntilloso, dado a las evasivas y de trato áspero y difícil⁶³. Es significativa a este respecto la historia del nombramiento de Manuel García como compositor de los teatros de Madrid. Una vez más, Cotarelo⁶⁴ nos introduce en este asunto –del que también se hará eco José Subirá⁶⁵– señalando que:

En vano, para retenerle [a Manuel García], se le había nombrado, en 13 de Octubre del año pasado de 1806, músico compositor de los teatros de Madrid (1).

⁶⁰ L. Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana...*

⁶¹ E. Cotarelo: *Isidoro Maiquez...* Apéndice III: “Listas de las Compañías de los teatros de Madrid desde 1791, en que entró I. Maiquez, hasta 1819”.

⁶² José Máximo Leza: “El teatro musical”, en *Historia del teatro español*, vol. II: “Del siglo XVIII a la época actual”, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003. pp. 1697-1698.

⁶³ Ejemplos de todo ello pueden encontrarse en la Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/6; MSS 14057/8-3; MSS 14057/8 (6); MSS 14057/8 (7); MSS 14057/8 (8); MSS 14057/8 (9).

⁶⁴ Emilio Cotarelo: *Isidoro Maiquez*, p. 268.

⁶⁵ José Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. I, p. 224.

Bien porque la Junta de ahora no le confirmase este nombramiento o por otras causas no firmó en las nuevas listas, y se fue a adquirir mayor y merecida fama, a costa de no pocos contratiempos y amarguras.

Nota al pie 1: El propio Manuel García había pedido la plaza de compositor del Príncipe, vacante por haber pasado D. Mariano Ledesma á músico de la Real Capilla. Informaron favorablemente D. Blas de la Serna [3 de Octubre], José Barbieri [6 del mismo mes] y Francesconi dio [en 10 de Septiembre] una respuesta evasiva [Papeles de Barbieri].

No hemos podido localizar la “respuesta evasiva” dada por Francesconi en Septiembre, pero ni Cotarelo ni Subirá dan cuenta de un elocuente documento firmado por el compositor en una fecha bastante anterior, el 14 de mayo de 1806⁶⁶, dirigida a D. Luis Carbonero, donde dice:

En el día 3 del actual, me remitió Josef Barbieri un oficio en el que me incluía una orden del Sr. D. Domingo Campomanes para que informásemos D. Blas Laserna, compositor de música del Coliseo del Príncipe, y yo, a una solicitud de Manuel García, 1º actor de cantado del mismo teatro, en la que pedía la plaza de supernumerario de compositor de música de los Coliseos de esta Corte, por haberla dejado vacante D. Mariano Ledesma, el que se halla actualmente colocado en la Capilla Real. Para mí ha sido una novedad el saber fuese creada esta plaza, como igualmente el que la poseyese Ledesma, por cuyas causas le envié a decir con el mismo portador al apoderado interino Josef Barbieri que me hiciese saber por escrito, para mi gobierno e inteligencia, cuándo y quiénes habían creado esta plaza, como igualmente los que habían puesto en posesión a Ledesma, si con sueldo, y con qué condiciones: en la tarde 5 del presente, me envié a decir con el mismo portador, que pusiese el informe que tuviera por conveniente, pues la plaza que pretendía Manuel García era cosa hecha y sabida del Gobierno. Le dije al portador que dejase el pliego, que miraría todo con madurez y reflexión, para informar con algún conocimiento lo que se me alcanzase; y que para proceder con más acierto, me dejasen ver el informe dado por D. Blas Laserna, pues tal vez podía éste orientarme en parte e instruirme en un negocio, de mí, absolutamente desconocido en todas sus partes: se fue el portador, y a breve rato volvió, diciendo le habían dicho, que ya Laserna había remitido su informe, y que no dejase en mi poder la solicitud de García, que era la que yo debía informar de orden del S. pr. Cuya proposición, me fue forzoso decirle, que yo no podía deliberar con precipitación en una materia delicada, y de mí ignorada, por lo que recogiera su papel que yo daría cuenta: como lo hago, a fin de que haga presente a S.S. esto ocurrido a fin de que delibere lo que su rectitud tenga por conveniente.

En contraste con este escrito de Francesconi, los informes favorables de Blas de Laserna (3 de octubre) y de José Barbieri (6 octubre 1806), son breves y transparentes en su apoyo a la solicitud de García. José Barbieri señala en el suyo que: “Francesconi ha dicho verbalmente que nada puede informar por carecer de antecedentes”.

⁶⁶ Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, sig. Mss 14057/7 – 4.

Pero los verdaderos problemas llegaron para Francesconi con el traslado al Teatro de la Cruz, en la temporada 1806-1807, al verse obligado a asumir el cargo de *maestro de música*, un cargo que implicaba⁶⁷ adaptar, corregir y enseñar las partituras a los músicos de la orquesta, elegir los profesores necesarios para los aumentos de plantilla en las obras en que fuese preciso, llamando a los supernumerarios, estar presente en los ensayos y vigilar la asistencia de los músicos, tocar el teclado en todas las representaciones del teatro y, en palabras de Pablo del Moral en 1801, “procurar en un todo vencer cuantas dificultades han ocurrido tanto por parte de los músicos, como de las actrices y actores”. Sin embargo, el *maestro de música* cobraba menos que el primer violín, considerado primer atril de la orquesta.

Las quejas de Francesconi salen a la luz en un memorial firmado el 7 de Abril de 1807⁶⁸, dirigido a los “Srs. Comisarios de la Junta de Teatros”⁶⁹:

No puedo menos de dar a V:S:S: repetidas gracias por el honor que les he merecido por el nombramiento que a mi favor se han servido expedir de Director de Música; mas no puedo dejar de suplicar a V:S:S: se sirvan hacer recaer dicho nombramiento en el Sr. Reyna, o algún otro sujeto de su satisfacción; porque entre muchos y justos motivos que me asisten para no admitir cargo tan pesado, son los pocos que iré insinuando.

El primer motivo era hallarse su mujer embarazada, lo que lo ponía en la difícil situación de obligarla a trabajar, por no crear agravios comparativos con el resto de actores, cuando lo que más necesitaba era descanso. Afirmaba desconocer, además, “ser anexa la dirección de música a la plaza de compositor”, sin que tal extremo se le diese a conocer “cuando se sirvieron hacerme leer mis obligaciones de compositor”; sin duda conocer tal obligación hubiera provocado su rechazo del cargo porque “la dirección de música se halla hoy en día imposibilitada de poderme dar alguna estimación, porque todo está en el mayor desconcierto, porque los abusos antiguos han viciado tanto al ramo de cantado como al de músicos”, por todo lo cual únicamente “anhelo a que por un acto de justicia y piedad me eximan del pesado cargo de la expresada dirección”. La respuesta, escrita al margen del primer folio de este documento, no se hizo esperar: “Madrid, 7 de Abril de 1807. Real Junta de Dirección de Teatros. No ha lugar la solicitud de este interesado, antes bien encárguesele de nuevo, y dígase que la Junta fía de su celo e integridad el arreglo de la música. Fdo. el día 8”.

⁶⁷ Véase José Máximo Leza: *Las orquestas de ópera...*, p. 135 y Michael F. Robinson: *Aspectos financieros...*, p. 59, nota 34.

⁶⁸ Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/8 (5).

⁶⁹ José Subirá resume este documento (*La tonadilla escénica*, pp. 220-221) afirmando que Francesconi “manifestaba llevar tres años como director de música de los teatros madrileños”, lo que sin duda es un error.

Respecto a la interpretación de sus obras, pocos meses después de este incidente, en un documento fechado el 2 de agosto de 1807⁷⁰, Francesco ni pide indicaciones al Marqués de Perales sobre las actrices más convenientes para representar sus óperas, “teniendo presente que V.S. con los demás señores que componían la Real Junta de Teatros, me dijeron arreglase las óperas mías y distribuyese los papeles como mejor me pareciese”, y pide instrucciones rápidas, “a fin de que no me falte tiempo para habilitar la ópera, pues no se le esconderá a V:S: son los instantes preciosos”. A lo que el Marqués de Perales responde más bien abruptamente, con fecha 2 de agosto de 1807⁷¹:

En vista de cuanto me manifiesta Vm en su papel de este día le prevengo (*reparta*⁷²) que según reglamento está mandado que los autores de las piezas repartan los papeles a los actores y actrices como mejor les parezca, en cuyo concepto el autor de la ópera deberá repartir los papeles según halle por más conveniente. Lo que comunico a Vm para el cumplimiento de su obligación.

Casi con total seguridad puede afirmarse que la obra a la que ambos se refieren es *La astucia embrollada*, una ópera en dos actos no mencionada por Cotarelo, ni relacionada en la cartelera confeccionada por Andioc/Coulon, y de la que tampoco hemos encontrado rastro en la prensa de la época. Según Kleinertz⁷³, lleva como título *Finura, astucia y embrolla o La posadera sutil*, y fue estrenada el 25 de agosto de 1807 en el Teatro de la Cruz. Con ese título sí consta en la cartelera de Andioc/Coulon⁷⁴, aunque como de autor desconocido. Según Kleinertz, el libreto, una traducción del italiano, se encuentra en la Biblioteca Municipal, aunque no hemos podido localizarlo. Sí se encuentra allí, sin embargo, la partitura, que con el título de *La Astucia embrollada*, presenta la siguiente plantilla vocal: Margarita, soprano; Marqués, tenor; Enrique, tenor; Pascual, bajo; Inés, soprano; Pantaléon, bajo; Juana, soprano. De las indicaciones autógrafas en varios de los números se deduce que cantaron María López (Margarita); Gamborino (Inés); Acuña (Marqués); Camas (Enrique), Mas (Pantaléon), Roldán (Juana) y Cristiani (Pascual). Plantilla instrumental: vn1, vn2, va1, va2, b, cl1, cl2, fg1, fg2, fl1, fl2, ob1, ob2, tp1, tp2. La estructura musical, en dos actos precedidos de una Sinfonía, es la siguiente:

⁷⁰ Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/8 (9).

⁷¹ Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/8 (10).

⁷² Tachado en el original.

⁷³ Rainer Kleinertz: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18*, vol II, Kassel, Reichenberger, 2003, p. 136.

⁷⁴ Andioc/Coulon anotan, respecto a *Finura, astucia y embrollo o la posadera sutil*, que se trata de una ópera “según el recibo de Josef Acuña de 29 sept. 1807 (BNM, Barb., ms 14057): 800 reales por el “trabajo extraordinario de la ópera [...] ella se ejecutó en tiempo de mi parada”.

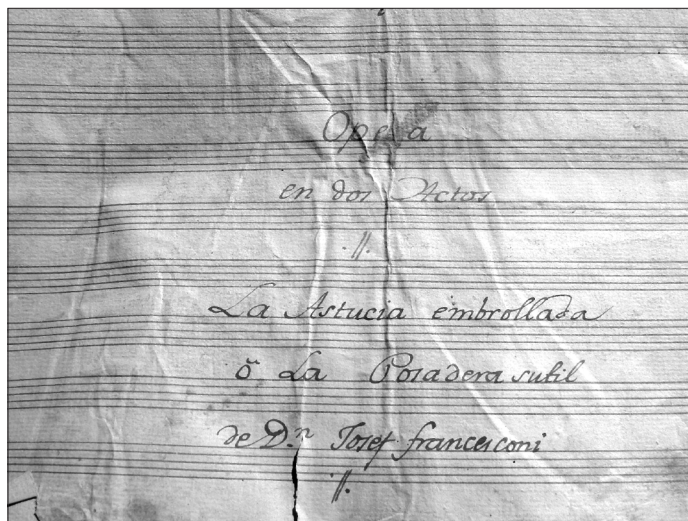


Fig. 3. La astucia embrollada. Portada de la partitura vocal

ACTO I. Sinfonía. 1: Introducción, marcada *tiempo de minué*, Margarita, Marqués, Pascual; “Zefirillo lisonjero”. 2, para bajo, sin indicación de personaje, “O Diarte”. 3: Margarita, “Simple pajarillo”. 4: Marqués, “Un placer siento en el pecho”. 5: Cuarteto: Margarita, Marqués, Enrique, Pascual, “Es mi pecho compasivo”. 6: Pascual, “Cuando miro su bello semblante”. 7: Inés, “Yo os hablo claro, os aborrezco”. 8: Final de Inés, Marqués, Enrique, Pantaleón: “Ja! Monsieur vot serviter Rigodon”

ACTO II. 1: Recitado y aria para tenor, sin indicación de personaje, “No, no es posible esa pena más tiempo resistir”/“Pero ella tímida siempre recela”. 2: Recitado y aria de Margarita, “Solo niña encargó la prudencia”/“La santa obediencia”. 3: Duetto de Marqués y Enrique, “A Pinter yo Ere te bes te afirute” (sic). 4: Pantaleón, “Oh qué rabia, qué coraje”. 5: Quinteto de Margarita, Inés, Marqués, Pascual, “Mis señores qué ruido, qué alboroto”. 6: Enrique⁷⁵, “Si la plácida esperanza”. 7: Minué instrumental, versos y final: Margarita / Inés, Juana, Marqués, Enrique, Pascual, Pantaleón, “Qué es aquesto que he mirado”.

De nuevo siguiendo los datos aportados por Andioc/Coulon, que estiman un aforo aproximado de 2000 personas para el Teatro de la Cruz y una recaudación máxima en estos años estimada en 9400 reales, *Finura, astucia y embrollo, o la posadera sutil* subió al escenario los días 25 y 26 de agosto de 1807, con una recaudación, respectivamente, de 7221⁷⁶ y 2423 reales.

⁷⁵ Sin indicación de personaje en la partitura, aunque con la anotación: “Sr. Camas” (el cantante), es decir, Enrique (personaje).

⁷⁶ El día 25 con iluminación del teatro “en celebridad del día” [S. Luis, función de besamanos].

Ni siquiera la puesta en escena de una nueva obra impidió a Francesconi, siempre descontento, firmar un día antes de su estreno, el 24 de agosto de 1807, un exaltado documento⁷⁷ solicitando una vez más al Marqués de Perales su relevo como Director de Música, señalando que debido a la no admisión en fechas anteriores de su renuncia se había visto obligado a asumir de nuevo su cargo, “aunque con repugnancia, previendo que ya por una general insubordinación, o por no juzgarse apto para el desempeño, o por ambas causas, había de padecer mucho en su nuevo cargo”, por lo que “para no peligrar enteramente su salud”, rendidamente suplicaba “se sirva relevarle de la dirección de música, dejándole en la pacífica posesión de su plaza de compositor”. Pero no se ha conservado respuesta alguna a esta nueva petición.

No fueron años fáciles para Francesconi, que tampoco como compositor encontró una respuesta especialmente favorable en el público. Dos publicaciones, el *Diario de Madrid* y *El Memorial Literario*, incluían entonces artículos de opinión sobre música e informaban con regularidad sobre la vida musical en la corte. Ningún artículo de *El Memorial* hace mención a Francesconi entre los años 1801 a 1808, en que dejó de publicarse⁷⁸. Por su parte, el *Diario de Madrid* se limita a señalar en su cartelera, en las fechas correspondientes, las fechas, horarios y, en ocasiones, los cantantes que actuaron en las representaciones de *La Amalia* y de *El Sedecías*... pero ni una palabra más sobre el compositor. No ocurre lo mismo, por ejemplo, con otro compositor con el que Francesconi guarda estrechas analogías, Esteban Cristiani, un italiano afincado en España que, como él, sufrió el desdén de muchos críticos de la época, además de la consideración negativa de la musicología tradicional. Pero José María Domínguez⁷⁹ da cuenta de su vida y obras informando de que, a pesar de los ataques de los sectores antiitalianos que lo acusaban de plagiarlo, tuvo también defensores leales que recordaban el prestigio ganado en Italia y la calidad de sus obras representadas en Madrid, llegando a protagonizar diversas polémicas en la prensa. Andrés Moreno Mengíbar⁸⁰ da cuenta de su contratación en Sevilla en 1816 refiriéndose “al entonces famoso Cristiani”. Y de Cristiani era

⁷⁷ Biblioteca Nacional, *Legado Barbieri*, MSS 14057/8 (11).

⁷⁸ No se conservan los números correspondientes al año 1807 ni en la sección hemerográfica del Archivo Municipal de Madrid ni en la Biblioteca Nacional. Queda en duda la publicación del Memorial durante ese año.

⁷⁹ José María Domínguez: “Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 12, 2006, pp. 5-38.

⁸⁰ Andrés Moreno Mengíbar: *La ópera en Sevilla 1731-1992*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla; Servicio de publicaciones, 1994, p. 37.

la música de una de las más populares canciones patrióticas cantadas durante la Guerra de la Independencia⁸¹.

Nada de esto le fue concedido a Francesconi, cuya situación, en vísperas de la guerra contra los franceses, empezaba a resultar insostenible.

En la corte de José I

Los sucesos de mayo de 1808 no impidieron el ordinario desarrollo de la actividad teatral en la Corte. Emilio Casares señala que “la invasión francesa, a diferencia de lo que sucederá en Barcelona, en la que se cerró el Teatro de la Santa Creu, no supuso en Madrid el paro del teatro, y si durante los primeros meses se cerraron éstos, pronto volverían a la normalidad y se mantendrían las pautas anteriores de actividad, e incluso se superarían⁸²”.

Sin embargo, comenzaba un largo período de crisis política, social y económica, dominado en Madrid por la figura de José I Bonaparte. El *Rey Intruso*, que llegó a Madrid en julio de 1808, trajo de vuelta a los Caños del Peral a las compañías italianas que habían marchado a Barcelona después del decreto de 1799, que prohibía la representación de obras en idioma distinto al castellano, y puso al frente de ellas a Melchor Ronzi, antiguo conocido de la corte. De este modo, para Emilio Casares,

Las nuevas obras operísticas se dieron en los tres teatros de Madrid, reservando el de los Caños del Peral para el repertorio italiano, al que permaneció fiel hasta su cierre, y el del Príncipe y la Cruz para el repertorio francés y español. [...] José I cambiaba la historia de nuestra lírica restableciendo de nuevo el italiano como lengua operística en Madrid y la ópera italiana y los actores italianos como protagonistas, recuperando la normalidad lírica y llevando a los teatros madrileños a una de las mayores actividades habidas en la capital, al representarse junto con los títulos italianos una serie de obras de autores franceses y españoles que, en el caso de los primeros..., se seguían traduciendo al castellano⁸³.

Aunque el apoyo de José I al teatro era sincero, las angustiosas dificultades de una economía de guerra condujeron pronto al coliseo de los Caños a una crisis imposible de superar. En el verano de 1810 cesaron las representaciones de ópera italiana, al dejar de percibir el teatro ayudas económicas. A ello se unió la amenaza de ruina del edificio, que fue demolido algunos años más tarde. Muchos de los integrantes de la compañía abandonaron el país, no sin antes percibir sus atrasos y una gratificación otorgada por la real cámara.

⁸¹ Begoña Lolo: “Nuevos cantos, viejas guerras”, Antonio Álvarez Cañibano: “Espectáculos de música y danza en la Sevilla Napoleónica”, en *Música en tiempos de guerra. 1808*, dossier de la revista *Scherzo*, junio 2008.

⁸² E. Casares: “La música en torno a la guerra de la Independencia...”, p. 424.

⁸³ *Ibidem*, pp. 422-423.

Durante este período, la nómina de componentes de las compañías de Madrid para la temporada 1808-1809, una vez más tomadas de Cotarelo, señalan la presencia en el Teatro del Príncipe de María López, como *1ª de cantado*, con 30 rs de partido, y de Francesconi, como *compositor*, con 20 rs. María López permaneció en Madrid al menos hasta el año 1812. Así lo hace constar Cotarelo en sus listados de las compañías de la Cruz y el Príncipe⁸⁴, listados que sin embargo omiten el nombre de su marido después de 1809. ¿Qué fue del compositor después de esta fecha?

Aunque Cotarelo no lo mencione, probablemente Francesconi permanecía en la capital al inicio de la temporada 1809-1810. Al menos, eso es lo que sugiere una nota en el libreto manuscrito de una tonadilla de su autoría, *La dama y el capitán*, conservada en la Biblioteca Municipal, donde se hace constar: “Aprobada Madrid, 8 noviembre 1809”. Hay que advertir, sin embargo, que ni la cartelera de Andioc/Coulon ni la prensa del momento dan fe del estreno de esta tonadilla en los teatros madrileños.

La tonadilla, un género al que Francesconi hizo diversas aportaciones, vivía en estas fechas el final del período que José Subirá calificó como de “hipertrofia y decrepitud (1791-1810)”. La ópera italiana había comenzado a influir en las características populares de la tonadilla a partir de su instalación en los Caños en 1878. Desde esa fecha, el género empezó a derivar hacia el italianismo musical mientras los textos abandonaban paulatinamente lo popular para presentar argumentos moralizantes⁸⁵. José Subirá⁸⁶ llegará a hablar del “marcado carácter antiespañol” de la tonadilla en esta época, señalando su desaparición paulatina de los repertorios.

La dama y el capitán, una tonadilla a dúo, puede servir como ejemplo representativo de las tonadillas de Francesconi. Él mismo fue el autor del libreto⁸⁷, que presenta una trama simple: la Dama, que se siente traicionada, acusa al Capitán de haberse visto el día anterior con otra mujer. El enredo se aclara al prometer el Capitán el testimonio de esa mujer, que no es otra que su cuñada. La plantilla instrumental es modesta: vn1 (2), vn2 (2),

⁸⁴ Temporada 1809-1810: de 1º de noviembre a 20 de marzo consta María López como primera de cantado en la Compañía de la Cruz, sin señalar partido. Temporada 1811-1812: desde 1º de junio a 1º de marzo, consta como *actriz de cantado*, en la Compañía del Teatro del Príncipe, con 26 rs. Y Luis Carmena y Millán registra su presencia en el Teatro del Príncipe en 1819, interpretando *Griselda* de Amelli y Paer, y en 1820, con *I Pretendenti* de Prividali y Mosca.

⁸⁵ Antonio Martín Moreno: *Historia de la música española*. Siglo XVIII, Vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 408.

⁸⁶ José Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. I. p. 227.

⁸⁷ También fue el autor del libreto de las tonadillas *La Dama colérica o la Dama extérica* (a tres), y *Causó tristeza y contento la agudeza del sargento o La vieja enamorada*. Posiblemente, también fue el autor del texto de *Aún en la mujer celosa, se ve en mucho lo piadosa* (a dos) y *No se casó por ser viejo el tío Pan Roe Conejo* (a tres).

va., ob1, ob2, cl, tp1, tp2, fg, bajo (2). En la partitura vocal constan los nombres de los cantantes que habrían de interpretarla: Sra. López –soprano– / Reyna –tenor–⁸⁸. Se observa también cómo el segundo número musical tiene texto alternativo en italiano, un texto que en el caso del aria (*Al marcial feroce invito*) parece haber sido escrito en primer lugar. Ésta es su estructura musical:

Nº 1: Sra. López, “Vendrá el tirano” y parola. 2: Reyna, recitado y aria *El diestro militar (Spinti da gelosía) / En oyendo el marcial eco (Al marcial feroce invito)*. 3: Reyna y López, parola y coplas *Mi, Sol / Jamás en mi casa*. 4: Reyna y López, parola y dúo *En fin... No hay remedio amigo / Viva viva la alegría*.

¿Y después de *La dama y el capitán*? ¿Abandonó Francesconi la ciudad como los integrantes de la Compañía Italiana, o permaneció en Madrid al menos hasta 1812 a la sombra de su esposa? Si es así, ¿desempeñó algún cargo musical, o emprendió alguna actividad diferente, al margen de la música? Luis Robledo Estaire ofrece en su trabajo *La música en la corte de José I*⁸⁹ abundante documentación sobre los músicos de este período, pero en su trabajo no se menciona ni una sola vez a Francesconi, ni existe referencia indirecta o mención alguna a su presencia en Madrid durante este tiempo. Tímidamente, la huella del compositor aflora de nuevo en 1816, en Valencia, ciudad donde se reeditó, y por tanto posiblemente se representó, el libro de *Causó tristeza y contento la agudeza del sargento*. Y el rastro se pierde en 1822, en la ciudad de Barcelona, donde se puso una vez más en escena, como intermedio de una comedia, esta misma tonadilla⁹⁰. Más allá de esto, sólo el olvido.

⁸⁸ En la portada del guión manuscrito se lee lo siguiente: “Es el año el 1812 (¿) para el comico que no llega al doce quantomas al catorce” – con Letra”, firmado por “Ruiz”. Se deduce también por las tachaduras ocasionales que “Ruiz” sustituyó a “Reyna” en alguna representación. ¿Se llevó a cabo esta representación en 1812?

⁸⁹ Luis Robledo Estaire: “La música en la Corte de José I”, *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-244.

⁹⁰ ¿Podría haber sido ésta la obra de Francesconi más reconocida? Posiblemente: basta pensar que es la misma tonadilla representada ya en 1802 en Valladolid, junto con *La Amalia*, dos años antes de su llegada a la corte madrileña. M^a T. Suero (*El teatro...*, entrada 8121) señala que se representó en Barcelona el 27 de marzo de 1822. Sinopsis argumental: Un Sargento, con Cabo y Soldados, llega a un pueblo en el que el Herrero lamenta la intromisión de la Tía Joaquina, abuela de Anita, en su boda con ésta. El sargento, para conseguir dinero, urde un plan auxiliado por el Alcalde: enamora a Joaquina y le propone, además, la boda de Anita con un Granadero. Joaquina acepta encantada, pero al poco el Sargento afirma que, lamentablemente, ha recibido órdenes y tiene que partir al día siguiente a cobrar los sueldos de la tropa. Joaquina se opone: ella prestará el dinero, con tal de que el Sargento se quede y puedan celebrarse las dos bodas. Con el Alcalde y el Escribano como testigos, el Herrero, disfrazado de Granadero, se casa con Anita, pero cuando llega el turno de Joaquina y el Sargento, éste se niega no sólo a casarse, sino también a devolver el dinero de Joaquina. Finalmente, ésta bendice la unión de Anita y el Herrero, y perdona al Sargento.

Catálogo de obras

Se ofrece a continuación una relación de las obras de Francesconi de las que se han encontrado referencias, sean estas bibliográficas o documentales, ordenadas por fecha de puesta en escena. Las obras cuya fecha de representación se desconoce se añaden al final ordenadas alfabéticamente.

La información aparece estructurada del siguiente modo:

Título, denominación genérica separada por dos puntos siempre que se haya podido averiguar, y autor del libreto en caso de que se conozca.

Lugar y fecha de estreno o primera puesta en escena y reposiciones posteriores. Si no se conoce aparece la indicación s.l. o s.f. Si se aporta alguna hipótesis sobre lugar y fecha de estreno se indica entre interrogantes y/o se explica.

Referencia de fuentes. Aparece en primer lugar la fuente textual seguida de la indicación (T) y después la musical. En algunos casos, plantilla y partes instrumentales. Abreviaturas: [s.a.]: sin año. (163 f.): 163 folios.

Apuntes complementarios.

Las abreviaturas de instrumentos utilizadas son: vn pal (violín principal), vn (violín), va (viola), cb (contrabajo), fl (flauta), ob (oboe), cl (clarinete), fg (fagot), tp (trompa), clr (clarín), tbn (trombón), b (bajo), tim (timbales)

Las fuentes y referencias bibliográficas utilizan las siguientes abreviaturas:

E-Mn: Biblioteca Nacional, Madrid.

E-Mm: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Esta biblioteca, principal depositaria de los fondos de los teatros madrileños, guarda 12 obras de Francesconi, algunas de ellas conservadas sólo en forma fragmentaria. El inventario convencional, basado en fichas bibliográficas, no da cuenta de todos los fondos conservados, aunque existe un inventario electrónico más completo, de uso interno. Se señalan los casos en los que una obra se puede encontrar sólo a través del inventario electrónico.

René Andioc y Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1707-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Iglesias de Souza: L. Iglesias de Souza, *Teatro lírico español*, 4 vols., A Coruña, Excma. Diputación Provincial, 1991.

Kleinertz: Rainer Kleinertz: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Kassel*, Reichenberger, 2003.

M^a Teresa Suero Roca: *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Diputación de Barcelona-Institut del Teatre, 1987.

José María Domínguez: "Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica", *Cuadernos de Música iberoamericana*, 12, ICCMU, 2006, pp. 5-38.

España o La alianza con Inglaterra: Loa. Zabala.

S.f.; s.l. Se sugiere como fecha de representación la de 1792, año de la firma de la alianza hispano-británica frente a la Convención tras la ejecución de Luis XVI, lo que

situaría esta partitura como la más antigua de Francesconi conservada en la biblioteca histórica municipal.

E-Mm: MUS 33-3 Leg^o 5^o N^o 16 1.

1 partitura vocal (4 f.) + 10 partes 22x32 cm. Plantilla: Coro a tres voces (S, T, B). vn1 (2), vn2 (2), ob1, ob2, tp1, tp2, bajo (2). Consta de dos piezas musicales; la primera está formada por 28 compases que se repiten tres veces con el mismo texto: “Ven a nosotros pura alegría / pues llegó el día de disipar nuestro pesar”. La segunda, en Si b mayor, igual que la primera, consta de 27 compases que se repiten con el siguiente texto: “Ven y cantemos el Numen fuerte que nuestra suerte va a mejorar/ Ves ostentando tu faz serena, y nuestra pena (va a mejorar/consolará)”.

Amalia, o la ilustre camarerita: Ópera en dos actos. José M^a Francesconi.

Probablemente Valladolid, 15 de Octubre de 1802; Madrid, Caños del Peral, 16, 17 de mayo, 4, 5 y 31 de julio, 7 de agosto, 4 y 7 de octubre y 19 de noviembre de 1804; 7 de enero de 1806.

E-Mn: T/25930 (T). E-Mm: MUS 206-I (207). La partitura no aparece relacionada en el fichero convencional de E-Mm. Con la partitura se guarda una copia manuscrita del libreto: “Guión de música de la ópera La Amalia. Primer Apunte”; en la portada: “día 14 de mayo de 1804”.

Causó tristeza y contento la agudeza del sargento o La vieja enamorada: Tonadilla. José M^a Francesconi.

Valladolid, 24 diciembre 1802. Posiblemente Valencia, 1816. Barcelona, Santa Creu, 27 de marzo de 1822.

E-Mn: T/25953; T/20040, editados en 1802 en Valladolid. T/7013; T/23767; T/14783²⁶ editados en 1816, en Valencia (T). Partitura no localizada.

Aún en la mujer zelosa, se ve en mucho lo piadosa: Tonadilla a dúo. ¿José M^a Francesconi? Barcelona, Santa Creu, 28 de noviembre de 1803. Repetida los días 29 y 30.

Libreto y partitura: ubicación desconocida.

No se casó por ser viejo el tío Pan Roe Conejo: Tonadilla a tres. ¿José M^a Francesconi?

Barcelona, Santa Creu, los días 12, 13 y 14 de enero de 1804.

E-Mm TEA 222-83 (T). E-Mm MUS 146-14. 1 partitura vocal y partes instrumentales. Plantilla: vn1, vn2, va, ob1, ob2, tp1, tp2, cb. Consta de seis números musicales.

El trapisondista: Ópera en un acto sobre “El licenciado Farfalla” de Ramón de la Cruz. Caños del Peral, 10 y 11 de agosto de 1804.

Libreto: ubicación desconocida. E-Mm MUS 329-1. 1 partitura vocal + partes de Sinfonía + partes instrumentales; 22x32 cms. Ópera en un acto, con una Sinfonía y 11 números. Partes instrumentales: vn pal, vn1 (3), vn2 (4), va1, va2, fl1, fl2, ob1, ob2, cl1, cl21, tp1, tp2, clr1, clr2, fg1, fg2, bajo.

El indolente poltrón: Tonadilla (opereta). Luciano Francisco Comella.

Caños del Peral, 12 noviembre y 8 diciembre 1804; 12 noviembre 1805.

Libreto y partitura: ubicación desconocida.

Según Iglesias de Souza, el autor del libreto fue Luciano Comella. Andioc-Coulon la clasifican como tonadilla, representada entre actos de una obra mayor.

Jerusalén destruida por Nabucodonosor, o El Sedecías: Drama sacro en dos actos. Luciano Francisco Comella.

Caños del Peral, 24, 25, 30 y 31 de marzo 1805. Teatro del Príncipe 18, 23 y 24 de febrero, 1 y 3 de marzo de 1807.

E-Mm TEA 193-12. Tres cuadernos manuscritos de difícil lectura, sin referencia en el inventario convencional. E-Mm MUS 265 I a 266 II; sin referencia en el inventario convencional. 1 partitura vocal 22x32 cm + Partes de dos Sinfonías + partes instrumentales 22x32 cm + 3 libretos manuscritos.

José M^a Domínguez incluye *Jerusalén destruida...* en su catálogo de obras de Esteban Cristiani, señalando la probable autoría de Francesconi. Consta el nombre de Francesconi como autor en la primera página del N^o 1 (Introducción-Coro) de la partitura vocal.

La dama y el capitán: Tonadilla a dúo. José M^a Francesconi.

S.f. s.l.

E-Mm, TEA 1-196-45 (T); nota en el libreto manuscrito: “*Aprovada Madrid, 8 noviembre 1809*”. E-Mm: MUS 167-10. 1 partitura vocal + partes instrumentales. Plantilla: vn1 (2), vn2 (2), va., ob1, ob2, cl, tp1, tp2, fg, bajo (2).

El anillo de Gíges. Cañizares.

S.f. s.l.

Libreto: ubicación desconocida. E-Mm: MUS 4-3, 4-4, 4-5.

El anillo de Gíges es obra de Blas de Laserna, pero en una de las carpetas (4-4, 2^a parte de “El anillo de Gíges, Comedia”) aparece la partitura vocal de un aria en cuya portada puede leerse: “Temporada de Invierno 18... (*ilegible*). La 2^a parte nueva se la llevó Francesconi pues la hizo él y pagó la copia y el Aria que dio para la primera parte & Año de 1810”. No se conserva en la biblioteca la música escrita por Francesconi.

Finura, astucia y embrolla / La astucia embrollada o La Posadera sutil: Ópera en dos actos.

Teatro de la Cruz, 25 y 26 de agosto 1807.

Libreto: ubicación desconocida. Según Kleinertz, el texto es traducción del italiano, y se encuentra en E-Mm, pero no hemos podido localizarlo. E-Mm: MUS 205-1. “La astucia embrollada o la posadera sutil”, 1 partitura vocal (153 f.) + 20 partes Sinfonía + 20 partes; 22 x 32 cm.

Según Kleinertz lleva como título “Finura, astucia y embrolla o La posadera sutil”, y con este título se estrenó el 25 de agosto de 1807 en el Teatro de la Cruz, según consta en la cartelera elaborada por Andíoc/Coulon, que no dan nombre de autor.

La Dama colérica o La Dama extérica: Tonadilla a tres. José M^a Francesconi.

S.f.S.l.

E-Mn: ocho hojas manuscritas con signatura MSS 14066/48, en el Legado Barbieri (T). E-Mm: MUS 145-16. Sólo se conserva la partitura vocal, sin partes instrumentales. Estructura musical: N^o1: Dúo. 2: Dúo. Parola. Dúo. 3: Trío. Parola. 4: Recitado. Cantábile que desemboca en un trío. 5: Trío final.

En un ángulo de la partitura se lee: “Sr. Morales –Sr. García – Sr. Mas”, de donde puede deducirse que esta tonadilla fue interpretada por los cantantes mencionados en Madrid, durante el periodo estudiado, pero no consta su representación en la cartelera de

Andioc/Coulon. Iglesias de Souza la relaciona como dos obras diferentes: *La dama colérica* con libreto de Francesconi y *La dama extérica*, con libreto de autor desconocido. En los ficheros de E-Mm aparece como “La dama extérica”, pero el título al inicio de la partitura es “La dama colérica”. El texto asignado a las partes vocales en la partitura se corresponde con el texto “La Dama colérica” que se guarda en la E-Mn, de donde se deduce que se trata de una misma obra con doble título: “La Dama colérica, o La dama extérica”.

Trama: Doña Ana, furiosa, se desahoga con improperios ante un segundo personaje, quejándose de que D. Justo haya bailado con otra. D. Justo, que asiste a la escena sin ser visto, expone reproches similares. La Dama insiste en sus reproches, cada vez más colérica. Por último, entra Don Justo y la pareja se perdona.

La lindona de Galicia

S.f.s.l.

E-Mm: MUS 24-4 bis Leg^o 3^o N^o 16. Esta obra no consta en el fichero convencional de E-Mm, aunque sí se relaciona en su catálogo electrónico de uso interno. 1 partitura vocal (6 f.); 6 partes (2,1,1,1,1,2 f.); 21x31 cm. Plantilla: T, B, Coro, ob1, ob2, tp1, tp2, vn1, vn2, b. Voces e instrumentos: Partes “baile”: violín 2^o, oboe 1^o, oboe 2^o, trompa 1^o, trompa 2^o, bajo.

Descripción: consta de cuatro números para coro a tres voces (S,S,B) y bajo, exceptuando el número 4, escrito para un dúo. El primer número se titula “Pastoral”. No se conservan particellas instrumentales. Las que se conservan están tituladas “Vaile”, y no guardan relación musical directa con la partitura vocal. En la particella del bajo se lee: “Vaile // en la Lindona de Galicia”. Se trata de 5 números instrumentales de los cuales los cuatro primeros están señalados: Andte sos^{to} – All^o Mdto – Alemanda – Terceto. El n^o 5 no lleva indicaciones, y consta de 3 “solos” y una Coda.

En Andioc/Coulon consta que “La lindona de Galicia”, como obra dramática declamada, se representó durante todo el siglo XVIII (desde 1708 hasta 1797) de un modo regular y que su autor fue: “¿Pérez de Montalbán, Lope o Moreto?”

***La villana de la Sagra*, sobre texto de Tirso de Molina.**

S.f.s.l.

E-Mm: MUS 18-14 Leg^o 5^o N^o 32 1. Sin ficha en E-Mm, aunque sí consta en el catálogo electrónico de uso interno: “Comedia La villana de la Sagra / música de Francesconi; texto de Tirso de Molina”. 1 partitura vocal (5 f.) + 15 partes; 32x22 cm. Plantilla: Coro (S, S, B), ob1, ob2, tp1, tp2, vn1, vn2, b. La partitura vocal consta de dos números musicales para coro a tres voces y bajo.

En Andioc/Coulon consta que esta obra fue representada, como texto declamado, en el Teatro de la Cruz los días 30, 31 de octubre, 2 y 3 de noviembre de 1807, y el 3 de abril de 1808, aunque esta última representación no figura en la cartelera de ese año.

Princesas e Infantillas o Enhorabuena Toledo

S.f.s.l.

E-Mm: MUS 651-19 0. 1 partitura vocal + 7 partes instrumentales. Plantilla: vl1 principal, vl1, ob1, ob2, tpa1, tpa2, bajo (2).

Descripción: en la portada de la partitura vocal se lee: “Varias músicas. Princesa ó Infantillas. Para comedias – Vailete y Marcha – Del Sr. Dn Josef Francesconi”. 1^a pieza:

“Enhorabuena Toledo” (para coro a tres voces). 2ª pieza: Marcha instrumental. 3ª pieza: “Infantilla de mujer”; íncipit: “Ven muerte tan escondida”. 4ª pieza: “Infantilla de hombre”. Do en 4ª. “Dónde vas el caballero / Donde vas triste de ti / que la tu querida esposa / muerta está que yo la vi”. La melodía no tiene relación con la tradicional para este texto. 5ª pieza: “Bailete”: “De Pasqual y Elvira la unión celebremos” (¿coro a tres voces?).