



CARLOS GONZÁLEZ LUDEÑA  
<http://orcid.org/0000-0002-8868-996X>  
carlos15@ucm.es  
Universidad Complutense de Madrid

## Mateo Tollis de la Roca en la escena teatral madrileña entre 1737 y 1744\*

### *Mateo Tollis de la Roca on the Madrid Theatre Scene between 1737 and 1744*

Mateo Tollis de la Roca (1714-1781) fue un compositor madrileño de relevancia en el ámbito hispanoamericano, dado que alcanzó el magisterio de capilla de la Catedral de México. Antes de partir al Nuevo Mundo, compuso, en su ciudad natal, una ópera de éxito, *La Casandra*, estrenada en el Coliseo de la Cruz en 1737, y colaboró estrechamente con la Compañía de José de Parra en la temporada teatral de 1743-1744. Sin embargo, no parece que llegara a ser uno de los principales compositores de los teatros madrileños, por lo que su trayectoria como compositor teatral ha pasado algo inadvertida. Por ello, el presente artículo tratará de arrojar luz acerca de la actividad compositiva de Roca en la escena teatral madrileña.

Palabras clave: siglo XVIII, Mateo de la Roca, José de Nebra, ópera barroca, música en comedias, canon artístico, imitación, plagio.

*Mateo Tollis de la Roca (1714-1781) was a composer from Madrid who was of great importance in Spanish America, given that he became maestro de capilla at Mexico Cathedral. Before leaving for the New World, in his native city he composed a successful opera, La Casandra, premiered at the Coliseo de la Cruz in 1737, and collaborated closely with the José de Parra Company during the 1743-1744 theatrical season. However, he does not appear to have become one of the leading composers in Madrid's theatres and, consequently, his career as a stage composer has gone largely unnoticed. Therefore, this article seeks to shed light on Roca's work as a composer on Madrid's theatre scene.*

Keywords: 18th century, Mateo de la Roca, José de Nebra, Baroque opera, music in plays, artistic canon, imitation, plagiarism.

---

\* El presente artículo es una versión ampliada de mi comunicación "Mateo Tollis de la Roca (1714-1781), compositor de música teatral en Madrid en las décadas de 1730-1740", presentada en el Congreso Internacional Ignacio Jerusalem 250. Músicas Galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo, Universidad Internacional de Andalucía, Baeza, 4 y 5 de diciembre, 2019. Su realización ha sido posible gracias a la Ayuda para Contratos Predoctorales de Personal Investigador en Formación de la Universidad Complutense de Madrid (CT27/16-CT28/16). Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid* (ss. XVII-XX) (H2019/HUM-5731), financiado por el Programa de Actividades de I + D Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades, y en el Grupo de Investigación *Hibridismo literario y cultura áurea* de la Universidad Complutense de Madrid (HILICA. Ref: 970841). Agradecemos a Jordi Bermejo sus revisiones y a Antonio Soriano los materiales facilitados.

## Introducción

En el estudio de la historia de la música escénica, suele imperar el interés por los compositores de obras de éxito o novedosas, con un vínculo más o menos estable con los teatros y con una producción prolija a la que se atribuye cierta calidad artística. Se entiende que focalizar el análisis en la trayectoria y música de autores considerados “relevantes” proporciona las claves para entender el gusto musical de un período y de un espacio geográfico determinado, respecto a un marco más amplio. En parte, este planteamiento emana de las ideas de progreso de la Ilustración, pues se consideraba que el grado de desarrollo del teatro musical y de la ópera reflejaba el nivel de avance de los países<sup>1</sup>.

Bajo estas premisas se han ido conformando unos cánones —que, evidentemente, han variado con el tiempo— que han dejado a los compositores con un papel secundario en la actividad teatral en los márgenes de los estudios musicológicos. También han sido determinantes en ello cuestiones ideológicas e intereses propios de quienes construían la historia<sup>2</sup>. Afortunadamente, con los planteamientos de la Nueva Musicología y el cuestionamiento de los paradigmas historiográficos del pasado se ha empezado a prestar atención a esos músicos “carentes de importancia”. El perfil de Mateo Tollis de la Roca (Madrid, 1714—Ciudad de México, 1781) se ajusta precisamente al de esos compositores poco valorados por la historia de la música teatral. Durante mucho tiempo fue considerado por la historiografía mexicana “como un músico ‘flojo’ e incompetente que fue empleado por la catedral solo porque nadie mejor podía encontrarse en la capital novohispana para cubrir el puesto de maestro de capilla después de la muerte de Ignacio Jerusalem”<sup>3</sup>. En las últimas décadas, se han ido superando dichos prejuicios, y Roca ha pasado a la historia de la música de la Nueva España por ocupar el cargo de maestro de capilla de la Catedral de México —inicialmente como maestro asistente—, ser un consumado clavecinista y reorganizar los fondos de dicha catedral<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Tal como explica Juan José Carreras, para los ilustrados de finales del siglo XVIII, la música instrumental, la cultural del concierto público y la ópera italiana constituían “la punta de la lanza de la civilización, a diferencia de lo que pensaban los tradicionalistas”. Juan José Carreras: “La invención de la música española”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. 5. *La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 169.

<sup>2</sup> Así, durante mucho tiempo, se contaron relatos que distorsionaban el pasado, a menudo acrílicos y prejuiciosos, como han señalado Emilio Ros Fábregas: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica”, *CodeXXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1, 1998, pp. 41-105; Juan José Carreras: “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, 8, 1, 2001, pp. 121-169.

<sup>3</sup> Drew Edward Davies: “Reinventando la música de Mateo Tollis de la Rocca: Una edición de *Voce mea ad Dominum clamavi* (1777-1797) con comentarios”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008, p. 24.

<sup>4</sup> Robert Stevenson: “Tollis [Tolis] de la Roca, Matheo”, *Grove Music Online*, 2001 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28068>).

Los principales trabajos biográficos sobre Roca y sobre teatro musical en España suelen indicar que estrenó en Madrid una ópera titulada *La Casandra* (1737). Desde el prólogo que Francisco Asenjo Barbieri escribió para la *Crónica de la ópera italiana en Madrid* (1878), de Luis Carmena y Millán, en las historias de la música en las que se trata el teatro lírico de la corte española, dicha obra aparece como una de las que se representaron en el Coliseo de la Cruz en la temporada de ópera de 1737-1738<sup>5</sup>. Emilio Cotarelo y Mori también hizo alusión a esta obra en sus *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (1917) y en su *Historia de la zarzuela* (1934)<sup>6</sup>. En esta última monografía, Cotarelo y Mori incluyó algunos datos que prueban que Roca, además de escribir una ópera, compuso música para cinco comedias en la temporada de 1743-1744<sup>7</sup>. Por su lado, Rafael Mitjana, en *La música en España* (1920), confundió al autor de *La Casandra* con Joaquín Martínez de la Roca, organista del Pilar de Zaragoza que compuso la música de la comedia *Los desagracios de Troya* (1712)<sup>8</sup>. José de Subirá no aportó ninguna novedad al respecto, pero enmendó este error de Mitjana en su *Historia de la música española e hispanoamericana* (1953)<sup>9</sup>.

Posteriormente, Antonio Martín Moreno, en su volumen dedicado al siglo XVIII de la *Historia de la música española* (1985), dio a conocer nueva información biográfica sobre Roca como organista, partiendo de un manuscrito redactado por Narciso Hergueta sobre músicos de la Real Capilla, pero no hizo alusión a *La Casandra*<sup>10</sup>. José Máximo Leza, en un artículo sobre el compositor Francesco Corradini, publicado en 1997, ofreció en los anexos unos listados de óperas representadas en Madrid entre los que figura la de Roca, y por primera vez en los estudios musicológicos se hizo referencia al autor del libreto, José de Cañizares<sup>11</sup>. Más recientemente, Leza incluyó un listado similar dentro del epígrafe “Al

<sup>5</sup> 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, p. XXXVII (reed. facs., Madrid, ICCMU, 2002).

<sup>6</sup> Emilio Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 75-76 (reed. facs., Madrid, ICCMU, 2004); Emilio Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, [s. n.], 1934, p. 101 (reed. facs., Madrid, ICCMU, 2001).

<sup>7</sup> Seguramente lo hiciera tomando la información de los llamados Papeles Barbieri. Dichos datos han sido publicados recientemente en Ángel Manuel Olmos (ed.): *Papeles Barbieri*, vol. 17. *Teatros de Madrid*, vol. 4, Madrid, Discantus, 2020, pp. 61-63.

<sup>8</sup> Rafael Mitjana: *La música en España (arte religioso y profano)*, Antonio Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, Centro de Documentación Musical / INAEM, 1993, p. 320 (1.ª ed. en francés, "La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)", *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac, Lionel de La Laurencie (eds.), París, Delagrave, 1920).

<sup>9</sup> José Subirá: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, [1953], p. 499.

<sup>10</sup> Antonio Martín Moreno: *Historia de la música española*. 4. *Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, p. 62.

<sup>11</sup> José Máximo Leza: "Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)", *Artígrama*, 12, 1996-1997, p. 143, apéndice III.

dulce estilo de la culta Italia': ópera italiana y zarzuela española", en el volumen dedicado al siglo XVIII de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (2014), pero no aportó nuevos datos sobre Roca<sup>12</sup>.

Sin embargo, ninguno de los estudios citados reparó en que el compositor de *La Casandra* debió de ser el mismo Mateo Tollis de la Roca que ejerció como maestro de los mozos cantores, organista y maestro de capilla de la Catedral de México. Fue Robert Stevenson quien sospechó que pudiera tratarse del mismo músico, en la entrada que le dedicó en el *New Grove Dictionary* (2001), donde, además, añadía que dicha obra fue exitosamente representada en el Teatro de la Cruz<sup>13</sup>. John Koegel, por su lado, apuntó en la misma dirección en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999-2002)<sup>14</sup>. Tal autoría se ha seguido dando por válida en los estudios posteriores y resulta convincente, pues no hay noticias de que otro músico llamado igual se encontrara en Madrid entre las décadas de 1730-1740.

Dianne Lehmann Goldman y Javier Marín, en investigaciones publicadas en 2008 donde revelan nuevos datos sobre el origen, nacimiento y familia del compositor, tampoco hacen referencia a la actividad de Roca en el ámbito teatral<sup>15</sup>. Posteriormente, Lehmann Goldman, en su tesis doctoral sobre los responsorios de los maitines de la Catedral de México entre 1575 y 1815, publicada en 2014, dedicó un amplio apartado biográfico al compositor, en el que además resulta de interés su análisis del estilo compositivo de Roca. Este trabajo es el más reciente y el que ha abordado con mayor profundidad la vida y obra del compositor, pero no aporta novedades respecto a la trayectoria de Roca como compositor teatral en Madrid<sup>16</sup>. Drew Edward Davies ha sido otro de los investigadores que en los últimos años ha contribuido a esa revalorización de Roca, y ha percibido los elementos teatrales en su música religiosa en latín<sup>17</sup>. Sin embargo, en los trabajos de este autor tampoco aparecen datos nuevos sobre Roca en relación con el marco teatral madrileño. Asimismo, en

<sup>12</sup> José Máximo Leza: "Al dulce estilo de la culta Italia': ópera italiana y zarzuela española", *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 338.

<sup>13</sup> R. Stevenson: "Tollis [Tolis] de la Roca, Matheo".

<sup>14</sup> John Koegel: "Tollis de la Roca [Rueca], Matheo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 2002, vol. 10, p. 336.

<sup>15</sup> Javier Marín López: "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008, p. 6; Dianne Maria Lehmann: "Findings Concerning the Life and Spanish Origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008, pp. 16-17.

<sup>16</sup> Dianne Lehmann Goldman: *The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1575-1815*, tesis doctoral, Northwestern University, 2014. Agradezco a su autora que me haya facilitado su tesis doctoral y otros materiales para la redacción de este trabajo.

<sup>17</sup> D. E. Davies: "Reinventando la música...", p. 24.

la biografía aportada por Leonardo J. Waisman en su reciente trabajo *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, de 2019, se omite esa faceta de Roca como compositor de música teatral<sup>18</sup>.

No se ha publicado ningún estudio musicológico sobre *La Casandra*, seguramente porque su música se encuentra perdida. Al mismo tiempo, la información dada a conocer por Cotarelo y Mori sobre la vinculación del compositor con la compañía de Parra en la temporada de 1743-1744 ha pasado inadvertida. Persiste, pues, cierto vacío en la biografía de Roca como compositor de los teatros de Madrid. El objetivo de este artículo es arrojar luz en este aspecto de su trayectoria. Para ello, estudiaremos el impacto que tuvo la ópera en su estreno y ahondaremos en los motivos por los cuales Roca no fue un colaborador habitual de los teatros, a diferencia de figuras como las de José de Nebra o Francesco Corradini. Se tendrán en cuenta las recaudaciones del Teatro de la Cruz entre 1737 y 1738 y se examinarán los elementos dramáticos del libreto de *La Casandra* que pudieran coincidir con el horizonte de expectativas del público, ya que su éxito o fracaso dependería de ello en buena medida<sup>19</sup>. A este respecto, nos centraremos principalmente en aquellos aspectos más relacionados con la idiosincrasia del llamado “teatro popular” de los corrales, que consideramos que pudieron repercutir en la buena acogida que tuvo la ópera<sup>20</sup>.

En lo que respecta a las obras teatrales a las que puso música entre 1743 y 1744, dado que no se conservan sus fuentes musicales, solamente se puede hacer un breve comentario de la participación musical a partir de los textos teatrales. Otra limitación importante para el estudio es el vacío documental de dicha temporada, ya que en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, de René Andioc y Mireille Coulon, no consta una recaudación que permita analizar la reacción del público ante las producciones con música de Roca<sup>21</sup>. En cambio, sí se conserva un poema satírico de gran interés, y hasta la fecha desconocido, en el que Roca fue atacado por la música que escribió para la comedia *El músico por amor o el montañés en la corte* (1714),

<sup>18</sup> Leonardo J. Waisman: *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2019, pp. 413-414.

<sup>19</sup> Franco Piperno: “Opera Production to 1780”, *Opera Production and Its Resources*, Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (eds.), Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1998, pp. 50-51. Tal como apunta este autor, la música no era del todo decisiva en el éxito de una ópera, al menos en los inicios de siglo XVIII (p. 56). Además, los compositores de la época escribían atendiendo a unos horizontes de expectativas, como queda explicado en Elvidio Surian: “The Opera Composer”, *Opera Production and Its Resources*, Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (eds.), Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1998, pp. 328-329.

<sup>20</sup> Dos trabajos de referencia en los que se desgranar los elementos de ese “teatro popular” dieciochesco son René Andioc: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976; Emilio Palacios Hernández: *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lérida, Mileno, 1998.

<sup>21</sup> René Andioc, Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008 (2.ª ed.).

de Cañizares, que comienza expresando: “En cierto concurso se dieron varias definiciones a las composiciones músicas que ha puesto Roca en la comedia de *El montañés en la corte* [...]”, fechable en 1743<sup>22</sup>. Debido a la presumible parcialidad del poema, se tratará de hacer una lectura de las críticas vertidas sobre Roca, teniendo en cuenta las valoraciones que este recibió de algunos de sus contemporáneos, las actitudes del público “apasionado” de los teatros, la escasa música que de él nos ha llegado de la década de 1730 y las posibles reutilizaciones de sus obras musicales, que se pueden deducir a partir de la documentación administrativa de los teatros conservada en el Archivo Histórico de la Villa de Madrid. Cabe anotar que las observaciones sobre su estilo musical parten principalmente de los análisis estilísticos realizados por Drew Edward Davies y Dianne Lehmann Goldman<sup>23</sup>. Pero antes de entrar en todo ello, resulta adecuado abordar la trayectoria de Roca como autor de música “dramática”<sup>24</sup>.

### Roca como compositor de música dramática

Roca nació en 1714 en Madrid, hijo del francés Andrés “Toliz” de la Roche y de Manuela López de Ayllón, y tuvo dos hermanos, Andrés y Cayetano Tollis de la Roche<sup>25</sup>. Su familia estuvo vinculada con la música. Su padre fue maestro de danza en la Casa de Caballeros Pajes del Rey entre 1722 y 1737, y a este le sucedió su hijo Andrés, quien también enseñó danza francesa en el Real Seminario de Nobles de Madrid entre 1756 y 1770<sup>26</sup>. Además, resulta altamente probable que alguno de estos familiares tuviera relación con la esfera teatral. Para la representación de la comedia *La madre Mariana de Jesús*, llevada a cabo por la compañía de San Miguel en la Navidad de 1739, “puso” la contradanza un tal “Monsieur Riche”<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Madrid, Real Academia Española, Ms. 132, ff. 27-32. Esta comedia tiene otros títulos alternativos: *El asturiano en Madrid* y *De los hechizos de amor, la música es el mayor*.

<sup>23</sup> D. E. Davies: “Reinventando la música...”, pp. 24-25, 28, 30; D. Lehman Goldman: *The Matins Responsory...*, pp. 248-307.

<sup>24</sup> La música dramática, tal como explicaba Francisco Valls en su *Mapa armónico práctico*, no solo la conformaban los recitativos y arias de óperas, sino también oratorios y cantadas. Francisco Valls: *Mapa armónico práctico (1742a)*, ff. 195v-196r (reed. facs., Josep Pavía i Simó (ed.), Barcelona, CSIC, 2002, pp. 430-431).

<sup>25</sup> J. Marín López: “Músicos madrileños...”, p. 6; D. M. Lehmann: “Findings Concerning...”, pp. 16-17.

<sup>26</sup> Nicolás Morales: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 201. Ver también Diana Campóo Schelotto: “Danza y educación nobiliaria en el siglo XVIII: el método de la escuela de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid”, *Ars Bilduma*, 5, 2015, p. 162.

<sup>27</sup> E. Cotarello y Mori: *Historia de la zarzuela...*, p. 105.

En lo que se refiere a las primeras composiciones de música dramática conocidas, Álvaro Torrente dio cuenta de que Roca compuso en Italia un oratorio titulado *Santa Barbara*, con letra del abate Gregorio Terribilini, beneficiado en la Basílica de San Lorenzo di Damaso de Roma<sup>28</sup>. Fue cantado por primera vez en la congregación del oratorio de San Felipe Neri de Génova en 1729<sup>29</sup>, cuando el compositor tan solo tenía 15 años, hecho que induce a pensar que se podría haber formado en Italia. En 1734 se interpretó nuevamente este “componimento sacro posto per musica da don Matteo la Rocca, spagnuolo” en Santa Maria in Vallicella (o Chiesa Nuova) de Roma, es decir, la iglesia de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, y en aquella ocasión fue dedicado al cardenal Carlo Colonna<sup>30</sup>. Además, otras interpretaciones del referido oratorio tuvieron lugar en Ancona en 1736, en una fiesta que el Tribunal de la Inquisición dedicó a San Pedro Mártir en la iglesia de San Domenico, y en Génova en 1744<sup>31</sup>.

Quizá la única música que se conserva de sus años en Italia, la más antigua hoy conocida del compositor, sea “Ramingo Per Foreste / Cantata a Canto Solo / Con Stromenti / Del Sig. / D: Matteo La Rocca / 1733”, para soprano, dos violines, dos trompas y bajo continuo<sup>32</sup>. Por otro lado, su música más temprana en castellano data del año 1735, y es la cantada humana con violines *¿Adónde vas, altivo?*, conservada en los fondos de la Catedral de Guatemala, donde probablemente se cantó trovada a lo divino en los Maitines de Concepción de 1767<sup>33</sup>. No obstante, por la datación de las fuentes hasta aquí comentadas es de suponer que estuvo en Italia al menos entre 1729 y 1734, donde pudo conocer la música de autores como Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini, Giovanni Bononcini, Nicola Porpora, Francesco Durante, Leonardo

<sup>28</sup> Álvaro Torrente: “Misturadas de castelhanadas com o officio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 222-223.

<sup>29</sup> Claudio Sartori: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n.º 20750.

<sup>30</sup> Posiblemente en ese año ya fuera organista por oposición en la parroquia de San Marcos en Roma, donde ejerció como tal durante siete años. A. Martín Moreno: *Historia de la música española...*, p. 62. Cabe señalar una relación entre dicha parroquia y Santa Maria in Valicella, y es que sus capillas musicales estuvieron controladas por la congregación de músicos de Santa Cecilia, a la que quizá estuviera vinculado Roca. Élodie Oriol: *Vivre de la musique à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Roma, Publications de l'École française de Rome, 2021, p. 31 (<https://doi.org/10.4000/books.efr.15919>).

<sup>31</sup> C. Sartori: *I libretti italiani...*, n.º 20753; Á. Torrente: “Misturadas de castelhanadas...” , pp. 222-223.

<sup>32</sup> Matteo la Rocca: *Ramingo per Foreste*, Münster, Diözesanbibliothek, Santini-Bibliothek (D-MÜs), SANT Hs 3414. Esta fuente forma parte de la colección del abad romano Fortunato Santini. D. Lehman Goldman: *The Matins Responsory...*, pp. 229-230.

<sup>33</sup> Matheo la Roca: *¿Adónde vas, altivo?*, Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano (GCA-Gc), 580 (signatura antigua). Agradecemos a Omar Morales Abril la información que nos ha facilitado sobre la misma.

Vinci, Leonardo Leo o Johann Adolph Hasse. Allí, en Roma, Roca pudo acceder a la música teatral de moda en Venecia y en Nápoles, dados los vínculos operísticos entre estas ciudades<sup>34</sup>.

Precisamente en las arias de sus cantatas más tempranas se aprecia una similitud con la música de autores como Vinci o Hasse. En primer lugar, se observa en el estilo vocal menos “acrobático”, con un mayor equilibrio entre el estilo *cantabile* y el melismático que en las arias de autores como Porpora<sup>35</sup>. Ello se aprecia también en la transparencia de las texturas empleadas por Roca, en las melodías con ritmos variados, en el ritmo armónico lento, en contrastes dinámicos, elementos ornamentales como apoyaturas, y giros típicos de la música teatral de los compositores galantes y que Drew Edward Davies ha notado en el *Voce mea ad Dominum clamavi* de Roca<sup>36</sup>.

No quisiéramos dejar de comentar que, a nivel formal, se encuentra una cierta similitud entre las arias de las cantatas de Roca y las de autores como Leo o Hasse. Roca, al igual que estos, expande la forma arquetípica AA' B AA', repitiendo más de dos veces (en su caso tres) el texto de la primera de las dos estrofas del aria<sup>37</sup>. A continuación, reflejamos la forma de aria más común (consolidada en Italia desde 1710-1715)<sup>38</sup> junto con la más empleada por Roca, tanto en sus arias más tempranas como en las más tardías, dentro del escaso corpus que conocemos:

#### Cuadro 1. Modelo arquetípico

Forma musical	Rit	A	Rit	A'	Rit	B	Da capo
Estrofa		1		1		2	
Armonía	I		V		I	contraste tonal	
Ejemplo	<i>Confiado tal piloto</i> (1775) <sup>39</sup>						

Rit = ritornelo

<sup>34</sup> Daniel Heartz: *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2003, p. 172.

<sup>35</sup> Gloria Staffieri: *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci Editore, 2014, p. 284.

<sup>36</sup> D. E. Davies: “Reinventando la música...”, p. 24.

<sup>37</sup> Raffaele Mellace: “Tre intonazioni dell *Achille in Sciro* a confronto: Caldara, Leo, Hasse”, *Il Saggiatore Musicale*, 3, 1, 1996, pp. 46-47; Raffaele Mellace: “Il Sassone al bivio: Johann Adolf Hasse e l'aria col da capo”, *Musica e Storia*, 16, 3, 2008, pp. 574-575.

<sup>38</sup> James Webster: “Aria as drama”, *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Opera*, Anthony R. DelDonna, Pierpaolo Polzonetti (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 34-35 (<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873581.003>); G. Staffieri: *L'opera italiana...*, p. 219.

<sup>39</sup> Matheo de la Roca: *Aria con violines, obúes y trompas “Confiado tal piloto”, para los maitines del patrocinio del Sto. Patriarca San Joseph, año de 1775*, Ciudad de México, Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (MEX-Mc), A0425.

## Cuadro 2. Modelo más empleado por Roca

Forma musical	Rit	A	Rit	A'	A''	Rit	B	<i>Da capo / Dal segno</i>
Estrofa		1		1	1		2	
Armonía	I		V			I	contraste tonal	
Ejemplo	“Sentirsi legato” y “Sopito in dolce sono” (1733), “No, no te apresures” y “¡Alarma, pensamiento!” (1735), “El erizado cuello” (1772) y <i>Qué gozo, qué contento</i> (s. a.) <sup>40</sup> .							

En cuanto a sus inicios como autor de música escénica, no hay evidencias que prueben que Roca escribiera para los teatros con anterioridad a 1737. Lo que sí puede suponerse es que, por esa fecha, ya tendría cierto reconocimiento en Madrid como para llegar a estrenar sus composiciones en los teatros, pues quienes normalmente lo hicieron, junto a los músicos de las compañías teatrales, fueron maestros de capilla o instrumentistas de las reales capillas como José de Nebra, Pietro Inacchi, José de San Juan, Diego de Lana, Francesco Corradini, etc., o compositores que sirvieron en casas de nobles, tales como Antonio Duni, Giovanni Battista Mele o Juan Sisi Maestres<sup>41</sup>.

Posiblemente, los vínculos de Roca con los teatros públicos tuvieran más que ver con sus relaciones con la alta nobleza que con la Real Capilla. Se ha dado por sentado que ocupó una plaza organista de la Real Capilla en 1741. Sin embargo, no es lo que exactamente consta en el referido manuscrito de Narciso Hergueta sobre los músicos de la institución. En dicha fuente solamente figura que escribió una solicitud en la que esgrimía sus previas experiencias como organista en la parroquia de San Marcos en Roma<sup>42</sup>. Por tanto, el documento parece más bien reflejar un intento de acceder a la Real Capilla alegando sus méritos. No hay constancia de que llegara a ejercer oficialmente como organista de la institución, pues no aparece entre los listados publicados de los músicos con asiento en ella<sup>43</sup>. El caso de Roca, no obstante, parece ajustarse al del músico cuyas oportunidades dependían más de su cercanía con la nobleza que con la realeza. Nos basamos en que Roca se trasladó a Nueva España en 1755 como criado de Sebastián Calvo de la Puerta, alcalde supernumerario de la Audiencia

<sup>40</sup> M. la Rocca: *Ramingo per Foreste*; M. la Roca: *¿Adónde vas, altivo?*; Matheo de la Rocca: *Rec[itado] y aria para el 2.º responso, “El erizado cuello”, de los maitines de la celebridad de la Concepción, con vvs, obúes y trompas, año de 1772*, MEX-Mc, A0092; Matheo de la Rocca: *Dúo M. [Qué gozo, qué contento] para Nra. Sra., con violines y trompas*, MEX-Mc, A0405. Hemos conocido estas dos últimas fuentes a través del trabajo D. Lehman Goldman: *The Matins Responsoy...*, pp. 239-241.

<sup>41</sup> La vinculación de estos tres músicos con la casa de Osuna y Benavente aparece en Juan Pablo Fernández-Cortés: *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 102-107, 127-128.

<sup>42</sup> A. Martín Moreno: *Historia de la música española...*, p. 62.

<sup>43</sup> No forma parte de los listados de músicos de la institución entre los años 1741-1748, ni tampoco en la nueva planta de 1749, según se observa en Á. Torrente: “Misturadas...”, p. 223, y N. Morales: *Lar-tiste de cour...*, pp. 536-545.

de México; en que fue maestro privado de clave de la II Marquesa de las Amarillas, María Luisa del Rosario de Ahumada y Vera<sup>44</sup>, y en que la esposa del compositor, María Francisca Godino, fue “doncella” y “residente en el Real Palacio de S.M. en el cuarto de la Sra. Marquesa del Surco”<sup>45</sup>.

Una vez asentado en México, Roca sirvió a los virreyes y ocupó varios puestos musicales relevantes y más o menos vinculados a la composición o interpretación de música dramática en lengua vernácula. Destaca especialmente que fuera nombrado “tocador de clave en el canto de las arias” de la Catedral de México, el 24 de septiembre de 1757 (cuando además fue nombrado maestro de capilla asistente y organista segundo)<sup>46</sup>. Roca se convirtió oficialmente en maestro de capilla desde 1770 y desde entonces compuso algunas arias que se interpretaron en los maitines, que en los manuscritos constan como “responsorios”<sup>47</sup>. A su vez, en esta música para los maitines de la Catedral de México se percibe una similitud con el estilo vocal de la primera ola de compositores galantes –formada por Francesco Durante, Leonardo Vinci, Leonardo Leo– y la escritura instrumental de la segunda ola –compuesta por Pasquale Anfossi, Tomasso Traetta y Giuseppe Sarti–<sup>48</sup>. En definitiva, como sostiene Lehmann, Roca estuvo tan inmerso en la música galante como su antecesor en la Catedral de México, Ignacio Jerusalem<sup>49</sup>. Buena prueba de ello es su faceta de compositor de música dramática, que también desarrolló en Madrid.

### Una ópera de éxito en los teatros de Madrid

En lo que respecta a los años de Roca en la capital española, es seguro que en octubre de 1737 se encontraba allí, ya que entonces se estrenó en el Coliseo de la Cruz su “dramma harmónica” *La Casandra*, con libreto de José de Cañizares, el principal dramaturgo español de la primera mitad del siglo XVIII<sup>50</sup>. Junto a

<sup>44</sup> J. Marín López: “Músicos madrileños...”, p. 6; Javier Marín-López: “Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento”, *Acta Musicologica*, 89, 2, 2017, p. 130; D. M. Lehmann: “Findings Concerning...”, p. 17.

<sup>45</sup> Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla, Caja 242, exp. 30. Dicho documento es una solicitud para el casamiento entre María Francisca Godino y Roca, el cual posee un interés biográfico, y del que no tenemos constancia de que ningún musicólogo lo haya dado a conocer. Las fechas del expediente comprenden desde el 30 de septiembre de 1751 hasta el 8 de octubre del mismo año. Cabe aclarar que la Marquesa del Surco, según el documento, era Guarda Mayor de la Reina. Debemos el conocimiento de este expediente a la amabilidad de Lorena Robredo.

<sup>46</sup> J. Koegel: “Tollis de la Roca [Rueca], Matheo”, p. 336.

<sup>47</sup> D. Lehman Goldman: *The Matins Responsory...*, p. 239.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 249. La referencia a diferentes “olas” de compositores galantes, la autora la toma de Drew Edward Davies: “García Fajer y la segunda ola del estilo galante en la Nueva España”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 401-421.

<sup>49</sup> D. Lehman Goldman: *The Matins Responsory...*, p. 228.

<sup>50</sup> J. M. Leza: “Francesco Corradini...”, p. 143.

melodramas con música de Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele, José de Nebra, Juan Sisi Maestres y Pedro Cifuentes, *La Casandra* formó parte de la “primera temporada de ópera española” de 1737-1738 en el reformado Teatro de la Cruz a la italiana, diseñado por Filippo Juvarra y posiblemente adaptado por Pedro de Ribera<sup>51</sup>. Sin duda alguna, de las siete óperas que se representaron, la de Roca fue la de mayor impacto, pues se mantuvo durante veintidós días. Primero se representó entre los días 6 y 30 de octubre de 1737, aunque se tuvo que suspender el 14 “por indisposición de Francisca de Castro, que no pudo hasta el día que sigue”<sup>52</sup>. Después de reponerse durante nueve días consecutivos *Amor, constancia y mujer*, de Giovanni Battista Mele, *La Casandra* se llevó de nuevo al Teatro de la Cruz entre el 7 y 10 de diciembre con motivo de “haber venido sus Majestades a la corte”<sup>53</sup>. Así pues, la ópera de Roca y Cañizares fue la que más días se mantuvo en la cartelera, la que mayor recaudación obtuvo y la que ocasionó mayores gastos en “compositor”, “ingenio” y puesta en escena, tal como se observa en la documentación administrativa del coliseo de la Cruz (datos recogidos en el cuadro 3). A su vez, llama la atención que tuviera tal repercusión la ópera de Roca porque este no era un compositor tan consolidado como Nebra, Mele o Corradini, aunque, por otra parte, resulta lógico, ya que buena parte de los demás dramas en música fueron reposiciones.

Cuadro 3. Recaudaciones en la temporada de ópera en el teatro de la Cruz (1737-1738)<sup>54</sup>

Ópera	Compositor	Dramaturgo	N.º de funciones	Para compositor e ingenio y teatro (en rs. de v.)	Media líquido/día (en rs. de v.)	Haber líquido (en rs. de v.)
<i>La Casandra</i>	Mateo Tollis de la Roca	José de Cañizares	22	11 500	813	17 886
<i>El ser noble es obrar bien</i> (rep.)	Francesco Corradini	José de Cañizares	13	2 500	535,077	6 956
<i>Amor, constancia y mujer</i> (rep.)	Giovanni Battista Mele	¿?	9	1 000	718,222	6 464
<i>Más gloria es triunfar de sí: Adriano en Siria</i>	José de Nebra	Bazano	15	4 403	404,067	6 061

<sup>51</sup> Maria Grazia Profeti: “El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII”, *La ópera en España e Hispanoamérica. Volumen I*, Emilio Casares Rodicio, Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, p. 264.

<sup>52</sup> Madrid, Archivo de Villa (AHVM), Secretaría, 1-371-6. Citado en E. Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento...*, p. 76.

<sup>53</sup> AHVM, Secretaría, 1-371-6. Hay que precisar que en la documentación administrativa aparece registrado el 8 de octubre un pago de 20 reales “por la saca de los papeles para estudiar esta ópera” y, sin embargo, no parece conservarse ninguna fuente musical de la misma.

<sup>54</sup> AHVM, Secretaría, 1-371-6.

Ópera	Compositor	Dramaturgo	N.º de funciones	Para compositor e ingenio y teatro (en rs. de v.)	Media líquido/día (en rs.de v.)	Haber líquido (en rs. de v.)
<i>La fineza acreditada vence al poder del destino</i>	Pedro Cifuentes	¿?	9	3 500	583,333	5 250
<i>El oráculo infalible</i> (posible rep.)	Juan Sisi Maestres	¿José de Cañizares?	7	2 600	474,143	3 319
<i>Traiano en Dacia</i> (rep.)	Francesco Corradini	José de Cañizares	5	500	143	715

Entender que el éxito de la ópera se debió exclusivamente a la música de Roca sería obviar dos prismas tan importantes como el literario y el espectacular. No cabe aquí un riguroso análisis comparativo del libreto con los de otras óperas basadas en el mismo asunto, la Guerra de Troya, pues ello nos descentraría del tema de este artículo, que es la trayectoria de Roca como compositor teatral. En cambio, sí parece conveniente tratar de dilucidar aquellos elementos del espectáculo que pudieron motivar parte del éxito de la ópera (los cuales tienen que ver con el gusto del público que asistía al Teatro de la Cruz), para así tratar de justificar su impacto. Comencemos con un breve comentario sobre la sinopsis del libreto, la cual resume e indica lo siguiente:

Cassandra, princesa de Troya, hija de Príamo, su rey, obtuvo de Apolo, amante suyo, el don de la profecía hasta que, habiendo despreciado los afectos de este dios, quien no le pudo quitar lo ya concedido, la impuso la pena de que no fuesen creídas las verdades que anunciaba. Y siendo la principal la próxima ruina de Troya, su patria, tuvo el propio destino que, con su padre, con el joven Corebo, príncipe de Livia, a quien tiernamente amaba, hasta que sucedió el famoso estrago de aquella ciudad, murieron ambos: el uno, asido de las aras del templo del sol; y el otro, en defensa de Cassandra, a quien llevaban cautiva los capitanes de Boecia.

Por evitar el horror de la tragedia, se altera el fin de la melodrama, el orden del suceso, y se añade algún accidente para exornación del drama<sup>55</sup>.

En primer lugar, puede observarse que el argumento reúne suficientes elementos para captar la atención del auditorio: una maldición, una profecía, un enredo amoroso, luchas, batallas, drama y un final feliz<sup>56</sup>. Cabe señalar que la aclaración preliminar deja patente la transformación del final de la “tragedia”, tal como se hacía frecuentemente en el *dramma per musica*, con la sustitución del *funesto fine* por un *lieto fine*, y se da aviso de las alteraciones de la historia, tal como

<sup>55</sup> *La Casandra. Dramma harmonica, que se ha de executar en el Coliseo de la Cruz, este año de 1737. Escrita por un ingenio de esta corte*, Madrid, [1737], p. 3. Biblioteca Nacional de España (E-Mn), T/11370 y T/25743.

<sup>56</sup> Los elementos proféticos están presentes en el origen de la Comedia Nueva, como señala Gaston Gilibert: *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Universidad de Murcia, 2021.

solían hacer los libretistas italianos<sup>57</sup>. No entraremos a comentar todas las modificaciones que hizo Cañizares, pero sí resulta conveniente indicar que los cambios más importantes se deben al asunto central de la ópera, que es el del matrimonio impuesto con intereses económicos, el cual fue un lugar común en el teatro dieciochesco, y que este dramaturgo ya había tratado en sus comedias<sup>58</sup>.

El argumento de la ópera se centra en la relación amorosa entre Casandra, princesa de Troya, y Corebo, príncipe de Livia, y la imposición de su padre, el rey Príamo, de casarse con el rey Áyax de Lócrida, todo ello condensado en dos actos en lugar de tres, como otras óperas hispanas del período<sup>59</sup>. Ella advierte al monarca de su visión de la destrucción de Troya por los locrenses, suplicándole que no la obligue a casarse con Áyax. Aun así, el rey Príamo no se deja convencer. Como su hija se niega a cumplir su voluntad, decide sacrificarla en honor a Palas y encarcela a Corebo por salir en defensa de ella. Áyax, conmovido por la situación, rescata a Corebo de la prisión para salvar a Casandra entre ambos. El drama concluye con un doble casamiento de damas y galanes como en muchas comedias, con el mensaje recurrente en óperas, zarzuelas y comedias de que “el amor todo lo vence”. Sin duda, este tipo de final responde a un horizonte de expectativas del público que asistía a las representaciones de los teatros públicos. A su vez, se invita a no forzar al casamiento y a actuar con cierta ética en tales asuntos, como se observa en la caracterización de Áyax y en la moraleja. Cabe precisar que, aunque pudiera haber una intención moralizadora en la ópera, en favor de las mujeres y contra los matrimonios impuestos por los padres, es posible que Cañizares transmitiera lo que el público esperaba escuchar, especialmente el sector femenino del teatro, pues como plantea Andioc, los dramaturgos no olvidaban que estas ocupaban un elevado número de localidades<sup>60</sup>.

Otra de las importantes licencias que se tomó Cañizares fue la inclusión de la graciosa Dorela, recurso dramático propio de la tradición dramática de la Comedia Nueva, y que no podía faltar en una función de los teatros públicos. En este caso, sus apariciones en escenas en solitario sirven para comentar las consecuencias negativas del matrimonio por intereses. Este personaje canta tres arias a solo, cantidad idéntica a la de los personajes principales, por tanto, puede aseverarse que tiene un peso en la dramaturgia (ver cuadro 4). Ello coincide con que la actriz que hizo este papel fue Rosa Rodríguez, entonces muy loada<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Este tipo de alteraciones indicadas por los libretistas se analizan, por ejemplo, en Melania Bucciarelli: *Italian Opera and European Theatre 1680-1720*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 109-117.

<sup>58</sup> Joaquín Álvarez Barrientos (ed.): *José de Cañizares: El anillo de Giges*, Madrid, CSIC, 1983, p. 52.

<sup>59</sup> J. M. Leza: “Al dulce estilo de la cultura italiana...”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. 4. *La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 310-314.

<sup>60</sup> R. Andioc: *Teatro y sociedad...*, p. 218.

<sup>61</sup> Caroline Bec: “La comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez: une graciosa dans les drames lyriques madrilénes (1720-1746)”, *Cuadernos Dieciochistas*, 16, 2015, pp. 21-38 (<http://dx.doi.org/10.14201/cuadiec2015162138>).

Cuadro 4. Arias cantadas por cada personaje en *La Casandra*<sup>62</sup>

Personaje	Actriz	A solo	Conjuntos
Corebo	Isabel Vela	3	2
Casandra	Francisca de Castro	3	2
Áyax	Rita Orozco	3	-
Erifile	María Antonia	2	1
Dorela	Rosa Rodríguez	3	-
Antenor	Bernarda Villafior	2	-
Príamo	Juana de Orozco	2	-

Uno de los momentos de protagonismo de Dorela es aprovechado para suscitar la empatía de los espectadores con la situación de Casandra. Nos referimos al segundo acto, escenas segunda y tercera, en las que comenta lo injusto del matrimonio impuesto, y señala los peligros de concertar casamientos solamente por intereses materiales, asintiendo “que una boda es un melón sin decentarse, / que, aunque en la pinta tenga buena traza, / si se cala se ve que es calabaza”<sup>63</sup>.

Otro de los tópicos empleados por Cañizares, *el de la guerra de sexos, domina la digresión* más extensa de la obra, en la escena octava del acto segundo. En nuestra opinión, se trata del momento culmen de chanzas. En ella, Dorela canta “y a cuantos hombres hay, los doy al diablo”, e insta a las espectadoras a que sigan su ejemplo, cuando enuncia en estilo recitativo lo siguiente: “muchachas, tomad la lección mía, / que tendréis vida bella, os lo protesto, / si hacéis lo que yo haré, que en suma es esto”<sup>64</sup>. Tras ello, canta la siguiente aria:

Ireme al paseo  
 en quien luciré,  
 con mi chichisbeo  
 a casa vendré.  
 Allí beberé,  
 comiendo, garlando,  
 risada y sorbito,  
 y el drama aguardando;  
 volando, volando,  
 que llegue el cupé.

¿Labor? No se diga.  
 ¿Pesar? No se nombre.

<sup>62</sup> Recuento realizado a partir del libreto, *La Casandra. Damma harmonica...*. El reparto se extrae del mismo, p. 8.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 40.

¿Visita? De hombre.  
 ¿Cariño? De amiga.  
 Trabajo, fatiga,  
 la casa y su peso,  
 no me hablen en eso,  
 que me enojaré.  
 Pasado el recreo  
 que la ópera fue,  
 con mi chichisbeo  
 a casa vendré.  
 Allí bailaré con manos arqueadas,  
 derecha e izquierdas,  
 las dos pareadas;  
 palmadas, palmadas, que  
 acaba el minué<sup>65</sup>.

En el canto de Dorela se mencionan modas con las que se pudieron identificar las mujeres de las clases medias y altas. Se alude al “chichisbeo”, es decir, las formas dieciochescas de cortejo, se defiende el amor sin ataduras y la liberación de la mujer de las tareas domésticas para invertir su tiempo de manera ociosa, paseando, comiendo, bebiendo, asistiendo a la ópera o bailando en casa con su amante. De modo que los asuntos que trata esta aria no pueden disociarse de la “vertiente lúdica y evasiva del siglo XVIII”, ni del libertinaje y galantería de la poesía rococó<sup>66</sup>. No obstante, las intervenciones de la graciosa sirven para mantener la atención sobre el drama, tratando temas entonces de moda y añadiendo el toque de comicidad suficiente al espectáculo para que no aburra al público.

Por último, de los gastos de la representación y las acotaciones escénicas deducimos que el componente visual también tuvo algo de peso en el éxito de la ópera. Por un lado, intervino en la representación un grupo de bailarines, quizá en los intermedios, al final de la ópera, o mientras Dorela cantaba el aria “Ireme a paseo” y aludía al baile<sup>67</sup>. Resultarían especialmente sorprendentes los efectos de los barcos y de la armada naval, el momento del asedio de Troya y el caballo de madera que ocupaba toda la boca del foro (ver cuadro 5).

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>66</sup> Javier García Lucea: *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984, p. 12; Ana María Contreras Elvira: *La puesta en escena de la serie de comedias de magia “Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos” y “Asombro de Salamanca” (1741-1775)*, de Nicolás González Martínez, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 290. Cabe anotar que versos como estos tal vez conducirían a que la actriz Rosa Rodríguez recibiera acusaciones como la del poeta Juan Maruján, de llevar una vida licenciosa. J. Álvarez Barrientos (ed.): *José de Cañizares: El anillo...*, p. 38.

<sup>67</sup> AHVM, Secretaría, 1-371-6.

Cuadro 5. Escenografía en La Casandra

Acto	Indicaciones de mutaciones	Didascalias de mutaciones y tramoyas
I	<i>Mutación de bosque y de foro, adentro jardín con regia escalera, que sube al centro del palacio.</i>	<i>Mutación de jardín. En la lontananza va un estanque con barandilla dorada, y sobre él una escalera de piedra, con su barandilla, asimismo de balaustres de oro [...] (I/1)</i>
	<i>La regia o salón de Príamo.</i>	<i>La regia o salón de Príamo con dosel de tres gradas, y silla real en el foro. Comparsa numerosa de soldados griegos [...] (I/4)</i>
II	<i>Bosque y mar, con copia de bajeles.</i>	<i>Viéndose el mar de Troya, van pasando en continuo movimiento de bajeles de varias hechuras con soldados griegos, y en la lontananza se ven, asimismo, navíos y barcas, que finja toda una armada naval [...] y se ve la cabeza del caballo troyano a distancia. (II/1)</i>
	<i>Templo con apartamiento de sitio fuerte, que sirve de cárcel.</i>	<i>Templo con apartamiento de cámara fuerte. (II/4)</i>
	<i>Bosque, y rotura de Muralla.</i>	<i>Al son de caja y clarín salen por el foro toda la comparsa [...] y va pasando el caballo, que ocupa toda la boca del foro, y se queda a la vista. (II/9)</i>
	-	<i>Da un golpe con el encuentro de la lanza, y abriéndose el vientre del caballo, sale toda la comparsa, con hachas encendidas y espadas, y van pegando fuego. (II/11)</i>

Así pues, la compañía de operistas españolas, junto a Cañizares, Roca y los ingenieros teatrales, ofrecieron un espectáculo que aunaba música al estilo italiano, drama, comicidad, un trasfondo ético, espectacularidad y un texto que seguía las modas literarias de entonces. De cara al próximo apartado puede especularse que este éxito de Roca, compartido con una figura de tanta autoridad como Cañizares, influyó en sus posteriores derroteros en la escena teatral madrileña.

### 1743-1744: cinco composiciones nuevas para la compañía de Parra y una polémica

Aunque no hay pruebas al respecto, cabe suponer que los encargos a Roca en la temporada que vamos a tratar debieron de ser consensuados entre los comediantes y la municipalidad, pues esta controlaba la actividad teatral por medio de los comisarios de los teatros. Aunque no hemos podido consultar el contrato de la compañía de Parra de la temporada que nos ocupa, atendiendo a los de los años 1744-1745 y 1745-1746 se induce que la elección de los compositores de las nuevas músicas era pactada<sup>68</sup>. Tanto Parra como su esposa,

<sup>68</sup> [Obligación de José de Parra con su compañía], del 13 de marzo de 1744: "13. Que la compañía ni el autor en su nombre pueda afrontar teatro, composición de música, ingenio, ni hacer gasto alguno de consideración sin que preceda primero dar parte a la dirección, para que de acuerdo se determine lo que parecie-

Bernarda Villafior, y alguna de las cantatrices de su compañía, María Antonia de Castro y Rosa Rodríguez, formaron parte de la compañía de ópera española, por lo que no cabe duda de que conocían la música de *La Casandra*<sup>69</sup>. Es posible que contaran con Roca debido al éxito de su ópera, tal como se mostrará más adelante. Por otro lado, cabe preguntarse si el dramaturgo pudo respaldar al músico, e influir en su contratación para la temporada teatral que vamos a comentar. Esta última cuestión tiene una difícil respuesta porque no hay datos que nos muestren una relación cercana entre ambos. Sea como fuere, lo cierto es que, en la temporada aquí tratada, Roca colaboró estrechamente con la compañía de José de Parra, componiendo música para algunas de las producciones más espectaculares. En los pagos observamos que Roca recibió 900 reales (cantidad similar a la que recibieron otros compositores por la música de otras piezas teatrales) por cada una de las músicas que hizo para la compañía de Parra: dos de ellas para comedias viejas de Cañizares, una de figurón y otra hagiográfica, *El montañés en la corte* (9 de octubre de 1743) y *El ángel del apocalipsis, San Vicente Ferrer, segunda parte* (25 de diciembre de 1743), y tres para comedias mitológicas anónimas, al menos dos de ellas entonces nuevas, tituladas *Con superior potestad poco valen soberbia y vanidad* (25 de octubre de 1743), *Ni amor, ni obligación, temor, ni amigo, logran lo que el enemigo* (4 de febrero de 1744) y *Cuando hay ficción siempre vence al engaño la razón* (24 de mayo de 1744). Hay otro pago en el que no se da el nombre de ningún compositor, pero fue presumiblemente hecho a Roca, pues fue el principal colaborador de aquella temporada. En este caso el emolumento fue de 1 200 reales, por sustituir o enmendar la música de la zarzuela de Cañizares *Amando bien no se ofenderá un desdén, Eurotas y Diana* (13 de mayo de 1744), en cuyo estreno (10 de noviembre de 1721) había sido compuesta por José de San Juan<sup>70</sup>.

De la música de Roca para estas comedias no se conserva ninguna fuente en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, centro que custodia los fondos musicales provenientes de los teatros públicos. Sin embargo, por los textos teatrales podemos cerciorarnos de qué tipo de piezas compuso Roca. Cabe apuntar

---

re más conveniente, así a la compañía como a las sisas". Citado en Ángel Manuel Olmos (ed.): *Papeles Barbieri*, vol. 26. *Teatros de Madrid*, vol. 13, Madrid, Discantus, 2020, p. 53. Además, AHVM, Secretaría, 1-360-1, *Escritura de representación y obligación otorgada por la Compañía de Joseph de Parra en 15 de diciembre de 1746*: "12ª. Que la compañía ni el autor en su nombre pueda ajustar los teatros, composición de músicas, ingenios, ni hacer gastos algunos de consideración sin dar cuenta para que se determine lo más conveniente al propio como a la compañía". Así también obligaban a entregar las copias de las nuevas músicas y comedias, pues como consta en el mismo documento: "8ª. Que ha de ser de la obligación del autor entregar en la caja todas las comedias y músicas nuevas, que se costean por el propio y la compañía, para que archivándolas no se extravíen, y las tenga la compañía como caudal propio promptas para cuando las necesite; y por lo que mira a los bailes y entremeses se practicará lo mismo hasta aquí". Citado en María Salud Álvarez Martínez: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 25-26.

<sup>69</sup> E. Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento...*, p. 74.

<sup>70</sup> A. M. Olmos (ed.): *Papeles Barbieri*, vol. 17..., p. 62.

que en *El montañés en la corte* sobresale la abundante participación musical de números a solo, tratándose de una comedia de figurón. En ella encontramos seguidillas, tonadas, recitativos y arias cantadas principalmente por los dos protagonistas de la comedia, los enamorados Don Carlos y Doña Leonor, y no aparece un coro hasta el final de la obra<sup>71</sup>. Esto último resulta algo novedoso, pues en la tradición cómica de los Siglos de Oro se otorgaba un importante peso al canto en coros o cuatros. En cambio, en la comedia *El ángel del Apocalipsis, San Vicente Ferrer, segunda parte* (1717), los tipos de números musicales tienen más que ver con la tradición aurisecular, pues se cantan principalmente tonadas, dúos y cuatros<sup>72</sup>. Por otro lado, en las comedias de tema mitológico encontramos cuatros, estribillos, coplas, seguidillas, recitativos, arias a solo, duetos y tercetos, en la línea de las zarzuelas y comedias palaciegas de principios de siglo<sup>73</sup>. Es una pena que no se haya conservado ninguno de estos números, pues sobre todo habría sido interesante apreciar si los tonos y cuatros estaban escritos en estilo galante y, al mismo tiempo, siguiendo ciertos parámetros compositivos de la tradición barroca del tono humano y del villancico.

Después de la temporada de 1743-1744, no aparecen evidencias de que Roca compusiera música para los teatros, aunque no es descartable que continuara haciéndolo puntualmente, ya que se registraron pagos a compositores de los que no se da el nombre. José de Nebra, entonces colaborador de la compañía de Palomino, pasó a componer para la de Parra nada más acabar la temporada y lo hizo, en primer lugar, en el auto sacramental *Andrómeda y Perseo* (1680) de Calderón. Nebra ya había compuesto música de autos en temporadas anteriores, incluso para dos compañías a la vez, porque era uno de los favoritos en Madrid. Entre 1745 y 1751, Nebra sobre todo colaboró con la compañía de Parra, y más excepcionalmente con las demás<sup>74</sup>. Que no se contara con Roca permite especular que, tras finalizar la temporada, hubo un inmediato cambio de preferencias en la elección del compositor de nuevas músicas<sup>75</sup>. Tratemos de elucidar si fue así y por qué.

Por un lado, en la década de 1740 Nebra debía de ser ya un compositor muy reconocido, incluso es posible que las compañías pugnarán por contar con su música. Ese tipo de competitividad entre comediantes se puede apreciar en un

<sup>71</sup> José de Cañizares: *De los hechizos de amor, la música es el mayor y el montañés en la corte*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1746.

<sup>72</sup> José de Cañizares: *El ángel del Apocalipsis, San Vicente Ferrer, segunda parte*, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal (E-Mm), Tea-1-84-7.

<sup>73</sup> En E-Mm, se encuentran los apuntes teatrales de las siguientes comedias espectaculares: *Con superior potestad poco valen soberbia y vanidad*, Tea 1-100-9; *Ni amor, ni obligación, temor, ni amigo, logran lo que el enemigo*, Tea 1-133-4; *Cuando hay ficción siempre vence al engaño la razón*, Tea 1-101-8.

<sup>74</sup> Entre 1743 y 1751 colaboró en treinta y cinco montajes. M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*, pp. 45, 52-53.

<sup>75</sup> Sobre la composición de música para autos sacramentales ver M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*, pp. 21-24.

poema escrito entre 1742-1743, dedicado a la actriz Francisca Vallejo la Palomina, en el que se habla de la compañía de Palomino, y se hace alusión al primer músico de compañía, Antonio Guerrero, de la siguiente forma:

Al músico en mis versiones  
no digo nada este día,  
cuando opuesta compañía  
busca sus composiciones,  
pues estas comprobaciones  
son evidentes testigos  
de cuál lugar sus amigos  
le darán (en cuanto digan),  
cuando sus obras mendigan  
sus opuestos enemigos<sup>76</sup>.

Aunque en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* de Andioc y Coulon<sup>77</sup> no consta una recaudación de dicha temporada que permita analizar la reacción del público ante las producciones con música de Roca, sí se conserva un poema satírico anónimo, dedicado a la representación de *El montañés en la corte*, de octubre de 1743 (ver Apéndice). Puede presumirse que lo compuso Juan Maruján o alguien de su entorno, pues, aunque no consta en él su autoría, forma parte de un volumen manuscrito cuyo lomo indica “Obras poéticas de Juan Maruján”<sup>78</sup>.

Según el autor del poema, las composiciones de Roca no agradaron a un grupo de asistentes, razón por la que supuestamente fue alentado para que escribiera unos versos dando su opinión sobre ellas. Este compuso unas décimas en las que además de hablar de la música, ofrece su visión de la representación. Las críticas principales fueron dirigidas a Roca, aunque tampoco José de Cañizares ni algunos actores se libraron de ser aludidos en los versos satíricos.

Por un lado, el poema parece sugerir que la elección de Roca como colaborador fue por la “ópera” (¿se referirá a *La Casandra* o a la temporada de óperas en el Teatro de la Cruz de 1737-1738?) y en detrimento de Corradini, quien había escrito música para la compañía de Parra años antes<sup>79</sup>. En esa decisión tuvo un peso la actriz Rosa Rodríguez, de acuerdo con los siguientes versos:

<sup>76</sup> Madrid, Real Academia Española, Ms. 143, f. 256v. También A. M. Conteras Elvira: *La puesta en escena...*, pp. 475-507, reproduce este poema a partir de una copia de la Biblioteca Nacional de España, y proporciona útiles datos de las compañías teatrales de estos años. Las informaciones arriba apuntadas del poema las tomamos de esta investigadora.

<sup>77</sup> R. Andioc, M. Coulon: *Cartelera teatral madrileña...*

<sup>78</sup> Madrid, Real Academia Española, Ms. 132, vv. 91-100. El poema se transcribe en el Apéndice.

<sup>79</sup> Ver J. M. Leza: “Francesco Corradini...”, pp. 142-143; E. Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela...*, pp. 105-107.

Rosa, que, en venganza infiel,  
de haber la ópera puesto  
un golpe tan manifiesto  
dio a Coradini cruel,  
haciéndole el tiro a él,  
se ha clavado en modo cierto,  
y que es justa pena, advierto,  
ver su codicia frustrada,  
la nave mal gobernada  
en que Roca quiere hallar puerto<sup>80</sup>.

A su vez, tildaba de innecesaria la sustitución de la música que Nebra compuso en 1725, que le parecía adecuada (vv. 111-114). Volvemos a recordar, pues no es baladí, que en aquella temporada el compositor aragonés estaba siendo el principal colaborador de la compañía “oponente”<sup>81</sup>. El vate arremetía contra Roca expresando que, de todas las músicas compuestas para las obras de Cañizares, era la única que le había resultado mala (vv. 11-20). Además, afirmaba que a quienes no disgustó la música de la representación la consideraban peor que la de Nebra (vv. 27-30). En definitiva, el autor de las décimas describe la música de la comedia como estruendosa e insoportable y lamenta que lo mejor que tenía la comedia, la música de Nebra, se echase a perder (vv. 41-80). A juicio del poeta, el único cumplido que le podían decir a Roca era que lo nuevo no desagradaba (vv. 115-120).

Por otro lado, el autor del poema parece insinuar que Roca había imitado la escritura instrumental de Nebra, cuando sostiene que “Quien menos conocimiento / tenga en músicos estudios, / verá de Roca en preludios / de Enebra los fundamentos” (vv. 31-34). No fue la única vez que este fue tachado de plagiador o imitador, pues Gregorio Panseco, violinista de la Catedral de México, le acusó de tomar pasajes de otros autores en su misa de 1756 y en su réquiem de 1759 para Bárbara de Braganza<sup>82</sup>. No sería extraño que Roca se dejara influir por Nebra en sus composiciones, pues la enseñanza de la composición musical se basaba en la imitación de modelos, y al aragonés se le consideraba una figura referencial como organista de la Real Capilla y como compositor de música dramática de la corte española. Cabe advertir que cuando en el poema se alude a la imitación con tintes negativos es una consecuencia de la relevancia de la originalidad artística los siglos XVI-XVII, ideas visibles, por ejemplo, en

<sup>80</sup> Ver Apéndice.

<sup>81</sup> E. Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela...*, pp. 106-107.

<sup>82</sup> Robert Stevenson: “José Manuel Aldana y Matheo Tollis de la Roca”, *Heterofonía*, 5, 30, 1973, p. 18.

los escritos del compositor y teórico Johannes Mattheson<sup>83</sup>. Asimismo, acusar de plagio era una clara estrategia de descalificación que, a menudo, se convertía en un recurso fácil que podía faltar a la verdad con tal de perjudicar al acusado<sup>84</sup>.

En cambio, el plagio y la imitación, pese a toda la carga negativa que se les dio en la historiografía, pueden considerarse formas de erudición, pues como sostiene Álvarez Barrientos para el caso de los literatos: “[...] el plagiario, además de estar herido de literatura, es un gran lector y un hombre erudito, conocedor de aquellos trabajos valiosos (tentadores) dignos de ser utilizados que, además, son poco accesibles a los otros”<sup>85</sup>. Además, en el terreno musical, el plagio no estaba mal visto, por ejemplo, cuando se embellecía el modelo original<sup>86</sup>. Por añadidura, pudiera entenderse como buen plagiario aquel compositor de una amplia cultura musical, tanto de los repertorios “antiguos” como “modernos”, con un cierto talento para encajar los fragmentos plagiados con buen gusto y que pasaran más o menos inadvertidos. Así pues, en determinadas circunstancias el plagio y la imitación no resultaban inapropiados e incluso pueden concebirse como formas de erudición, pero el autor de las décimas buscaba desacreditar a Roca.

Bien es cierto que el estilo de Roca, según se observa en sus dos cantatas más tempranas conservadas, es de un estilo italiano parecido al de Nebra. La influencia del llamado estilo galante en estos compositores, el cual se acabó convirtiendo en una suerte de *lingua franca*, pudo ser, en parte, la razón de que se relacionaran los “preludios” –los ritornelos– de Roca con los procedimientos compositivos empleados por el aragonés (ver el estilo de la escritura instrumental de Roca en los Ejemplos musicales 1, 2 y 3<sup>87</sup>).

---

<sup>83</sup> Mattheson criticó a Haendel, todo un maestro de la reutilización, por tomar materiales musicales de otros. Stephen Rose: *Musical Authorship from Schutz to Bach*, Cambridge / Nueva York, Oxford University Press, 2019, pp. 74-78 (<https://doi.org/10.1017/9781108363280>). Ver, además, Richard Taruskin: *Music in the Seventeenth and the Eighteenth Centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2009, pp. 366-379.

<sup>84</sup> Joaquín Álvarez Barrientos: *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 190-202; A. M. Conteras Elvira: *La puesta en escena...*, pp. 355-356.

<sup>85</sup> J. Álvarez Barrientos: *Los hombres de letras...*, p. 198.

<sup>86</sup> S. Rose: *Musical Authorship...*, pp. 66-80.

<sup>87</sup> En los ejemplos 1 y 3 se ha respetado la escritura de las trompas del manuscrito original en “sonidos reales”.

Adagio assai

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Trompas I-II, Violines I-II, and [Acompañamiento]. The second system continues the Violines I-II and [Acompañamiento] parts, with a measure number '4' at the beginning. The third system continues the Violines I-II and [Acompañamiento] parts, with a measure number '8' at the beginning. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and triplets, as well as rests and a fermata in the Trompas part.

Ejemplo 1. Mateo de la Roca: “Sopito in dolce sonno”, Ramingo per foreste (1733),  
D-MÜs, SANT Hs 3414

**Adagio**

Violines I-II

[Acompañamiento]

5

9

a 2

13

a 2

Ejemplo 2. Mateo de la Roca: “Sentirsi legato da dolce”, Ramingo per foreste (1733),  
D-MÜs, SANT Hs 3414

The musical score consists of three systems. The first system (measures 1-3) shows the Trompas I-II with a melodic line, Violines I-II with a rhythmic pattern, and the Acompañamiento (bass) with a steady bass line. The second system (measures 4-6) features triplets in the Violines and Acompañamiento parts. The third system (measures 7-9) continues the instrumental texture with triplets and a trill in the Violines part.

Ejemplo 3. Mateo de la Roca: “No, no te apresures”, ¿Adónde vas, altivo? (1735),  
GCA-Gc, 580 (signatura antigua)

Ambos, como buena parte de los compositores de aquellos años, utilizaron recursos similares como, por ejemplo, los violines en terceras y sextas paralelas, al unísono, *colla voce* o *colla parte*, y *Trommelbass* o notas repetidas en el bajo. Aunque es cierto que los ritornelos de Roca guardan ciertas semejanzas con algunas arias de Nebra en características como estas, los procedimientos y texturas en los fragmentos instrumentales del aragonés pueden alcanzar una exuberancia que, según nuestro criterio, poco tienen que ver con lo que conocemos del estilo temprano de Roca, más transparente<sup>88</sup>. Con todo, y pese a la presumible falta

<sup>88</sup> Luis Antonio González Marín ha afirmado de la música del auto *La divina Filotea* que atribuye a Nebra, que, “para empezar, al primer ojeo superficial de la partitura salta a la vista una aparente pobreza de instrumentación, sobre todo si se compara con la orquestación más variada, rica, en ocasiones exuberante, que ofrecen los manuscritos de las zarzuelas de Nebra y, en general, la música teatral de sus contemporáneos [...]”. Esther Borrego, Luis Antonio González Marín (eds.): *Pedro Calderón de la Barca y José de Nebra: La divina Filotea: auto sacramental*, [Madrid], Fundación Caja

de objetividad de las décimas, tampoco debe rechazarse que hubiera algo de verdad en ellas, y que Roca partiera de lugares comunes empleados con mayor maestría por Nebra, o que su música para la comedia no llegara a gustar al público, al menos, a una parte. Sea como fuere, no podemos llegar a conclusiones claras al respecto. De lo que no cabe duda, a la luz de los datos expuestos, es que Parra y sus representantes, por alguna razón (seguramente el reconocimiento de Nebra y la calidad de su música), se decantaron por el aragonés como colaborador principal después de la temporada de 1743-1744. Pero, en lo que respecta a las críticas hacia Roca, ¿pudo haber algún otro motivo no expresado en el poema, para que su autor estuviera tan disconforme con la producción de 1743 de *El montañés en la corte*? Nuestra sospecha es que así fue.

Maruján fue un firme detractor de Cañizares, y meses antes de la representación sacó a la luz unas décimas en las que expresaba que este desempeñaba su trabajo de fiscal de comedias con parcialidad. Según Maruján, la autoridad teatral impidió, en beneficio propio y de la compañía de Parra, que la de San Miguel llevara a los tablados un nuevo sainete suyo<sup>89</sup>. Por la impresión sin licencia de estas décimas Maruján fue perseguido por la justicia y tuvo que exiliarse<sup>90</sup>. Por ende, la música de Roca pudo ser un pretexto para dejar en mal lugar a Cañizares y a la compañía de Parra. Las décimas se escribieron en un momento en el que los intereses personales de dramaturgos y comediantes generaron ciertas tensiones que dieron origen a las conocidas disputas entre “chorizos” y “polacos”, es decir, partidarios de la compañía del teatro del Príncipe o de la Cruz, respectivamente, que llegaban a boicotear las representaciones del teatro adversario. El nivel de enfrentamiento fue tal que, en 1745, fue necesario un control militar

---

Madrid, 2008, p. 25. Otras diferencias entre ambos compositores, que van más allá de la escritura instrumental, son el estilo vocal, a nuestro parecer más recargado de adornos en Nebra, o la forma de aria, ya que la que más empleó Roca representa una opción muy minoritaria en las zarzuelas y óperas del aragonés, e incluso en sus cantadas. Para la comparativa del estilo de ambos compositores hemos consultado las siguientes ediciones: José Máximo Leza (ed.): *José de Nebra y Nicolás González Martínez: Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, Madrid, ICCMU, 2018; Raúl Angulo Díaz (ed.): *José de Nebra: Cantadas sacras. Volumen 2*, Madrid, Ars Hispana, 2018; Raúl Angulo Díaz (ed.): *José de Nebra: Cantadas sacras. Volumen 1*, Madrid, Ars Hispana, 2017; Luis Antonio González Marín (ed.): *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*, Madrid, ICCMU, 2011; María Salud Álvarez Martínez (ed.): *José de Nebra: Donde hay violencia no hay culpa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004; José Máximo Leza (ed.): *José de Nebra: Viento es la dicha de amor*, Madrid, ICCMU, 2009; María Salud Álvarez Martínez (ed.): *José de Nebra: Vendado es amor, no es ciego*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999; María Salud Álvarez Martínez (ed.): *José de Nebra: Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra (1702-1768)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995. Agradecemos a Raúl Angulo que nos haya facilitado sus ediciones.

<sup>89</sup> J. Álvarez Barrientos (ed.): *José de Cañizares: El anillo...*, pp. 39-40.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 40.

que evitara toda suerte de altercados entre estos grupos de “apasionados” y “envidiosos”<sup>91</sup>. Tampoco es descartable que simplemente hubiera un grupo de defensores a ultranza de la música de Nebra o de Corradini, o de interesados en que Parra y sus comediantes dejaran de contar con Roca. Así pues, sospechamos que las críticas hacia Roca tuvieron unas motivaciones ocultas, más allá de la sustitución de la música de Nebra. La prueba más fehaciente de que no sería tan insoportable la música de Roca es su reutilización en posteriores representaciones, algo que puede deducirse de la documentación administrativa de los teatros. En primer lugar, nada apunta a que se encargara una composición nueva para la reposición, por parte de la compañía de Parra, de *El montañés en la corte* de los días 20-23 de octubre de 1748 en el coliseo de la Cruz, puesto que en los gastos consta que solo se añadió un aria<sup>92</sup>. Además, la música que se conserva de esta comedia parece posterior y, por tanto, puede estimarse que no se sustituyó inmediatamente<sup>93</sup>. Asimismo, los cuatro días que se mantuvo en la cartelera la recaudación fue bastante buena, por lo que, la música no sería tan mala como para perjudicar a la representación<sup>94</sup>.

En segundo lugar, hay otra comedia de la que parece que la música de Roca continuó en uso. El 4 de mayo de 1750 Parra llevó de nuevo a los tablados Con superior potestad poco valen soberbia y vanidad, para la que solo se ocasionaron gastos por la composición de las seguidillas y tonadilla del baile, así como por su copia y la de las partes de Neptuno y Minerva<sup>95</sup>. En cambio, de haber puesto Roca la música para la zarzuela *Amando bien no se ofenderá un desdén, Eurotas y Diana*, esta sí que fue sustituida por una nueva de Manuel Pla en 1757, que la compañía de Parra estrenó en el teatro del Príncipe<sup>96</sup>.

<sup>91</sup> M. S. Álvarez Martínez: *José de Nebra...*, p. 26. Tomamos los términos de los versos iniciales de la *Censura de las personas y paralelo de las habilidades de que se componen las compañías de comediantes de esta corte de Madrid, que están a nombre de Parra y Palomino este año de 1741*, E-Mn, MSS/14015/4, f. 1r: “Antes de entrarme en el golfo / alborotado, que miro / de apasionados que muerden, / y de envidiosos...”. Este tipo de comportamientos del público en el teatro del siglo XVIII vienen bien recogidas en R. Andioc: *Teatro y sociedad...*, o en Joaquín Álvarez Barrientos: *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2019.

<sup>92</sup> AHVM, Secretaría, 1-391-1, “Composición de un aria y copia de ella; y copia del baile y de las dos arias que se cantaron en *El cura de Madridejos*: 115 [reales]”, documento del 23-5-1748.

<sup>93</sup> Giuseppe Durante, Tadeo Palomino, Fabián [García Pacheco]: *El músico por amor*, E-Mm, Mus 26-17.

<sup>94</sup> Recaudación de 1 747, 1 741, 1 022 y 2 130 reales. Visto en R. Andioc, M. Coulon: *Cartelera teatral madrileña...*, vol. 1, p. 224.

<sup>95</sup> AHVM, Secretaría, 1-415-5. “Lo que se ha escrito en la comedia de Medusa son las partes de: Neptuno 4 ½, Minerva, 4 ½, en el baile [nada], guitarra 1, 3 violines 1 ½, 2 bajos y trompas 1 ½. [Total=] 13 pliegos, a razón de 5 reales de vellón el pliego, hacen 65 reales. Parra [firma y rúbrica]”.

<sup>96</sup> AHVM, Secretaría, 1-346-3. Esta zarzuela además se repuso en el teatro de la Cruz por la compañía de Calle en 1762-1763. William M. Bussey: *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1982, p. 173.

Por tanto, algunas pistas dan a entender que parte de la música que hizo Roca en 1743-1744 no fue reemplazada en años posteriores, por lo que es de suponer que no desagradaría tanto como sugería el poeta que atacó a Roca. Además, esa reutilización resulta lógica, ya que el aprovechamiento de las viejas músicas, así como su adaptación a las nuevas modas musicales estaba tan dentro de la dinámica de los teatros públicos como la composición de nuevos números<sup>97</sup>.

## Conclusiones

En definitiva, cuando un compositor teatral era considerado, en su época, de corta habilidad, resulta necesario ahondar en los motivos ajenos a la música que pudieron producir esos juicios. En el caso de Roca hemos tratado de mostrar en qué medida influyeron cuestiones que van más allá de la calidad musical. La valoración de su música tendría relación con su situación profesional y social, con la popularidad de las obras teatrales para las que compuso música, con las habilidades de las actrices o, incluso, con los intereses ocultos y actitudes intransigentes de una parte de los espectadores (a veces envueltos en un marco de rivalidades entre compañías teatrales). El prestigio de compositores como Nebra podía hacer sombra a otros como Roca, y la actitud del público, a menudo hostil, dificultaba la carrera a aquellos que pretendían hacerse un hueco en los teatros.

Así pues, hemos expuesto un caso, el de Roca, sobre cómo las relaciones personales del compositor con la nobleza, las autoridades teatrales, los comediantes, o las preferencias del público podían condicionar su trayectoria. La situación de Roca, a tenor de lo aquí mostrado, no parece que fuera la de un músico que lograra mantener una vinculación duradera con los teatros públicos de Madrid. Su carrera con “altibajos” nos muestra lo caprichosa e impredecible que podía llegar a ser la escena teatral madrileña. Son pruebas de ello que lograra un cierto éxito con su ópera *La Casandra*, y que años más tarde la compañía de Parra dejara de contar con sus colaboraciones. En síntesis, la vinculación de Roca con los teatros madrileños puede definirse como la historia de un triunfo fugaz y un posterior “fracaso”, sin toda la carga negativa que conlleva el término. Esperamos que su caso haya servido para mostrar (evidentemente con bastantes limitaciones) un lado bastante desconocido de la escena teatral madrileña de la primera mitad del Setecientos: el de las vicisitudes del músico que no lograba consolidarse, así como su dependencia de redes personales y de los gustos del público.

---

<sup>97</sup> Así pues, no siempre ocurría como Álvarez Barrientos dijo en el estudio preliminar de J. Álvarez Barrientos (ed.): *José de Cañizares: El anillo...*, p. 19: “se tenía la costumbre de cambiar las arias, las partes cantadas, con cada nueva representación de la comedia, de la misma manera que se hacía con los sainetes y bailes”. Si hubiera sido siempre así, entonces las autoridades municipales no hubieran tenido interés en preservar las partituras. Ello permitía ahorrarse una nueva música en la reposición de cada comedia.

## Apéndice

*Madrid, Real Academia Española, Ms. 132, ff. 27-32*

En cierto concurso se dieron varias definiciones a las composiciones musicales que ha puesto Roca en la comedia de *El montañés en la corte*, desterrando la celebrada música que en dicha comedia puso (con tanto acierto) la conocida habilidad de don Joseph de Enebra, para ejecutarla como se está ejecutando, por la compañía de La Portuguesa, y habiendo todo el congreso instado a un ingenio de esta corte diese su parecer en tal asunto, protextando ceñirse a él satisfizo con las siguientes décimas:

Si el hablar suerte y verdad en mis metros no se excusa, y este accidente en mi musa es continua enfermedad, cuando con tal variedad      5 el caso se llega a ver, y todos dan a entender, soy su juez a todo viso: en fuerza del compromiso allá va mi parecer.      10	verá de Roca en preludios de Enebra los fundamentos, y la alteración de intentos      35 en músicas semejantes, es tan fácil a ignorantes, genios, cándidos y tersos, como el contradecir versos con los mismos consonantes.      40
Nunca encontró Cañizares en sus cómicos destinos, armónicos desatinos que a los suyos diesen pares, como los que irregulares      15 Roca a su comedia aplica, pues todo el que se dedica a oírla, duda en su idea si Cañizares solfea, o si Roca versifica.      20	Negársele no ha podido quedando gran golpe está, porque más golpe dará aquel que hiciese más ruido; todo instrumento embutido      45 unísono resonó, pues a mí me pareció, llegado el bramido a oír, que iba la orquesta a rendir los muros de Jericó.      50
En remiendo tan cansado su abuja fraguó un zurrido, en que el hilo fue perdido por estar bien enhebrado, viéndose allí marañado      25 del sastre el crédito quiebra, pues el que más lo celebra confiesa que en sus conjuntos, el hilo de aquellos puntos, estaba mejor Enebra.      30	Al ver bulla tan sin tasa, del concierto en los furores, dije: “¿qué es esto señores? ¿hay brujas en la esta casa?, ¿qué cabaña es la que pasa?,      55 ¿qué galera se alza en peso?, ¿qué ginebra roe el hueso?” Y dijo una sabia boca: “Esta es música de Roca, que es peor que todo eso”.      60
Quien menos conocimientos tenga en músicos estudios,	En las arias y canciones todas chillan en falsetes, las alegres son minuets, las tristes lamentaciones,

con la letra a arrempujones andan sus simples porfias, y bailan sus boberías, sin unir la tela al fleque, el poeta el zarambeque y el músico las folías.	65     70	lo que con ella pecare, ha de confesar con ella.	110
El que a Roca dar intente por corto compositor, miente, pues se ve en rigor que compone largamente: Su caudal es suficiente en la música que embarga, pero siendo tan amarga la composición que aborta, aunque ella fuera muy corta, siempre pareciera larga.	    75    80	Roca usó de su derecho y su gusto antojadizo, en la comedia deshizo lo bueno que había hecho: dejáronle satisfecho con que lo nuevo aplacía y repicarles podía, pues si a lo viejo es la guerra, ese proyecto destierra lo más de la compañía.	    115    120
El que hay concurso infinito no niego, pero en su intento, dese el agradecimiento del <i>Baile del galapito</i> , de Madrid el apetito, sufre el haz por el revés, chapidanza es su interés y a disfrutarla viniera, aunque la comedia fuera peor de lo que esta es.	    85    90	El papel de rezadora que la portuguesa hace, todo gusto satisface, si en su beldad dio la hora, pues como ninguno ignora que a seis ceros hace, os digo (aquí para internos) que es bien que tal represente, la que está ya solamente para encomendarse a Dios.	    125    130
Rosa, que en venganza infiel de haber la ópera puesto un golpe tan manifiesto dio a Coradini cruel, haciéndole el tiro a él, se ha clavado en modo cierto, y que es justa pena, advierto, ver su codicia frustrada, la nave mal gobernada que Roca quiere hallar puerto.	    95    100	Castro hace un figurón que Dios lo tenga en el cielo, porque a él verlo no hay consuelo, sin encontrar voz ni acción: su tono es <i>kyrieleison</i> y no va errado a fe mía, pues, aunque el pueblo se ría, nadie entraña que, sin arte, su <i>kyrieleison</i> se ensarte en fiesta tan letanía.	    135    140
Gran tesón de compañía el que a sus puertas llegase, es fuerza que se separe de todos, en noche y día, tal encono y tal manía, toda razón atropella, pues todo el que por estrella en sus límites tocare	    105	A quien señores no irrita, cuanto tal maroma traga, el que cincuenta haga niñadas nuestra Rosita; Amaine la señorita su mocedad orgullosa, pues es evidente cosa no le falta a su destino, mas que tener un sobrino para ser la tía Rosa. ¿Y quién no se ha de aturdir en la presente experiencia,	    145    150

al advertir que Plasencia  
tiene gracia hasta en dormir:  
¿hay tal tema de aplaudir, 155  
ni aplauso más garrafal?  
Pues yo aseguro, formal,  
que el papel que le vi hacer,  
sin quitar y sin poner,  
lo hiciera Manuel Pascual. 160

María Antonia ha ilustrado,  
llega todo, y dije yo:  
“¡Bendito aquel que crio  
tal bocado aún sin probarlo!”  
uno dijo al escucharlo: 165

“¡Es indigesta esa dama!”  
y yo dije: “¡hay tal soflama!,  
pues disponga el muy bolonio,  
que se la coma el demonio  
y la vomite en mi cama”. 170

En fin, señores, si ha sido  
vuestro intento oír aquí,  
más disparates que allí,  
vuestro gusto es complacido.  
Lo que a mí me ha parecido 175  
no es razón que se obscurezca,  
que se aumente o descaezca,  
nada a mi despejo asusta,  
cada cual diga, si gusta  
de esto, lo que le parezca. 180

## Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.): *José de Cañizares: El anillo de Giges*, Madrid, CSIC, 1983.
- : *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.
- : *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2019.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- (ed.): *José de Nebra: Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra (1702-1768)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.
- (ed.): *José de Nebra: Vendado es amor, no es ciego*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.
- (ed.): *José de Nebra: Donde hay violencia no hay culpa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.
- ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.
- ; COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008 (2.ª ed.).
- ANGULO DÍAZ, Raúl (ed.): *José de Nebra: Cantadas sacras. Vol. 2*, Madrid, Ars Hispana, 2018.
- : *José de Nebra: Cantadas sacras. Volumen 1*, Madrid, Ars Hispana, 2017.
- BEC, Caroline: “La comédienne-chanteuse Rosa Rodríguez: une graciosa dans les drames lyriques madrilénes (1720-1746)”, *Cuadernos Dieciochistas*, 16, 2015, pp. 21-38 (<http://dx.doi.org/10.14201/cuadecici2015162138>).
- BORREGO, Esther; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (eds.): *José de Nebra, Pedro Calderón de la Barca: La divina Filotea: auto sacramental*, [Madrid], Fundación Caja Madrid, 2008.
- BUCCIARELLI, Melania: *Italian Opera and European Theatre 1680-1720*, Turnhout, Brepols, 2000.
- BUSSEY, William M.: *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1982.
- CAMPÓO SCHELOTTO, Diana: “Danza y educación nobiliaria en el siglo XVIII: el método de la escuela de baile en el Real Seminario de Nobles de Madrid”, *Ars bilduma*, 5, 2015, pp. 157-173.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878 (reed. facs., Madrid, ICCMU, 2002).
- CARRERAS, Juan José: “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, 8, 1, 2001, pp. 121-169.
- : “La invención de la música española”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 151-285.
- CONTERAS ELVIRA, Ana María: *La puesta en escena de la serie de comedias de magia “Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos” y “Asombro de Salamanca” (1741-1775)*, de Nicolás González Martínez, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *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).

- : *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, [s.n.], 1934 (reed. facs., Madrid, ICCMU, 2001).
- DAVIES, Drew Edward: “Reinventando la música de Mateo Tollis de la Rocca: Una edición de *Voce mea ad Dominum clamavi* (1777-1797) con comentarios”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008, pp. 24-53.
- : “García Fajer y la segunda ola del estilo galante en la Nueva España”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 401-421.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid*, Madrid, Avapiés, 1988.
- GARCÍA LUCEA, Javier: *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984.
- GILBERT, Gaston: *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Universidad de Murcia, 2021.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (ed.): *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*, Madrid, ICCMU, 2011.
- GRAZIA PROFETI, Maria: “El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII”, *La ópera en España e Hispanoamérica. Vol. I*, Emilio Casares Rodicio, Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2001, pp. 263-292.
- HEARTZ, Daniel: *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2003.
- KOEGEL, John: “Tollis de la Roca [Rueca], Matheo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 2002, vol. 10, p. 336.
- LEHMANN GOLDMAN, Dianne: *The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1575-1815*, tesis doctoral, Northwestern University, 2014.
- : “Findings Concerning the Life and Spanish Origin of Matheo Tollis de la Rocca (c. 1710-1781)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008, pp. 15-23.
- LEZA, José Máximo (ed.): “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12, 1996-1997, pp. 123-146.
- : “Metastasio on the Spanish Stage. Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s”, *Early Music*, 26, 4, 1998, pp. 623-630.
- (ed.): *José de Nebra: Viento es la dicha de amor*, Madrid, ICCMU, 2009.
- : “‘Al dulce estilo de la culta Italia’: ópera italiana y zarzuela española”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 307-340.
- (ed.): *José de Nebra: Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Iphigenia en Tracia*, Madrid, ICCMU, 2018.

- MARÍN LÓPEZ, Javier: “Músicos madrileños con destino a la Catedral de México”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 3, 2008, pp. 5-14.
- : “Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento”, *Acta Musicologica*, 89, 2, 2017, pp. 123-144.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.
- MELLACE, Raffaele: “Il Sassone al bivio: Johann Adolf Hasse e l’aria col da capo”, *Musica e Storia*, 16, 3, 2008, pp. 571-585.
- : “Tre intonazioni dell ‘Achille in Sciro’ a confronto: Caldara, Leo, Hasse”, *Il Saggiatore Musicale*, 3, 1, 1996, pp. 33-70.
- MITJANA, Rafael: *La música en España (arte religioso y profano)*, Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, Centro de Documentación Musical / INAEM, 1993.
- MORALES, Nicolás: *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- OLMOS, Ángel Manuel (ed.): *Papeles Barbieri, vol. 17. Teatros de Madrid, vol. 4*, Madrid, Discantus, 2020.
- : *Papeles Barbieri, vol. 26. Teatros de Madrid, vol. 13*, Madrid, Discantus, 2020.
- ORIOU, Élodie: *Vivre de la musique à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Roma, Publications de l’École française de Rome, 2021 (<https://doi.org/10.4000/books.efr.15919>).
- PALACIOS HERNÁNDEZ, Emilio: *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Mileno, 1998.
- PIPERNO, Franco: “Opera Production to 1780”, *Opera Production and Its Resources*, Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (eds.), Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1998, pp. 1-80.
- ROS FÁBREGAS, Emilio: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica”, *CodeXXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1, 1998, pp. 41-105.
- ROSE, Stephen: *Musical Authorship from Schutz to Bach*, Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press, 2019.
- SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- STAFFIERI, Gloria: *L’opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci Editore, 2014.
- STEVENSON, Robert: “José Manuel Aldana y Matheo Tollis de la Roca”, *Heterofonía*, 5, 30, 1973, pp. 16-24.
- : “Tollis [Tolis] de la Roca, Matheo”, *Grove Music Online*, 2001 (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28068>).
- SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, [1953].
- SURIAN, Elvidio: “The opera composer”, *Opera Production and Its Resources*, Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (eds.), Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1998, pp. 291-344.
- TARUSKIN, Richard: *Music in the Seventeenth and the Eighteenth Centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

- TORRENTE, Álvaro: “‘Misturadas de castelhanadas com o officio divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”, *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 193–236.
- VALLS, Francisco: *Mapa armónico práctico (1742a)* (reed. facs., Josep Pavía i Simó (ed.), Barcelona, CSIC, 2002).
- WAISMAN, Leonardo J.: *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2019.
- WEBSTER, James: “Aria as drama”, *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Opera*, Anthony R. DelDonna, Pierpaolo Polzonetti (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 24–49 (<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521873581.003>).

Recibido: 21-3-2021

Aceptado: 16-9-2021