

# Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII

ANEJO 12

## José de Cañizares (1676-1750): vida y obra de un libretista entre el Barroco y la Ilustración

CARLOS GONZÁLEZ LUDEÑA

Universidad Complutense de Madrid /

Universidad de Salamanca



INSTITUTO FEIJOO DE  
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII



2023

# Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII

ANEJO 12

## José de Cañizares (1676-1750): vida y obra de un libretista entre el Barroco y la Ilustración

CARLOS GONZÁLEZ LUDEÑA

Universidad Complutense de Madrid /

Universidad de Salamanca



2023

# *Anejos de Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*

INSTITUTO FEIJOO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

N.º 12 / Junio de 2023

Carlos González Ludeña, *José de Cañizares (1676-1750): vida y obra de un libretista entre el Barroco y la Ilustración*, Oviedo, IFESXVIII / Ediciones Trea (ACESXVIII, 12), 2023.

ISBN: 978-84-19823-01-4 | Depósito legal: AS 00853-2023

DOI: <https://doi.org/10.17811/acesxviii.12.2023.1-173>

Entidad coeditora: Ediciones Trea, S. L.

Entidad financiadora: Ayuntamiento de Oviedo.

Entidad colaboradora: Ediuno. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.



**ediuno**  
Ediciones de la  
Universidad de Oviedo



© Del texto, su autor, 2023

© de esta edición: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2023

Universidad de Oviedo. Campus de Humanidades. 33011-Oviedo. Asturias, España

Teléfono: 34 985 10 46 71. Fax: 34 985 10 46 70. Correo electrónico: [admifes@uniovi.es](mailto:admifes@uniovi.es)

IFESXVIII <http://www.ifesxviii.uniovi.es/>

## *Anejos de Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*

ISSN: 2697-0856

ACESXVIII <https://www.uniovi.es/reunido/index.php/ACESXVIII/>

### **Directores**

Elena de Lorenzo Álvarez ([lorenzoelena@uniovi.es](mailto:lorenzoelena@uniovi.es))

Ignacio Fernández Sarasola ([sarasola@uniovi.es](mailto:sarasola@uniovi.es))

### **Secretaría de Redacción**

Rodrigo Olay Valdés ([olayrodrigo@uniovi.es](mailto:olayrodrigo@uniovi.es))

### **Consejo de Redacción**

Philip Deacon (University of Sheffield) / Fernando Durán López (Universidad de Cádiz) / David T. Gies (University of Virginia) / Claudia Gronemann (Universität Mannheim) / Venancio Martínez Suárez (Universidad de Oviedo) / Joaquín Ocampo Suárez-Valdés (Universidad de Oviedo) / Franco Quinziano (Università degli studi di Urbino) / Inmaculada Urzainqui Miqueleiz (Universidad de Oviedo)

### **Consejo Científico**

Armando Alberola Romá (Universidad de Alicante) / Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC) / Pedro Álvarez de Miranda (Universidad Autónoma de Madrid) / Francisco Carantoña Álvarez (Universidad de León) / Pablo Cervera Ferri (Universidad de Valencia) / Juan Díaz Álvarez (Universidad de Oviedo) / Françoise Etiennevre (Université Sorbonne Nouvelle) / Marta Frieria Álvarez (Universidad de Oviedo) / Marta García Alonso (UnNED) / María Jesús García Garrosa (Universidad de Valladolid) / Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo) / José Luis Gómez Urdáñez (Universidad de La Rioja) / Javier González Santos (Universidad de Oviedo) / Miguel Ángel Lama (Universidad de Extremadura) / Emilio La Parra López (Universidad de Alicante) / Elisabel Larriba (Université d'Aix-Marseille-UMR Telemme) / Enrique Llopis Agelán (Universidad Complutense de Madrid) / Hans-Joachim Lope (Philipps-Universität Marburg) / Vidal de la Madrid Álvarez (Universidad de Oviedo) / Fernando Manzano Ledesma (Universidad de Oviedo) / Emilio Martínez Mata (Universidad de Oviedo) / Armando Menénez Viso (Universidad de Oviedo) / Gabriel Sánchez Espinosa (Queen's University Belfast) / Eduardo San José Vázquez (Universidad de Oviedo)

## RESUMEN

José de Cañizares (1676-1750) fue considerado desde el siglo XIX el último representante de un teatro barroco en decadencia. En los últimos cincuenta años se han ido superando esos prejuicios, sin embargo, su trayectoria como libretista y autor de letras para cantar ha quedado en un segundo plano respecto a su faceta de comediógrafo. Por tal motivo, este trabajo tiene como propósito mostrar evidencias sobre su importancia como libretista para la música en el ámbito hispánico de la primera mitad del siglo XVIII. Además, esta investigación aporta nuevos datos sobre su vida.

## PALABRAS CLAVE

José de Cañizares (1676-1750), entre siglos (1675-1725), siglo XVIII, teatro musical, serenata, villancico.

*José de Cañizares (1676-1750): life and work of a librettist between the Baroque and the Enlightenment*

## ABSTRACT

From the nineteenth century onwards, José de Cañizares (1676-1750) was regarded as a playwright from a period of darkness and decadence for Spanish theatre. In the last fifty years, those prejudices have been overcome, but his career as librettist and lyricist is less known than his facet of popular playwright. For that reason, this book has the objective of giving evidence about his importance as librettists for Hispanic music in the first half of the eighteenth century. Furthermore, this research provides new information about his life.

## KEYWORDS

José de Cañizares (1676-1750), *entre siglos* (1675-1725), 18<sup>th</sup> century, musical theatre, serenata, *villancico*.

La realización de esta investigación ha sido posible gracias a una Ayuda para Contratos Predoctorales de Personal Investigador en Formación de la Universidad Complutense de Madrid (CT27/16-CT28/16). Además, este trabajo se inscribe dentro de los proyectos de investigación I+D MuTe: *Música teatral en España: géneros, continuidades e interacciones (1680-1914)* (HAR2016-80768-P), financiado por el Ministerio de Economía Industria y Competitividad, MadMusic: *Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid (ss. XVII-XX)* (S2015\_HUM-3483 y Ref. H2019/HUM-5731), financiados por el Programa de Actividades de I + D Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades y finalmente, y en el Grupo de Investigación HILICA: *Hibridismo literario y cultura áurea* de la Universidad Complutense de Madrid (Ref: 970841).

# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	6
<b>Siglas</b> .....	8
<b>Introducción</b> .....	10
Planteamiento y objetivos .....	11
La construcción y pervivencia de una imagen .....	12
Cañizares en las historias de la «música española» .....	26
<b>De militar a poeta de dos dinastías</b> .....	36
Aspectos generales de su formación, linaje y entorno personal .....	37
Formación y alistamiento en las Viejas Guardias de Castilla .....	39
Teniente de Caballos Corazas .....	42
Posición económica .....	46
Vinculación con la Parroquia de San Martín .....	48
Primeras incursiones como poeta cortesano (1697-1700) .....	50
«Latino y noticioso de buenas letras»: su servicio a la Real Capilla (1701-1750) .....	58
Dramaturgo, poeta, comisario y asesor en festejos de los primeros Borbones .....	68
<b>Más allá del Palacio Real</b> .....	81
Creación lírica para los teatros comerciales .....	82
Óperas con utilidad pública .....	90
En la Academia Poética Matritense (¿1740-1745?) .....	94
Una pluma al servicio de las altas esferas .....	95
Difusión de su poesía con música .....	102
Cargos no creativos .....	108
«Poeta arrimado como diablo intruso» .....	113
A modo de cierre: sobre su «profesión» de libretista .....	118
<b>Conclusiones. José de Cañizares, un dramaturgo barroco ilustrado</b> ..	120
<b>Anexos</b> .....	124
Libros en el inventario de bienes de José de Cañizares y Lorenza Álvarez .....	125
Zarzuelas, óperas y serenatas de Cañizares .....	130
Glosa sobre «Asaltado está mi pecho» .....	148
<b>Bibliografía</b> .....	151

# Agradecimientos

Este trabajo es una versión revisada y ampliada de una parte del primer capítulo, y del segundo y tercero, de mi tesis doctoral, *El dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) y la música teatral entre 1697-1723*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 30 de mayo de 2022. Los resultados aquí incluidos van dedicados, en primer lugar, a todos aquellos que se han implicado en la revisión y mejora de sus contenidos: a mis directores, Álvaro Torrente y Esther Borrego, a los evaluadores externos de la referida tesis doctoral, los profesores Anna Tedesco y Alain Bègue, así como a los demás miembros del tribunal, Javier Huerta Calvo, Andrea Bombi, José María Domínguez y Beatriz Valiente. Además, agradezco enormemente la generosidad de Raúl Angulo y Antoni Pons compartiendo conmigo sus pareceres, avances en sus investigaciones y por darme a conocer alguna de la documentación aquí volcada. No quisiera obviar en estas líneas a otras personas a las que agradezco su ayuda en cuestiones más concretas: a José Sierra por sus orientaciones en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; a Annibale Cetrangolo por facilitarme sus trabajos y materiales sobre el tándem Facco-Cañizares; a Javier Gutiérrez Carou por descubrirme las traducciones de Gozzi de comedias de Cañizares; a Francisco Fernández Izquierdo por solventarme dudas sobre documentación de índole militar; a Alberto Escalante por sus recomendaciones en cuestiones bibliográficas sobre teatro dieciochesco; a Jordi Bermejo por su amistad, compartir conmigo su buen saber sobre el teatro del período entre siglos, revisar mi trabajo y proponerme algunas mejoras aquí recogidas; a Fernando Doménech por atender siempre a mis peticiones y consultas; y a Gabriela Andres y Sonia Sánchez por su refuerzo con los textos en alemán. Por otro lado, quisiera expresar mi gratitud a los archiveros, bibliotecarios y documentalistas de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Nacional de Francia, Archivo General de Simancas, Archivo Histórico Nacional, Archivo Histórico de la Nobleza, Archivo General de Palacio, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid y Real Biblioteca de El Escorial. En último lugar vayan mis agradecimientos a mis amigos y mi familia, sobre todo a mis padres, Cecilio y Ana, a mi hermana, Marta, y a mi sobrino, Pablo, por todo su apoyo.

## Siglas

AGP	Archivo General de Palacio
AGS	Archivo General de Simancas
AHN	Archivo Histórico Nacional
AHNOB	Archivo Histórico de la Nobleza
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AHVM	Archivo Histórico de la Villa de Madrid
BC	Biblioteca de Catalunya
BHM	Biblioteca Histórica de Madrid
BL	British Library
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNF	Bibliothèque Nationale de France
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
BPP	Biblioteca Palatina di Parma
BRM	Biblioteca Regional de Madrid
E-E	Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
E-Mm	Biblioteca Histórica de Madrid
E-Mn	Biblioteca Nacional de España
E-Mp	Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid
E-Zac	Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza
FLG	Fundación Lázaro Galdiano
MHM	Museo de Historia de Madrid
MNP	Museo Nacional del Prado
M-RAE	Real Academia Española
P-Evc	Biblioteca Pública de Évora

# Introducción

## Planteamiento y objetivos

La imagen que cristalizó de José Cañizares en el siglo XIX fue la de un epígono del teatro barroco. Su caso, salvando las distancias, recuerda al del francés Pierre de Marivaux, en tanto que ambos fueron dramaturgos que quedaron a la sombra de los que colmaron el siglo XVII –Molière y Calderón– y de los autores neoclásicos del Siglo de las Luces. Ambos llegaron a ser apreciados por personajes ilustrados. En sus piezas teatrales mostraron preocupaciones similares, como por ejemplo, la del matrimonio impuesto, y asumieron elementos dramaturgicos de la *commedia dell'arte*.<sup>1</sup> La vida y obra de Cañizares necesitan nuevas revisiones, ya no solo para erradicar ciertos prejuicios, sino porque su figura es más poliédrica de lo que se suele explicar en las historias de la literatura, y porque ocupó un lugar que pocos literatos españoles alcanzaron en la primera mitad del Setecientos. Una prueba fehaciente de ello es que se convirtiera en una figura transcendental en la historia musical del ámbito hispánico y, sin embargo, la historia de la literatura no se ha hecho demasiado eco de ello. Encontramos testimonios de la época que dan cuenta de su transcendencia para la poesía cantada, pero que han tenido poca resonancia en la crítica literaria: el de Julián Rodríguez Espartero, en sus *Reparos de encuentro*, en los que sostenía que «don Joseph de Cañizares ha alimentado los corrales mucho tiempo, y ha sabido hacer las agudezas sonoras, y lo sonoro artificioso» (1727: [s.p.]); el de Juan Maruján en unas décimas sobre la representación de *El músico por amor* en 1743, en las que afirmaba que «nunca encontró Cañizares / en sus cómicos destinos, / armónicos desatinos» (M-RAE, Ms. 132, fol. 27); o el de José Julián de Castro, en *La comedia triunfante* (ca. 1753: 17), donde opinaba «que supo con dulzura y melodía / a la música unir poesía». Este discurso histórico volvió a publicarlo José Manuel García Villanueva en 1802 como *Origen, épocas y progresos del teatro español*.

---

<sup>1</sup> Estas coincidencias las he observado de la lectura de la tesis doctoral de Fernando Doménech sobre la compañía italiana de los Trufaldines (2005), del estudio preliminar de *El anillo de Giges* realizado por Álvarez Barrientos (Cañizares, 1983) y de la introducción de Mauro Armiño sobre Marivaux y su obra (2016: 9-108).

No obstante, ¿por qué ha pasado a la historia de la literatura principalmente por sus comedias de figurón? ¿Su teatro con música y sus letras para cantar tuvieron menor alcance que su teatro declamado? ¿Acaso la escritura de la poesía para cantar era una actividad menor y peor remunerada? ¿A qué se debe que su faceta de libretista cayera en el olvido? En el presente trabajo se tratará de responder a estas preguntas. Para ello, se hará un repaso sobre la imagen que se dio de Cañizares en la crítica literaria desde su tiempo hasta la actualidad. Asimismo, se analizará si esa misma visión que se ofreció sobre su teatro ha sido compartida en la historiografía musical. Además, con el objetivo de dar a conocer el lado más musical de este literato se pondrá el foco en este aspecto y se proporcionará una nueva biografía con datos desconocidos hasta la fecha. Para la escritura de esta biografía se han tenido en cuenta los planos sociales y culturales, tal como se ha venido haciendo en el campo de la musicología y en el de la literatura en las últimas décadas. Los principales referentes de la presente investigación han sido los trabajos de Joaquín Álvarez Barrientos (2006) y Alain Bègue (2014) sobre los hombres de letras de entre siglos y el siglo XVIII, así como la monografía *Ser autor en la España del siglo XVIII* (2017), coordinada por Elena de Lorenzo Álvarez. En consecuencia, se abordan las diversas facetas de Cañizares, su relación con el entorno, la diversidad de espacios en los que se escucharon sus obras musicales, su público, sus detractores y, si se quiere, sus «consumidores». Se espera así poder ofrecer una imagen nueva que complemente a la tradicional y que sirva para poner en valor la producción musical de Cañizares. En un segundo plano, se espera que este trabajo sirva para mejorar el conocimiento de la figura del libretista y de la poesía en música en la coyuntura peninsular del siglo XVIII, y más en particular en el ámbito teatral, pues no hay estudios en el campo de la musicología española que ahonden en ello. De este modo, trataré de arrojar luz en las competencias del libretista, sus trabajos alternativos, sus redes personales que favorecieran la presencia de sus obras en espacios musicales o en su relación con la música, los compositores y su alcance en la sociedad dieciochesca.

### **La construcción y pervivencia de una imagen**

Aunque Cañizares contó con algunos detractores en su época, personajes relevantes de la literatura española alabaron su teatro y sobre todo sus comedias de figurón. Es lo que puede observarse de la lectura de autores como Ignacio Luzán, Jorge Pitillas, Nicolás Fernández de Moratín, Bernardo de Iriarte, José Antonio Álvarez de Baena, Juan Pablo Forner, Pedro Estala o Francisco Martínez de la Rosa (Leal Bonmati, 2007). Sin embargo, en el siglo XVIII no trascendieron

las visiones de Rodríguez Espartero o Maruján, que manifestaron la relevancia de la música en su teatro, y que a actualmente resultan poco o nada conocidas, pues ni siquiera aparecen recogidas en un trabajo tan completo como el publicado en 2007 por Leal Bonmati, «José de Cañizares (1676-1750): un panorama crítico, una reivindicación literaria». Ese desconocimiento seguramente radique en que dichos literatos han ocupado un lugar marginal en la historia de la literatura española.

Tras la muerte de Cañizares, se produjo un punto de inflexión en la concepción de su teatro, especialmente desde las valoraciones de Leandro Fernández de Moratín en *Los orígenes del teatro* y en *El Discurso preliminar* (1830), ya que con especial rotundidad le tildó de imitador sin talento, con obras repletas de desatinos. Se debe a que, como señala Leal Bonmati, la visión de Moratín es de «una tendencia más rigorista en la aplicación de los preceptos neoclásicos» (2007: 496). Asimismo, esta estudiosa ha explicado que la concepción negativa de la producción de Cañizares se debió, en buena parte, a la repetición de ciertos prejuicios que ha tenido la crítica literaria española desde el siglo XVIII hasta el XX.

Con todo, en lo que se refiere a la concepción de Cañizares en el período de la Ilustración, Leal Bonmati solo tiene en cuenta a la crítica literaria española, obviando las opiniones que se emitieron en otras lenguas como la italiana, francesa o alemana. Por ello, en este apartado se tratará de completar la imagen que se ha tenido de su teatro, y verificar hasta qué punto hubo una correspondencia entre las valoraciones que recibió en España y fuera de ella. Así, también se comprobará si llegó a ser conocido o no por su relación con la música.

La primera alusión a Cañizares, ya presentada en varios estudios, se encuentra en *Reflexions historiques et critiques sur les différens theatres de l'Europe* (1737), del actor Luigi Riccoboni, donde es mencionado como el dramaturgo español más famoso de entonces, junto a Bernardo José Reinoso –su compañero censor– y un tal «Felles de Arebo». No entraba a comentar ni a valorar la producción teatral de estos dramaturgos, pero sí señalaba su prolijidad respecto a los franceses. En términos generales, observaba que los dramaturgos españoles no respetaban las reglas, aunque no por ignorancia, sino por escribir conforme al gusto del público de los teatros (Riccoboni, 1737: 77-78).

Coincide que también en el año 1737 fue publicada *La poética* de Ignacio Luzán, cuya opinión del estilo de Cañizares se verá plasmada, en mayor o menor medida, en escritos de varios autores europeos. Lo tilda de autor de comedias de figurón, que brilló por la caracterización de sus personajes, por su manera de pintar las costumbres, por los temas que trató y por su capacidad para conectar con el público, en obras como *El domine Lucas* y *El músico por amor* (Leal Bonmati, 2006: 490). En los *Orígenes de la poesía castellana*, de Luis José

Velázquez, una obra que Johann Andreas Dieze tradujo al alemán en 1769, se repiten las apreciaciones positivas de Luzán: lo considera un autor de éxito, sobre todo por comedias de figurón como *El dómine Lucas* o *El músico por amor*, y sostiene que en su teatro pueden encontrarse «costumbres bien pintadas» y «estilos propios de la comedia» (Velázquez, 1754:117-118 y Dieze, 1769: 355-357).

En los escritos de Joseph de La Porte reaparece la idea de Riccoboni de la prolijidad de autores como Solís, Moreto, Bances Candamo, Zamora y Cañizares, y este jesuita considera que son merecedores de elogios por ser los dramaturgos españoles que más respetaron las reglas (La Porte, 1773: 158). Este mismo punto de vista reaparece en *Anecdotes dramatiques*, escritas junto a Jean-Marie-Bernard Clément (La Porte y Clément, 1775: 542).

También son interesantes las apreciaciones de Pietro Napoli-Signorelli en su *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, ya que este vivió en Madrid durante casi dos décadas y seguramente allí viera representar algunas comedias famosas de Cañizares. Este dramaturgo italiano consideró a Cañizares un autor de algunas buenas comedias con mucha farsa, pero que fueron escritas en un período en el que se descuidó la composición (Napoli-Signorelli, 1777: 411). En la edición de 1790 muestra cambios de matices en su opinión sobre Cañizares cuando lo tacha de mal versificador, aunque siguió destacando lo bufonesco de sus comedias (Napoli-Signorelli, 1790: 68). A su vez, el pensamiento que Napoli-Signorelli se formó sobre el teatro de Cañizares estaría condicionado por su amistad con Nicolás Fernández de Moratín y su asistencia a la tertulia literaria de la Fonda de San Sebastián. Puesto que este vate italiano instruyó a Leandro Fernández Moratín y lo alentó para que estudiara el teatro español (Quinziano, 2004), posiblemente influyera en sus opiniones sobre Cañizares.

Por otra parte, en la traducción española de José Luis Munárriz de las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), de Hugo Blair, se destacó «su talento de caracterizar». Sin embargo, le resulta extravagante el figurón de *El dómine Lucas*, comedia a la que alude varias veces a lo largo del libro (Blair, 1804: 286, 317 y 323).<sup>2</sup>

Una visión interesante, que contrasta con la opinión generalizada en la época de la superioridad de Lope y Calderón sobre otros dramaturgos barrocos españoles, es la del erudito valenciano Antonio José de Cavanilles. Este anota en sus *Observations [...] sur l'article Espagne de la Nouvelle Encyclopédie* que, a pesar de resultar menos conocidos Moreto, Solís, Zamora y Cañizares fuera de España, son preferibles por su mayor observación a las reglas del arte dramático (Cavanilles, 1784: 138). Probablemente, su visión estuvo marcada por las ideas de La Porte.

---

<sup>2</sup> Esta traducción se ha cotejado con la segunda edición corregida inglesa (1785: 355-384).

Así también, en *Nouveau voyage en Espagne ou Tableau actuel de la monarchie*, del diplomático francés Jean-François de Bourgoing, se incluye la obra de Zamora y Cañizares dentro de los parámetros del estilo de sus antecesores Lope, Rojas, Solís, Moreto, Arellano, Calderón, y no se recomienda leer a ningún otro autor.<sup>3</sup> Coincide que el literato François Guillaume Ducray-Duminil volvió a referirse a Cañizares en términos similares en *Le Courrier des spectacles* (1797: 3).

En el séptimo volumen de *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der Schönen Wissenschaften*, de Johann Joachim Eschenaburg, se volvió a poner el énfasis en sus comedias de figurón, en las que, a su modo de ver, lo caricaturesco rozaba lo grotesco. Además, consideraba que, en varias de sus piezas teatrales, Cañizares trazaba bien la acción, que el tono de ellas era alegre y destacaba la comicidad y la caracterización de los personajes (Eschenaburg, 1793: 138). Llega a citar cinco de sus obras, entre ellas las zarzuelas, *Las nuevas armas de Amor* y *¿Cuál enemigo es mayor, el destino o el amor?*, y las comedias *El domine Lucas*, *El gran barón de Pinel* y *Castigar favoreciendo*, parece que arbitrariamente y a partir del *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias* (1735), de Francisco Medel.

Asimismo, en el volumen tercero *Geschichte der Künste und Wissenschaften*, del filósofo y crítico literario Friedrich Ludewig Bouterwek, se subrayan las comedias de figurón, entre ellas *El domine Lucas*. Esta obra es comentada por el intelectual alemán, quien la destaca por ser una de las más representadas en los teatros españoles y por seguir el muy cómico estilo español (Bouterwek, 1804: 555-556). Sus observaciones se asemejan a las de Vicente Antonio García de la Huerta, y seguramente leyera la edición que hizo de esta comedia en su *Teatro español*, concretamente, del volumen dedicado a la comedia de figurón (Bouterwek, 1784: 347).

Por otro lado, Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, en *De la littérature du midi de l'Europe*, consideró por error que Cañizares fue un autor del siglo XVII que sobre todo escribió durante el reinado de Carlos II. También dejó constancia de que el dramaturgo cultivó varios géneros, entre ellos la comedia histórica, y puso de ejemplo *El picarillo de España*. Este autor no encontraba originalidad en Cañizares ni en sus antecesores, y afirmaba que los títulos de las comedias le resultaban tan semejantes que se confundían con facilidad (Simonde de Sismondi, 1813: 217).

Años más tarde, en el suplemento de 1818-1820 al *Dictionnaire historique* de François Xavier de Feller, se le dedicó una entrada con varias informaciones que no he hallado en otras fuentes anteriores. En él se confunde su fecha de

---

<sup>3</sup> Así al menos se desprende de las ediciones en inglés y en alemán (Bourgoing, 1789: 203-204 y 1790: 53-54).

nacimiento, afirmándose que fue el año 1632. Además, se indica que muchas de sus obras se representaron en Madrid y sobre todo en Valladolid, que algunas de ellas se imprimieron en Amberes, Bruselas y en las principales ciudades españolas, y menciona que su catálogo podía consultarse en el *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias* (1735) de Medel. En cuanto a su estilo, alude a la polimetría, tan al uso en las comedias españolas, que resulta «poétique, élégant et éminemment comique», y que los diálogos eran naturales y resplandecientes de espíritu. Repetía el dato del éxito de Cañizares en la comedia de figurón, especialmente por *El dómine Lucas (Le bachelier pédant)*, que fue uno de los autores barrocos españoles que mejor observaron las reglas, y opinaba que sus piezas eran de las más alegres del teatro español (Feller, 1819a: 36 y 1819b: 131). Parte de sus observaciones pueden derivar de forma directa o indirecta de Luzán y de La Porte.

A su vez, no pasa inadvertida la entrada dedicada a Moratín en la séptima edición del mismo diccionario, porque en ella se sostiene que no deben compararse las obras teatrales de autores neoclásicos con las de los antiguos poetas españoles como Cañizares. Se argumentaba contra Moratín que, aunque Lope, Moreto, Calderón y Cañizares no respetaron las reglas, tampoco lo hicieron otros dramaturgos de la altura de Shakespeare, Jodelle, Hardy, Fagioli o Martello. Se ve aquí un posicionamiento a favor de los dramaturgos barrocos contra Moratín, de quien se opina que está lejos de alcanzar el brío cómico, la *vis comica* y la riqueza imaginativa de sus antecesores de los siglos XVI y XVII (Feller, 1828: 93).

Giovanni Ferri di Santo Constante, en su ensayo sobre la manera de pintar costumbres y caracterizar personajes en los dramas, *Lo spettatore italiano*, dedicó una sección al teatro español en la que no faltó una mención a Cañizares por su comedia histórica *El picarillo en España* (1822: 241).

Por otro lado, Cañizares no solamente fue una figura mencionada con frecuencia por historiadores y críticos europeos como una de las principales del barroco, sino que algunas de sus comedias se trovaron a otros idiomas. Carlo Gozzi tradujo la comedia de figurón *El honor da entendimiento* como *commedia in verso sciolto* y titulada *Amore assottiglia il cervello* (1782) (*Metamorfosi drammaturgiche settecentesche*, 2011: 221, 265-272 y 307-322). Asimismo, se llegaron a representar algunas de sus comedias de magia en portugués, causando revuelo. En 1775 el diputado José da Rocha denunció al empresario del Teatro da Graça de Lisboa, por «produzir efeitos da magia diabólica» en la puesta en escena *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*. Así también, otra de las populares comedias de magia de Cañizares se convirtió en un entremés titulado *As grandes mágicas e astúcias de Joana Rabicurtona*, que se representó en el Teatro do Salitre en 1794 (*Documentos para a História do Teatro em Portugal*).

En definitiva, la imagen que se tuvo de este dramaturgo en Europa estuvo condicionada por visiones como las de Luzán, Velázquez, García de la Huerta y Moratín. Los libros de todos ellos los utilizaron como fuentes de consulta los eruditos de otros países, aunque bien es cierto que existieron visiones distintas a las suyas. De lo visto hasta aquí, se concluye que Cañizares fue citado continuamente en las historias de la literatura, aunque ello no significa que su obra fuera leída y bien conocida.

Con la información hasta aquí recogida, no se puede hacer una valoración conclusiva sobre la recepción de su producción cómica en la Europa ilustrada y prerromántica, pero resulta útil para comprender que se conocían algo sus comedias históricas, de magia, y sobre todo de figurón, y que algunas se tradujeron y adaptaron al italiano o portugués. Entre los aspectos que se consideraron sobresalientes de su teatro se encuentran la comicidad, su forma de pintar costumbres y la caracterización de sus personajes. En menor medida, la naturalidad de los diálogos, la correcta *liaison des scènes* y el mayor respeto a las reglas aristotélicas que otros dramaturgos barrocos. En contrapartida, otros críticos ilustrados se postularon en contra de su estilo como versificador o por la extravagancia de sus personajes.

*El domine Lucas* se convirtió en su comedia más veces citada, pues alcanzó un enorme éxito en los teatros, y además pasó por el tamiz de la censura neoclásica española desde las reformas que se emprendieron en la segunda mitad de siglo XVIII (Leal Bonmati, 2007: 492-493).<sup>4</sup> La razón de ello estriba, como bien explicó Emilio Palacios, en que la comedia de figurón fue un «género próximo a los intereses neoclásicos, ya que no estaban lejos de la llamada comedia de carácter y mostraba además un cierto sentido educador» (1998: 99). Incluso esta obra tan célebre inspiró a Goya para la creación de su aguafuerte *Los Chinchillas* (Andioc, 2008) –ver Ilustración 1–. De tal modo, el teatro de Cañizares con mayor participación musical, sus zarzuelas y óperas, no fueron tenidas en cuenta por la crítica ilustrada, ya fuera por desconocimiento o por no encajar en los moldes neoclásicos.

Ante estas premisas, se llega a la conclusión de que *El domine Lucas* y otras de sus comedias de figurón fueron las principalmente conocidas tanto dentro como fuera de España. Solo en los terrenos peninsulares, y en fuentes muy puntuales, se señaló la aportación de Cañizares a la música. Sigamos ahondando en los motivos que llevaron a obviar su trascendencia en el campo del teatro cantado.

---

<sup>4</sup> En el plan de reforma de Bernardo de Iriarte del año 1767, *El domine Lucas* aparece entre las comedias barrocas enmendadas que seguían mereciendo la pena para los ilustrados, junto a *La historia del gran tacaño* y *El músico por amor* (Palacios, 1998: 105).



Ilustración 1: *Los chinchillas* (1797-1799), de Francisco de Goya, MNP, D008717.

Tras la muerte de Cañizares en 1750, llegaron a Madrid novedades dramático-musicales como la ópera bufa, el melólogo o la comedia sentimental francesa, se produjo la transformación de la zarzuela en un género costumbrista y floreció la tonadilla escénica. En consecuencia, sus obras líricas –zarzuelas, serenatas, melodramas y damas musicales al estilo italiano– se fueron pasando de moda. Para sus comedias espectaculares o «de teatro» tampoco hubo lugar en los escenarios, para las de santos desde 1765 debido a su prohibición, y para las de magia desde 1788, aunque estas últimas no tardaron en volver a permitirse.

En cambio, algunas de sus comedias «diarias» –no tan espectaculares a nivel escenográfico– más populares sí corrieron la suerte de continuar formando parte de la cartelera teatral madrileña hasta bien entrado el siglo XIX, e incluso está comprobado que Cañizares continuó siendo uno de los autores más representados en otras ciudades españolas como Barcelona. Según los análisis de Mireille Coulon sobre el corpus de comedias barrocas repuesto desde la década de 1760, se encuentran unos dieciocho títulos de Cañizares (Coulon, 2003: 1717). Ni que decirse tiene que fue uno de los autores barrocos más representados en las colonias, por ejemplo, en La Habana en 1791 o en Ciudad de México en 1792 (Suárez Radillo, 1981: 656; Leonard, 1951: 398-399).

Todo esto acarreó que sus comedias más populares las musicalizaran compositores de los teatros de Madrid como Manuel Francisco Ferreira, Antonio Guerrero, Fabián García Pacheco, Ventura Galán, Pablo Esteve, Pablo del Moral, Blas de Laserna, Stefano Cristiani o Esteban Moreno. A sus letras para cantar se les añadieron nuevas músicas, eso cuando no eran enmendadas o sustituidas, pues perduró la tendencia a «arreglarlas al estilo presente», tal como se decía en época de Cañizares, y como queda reflejado en un aviso del *Diario de Madrid* el 25/05/1811, sobre la reposición, casi cien años más tarde, de *El trufaldín español y espiritada fingida*:

Mañana, domingo, en el Coliseo de la Cruz, se ejecutará una comedia trifaldina [*sic*] imitación de las italianas de esta clase, que escribió D. Joseph Cañizares el año de 1714. Está adornada de máscaras, baile, magia, y una aria coreada nueva de D. Esteban Cristiani, que cantará la señora Carlota Michelet; dos niños bailarán el minué escocés; los actores representan en varias lenguas de las provincias de España; y se dará fin con un divertido sainete titulado *La astucia estudiantina*. Entre la comedia y el sainete se bailará el fandango (*Diario de Madrid*, 1811: 584).

En el plano musical, a varias de las comedias famosas de Cañizares se les añadieron nuevas arias, seguidillas, cavatinas, minués o dúos, a veces *ad libitum*

de los cantantes, para renovarlas según las convenciones dramático-musicales en boga en la segunda mitad de la centuria, e incluso en algún caso llegaron a agregarlas números preexistentes de óperas de Metastasio y Baldasare Galuppi (González Ludeña, 2022b)<sup>5</sup>. Ello es un indicio de que las letras para cantar de Cañizares no siempre resultaron adecuadas, ya fuera por un deseo de modernizar el espectáculo con otros tipos de números cantados más a la moda o por suprimir los versos con demasiado ornato retórico de gusto barroco. Por tanto, la popularidad de Cañizares se debería más a la jocosidad, caracterización de los personajes, buenos enredos y trasfondo moral de sus comedias.

La situación de los teatros del Príncipe y de la Cruz en los albores del siglo XIX, con la «escuela pura de canto» de las actrices y la mayor rentabilidad que los empresarios sacaban de las «piezas sentimentales y a grande espectáculo», causó desazón a un crítico de la *Crónica científica y literaria* (1817), que lamentaba que todo esto sucedía «con desdoro de la buena comedia y mengua del Parnaso Español, de donde miran con ojos de piedad nuestra literatura dramática los Vegas, Moretos, Cañizares, Milicias y Moratines».

Ese Parnaso, explica Álvarez Barrientos «fue una institución que se empleó para hacer propaganda de la cultura propia frente a la de otros países, pero también fue una forma de hacer historia literaria y el modo de prestigiar un modelo teórico como era el clásico» (2006: 28). De esta guisa, dentro de las polémicas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en torno a las diferentes tradiciones dramáticas y musicales nacionales, se llegó a considerar a Cañizares entre los dramaturgos antiguos que mejor representaban el buen gusto de los españoles. Así, los valedores de posturas nacionalistas contrarias a las modas foráneas lo tomaron como referente en sus discursos de defensa de lo propio y de una lengua española que, a sus ojos, estaba siendo corrompida:<sup>6</sup>

En nuestro teatro únicamente se representan los dramas de nuestros antiguos autores, pero lo confesamos de buena fe: más queremos que se representen las defectuosas comedias de Lope, Calderón, Rojas, Tirso de Molina, Cañizares, &c., que no los ridículos y monstruosos dramas modernos que han corrompido el buen gusto, y sobre todo, que es lo más sensible, el idioma castellano (*Memorial literario*, 1805: 425-426).

Esta forma de concebir su creación dramática es cuanto menos llamativa, dadas las influencias italianas y francesas del poeta, especialmente en el plano

---

<sup>5</sup> Para comprender al proceso de adaptación de las obras teatrales antiguas a los nuevos gustos de los teatros públicos dieciochescos resulta fundamental la lectura del trabajo de Leza (2004) sobre la música en *Eco y Narciso*, de Calderón.

<sup>6</sup> Una síntesis sobre el papel de la cultura y de las letras en la nación del siglo XVIII puede leerse en Álvarez Barrientos, 2006: 280-284.

musical, y que posteriormente lo llevarían a ser menoscabado en las historias de la música. Ello prueba que a aquellas alturas la faceta de Cañizares como autor de teatro musical calló en el olvido.

Posteriormente, sus comedias continuaron siendo representadas, leídas en privado y comentadas en los diarios. De su producción cómica se mantuvieron en cartelera las más alabadas por la crítica literaria ilustrada, es decir, las comedias de figurón, además de algunas históricas y de magia.<sup>7</sup> *El dómíne Lucas* se puso en escena en 1812 –en esa ocasión con la música de Nebra de 1747 tal como se deduce de la anotación «1812-1747=65» en la parte de contrabajo, de otras anotaciones y cancelaciones, y de la caligrafía de algunas de las copias de la fuentes musical conservada, E-Mn Mus 25-15–, y también en los años 1834, 1835 y 1840. *El asombro de Jerez* no corrió peor fortuna, pues se llevó a la escena en numerosas ocasiones entre 1834 y 1843 (Barba Dávalos, 2013: 410). Obras como estas sobrevivieron en la cartelera de la Barcelona y Sevilla prerrománticas. Así también, se encuentran reposiciones de comedias suyas en el Teatro de Variedades y en el Teatro del Genio de Madrid en 1854, 1855 o 1870 (Coulon, 2003: 1717-1719).

De igual modo, la imagen que dio Luzán de Cañizares como último de los representantes del Barroco, y que obvió su lado musical, perduró en el siglo XIX, pero adquirió unos tintes nacionalistas decimonónicos. Recojo una frase de la *Revista científica y literaria* del año 1848, que aún la postura esencialista con la del declive del teatro barroco: «En brazos de Cañizares murió la ya degenerada comedia nacional» (*Revista científica y literaria*, 1848: 11). A su vez, para parte de la crítica representaba la decadencia y la imitación de unos modelos deteriorados, pero como ha observado Leal Bonmati (2007: 503) los críticos decimonónicos fueron menos indulgentes con Cañizares que Moratín. Coincide que en pleno Romanticismo se comienza a recuperar la imagen del Cañizares libretista de zarzuelas, obviándose sus óperas. En 1841 se aludió a su producción zarzuelística, se hizo una síntesis de su biografía en la *Revista de teatros*, y describió su estilo en los siguientes términos:

Aunque no hemos visto todas las sesenta y seis comedias y zarzuelas que compuso Cañizares, hemos leído la mayor parte de ellas con gusto y placer, porque no perdona ocasión de reprender u ridiculizar las preocupaciones y los vicios, que

---

<sup>7</sup> Ver Romero Peña, 2006, 935-1010. Por mi parte, he comprobado en el *Diario de avisos de Madrid* que se representaron *El honor da entendimiento* (21/12/1829) y *La más ilustre fregona* (1-2/08/1832). Según un estudio de Charlotte Lorenz sobre el repertorio de comedias barrocas representadas entre 1800 y 1818, Cañizares fue el segundo autor más presente, por detrás de Lope de Vega –visto a través de Romero Peña, (2006: 884)–.

es el objeto que generalmente se propuso en sus dramas (*Revista de teatros*, del 01-08 al 31/12/1841: 116).

Mientras que para unos se trataba de un autor de segunda fila, que no merecía elogios, para otros estaba en el culmen de los grandes representantes de la literatura. Desde lo alto del techo del Teatro de la Zarzuela inaugurado en 1856 –ver Ilustración 2–, que representaba una suerte de Parnaso diseñado por Manuel Castellano, observaba los nuevos logros de sus sucesores, como único representante de los dramaturgos cómicos de su generación. Con todo, perduró su fama de imitador, de autor de segunda fila, y de último representante del teatro barroco, aunque se supieron ver en su obra elementos que dignificar (Leal Bonmati, 2007: 498-503). El lugar que ocupó Cañizares junto a Zamora en el imaginario decimonónico como último autor de la tradición teatral áurea, se manifiesta incluso en la manera de retratarlo Tomás Padró en el *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1867) de Francisco José Orellana: vestido de una manera anacrónica, sin un ápice de influencia francesa en el ropaje y peinado (Bermejo Gregorio, 2018: 34) –ver Ilustración 2–. Ello reside en que, «la voluntad de ensalzar el pasado español lleva a la apropiación de la imagen del Siglo de Oro como paradigma de la edad dorada para las artes y la cultura» (Bermejo Gregorio, 2018: 35). Así se comprende del diseño de Castellano que el aspecto de todos los personajes situados al lado de la comedia, incluyendo el de Cañizares, siguiera una estética afín a las modas del pasado áureo. En cambio, este diseño no parece que fuera definitivo, pues en la descripción de Eduardo Velaz de Madrazo de las pinturas y adornos del teatro, en su *Álbum de la zarzuela*, Cañizares aparecía junto a Fernández de Moratín, Cubillo y García de la Huerta (1857: 78). Existió también en el techo del teatro un cuadro de España coronando a la Zarzuela, en el que no constaba Cañizares entre los literatos y músicos que las rodeaban (Velaz Medrano: 1857: 78-79). Se mantuvo así su fama de poeta cómico obviándose su contribución al género de la zarzuela.

Después de las visiones románticas acerca del dramaturgo, y ya en época de escribirse las primeras Historias de la Literatura Española, perduró la imagen de Cañizares como imitador y continuador del estilo de Lope y Calderón. Es lo que se dilucida de la lectura de Cejador, Fitzmaurice-Kelly, Díez Escobar, Hurtado, Valbuena o Alborg. Pero, desde la década de 1980, se superó la concepción negativa del teatro de este período y comenzó a apreciarse sin prejuicios gracias a autores como Andioc, Coulon, García de la Concha, Palacios, Pérez Magallón, Doménech o Álvarez Barrientos, entre otros (Leal Bonmati, 2007: 498-513). Por primera vez se prestó atención al lado musical de Cañizares en los trabajos filológicos. Destaca que Emilio Palacios dejara espacio para la zarzuela y Cañizares en su monografía *El teatro popular español del siglo XVIII*



Ilustración 2: *El genio de la Poesía coronando a la Tragedia y a la Comedia* (1856), de Manuel Castellano, BNE, DIB/16/7/5.

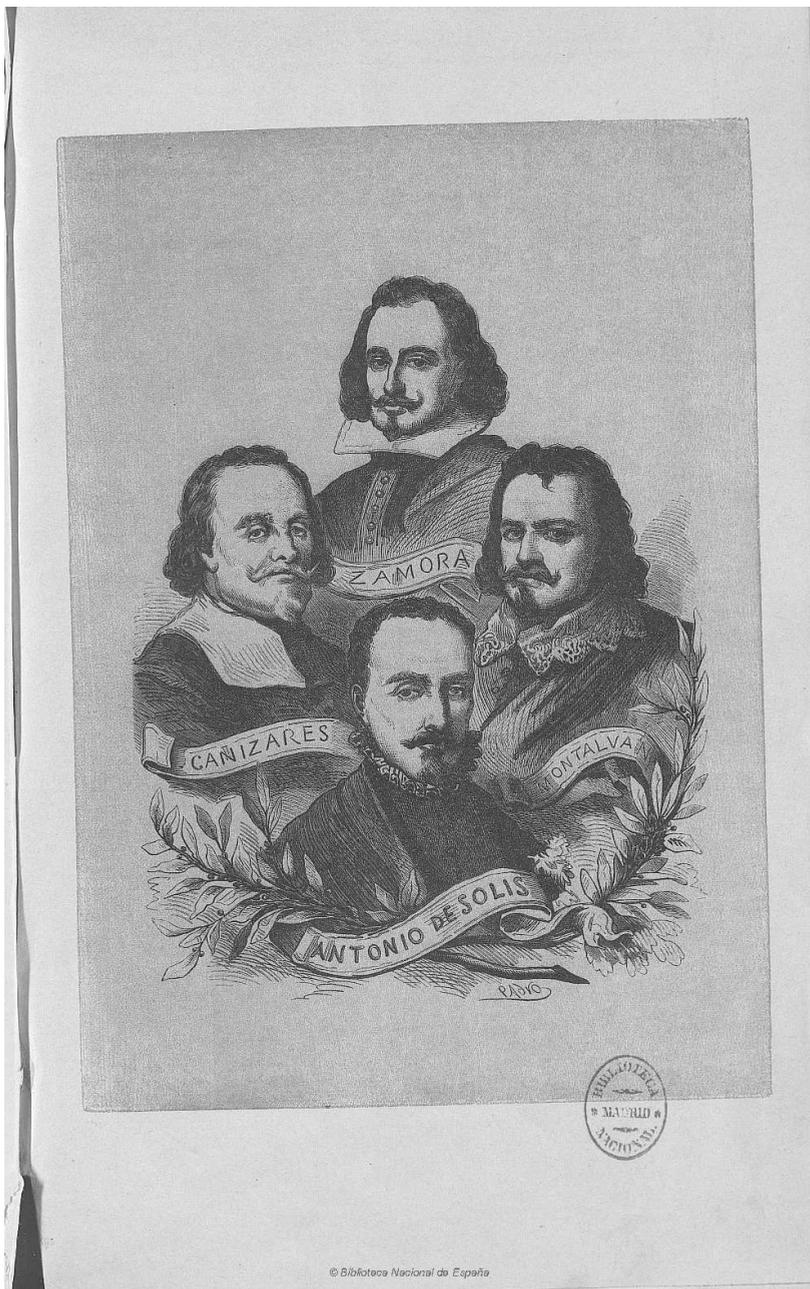


Ilustración 3: Francisco José ORELLANA, *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero. coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores*, t. III, Barcelona, Salvador Manero, 1867, BNE, TI/14<3>.

(1998), donde dedica un apartado a Cañizares como «especialista en libretos de zarzuela» (Palacios, 1998: 260) y estudia *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes* (1745).

En las últimas décadas también han sido otros los estudiosos del campo de la literatura que han hecho muestra de interés por el teatro musical de Cañizares. Entre ellos encontramos a María del Rosario Leal Bonmati (2005, 2006, 2007, 2008, y 2019), Lucía Díaz Marroquín (2004), Ignacio López Alemany (2008), o Jordi Bermejo Gregorio (2015, 2017 y 2018) –centrado en Antonio de Zamora, pero sin descuidar sus conexiones y similitudes con Cañizares–. Además, los textos de una de sus zarzuelas y dos de sus óperas han sido editadas por Leal Bonmati y López Alemany.<sup>8</sup> Así también, Elena Aparicio realizó su trabajo fin de grado (2017) centrado en la ópera *Amor aumenta el valor*. Incluso la función dramática de la música en la comedia de magia, o la magia en el teatro musical han sido objeto de interesantes trabajos de Ana Contreras Elvira (2016, 2017 y 2019) en los que, evidentemente, no faltan las observaciones a obras de Cañizares como uno de los mayores exponentes del género. No menos relevante es la tesis doctoral de Fernando Doménech (2005), que logra demostrar algunas relaciones entre prácticas escénicas de la compañía italiana de los Trufaldines y las obras teatrales de Cañizares, Zamora, Salvo y Vela, Castro, etc., que atañen a aspectos musicales.

Sin embargo, no está de más reconocer que la atención prestada a textos de óperas y zarzuelas ha venido más de parte de la musicología, tal como expone Enrique Rull:

El teatro musical en España sufre una evolución del siglo XVII al XVIII no siempre bien atendida por la crítica literaria. Han sido los estudios musicológicos los que se han interesado por ciertos textos dramáticos, aunque de manera subsidiaria. La cuestión estética habría tenido que cambiar para que los textos musicales prevalecieran sobre los literarios. Se trata del paso del teatro barroco del siglo XVII y sus derivaciones –zarzuelas y óperas– al teatro musical del siglo XVIII, en donde la música empezaba a erigirse en uno de los aspectos estéticos fundamentales de las nuevas formas de representación (Rull, 2018: 287).

Pese a estos avances, la vena de Cañizares de libretista y de autor de letras para cantar ha quedado ensombrecida por su teatro declamado, especialmente por el popular y el espectacular. Dicho esto, pasaré a comentar la percepción que se tuvo de Cañizares en las historias de la música.

---

<sup>8</sup> Leal Bonmati ha editado el texto de la zarzuela *Acis y Galatea* (2011) e Ignacio López Alemany de dos óperas, *Las amazonas de España* y *La hazaña mayor de Alcides* (2018).

## Cañizares en las historias de la «música española»

Aunque Leal Bonmati (2007) ha realizado un trabajo de revisión de la recepción de Cañizares desde el siglo XVIII hasta la actualidad, esta se ha centrado únicamente en el campo de la literatura sin tener en cuenta la historiografía musical ni los estudios filológicos que se ocupaban del teatro musical, como los de Cotarelo y Mori. A continuación, trataré de cubrirse ese vacío, mediante un análisis de las visiones que se han tenido de Cañizares desde mediados del siglo XIX, así como de su trascendencia para la música.

Tal como ha explicado Juan José Carreras, durante mucho tiempo las historias de la «música española» estuvieron condicionadas por las ideas nacionalistas de sus autores, perdurando con diferentes matices hasta hace no muchas décadas. En el caso de las que se escribieron en la segunda mitad del Ochocientos, empezando por la *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (1855), de Mariano Soriano Fuertes, existieron intereses en defender la zarzuela por parte de los agentes implicados en el género –compositores, literatos, empresarios, etc.–, ya que de ello dependía su supervivencia en un mercado musical y teatral. El teatro lírico se convirtió en el principal eje de la discusión sobre la creación de una «música española»:

El teatro constituyó en España la columna vertebral de toda la tradición historiográfica nacionalista. De Soriano a Pedrell, pasando por la contribución fundamental de Barbieri, la actividad profesional y la militancia estética en el ámbito del teatro contemporáneo forman no solo el marco en el que se realiza esta historiografía, sino su motivación principal, tanto en el discurso propiamente erudito como en el artículo periodístico. No es por tanto casual que las narrativas históricas musicales del siglo XIX en torno a la música española sean en su mayoría narrativas que tienen en la música teatral su argumento principal (Carreras, 2001b: 138-139).

A su vez, resulta necesario tener en cuenta que, en los discursos de autores como Soriano Fuertes, hubo quizá una parte de inventiva, falta de positivismo o exceso de nacionalismo, tal como le achacaron Barbieri, Eslava o Pedrell (Carreras, 2008). Solo bajo estas premisas pueden entenderse las posiciones que reivindicaban o denostaban la figura de Cañizares en la historia de la música. Por un lado, sin prejuicios y aportando solamente datos, Soriano Fuertes dejó constancia de que Cañizares escribió los villancicos de la Real Capilla hasta su muerte en 1750, y de su mediación en la compra de las partituras de Filippo Falconi a sus herederos para esa institución (Soriano Fuertes, 2007: 48 y 129).

En lo que respecta al teatro en general, Soriano Fuertes consideró la época de Cañizares perjudicial por el cambio que se produjo en la estética de las obras teatrales y porque «la etiqueta de la corte de Felipe V prohibió asistir a los espectáculos públicos», aduciendo que este fue un motivo para su menor cultivo. A su modo de ver, las comedias de Calderón y de otros autores se deformaron para adular a este rey, y opinaba que la música de las zarzuelas fue «del mismo gusto y carácter que la poesía y argumentos sobre que se escribía, y las trabas y mal gusto de los teatros públicos hicieron desertar a gran número de sus muchos partidarios» (Soriano Fuertes, 2007: 204). Es decir, Soriano Fuertes interpreta que el nuevo gusto que se fue imponiendo llevó a que los artistas nacionales se cambiaran de «bando». Desde su punto de vista, las obras que se representaban en palacio eran aplaudidas por los monarcas, más por aparentar su españolización «que por entender y gustar de las bellezas del idioma y la sencillez de la música». Achacaba un alejamiento de la tradición por la falta de «patriotismo de los poetas» (Soriano Fuertes, 2007: 203-206).

Hacia 1865, Francisco Asenjo Barbieri se encontraba en proceso de elaboración de una *Historia del teatro lírico español* que, de haber sido terminada, habría dedicado algunas líneas a Cañizares. Su afán bibliófilo le llevó a hacerse con manuscritos originales como el de la zarzuela *Cuerdo delirio es amor* y a copiar algunas de sus piezas teatrales, entre ellas, la mojiganga *Alejandro Magno*, el entremés *El chasco del sargento*, los fines de fiesta de *Júpiter y Semele* y *El vizcaíno en Madrid*, y la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego*.<sup>9</sup> También recopiló documentación e información de los teatros madrileños como registros de pagos al dramaturgo. Además, de la correspondencia que mantuvo Barbieri con Pedrell se aprecia que incluía a Cañizares entre los clásicos para tomar como modelo. Consideraba que lo «popular y cómico» de las mejores obras escénicas de «nuestro repertorio», desde Juan de Encina hasta Cañizares, debían ser mimbres para las zarzuelas que entonces eran de nueva creación (Pedrell, 1897a: 130).

Por otro lado, en lo poco que se refiere Carmena y Millán a Cañizares en la *Crónica de la ópera italiana en Madrid* (1878) explica que poseía algunas de sus óperas en su biblioteca. Estas le valieron para defender que el cultivo del género en España no se debió a la llegada de compañías de operistas italianos. Los comediantes españoles llegaron a representar óperas en castellano, y el cultivo de la música dramática no fue algo ajeno a los españoles, según Carmena y Millán (2002: XXXV-XXXVII). Con la recepción de la ópera se medía el grado de civilización y refinamiento de las culturas, por lo que defender que España la cultivó desde tiempos remotos –se remonta al drama litúrgico, églogas, zar-

<sup>9</sup> MSS/14088(H.168R.-176R.), MSS/14088(H.234R.-239), MSS/14089(H.369R.-378R.), MSS/14090 (H.20R.-31R.) y MSS/14071/15 de la BNE.

zuelas, etc.–, la situaba en un buen lugar en la escala del progreso. Dicho de otro modo, lo que trataba de mostrar es que España no debía nada a la ópera a Italia, y para ello recurrió, entre otras argumentaciones, a algunas creaciones de Cañizares.

Por su lado, Felipe Pedrell, en el segundo volumen del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, incluyó a Cañizares en el cajón de los «poetas menores y poetastros» (1897b: XII), aunque en otras páginas reconoce que, «justo será recordar la influencia que en nuestro teatro lírico ejercieron lo mismo él que D. Antonio de Zamora, escribiendo buen número de zarzuelas y comedias con música» (Pedrell, 1897b: XXX). Ofrece un largo listado de títulos de Cañizares, y llama la atención sobre un grupo de «zarzuelas heroicas» –etiqueta que toma de los libretos de *La Briseida* y del *Jasón o conquista del vellocino de oro*, de Ramón de la Cruz–, entre las que se encuentran sus dramas musicales al estilo italiano. Sin embargo, dedicó unas palabras nada elogiosas a una de sus serenatas: «Cañizares trató con verdadera desdicha el asunto que con más aciertos debían ilustrar más tarde don Ramón de la Cruz y el maestro don Antonio Rodríguez de Hita, *Briseida*, y digo así porque la *Serenata armónica* intitulada *La Briseida*, de Cañizares, es un verdadero cien pies» (Pedrell, 1897b: XXX). No está claro por qué se refirió a la serenata de esta manera, pues no da explicación alguna sobre la obra. Entiendo que lo diría porque Cañizares no respetaría escrupulosamente el mito, y porque Pedrell querría ensalzar a los dos exponentes de la zarzuela costumbrista dieciochesca.

En el volumen tercero del *Teatro lírico*, Pedrell se refiere a Cañizares y a algunos de sus contemporáneos como autores de «vergonzantes zarzuelas a la italiana» (1897: XXXI). Es probable que no criticara que Cañizares y otros escribieran óperas españolas con músicos italianos, pues llamaba la atención sobre una «ópera escénica hecha y derecha». Su detracción se dirigiría hacia la modernización de la zarzuela con la adición de recitativos y arias, y al hecho de que los compositores italianos se involucraran en desarrollo del género.

Por su lado, Rafael Mitjana, en su *Historia de la música en España* (1920), realizó varios apuntes y valoraciones que tienen que ver con Cañizares directa e indirectamente. En primer lugar, señala que no encuentra una utilización del término «ópera» en España hasta el siglo XVIII, ilustrándolo con las colaboraciones entre Cañizares y Corradini (Mitjana, 1993: 162). Por otra parte, destaca a Literes como el compositor más sobresaliente de su generación, por encima de Durón, Pedro de Ardanaz, Miguel de Ambiela, Francisco Valls, etc., y exalta la música de *Acis y Galatea* de la siguiente forma:

Esta música es sencillamente hermosa, de una belleza inspirada e ingenua, con un encanto profundo y conmovedor. El papel de la ninfa Galatea está dibujado

con inusual delicadeza. Todo lo que ella canta respira la más exquisita pureza – según los elogios del padre Feijoo– y está teñida de cierta gracia melancólica que hace prever el triste destino de la víctima del celoso cíclope (Mitjana, 1993: 215).

También Mitjana percibió el cambio de orientación estética que se fue dando en las zarzuelas de Cañizares, según él, porque así se lo solicitaban los comediantes para seguir las modas musicales, y dio cuenta de que este fue uno de los primeros dramaturgos en seguir «la nueva vía» de la «italianización» (1993: 230). De todas maneras, en su opinión, esas nuevas influencias arruinaron la música española, al introducir el «gusto extranjero» cuando «estos poetas habían tenido como colaboradores musicales a maestros tales como Durón y Literes» (Mitjana, 1993: 257). A su vez, Mitjana fue consciente de la mayor prolijidad de Cañizares en comparación con Zamora, y del importante papel de la música en sus comedias, entre las que destacó *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, *El anillo de Giges* y *De los encantos de amor la música es el mayor y montañés en la corte*.

Por su parte, el historiador y crítico literario Emilio Cotarelo y Mori, cuyos estudios han sido de referencia para los musicólogos –y, de hecho, continúan siéndolo–, aportó notable información sobre Cañizares en sus trabajos dedicados al teatro breve (1911), a la zarzuela (2001a) y a la ópera (2001b). Los juicios que emitió sobre este no resultaron especialmente positivos, siguiendo la estela de una historiografía nacionalista que percibió como decadente el tiempo del dramaturgo. Cotarelo y Mori a veces parece contradecirse en sus escritos, pues en su trabajo sobre el teatro breve lo consideró un autor decadente, aunque culto y decoroso (1911: II y CXXIII), mientras que en el *Ensayo histórico sobre la zarzuela* (1932) lo trata de mediano poeta, carente de originalidad, con el que llegó el fin de la escuela calderoniana (2001: 92, 108 y 115). Esta aparente contradicción quizá se deba a que en cada trabajo bebió de diferentes fuentes de crítica literaria, a motivos circunstanciales o porque se refirió por separado a las piezas breves y a las zarzuelas de Cañizares. Además, en su *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (1917) señalaba el grado de «italianización» de zarzuelas como *Acis y Galatea*, a la que consideraba «casi una ópera», o *Júpiter y Semele*, que englobaba en un grupo de «zarzuelas a la italiana» (Cotarelo y Mori, 2001: 42 y 213). En lo referido a la influencia francesa en el teatro dieciochesco, expresaba de la comedia *El sacrificio de Ifigenia* de Cañizares «que no la reconocería el mismo Racine si hubiese podido verla» (Cotarelo y Mori, 2001: 26).

Hasta aquí, se han recogido unas consideraciones sobre Cañizares más o menos semejantes dentro de la historiografía musical, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta inicios del siglo XX. A grandes rasgos, se le reconocía como

uno de los dramaturgos más prolíficos de su época, como uno de los pioneros en la gestación de la ópera española, así como uno de los principales cultivadores de la zarzuela, del teatro breve y de la comedia. Los casos examinados nos muestran que se consideró a Cañizares un dramaturgo de un período de declive para el teatro, pero su producción dramática no siempre provocó reacciones reticentes en lo que respecta a sus piezas breves y comedias, porque sus elementos populares y costumbristas podían ser útiles en la creación de nuevos libretos de zarzuelas.<sup>10</sup> Tampoco encuentro detractores por su cultivo de dramas o melodramas musicales al estilo italiano, circunstancia que se utilizó en algunos discursos nacionalistas como justificación de lo «avanzado» que fue el teatro lírico español. Sí que se emitieron reparos a la modernización que se produjo en la zarzuela y, sobre todo, en la intervención de músicos italianos en el género, lo que abunda en las tesis de Juan José Carreras (2008) sobre la historiografía nacionalista del siglo XIX.

Posteriormente, una posición que destacó fue la de José Subirá, por salirse de la tendencia general de ver solamente declive en el siglo XVIII, como demostró en *La participación musical en el antiguo teatro español* al expresar lo siguiente: «se ha considerado como un siglo decadente con más severidad que justicia, pues suele destacarse lo que le perjudica, mientras se deja en la sombra lo que le enaltece» (1930: 40). A su vez, en su *Historia de la música teatral en España* (1945), destacó a Cañizares junto a Antonio de Zamora como los dos principales dramaturgos de su tiempo, y dijo de las zarzuelas de la época:

Durante la primera mitad de siglo XVIII, o poco más, la zarzuela mantiene aquellos rasgos peculiarísimos con que vino al mundo escénico por haberse asociado un capricho real y una inspiración calderoniana [...]. Piérdese paulatinamente, aunque sin extinguirse del todo, aquel impulso inicial tan pródigo en resultados durante la segunda mitad del siglo anterior (Subirá, 1945: 108).

Posteriormente, en un artículo publicado en el *Anuario Musical* de 1948, dedicado a Giacomo Facco, estudió sus colaboraciones, resumiendo en un par de páginas lo que se sabía entonces del dramaturgo. Por razones cronológicas y en términos poco elogiosos, lo comparó con Apostolo Zeno como puede leerse a continuación:

Como Apostolo Zeno, el gran libretista que era contemporáneo suyo [...] también fabricaba autómatas impersonales y fríos en vez de crear personajes dotados

---

<sup>10</sup> Sobre el costumbrismo del teatro barroco dieciochesco, bien plasmado en la comedia de figurón, ver Palacios (2003: 1570-1573).

de vida verdadera, cuando escribía encopetados libretos. Uno y otro creían que bastan la reflexión y la voluntad para crear personajes dramáticos (Subirá, 1948: 119).

No deja de ser interesante esta apreciación, por tratar de enmarcar a Cañizares y su estilo en un contexto literario europeo. Por otra parte, como el resto de los eruditos de su época, se refiere a él como a un poeta representante de una escuela calderoniana en declive, aunque es consciente de la estimación que se le tuvo en la corte (Subirá, 1948: 118-121). Más tarde, en su *Historia de la música española e hispanoamericana* (1953) menciona al dramaturgo en varios capítulos, e insiste en la idea de que «es Cañizares el más fecundo libretista» de zarzuelas (Subirá, 1953: 495).<sup>11</sup> De esta contribución de Subirá solamente quiero resaltar dos cuestiones, por no encontrarse en trabajos anteriores: por un lado, cuando habla sobre el manuscrito de *Novena*, analiza someramente la participación musical del *Carlos Quinto sobre Túnez*, pero en ningún momento plantea la problemática de la autoría de esta comedia, también atribuida a Juan de la Hoz y Mota; por otro, en el apartado donde se ocupa del villancico en el siglo XVIII, Subirá notó que Cañizares fue un nexo entre la esfera musical religiosa y la profana –asiente que, «tenían gran solemnidad los que en la Capilla Real de Madrid se cantaban por las Navidades, brillando entre sus poetas durante algún tiempo don José de Cañizares a quien el teatro debía libretos de óperas y zarzuelas» (1953: 564)–.

Por su parte, Adolfo Salazar en *La música de España* (1953) mencionó algunos importantes colaboradores musicales de Cañizares, y lo definió como fecundo autor de zarzuelas de los «teatros de corte y en salones de señores particulares», así como de uno los principales entremesistas y autores de bailes dramáticos de su época (1972: 107-108 y 115-116).

Si ha habido un musicólogo que ha estudiado en mayor amplitud a Cañizares y su relevancia en el plano musical, ese ha sido Antonio Martín Moreno en su edición de 1979 de la zarzuela *Salir el amor del mundo*. Partiendo de estudios previos, subrayaba la importancia de la música en las creaciones de Cañizares, y señalaba que casi todas sus obras incluían números musicales. Comparte la periodización organicista de la producción de Cañizares, establecida por José Onrubia en su tesis doctoral inédita, *El teatro de José de Cañizares* (1965). Asimismo, Martín Moreno advertía: «Falta todavía un estudio y un conocimiento de la música que acompañaba a esas obras...» (Cañizares y Durón, 1979: 49). Por otra parte, recogió una lista de más de un centenar de obras de Cañizares y recopiló toda la información que estuvo a su alcance, sobre coau-

---

<sup>11</sup> Para profundizar en el conocimiento de los escritos historiográficos de Subirá y del contexto en el que fueron publicados consultar Cáceres-Piñuel (2018: 133-132).

tores musicales, y apuntó: «cuando se estudie a fondo la producción teatral de José de Cañizares, habrá que tener en cuenta las obras de Durón que hoy aparecen anónimas» como *Selva encantada de Amor* (Cañizares y Durón, 1979: 50). Este autor no cesó de poner en valor la figura de Cañizares, al que dedicó un apartado individual de algo más de una página, en el volumen de la *Historia de la música española* dedicado al siglo XVIII (Martín Moreno, 1985: 394-395). Entre sus trabajos dedicados a Durón destaco el más reciente, en el que salen a colación las colaboraciones con Cañizares (Martín Moreno, 2013).

En cuanto a la superación de los prejuicios nacionalistas sobre el repertorio de la época de Cañizares, en la década de 1980, resultó fundamental la tesis doctoral de William M. Bussey, titulada *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*. En la introducción de este trabajo, advierte que no quedaron exentos de la influencia de la ópera italiana países como Francia, Inglaterra, Austria, y reconoce la impronta foránea como un factor no exclusivo del siglo XVIII ni de la Península Ibérica (Bussey, 1980). A lo largo del primer capítulo dedicado al Bajo Barroco –tomo de Pedro Ruiz Pérez tal denominación para este período–,<sup>12</sup> Bussey analiza extractos musicales de varias obras con texto de Cañizares, poniendo el foco sobre los compositores y dando menos importancia a la colaboración entre los músicos y los libretistas, aunque no pierde de vista la dimensión poética y su imbricación con la música. En el primer capítulo estudia *Las nuevas armas de Amor* y *Acis y Galatea*, y en el segundo, que versa sobre la «invasión italiana», comenta características de la comedia *El trufaldín español* y *la espiritada fingida*, de Cañizares, como muestras del cambio del gusto de público en los corrales.

Junto a Subirá y a Martín Moreno, Juan José Carreras ha sido otro de los musicólogos que en las últimas décadas más han contribuido al conocimiento de José de Cañizares con nuevos datos y documentos. Pero lo más importante de su aportación ha sido el abandono de los prejuicios nacionalistas que la historiografía anterior tuvo sobre el libretista y su tiempo, postura que ha tenido un gran calado en la musicología histórica. Para ello, Carreras propuso emplear el término «modernización» frente al de «italianización», evitando así sus «implicaciones morales y estéticas» (2000a: 28). Además, ha notado la simultánea renovación en la música del teatro y en el villancico, ejemplificándolo con Cañizares, y ha estudiado el proceso de recepción y síntesis de lo italiano y francés con lo local, en los géneros que el vate cultivó.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Como explica este estudioso, «postbarroco» o «barroco tardío» llevan implícitos juicios de valor hacia este período (Ruiz Pérez, 2012: 15-16).

<sup>13</sup> Aunque son diversos los estudios que Juan José Carreras ha dedicado al período entre siglos, para tener una noción general de la recepción de los distintos géneros y de la modernización de los locales, sugiero sus trabajos de 1996, 1997, 2000b, 2001a y 2007.

Respecto al cultivo del villancico en la Real Capilla por Cañizares, el estudio de Álvaro Torrente sobre las secciones italianizantes sigue siendo en la actualidad el más exhaustivo sobre el fenómeno de cambio que se dio en el género durante los cincuenta años que Cañizares fue el autor de letras sagradas. Este estudio es una clara evidencia de las interesantes conclusiones de índole musical a las que se pueden llegar a partir de las letras impresas de los villancicos de Navidad y Reyes, y cuya música se ha perdido en gran parte (Torrente, 2000).

Otro musicólogo que ha abordado el teatro musical del siglo XVIII por extenso y sin prejuicios ha sido Rainer Kleinertz. En su contribución sobre la zarzuela (Kleinertz, 1996) ayuda a comprender la dramaturgia musical del género entre las décadas de 1730 y 1750, comentando ejemplos como *Milagro es hallar verdad*, de Cañizares. Más tarde, en su libro *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela* (2004) realiza una introducción en la que se exponen los motivos de la marginalización del teatro musical de esta época. En ella advierte que la tradicional visión dicotómica de lo «español» y «extranjero» caen en la simplificación a la luz de los casos que examina, entre ellos la ópera *Amor es todo invención*. De esta obra señala los elementos europeos y las especificidades que se deben a gustos locales. Resulta interesante que para ello se base en la comparación del libreto de Cañizares con el del *Anfitrión* de Zeno y Pariati (Kleinertz, 2004: 53-76). También destaca su trabajo dedicado al teatro musical español, en el que establece algunas relaciones entre los libretos de la corte española y los de los teatros de ópera de otras capitales europeas, en algunos casos mencionando obras de nuestro dramaturgo como *Trajano en Dacia* (Kleinertz, 2008).

En lo tocante a los cambios producidos en los teatros comerciales de Madrid y a la recepción del *dramma per musica* entre las décadas de 1730-1750, también son fundamentales las aportaciones de José Máximo Leza, junto a las de Carreras y Kleinertz. Destaca de Leza que ha estudiado zarzuelas y melodramas de Cañizares, su vinculación con compositores como José de Nebra y Francesco Corradini, dentro de su contexto (1996-1997, 1998 y 2014a). Así también, otras aportaciones (Leza, 2014b; Stein, 2010; Lolo, 2009; Stein y Leza, 2009) han dedicado parte de sus estudios a las dos primeras décadas del siglo XVIII, en los que sale a colación la producción de Cañizares. La síntesis de todas estas aportaciones puede encontrarse dentro del cuarto volumen de *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Leza, 2014c).

Aparte de estos musicólogos, otros han revelado más datos sobre Cañizares, han dado a conocer su obra y han ayudado a entender mejor sus zarzuelas, villancicos, óperas y serenatas, mediante estudios de obras concretas, transcripciones musicales o investigaciones focalizadas en alguno de sus colaboradores músicos. Los principales estudiosos que desde estos ángulos han abordado su

producción musical son Annibale Cetrangolo (1989 y 1992; Cetrangolo y Padova, 1990), Sergi Casademunt (1995), María Salud Álvarez Martínez (1997), Álvaro Torrente (Corselli, 2002), Virginia Acuña (2010), Gordon Hart (2013), Antonio Martín Moreno (2014), Antoni Pons (2014), Luis Antonio González Marín (2018), y Raúl Angulo Díaz (2016a, 2016b y 2018). Acuña, Hart y Moreno se han centrado más en su colaboración con Durón, Cetrangolo y Casademunt con Facco, Álvarez Martínez con Nebra y Falconi, González Marín con Literes y Nebra, Torrente con Corselli, Angulo y Pons, poniendo especial empeño en Durón, pero también en otros compositores como los ya citados o como Torres. La importante labor editorial de instituciones como la Sociedad Española de Musicología, la Sección de Música Antigua del Institución Fernando el Católico, la Fundación Caja Madrid, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, y la Asociación Ars Hispana ha hecho posible que sus obras con música sean hoy más accesibles a investigadores, intérpretes y que hayan llegado a la sociedad actual a través de conciertos, puestas en escena y grabaciones.<sup>14</sup>

No quiero dejar pasar que otros musicólogos se han interesado en las obras de Cañizares desde puntos de vista distintos a los ya comentados. Entre ellos se encuentra Virginia Acuña, que explora obras del dramaturgo en distintos artículos (2013a, 2013b, 2017, 2018) y en su tesis doctoral sobre el lamento hispano (2016), aportando una perspectiva de poder y de género. Cristina Rol-dán Fidalgo, en su monografía sobre la folla (2021), se detiene en algunas obras de Cañizares de este género de teatro musical. Así también, su zarzuela *Acis y Galatea* se ha abordado en un trabajo fin de grado de Irene Crespo (2015) sobre el estilo musical de Literes.

Dos publicaciones sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza, las de Juan Pablo Fernández-Cortés (2007) y José María Domínguez (2013), también han desvelado informaciones interesantes y planteado cuestiones sugerentes en relación con Cañizares y el mundo musical italiano. Por un lado, el trabajo de Fernández-Cortés aporta notablemente al conocimiento de la vinculación de Cañizares con la casa de Osuna, pues recopila nueva información biográfica de índole musical, y clarifica sus funciones como sirviente, las que en estudios previos se creyeron meramente administrativas (2007: 103-107). Por otro lado, en lo que respecta al mecenazgo del IX duque de Medinaceli, Domínguez aprecia algunas relaciones entre el gusto de la alta nobleza, las experiencias musicales de este personaje en Roma y Nápoles, y dos de las obras de Cañizares. Por un lado, señala la vinculación del mito de *Acis y Galatea*, en el que está basado la

---

<sup>14</sup> Durón y Cañizares, 2019; Facco, Nebra y Cañizares, 2011; Durón, Bances Candamo y Cañizares, 2005; Literes y Cañizares, 2002; Nebra, 1999; Nebra y Cañizares, 1996. Por sintetizar, no incluyo las ediciones de villancicos con letra de Cañizares que se han publicado.

zarzuela, con la Academia de la Arcadia y su ideología estrechamente ligada a Nápoles. Ello le ha llevado a afirmar que la zarzuela «pudo tener un profundo significado político, teniendo en cuenta que el reino napolitano se había perdido hacía muy poco y que, es más, se aspiraba a reconquistarlo» (Domínguez, 2013: 235). Por otro lado, es interesante que el cambio del gusto literario y musical en las academias, *conversazioni* y bailes en los palacios de la alta nobleza del Madrid de principios del siglo XVIII se ejemplifique con la comedia *El trufaldín español*, de Cañizares, porque en ella se mencionan a compositores como Scarlatti o Bononcini y se cantan arias italianas (Domínguez, 2013: 255-257).

En conclusión, en el campo de la musicología y en el de la historia del teatro se han dado a conocer diferentes informaciones sobre Cañizares como sujeto musical, que están sin compilar en un trabajo monográfico. Por lo general, solo se utilizan unos pocos datos sobre su vida y producción en contextualizaciones del marco literario-musical madrileño, que no ahondan en su relación con la musa Euterpe. En las próximas páginas trataré de cubrir ese vacío sin descuidar los demás planos de su biografía, pues van interrelacionados.

# De militar a poeta de dos dinastías

## Aspectos generales de su formación, linaje y entorno personal

José de Cañizares y Suárez de Toledo nació en Madrid el 4 de julio de 1676, en una vivienda de la calle del El Carmen de Juan de Cabrera y Córdoba, ujier de vianda de la Reina, y fue bautizado diez días después en la Parroquia de San Martín, siendo su padrino Juan Simón de Cabrera (Fernández García, 2004: 27; Bègue, 2022: 304). Fue primogénito de José de Cañizares y Jerónima Suárez de Toledo, antiguos vecinos de la villa de Almagro que emigraron a la corte (Agulló Cobo, 2003: 133), y el único descendiente varón –solo tuvo dos hermanas, llamadas Beatriz y Tomasa– (Bègue, 2022).<sup>1</sup> Su padre fue el mismo José de Cañizares, procurador de los Reales Consejos, a quien le dedicaron la segunda edición de la *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*, de 1677 –ver Ilustración 4–. Un auto aprobado por Carlos II y Mariana de Austria, relativos a la crianza de caballos en Toledo, deja entrever que era el procurador de «la villa de Almagro y lugares de su partido» (Mirabal y Espinola, 1723, fol. 94r). Esta filiación paterna se confirma gracias a un documento notarial de 1757, en el que se inventariaron las pertenencias de Cañizares y de su segunda esposa, las cuales dejaron en herencia, entre otras cosas, el oficio de procurador, tal como se detallará más adelante.

Llama la atención que en la dedicatoria de las comedias moretianas se haga referencia a la vinculación con las armas y las letras del linaje de los Cañizares, las que perfilaron los derroteros del poeta desde su juventud: «Todo el linaje de los Cañizares lo hallo armado de acero, y siempre marcial, y con las armas en la mano para pelear, como con la pluma para el gobierno» (Moreto, 1677: [s.p.]). El paratexto es una exaltación a la familia, en el que se ponen ejemplos de célebres antepasados militares y hombres de toga, es decir, ministros y letrados de los consejos, de las chancillerías y de las audiencias.<sup>2</sup> Así también, se explica que

---

<sup>1</sup> APSMM, Libro de bautismos, 32, fol. 303r transcrito en Bègue (2022: 317)

<sup>2</sup> En lo referido al pasado militar del linaje Cañizares ver Leal Bonmati (2008). En las págs. 241-242, n. 2, da a conocer un poema anónimo «Al linaje de los Cañizares» conservado en la Biblioteca Nacional. En la pág. 244, n. 4, refleja el caso de Alonso de Cañizares y Soto, natural de Toledo y capitán de Caballos Corazas que ingresó como caballero de la Orden de Santiago el 7 de agosto de 1666.

PRIMERA PARTE  
 DE  
**COMEDIAS.**  
 DE D. AGUSTIN MORETO  
 Y CABAÑA.  
 DEDICADO

A DON IOSEPH DE CAÑIZARES, PRO-  
*curador de los Reales Consejos de su Magestad.*



CON LICENCIA;

En Madrid, por Andrés García de la Iglesia, vendese en su casa en  
 la Calle de los Peregrinos, enfrente de la Calle de los Cofreiros.

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 4: Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña dedicado a don Joseph de Cañizares, procurador de los Reales Consejos de su Magestad, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1677, BNE, U/10381.

el primogénito del dramaturgo, José Rufino de Cañizares, siguiera sus pasos y se acabara convirtiendo en cadete del regimiento de infantería de Galicia (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fols. 26r-29v).<sup>3</sup>

En lo que respecta a la relación del linaje con las letras y al arte dramático, resulta de interés el caso de un posible familiar, Francisco de Cañizares, cuya comedia *El dichoso bandolero, fray Pedro de Mazara, capuchino* se publicó en 1671 entre las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España*, parte treinta y seis, y que editó José Fernández de Buendía.

No se conoce fecha de defunción de su padre por el momento, aunque por la documentación conservada se sabe que feneció antes que su esposa Jerónima. Ella murió el 28 de febrero de 1693 cuando el joven José tan solo tenía 16 años (Agulló Cobo, 2003: 133 y Fernández García, 2004: 27). Entonces, la edad del dramaturgo se acercaba a la mínima requerida para ingresar en el ejército, que en teoría era los 17 o 18 años.

### **Formación y alistamiento en las Viejas Guardias de Castilla**

Ignoro dónde pudo recibir su formación antes de alistarse y si, como apunta Leal Bonmati, fue en las enseñanzas elementales de gramática de la época (2008: 242). Desde el seno familiar, en el cual había una inclinación a las letras y armas, algo se le pudo inculcar de ambas. Sea como fuere, su ejercicio de autor de letras sagradas de la Real Capilla, en el que nos detendremos más adelante, requería ser «hombre latino y noticioso de buenas letras», por lo que desde su juventud adquiriría una formación sólida o al menos solvente que incluiría el estudio del latín. Su aprendizaje, además de orientarse hacia las tediosas reglas gramaticales, serviría para civilizar las costumbres del joven Cañizares y para la adquisición de una elocuencia y buenas maneras en su forma de escribir.<sup>4</sup> Como el mismo poeta reconocía, el camino de las letras deparaba el alcance de la razón, tal como se puede leer a continuación:

Osadía fuera de mi pluma pensar adelantar algo en honor y alabanza de la divina ilustración de la poesía, de cuyos primores y excelencias están hartas las prensas de repetir volúmenes, tanto más sublime y perfecta, cuanto menos conocida y estimada de los que, sepultados en el abismo de su ignorancia, solo tienen por estudio la contingencia del nacer y la comodidad del vivir, cuya fama se en-

---

<sup>3</sup> Agradezco a Antoni Pons que me haya dado a conocer este importante expediente tan interesante y que esclarece aspectos desconocidos de la vida del dramaturgo.

<sup>4</sup> Tomo estas ideas sobre la enseñanza del latín de Ana Hontanilla (2010: 103).

tierra con ellos. Hablo solamente de los que, sin saber lo que cuesta el saber, imaginan tiempo desperdiciado, todo el que no se da a la usura mecánica del adquirir, como si en la bien ordenada república de la razón no fuesen los mejores caudales los de la sabiduría, que no viven expuestos a los comunes golpes de la fortuna (Cañizares, 1711: 19-20).

Por otra parte, es posible que también de joven adquiriera ciertas nociones de música, pues llama la atención que aparezca un variado léxico musical en su obra. Sorprende que Cañizares, en sus letras sagradas o en boca de los personajes de sus comedias, muestre cierta familiarización con la terminología musical de la época, más allá de instrumentos, géneros vocales y bailes de moda. Por ejemplo, en *La ventura de la voz* o *También por la voz hay dicha* (1709), Arión y Fenisa dialogan empleando términos como cuerda, cláusulas, compás o pausas (Cañizares, 1769: 18-19), en *El músico por amor* (1714) Leonor solfea con sílabas guionianas (Cañizares, 1746: 6), o en *Con amor no hay libertad*, la graciosa Peseta asegura a Tiberio ser discreta, lo «que es tercera de amor en la guitarra» ([Cañizares], 1731: 11). También aparecen voces como consonancia, diapente, tono, octavas, máxima, mínima y proporción mayor en la cantada al Santísimo *Afectos amantes* (Torres, 2019: 18), seguramente de su autoría. Ello permite suponer que tal vez aprendiera canto llano en sus estudios de gramática y latín –ya fueren en la escuela o en el ámbito doméstico–,<sup>5</sup> y quizá canto de órgano, o que leyera algún tratado de música, como parece que fue el caso de la poetisa Juana Inés de la Cruz, pues poseyó *El Melopeo y el Maestro* (1613) de Pietro Cerone (Sanhuesa Fonseca, 2004: 171).

Por otro lado, en un libelo de 1722, en el que se hace crítica de la representación del drama musical *Angélica y Medoro* de Antonio de Zamora, y muy especialmente de la loa y entremés de Cañizares, se desprende presunta información biográfica que alude a su etapa formativa. Su autor se burla de la falta de ingenio de muchos de sus versos –los que resalta en cursiva–, y al comentar uno de los compuestos para un cuatro de la loa, dice lo siguiente sobre su «inventor»:

*En señal de tal contento el bronce atrinados rompa: ¿fiera señal de contento, decirse [sic] por los trinados del bronce! La Fama no sabemos de qué metal se servía ni apuramos cómo son los trinados de él. Un cabo de escuadra dijo que serían salvas de artillería que aprendió este inventor de ellos en Génova, cuando estuvo a pupilo cursando el dialecto económico (Responde a D. Panuncio D. Armengol, [1722]: 16).*

---

<sup>5</sup> Respecto al aprendizaje musical en el ámbito de las enseñanzas elementales ver Ascensión Mazuela-Anguila (2014: 257-259 y 274-282).

Cañizares es el principal foco de las críticas, por ende, a él alude ese supuesto testimonio del militar al que se refiere Armengol, que hay tomar con precaución.<sup>6</sup> En caso de ser cierto, Cañizares residió un tiempo en Génova durante su juventud, entiendo que para formarse y adquirir experiencia en el comercio. Otra pista que en investigaciones venideras podría ayudar a encontrar esa posible vinculación del dramaturgo con Italia se encuentra en la edición de la *Vida de fray Benito de S. Fradelo* (1702), del canónigo palermitano Pietro Mataplana –o Pedro de Mataplanes–, dedicada al Real Consejo de Italia, pues en ella se encuentran unas décimas de Cañizares en alabanza de su autor.

Después de su primera formación, Cañizares, para alcanzar la reputación de sus antepasados, debía seguir el mismo camino militar, lo que le llevaría a ingresar en la Vieja Guardia de Castilla. Este cuerpo era una de las mayores garantías de ascenso social para los jóvenes que no pertenecían a la alta nobleza, pues como expone Enrique Martínez Ruiz:

Si el muchacho optaba por quedarse en la península, tenía varias posibilidades para alistarse: en alguna de las múltiples milicias locales, en las movilizaciones de diversa naturaleza más o menos ocasionales..., pero en este particular, los que mejores perspectivas tenían eran los que poseían como mínimo –aunque había otros requisitos– la condición de hidalgos, pues eso les abría las puertas de las Guardas de Castilla, el elemento más representativo de lo que denominamos «ejército interior» (Enrique Martínez Ruiz, 2016: 189).

Martínez Ruiz afirma que estas guardias nacieron fundamentalmente como fuerzas de caballería, «que significaba algo así como un cuerpo de élite, ya que la caballería era el arma noble por excelencia, consustancial con todas las tradiciones caballerescas medievales, motivo por el que el ingreso en ellas era más selectivo que en el ejército exterior» (2016: 189). Para su ingreso debía contar con su propio caballo y equipamiento militar, algo que no estaba al alcance de todas las clases sociales, pero accesible para hidalgos. Esa posición social se hace visible en sus lazos familiares, por ejemplo, en su padrino y tío Juan Simón de Cabrera, soldado de la Guarda de los Cien Continuos Hijosdalgo de Castilla (Bègue, 2022: 316).

---

<sup>6</sup> Solamente se refiere al «inventor» en dos ocasiones, el arriba mencionado y en otro comentario donde expresa: «...este temoso inventor de la cascaruleta –hablo del que hizo la loa, y sainete, que no tienen hechura–» (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 10). No cabe duda de que se refiere a Cañizares.

## Teniente de Caballos Corazas

Aunque Leal Bonmati (2007: 244) sospechaba que el alistamiento de Cañizares se produjo alrededor de 1694, hasta dos trabajos recientes no había evidencias documentales de ello (González Ludeña, 2020: 143; Bègue, 2022: 305-306). He podido ahondar más en el asunto y encontrar nuevos datos de esta primera profesión de Cañizares, gracias a libros de registros de consultas conservados en el Archivo General de Simancas relativos a Cataluña, los que dan cuenta de su vinculación al ejército en 1696.<sup>7</sup> Estos, junto a la reciente aportación de Bègue de 2022, nos permiten confirmar que formó parte de los cuerpos de la Guardia Vieja de Castilla, los cuales se desplazaron a las tierras catalanas ocupadas por las tropas de Luis XIV durante la Guerra de los Nueve Años (1688-1697), y la que llevó a enfrentar a la Gran Alianza –Inglaterra, España, Saboya, el Sacro Imperio Romano Germánico y las Provincias Unidas– contra Francia.

Respecto a su nombramiento como teniente de Caballos Corazas del Ejército de Cataluña, momento de gran relevancia en la biografía del dramaturgo, no he podido comprobar cuándo se produjo, pero sí averiguar, gracias a los referidos libros de registro del Archivo General de Simancas, que el 21 de mayo de 1698 ya ostentaba dicho puesto: «El teniente de Caballos Corazas D. Joseph de Cañizares suplica se le haga maravedís de la futura de la Sargentía Mayor de Toledo y en el ínterin de sueldo que le toca» (AGS, Guerra y Marina, 432, fol. 89r).<sup>8</sup> No obstante, el vate no dependía de la Sargentía Mayor de Madrid, como podría esperarse.<sup>9</sup> Asimismo, una consulta del 22 de octubre del mismo año se refiere a él como teniente reformado.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> «D. Joseph de Canizares, Don Diego de Peralta, Juan Fernandez Saldaña y Don Ju[a]n Ant[oni]o Boto, piden pagas para sacar los despachos [?]» (AGS, Guerra y Marina, 428, fol. 53r). Consulta de 25 de mayo 1696. Visto también en el fol. 110r del mismo legajo: «D. Joseph de Canizares, D. Diego de Peralta [...] piden pagas para sacar los despachos [?] de la futur? [?] de sus sueldos». Consulta de 18 de julio 1696.

<sup>8</sup> Forma parte de la consulta de 21 de mayo de 1698.

<sup>9</sup> «...la Sargentía Mayor de Madrid solo comprehende cinco leguas de su contorno» (AGS, Guerra y Marina, 3025).

<sup>10</sup> «El teniente reformado don Joseph de Cañizares pide ayuda de costa» (AGS, Guerra y Marina, 432, fol. 260r). Forma parte de la consulta de 22 de octubre de 1698.

110

Com. de 18 de Julio 1696

D. Ines de Camizares  
 D. D. de Peralta, Don  
 D. Diego Saez de la  
 D. Juan de Albornoz  
 Mat. de la Villa  
 Juana de Albornoz, Ma  
 ruel Albornoz, D. de  
 Casanova, D. de  
 para sacar los depa  
 de la p. en copias  
 P. de

Confians  
 San Juan  
 Valera  
 Penonrroso  
 Jimbrana

Com. de

Ilustración 6: AGS, Guerra y Marina, libro 428, fol. 110r.

110

Com. de 18 de Julio 1696

D. Ines de Camizares  
 D. D. de Peralta, Don  
 D. Diego Saez de la  
 D. Juan de Albornoz  
 Mat. de la Villa  
 Juana de Albornoz, Ma  
 ruel Albornoz, D. de  
 Casanova, D. de  
 para sacar los depa  
 de la p. en copias  
 P. de

Confians  
 San Juan  
 Valera  
 Penonrroso  
 Jimbrana

Com. de

Ilustración 7: AGS, Guerra y Marina, libro 432, fol. 89r.



Suplica a V.M. que en el interín que se acomoda, se sirva mandarle situar, por vía de sobresueldo o de encomienda, setecientos o ochocientos ducados al año atento a su mucha pobreza, que recibiera mandado de la poderosa mano de V.M. (AGP, Personal, caja 16727, exp. 44).<sup>11</sup>

Cuando en el expediente se hace referencia a que combatió en el ejército de Cataluña en la ocasión del Ter, se alude a la batalla que tuvo lugar en las orillas de dicho río entre los días 24 y 27 de mayo de 1694.<sup>12</sup> Cabe menor duda de ello observando la relación de las honras fúnebres que dedicó la Real Academia Española al VIII marqués de Villena. Concretamente en las líneas que se dedican a su gobierno como Virrey de Cataluña, se alude al «esguazo del río Ter»:

En Barcelona tuvo el golpe de fortuna en la batalla que se llamó del río Ter. Perder un lance no es falta del Capitán, sino de la fortuna, el valor consiste en estar con pecho sereno en la adversidad, a todo el ímpetu de Alexandro detuvieron pocos enemigos por lograr terreno en la peña de Aornis. En el esguazo del río Ter favoreció a los franceses por el corto caudal de agua y sobresaliente número de sus soldados (*Relación de las exequias*, 1725: 42).

Aunque por entonces le faltaban unos meses a Cañizares para llegar a la mayoría de edad, se le admitiría en el ejército porque se permitió el alistamiento de menores cuando estos eran suficientemente fuertes para manejar las armas, lo que explicaría que combatiera en aquella batalla, meses antes de cumplir los 18 años.<sup>13</sup>

No obstante, Cañizares se vio obligado a abandonar la Guardia Vieja de Castilla, ya que sus lesiones fueron suficientemente graves como para volver de nuevo a las tropas. Por ello, descartaría que su retiro del ejército se produjera por motivos de longevidad entre 1715 y 1718, como han sugerido otros estudios (Leal Bonmati, 2008: 250-251). Que Cañizares continuara firmando como teniente de Caballos Corazas, tal como hizo en un soneto en alabanza de Felipe Medrano, caballero de la Orden de Santiago, por sus *Cuadrados mágicos, que sobre los que figuraban los egipcios y pitagóricos, para la supersticiosa adoración*

---

<sup>11</sup> Documento publicado anteriormente por Alain Bègue (2018: 114) y en un trabajo mío (González Ludeña, 2020: 131-154). En el momento de escritura y publicación de mi artículo no tuve noticia de que este también hubiera sido explotado por Bègue.

<sup>12</sup> Esta derrota marcó catastróficamente la campaña militar de 1694 durante el virreinato de Escalona-Villena. En esta batalla se intentó hacer frente al ejército francés con un ejército inferior en tropas. Ver Antonio Espino López (1999: 137-140).

<sup>13</sup> *Relaciones del vecindario de la Corona de Castilla para el Servicio Militar*, Toledo, a 12 de febrero de 1696: «...debiere recibir aunque no tengan veinte años, teniendo de diecisiete o dieciocho siendo de bastante cuerpo para el manejo de las armas» (AGS, Guerra y Marina, 3025).

*de sus falsos dioses* (1744), no se debería más que a una cuestión de proyección de su propia imagen y estatus.

### Posición económica

Por otra parte, y ya en su etapa adulta, nos podemos hacer idea de su posición económica a través de las dotes matrimoniales de su casamiento con Lorenza Álvarez de Losada Osorio y Redfín a principios de febrero de 1729 –su segunda esposa después de Gertrudis Galán–.<sup>14</sup> Cañizares ofreció en arras 2000 ducados a esta segunda esposa, cantidad que correspondía a la décima parte de lo que había acumulado, es decir, la cuantiosa cifra de 20 000 ducados. El 24 de septiembre de 1732 otorgó el poeta la correspondiente carta de pago y recibo de dote, en la que constaban los objetos recibidos de parte de su esposa y su tasación estaban valorados en unos 144 914 reales. A juzgar por el número de tapices del inventario de la dote matrimonial, Agulló considera que el primer esposo de Lorenza poseía un establecimiento comercial o taller de tapicería, y que con el enlace matrimonial pasaron a ser también propiedad del literato (Agulló Cobo, 2003: 134-137).

Adicionalmente, complementa esta información un extenso documento notarial de 1757 de más de doscientos folios que hasta ahora había pasado inadvertido, que revela nuevos datos sobre Cañizares y su familia.<sup>15</sup> En este se inventariaron todas las posesiones que debían repartirse los herederos de José y de Lorenza, buena parte de ellas destinadas a los «alimentos, educación y crianza» de sus dos hijos menores, por motivo de la muerte de ella el 24 de agosto de 1756 (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fol. 624v). Dichos primogénitos fueron José Rufino, quien ejerció de militar como su padre, y Jerónima, que ingresó como religiosa en el Real Monasterio de Santa Teresa en 1758, entregando una dote valorada en 4000 ducados (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fols. 26r-29v). En esos inventarios de su testamento aparecen joyas, relojes, muebles, cuadros, lienzos, espadas, ropa, sus deudas, un oficio de Procurador de los Consejos Reales, sus viviendas en Madrid, un listado de libros con más de un centenar de títulos –se incluye en el Anexo 1–, etc.

<sup>14</sup> Sería interesante poder averiguar si Gertrudis Galán tuvo algún parentesco con el maestro de capilla de las Descalzas Reales Cristóbal Galán o con el músico de la Real Capilla José Galán.

<sup>15</sup> *Inventario, tasación y cotejo de los bienes que quedaron por muerte de D.<sup>a</sup> Lorenza Álvarez de Losada, en el cual se incluyen los existentes de Joseph de Cañizares. Hecho en virtud de autor del Sr. D. Juan Gayón, Teniente Corregidor de esta villa. De 1.<sup>o</sup> de junio de 1757* (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fols. 569r-820r).

Es digno de mencionar que las dos residencias que aparecen en el testamento de Cañizares se tuvieron arrendadas. Estas casas estaban situadas, por un lado, en la calle de Santa Isabel, «que hace fachada a dicha calle», que son las que Cañizares heredó de su primera esposa, Gertrudis Galán; y, por otro, las que hacían esquina entre las calles del Carmen y Preciados, heredadas de su padre, quien las compró en 1679 (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fols. 647v-650r y 680r-683v).<sup>16</sup>

Tampoco pasa inadvertido que Cañizares poseyera cuatro acciones, valoradas en 30 000 reales, «contra la Real Compañía de la Habana, en cuatro pergaminos o vitelas, firmadas del presidente y directores de dicha compañía» en los días 8 de octubre de 1741, y 11 de noviembre de 1747 (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fols. 680v-681r). Esta fue una sociedad mercantil fundada en 1740, que despuntó en el comercio azucarero y que contribuyó en el desarrollo económico de la isla con la importación de maquinaria y de productos europeos (García Rodríguez: 2010).

Otra muestra de su cierta posición acomodada es el hecho de que estuviera a su servicio un mozo de oficio supernumerario de la Real Tapicería y desde 1749 en el oficio de la Real Furriera,<sup>17</sup> llamado Carlos Eugenio «Guinarte» o Guiñarte. Su vinculación con Cañizares se hace visible en la documentación, al menos entre 1732 y 1747. El mismo trabajó como copista del dramaturgo, hizo llegar sus obras tanto a los teatros públicos como a la casa de Osuna, y figura de testigo en varios documentos notariales relacionados con él.<sup>18</sup> Cañizares también le legó varias pertenencias y algunos puestos de administrador.

Así pues, el contraste de informaciones nos proporciona una imagen de una familia de clase acomodada, en la que los ingresos no solo provenían del trabajo de Cañizares como literato, fiscal y administrador, sino también de unas rentas procedentes de impuestos y rentas sobre el tabaco y sisa de nieve (Agulló Cobo, 2003), del alquiler de sus casas, del arrendamiento del oficio de procurador –esto se detallará más adelante–, y de acciones de una sociedad mercantil. Todo

---

<sup>16</sup> Estos bienes inmuebles se mencionan en *Aritmética inferior y geometría práctica y especulativa* (1727), en el tratado tercero, capítulo XI, de Juan Claudio Aznar de Polanco: «Las casas de don José de Cañizares, que están en la calle del Carmen, y pasan a la de los Preciados, que hacen esquina a dichas dos calles y la callejuela que las cruza, tienen medio cuartillo» (1727: 251-252).

<sup>17</sup> ACP, Personal, caja 487, exp. 7.

<sup>18</sup> Recibió el 22 de septiembre de noviembre de 1734 de las arcas municipales, 120 reales «por el trabajo de diferentes comedias que copió de José de Cañizares» (AHVM, Contaduría, 3-236-4). En lo que respecta a la casa de Osuna, constan sus firmas en pagos por varias copias de piezas teatrales y de letras de música. Por un lado, existe uno de 82 reales efectuado el 13 de junio de 1732 por la «fiesta nueva» *La lira de Orfeo*, por el oratorio de San José, por la fiesta titulada *La antorcha música*, y copias de otros papeles de música (AHNOB, Osuna, CT. 389, D. 5). Por otro lado, se ha localizado otra remuneración de 161.5 reales, del 14 de abril de 1733, por su traslado de la zarzuela *Cuerdo delirio es amor*, de un sainete, por varios fragmentos de la comedia de Cañizares *La boba discreta* y por la fiesta «del Oráculo» (AHNOB, Osuna, CT. 413, D. 40).



Ilustración 9: *La plaza y fuente de Santo Domingo* (1707), MHM, Inv. 1881.

ello, junto al trabajo de literato, hizo prosperar económicamente a Cañizares y su familia.

### **Vinculación con la Parroquia de San Martín**

Al mismo tiempo, se observa un estrecho vínculo entre Cañizares y su familia con la Parroquia de San Martín. Tanto él como sus hijos José y Jerónima fueron bautizados allí (Álvarez y Baena, 1790: 70). Asimismo, en los libros de defunción de la parroquia se registró que el día 4 de septiembre de 1750 expiró su vida en su casa de la calle de las Veneras, frente a la plazuela de Santo Domingo –una fuente notarial de 1738 también revela que vivió en las casas de Bernardo de la Vega de dicha plazuela (Subirá, 1958: 212)–, y que sus restos se llevaron al Convento del Rosario de los Padres Dominicos (Álvarez y Baena, 1790: 27). Sus familiares desembolsaron 4854 reales y 21 maravedíes en su funeral y en misas (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16853, fol. 689).



Ilustración 10: *Vista de la Iglesia de S. Martín por el Monte de Piedad* (1758), de Juan Minguet y Diego de Villanueva, MHM, Inv. 2003.

En esa misma parroquia se realizaron los bautizos y las honras fúnebres de otros escritores, además de reconocidos arquitectos, pintores, escultores, músicos, impresores, alcaldes, regidores, archiveros, bibliotecarios, personajes relacionados con Indias, científicos, políticos, médicos, obispos y abades. Es de suponer que la parroquia, con sus ceremonias, sería un lugar de sociabilidad en la época, que pudo propiciar el contacto o amistad de Cañizares con otros parroquianos. A este respecto, por ejemplo, Filippo Falconi, el maestro de capilla de Felipe V hasta 1738, consta entre los libros de defunciones de la parroquia al igual que Cañizares. Como sirvientes de la Corona, ambos trabajaron conjuntamente en la composición de al menos una serenata, una ópera y varios villancicos, pero es posible que su relación trascendiera lo laboral. En un documento de 1751 del Archivo General de Palacio, en el que el maestro de capilla Francesco Corselli informaba «sobre la propiedad y origen de las obras de música de la Real Capilla» adquiridas tras el incendio del Real Alcázar en 1734, declaraba:

...me vi precisado para dar el debido cumplimiento al culto de la Real Capilla hasta poder formar el surtido necesario de mis obras [...] de comprar todas

las obras del maestro D. Felipe Falconi –que Dios haya– por medio de D. Joseph Cañizares, como consta de una carta suya de lo que las ajustó, y las pagué... (Lolo, 1990: 255).<sup>19</sup>

Que Cañizares tuviera que mediar en la compra de las partituras de Falconi para nutrir el archivo de música de la Real Capilla tras el incendio del Alcázar de 1734 se debería muy posiblemente a que fue una persona cercana, como también lo demuestra el hecho de que fuera uno de sus testamentarios (Subirá, 1958: 211-212). También es posible que Cañizares estrechara lazos con el predicador mayor de la Parroquia de San Martín, el padre Anselmo de Lera, a quien perteneció una conocida compilación musical datada en 1737, con algunos fragmentos musicales con letra suya –de esa posible relación se hablará con mayor detalle más adelante–. Queda por comprobar si el vate madrileño formó parte de alguna congregación, hermandad o cofradía madrileña, lo cual podría arrojar más luz sobre sus redes personales con músicos, artistas y otros personajes relevantes de la época.

### **Primeras incursiones como poeta cortesano (1697-1700)**

Tradicionalmente, la crítica literaria ha apuntado que la refundición de Cañizares de *Las cuentas del Gran Capitán* (1688), de Lope de Vega, fue una de sus obras más tempranas, junto a *La vida del Gran Tacaño* (1689), atribuida a Melchor Fernández de León. En opinión de Gerardo Fernández de San Emeterio (2011:112-124), la labor de Cañizares debió de ser la de remedarla no siendo tan joven, y por ello se le atribuye en sueltas impresas del siglo XVIII. Por su lado, María del Rosario Leal Bonmati, considera que no podemos saber si Cañizares escribió comedias tan tempranamente (2008: 243). Fuera cierta o no esta supuesta prematuridad en la escritura, no hay que descartar que siendo muy joven hiciera refundiciones de comedias, pues la imitación de modelos se constituyó uno de los pilares de la educación, como se observa en los tratados de retórica y elocuencia del período.

De lo que no cabe duda es que a sus veinte años fueron llevados a la imprenta poemas de su autoría como el panegírico en romance de arte mayor *Al lamentable suceso de la muerte de la Reina Madre, Nuestra Señora, Doña María Ana de Austria* (1696) y sus *Demostraciones afectuosas, con que celebra la Salud*

---

<sup>19</sup> Actualmente, se conservan en el Archivo General de Palacio varios manuscritos de Falconi, incluso con data anterior a su llegada a España, y que deben de ser los adquiridos gracias a la mediación de Cañizares. Ver *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid* (1993), págs. 261-266.

*del Rey [...] el más amante, y rendido vasallo de su Majestad* (1696), en romance.<sup>20</sup> La dedicatoria de los poemas a Mariana de Austria y a Carlos II obedece claramente a una estrategia de ascenso social y búsqueda de protección de la monarquía, pues, como afirma Alain Bègue, «la escritura poética se había convertido en una práctica retórica y profesional a la que no pocos recurrían con el fin de obtener algún subsidio, una hipotética promoción social y de acercarse lo más posible a los focos de poder» (2014: 43). Y tanto es así que, desde la perspectiva de Cañizares, el poeta necesitaba del poderoso la protección, y el poderoso del poeta su talento para su gloria póstuma, razonamiento que sustentaba en la Oda 8 del libro IV de Horacio:

Apenas se hallará príncipe grande a quien no le haya hecho mayor en los espacios de la eternidad la generosa afición a un ingenio sublime, viviendo su nombre tanto cuanto las obras del gran barón a quien su hidalguía protegió [...].

Que mucho si los príncipes nacieron para ellos [los poetas], siendo quienes los han exaltado y favorecido, y ellos para los príncipes, siendo los que con las distintas liras, o heroicas o fúnebres, han cantado sus hazañas, han hecho sus nombres inmortales, sus vidas gloriosas y sus muertes lamentables, dando a beber en el dorado vaso de sus armoniosos números el –aunque amargo– deleitable néctar de sus excelsas memorias, y por esa razón dijo Horacio:

*Dignum laude virum Musa vetat mori*  
*Coelo musa beat* (Cañizares, 1711: 20-21).

En cuanto a sus primeras obras escénicas de autoría probada se encuentran la zarzuela *Montes afirma el desdén*, representada después de la firma de la Paz de Ryswick –20 de septiembre de 1697– que puso fin a la guerra con Francia. Fue estrenada en palacio el 4 de noviembre de 1697 por la compañía de Juan de Cárdenas, y de su compositor ninguna información ni partitura se conocen por el momento (Shergold y Varey, 1979: 298).

En cuanto a sus comedias, la más antigua es de tema hagiográfico, *El Sol de Occidente, San Benito*. Fue sometida a la censura en 1697 y representada por primera vez por la compañía de Carlos Vallejo, pues es a quien perteneció el manuscrito conservado de la obra, parcialmente copiado por el propio Cañizares

<sup>20</sup> Otro de los poemas publicados en su juventud son el romance de arte mayor «Lamentos del Parnaso en la muerte de la célebre, y única poetisa, la madre Sor Juana Inés de la Cruz», y que se encuentra en *Fama, y obras póstumas* (1701), tomo tercero. En fuentes impresas de años posteriores encontramos los siguientes: un romance (pág. 171), una quintilla con su glosa (pág. 200) y quintillas (pág. 243) en *Aliento fervoroso* (1724) de Tomás Madalena; un soneto «de D. Joseph de Cañizares al autor» en Luis Antonio Oviedo y Herrera, *Vida de la esclarecida virgen Santa Rosa de Santa María* (1729); un soneto «en alabanza del poema de San Rafael escrito por el Rmo. P. M. Ventura, escribía el teniente capitán D. Joseph de Cañizares» en *San Raphael, custodio de Córdoba* (1736) de Buenaventura Terrin; y un soneto en *Cuadrados mágicos* (1744), de Francisco Medrano.

(Domínguez de Paz, 2014: 101-104). Viene al caso resaltar su carácter ecléctico para lograr el éxito, pues dicho eclecticismo será una constante en buena parte de sus comedias, tal como señala Domínguez de Paz (2014: 107). Por otro lado, en una fiscalización de su propia comedia *La Señora Mari Pérez*, Cañizares la reconocía como una de sus primeras creaciones, y de la que no hay noticia de que se llegara a representar en los corrales hasta 1717.<sup>21</sup> Así pues, puede plantearse como hipótesis que esta comedia se escribiera también en la década de 1690, quizá en 1696 o 1697.

La cuarta pieza dramática conocida que estrenó durante el reinado del último Austria español fue la zarzuela *¿Cuál enemigo es mayor, el Destino o el Amor?*. Se trata de la obra escénica de Cañizares más temprana salida de los moldes de una imprenta, y en la que no consta su autoría.<sup>22</sup> Aunque no aparezca su nombre en el impreso, en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España se revela la autoría en una anotación en letra humanística de la época.<sup>23</sup> También una relación de obras que se hicieron en un teatro de títeres para Carlos II alude a la autoría de Cañizares (García Cueto, 2009: 315). En contrapartida, María del Rosario Leal Bonmati, sin dar mucha explicación –asiente que lo justificará en un trabajo que verá la luz pronto–, descarta que fuera de Cañizares (Leal Bonmati, 2019: 216). A mi modo de ver, por razón de aparecer como zarzuela de Cañizares en dos documentos diferentes de la época, no se puede descartar su autoría, a no ser que se descubran pruebas irrefutables que demuestren lo contrario.

Esta fiesta real se escribió en las postrimerías del Seiscientos, pues como bien observó Alva V. Ebersole, se dedicó a los monarcas Carlos II y Mariana de Neoburgo (1975: 129). Es posible establecer una datación aproximada del estreno, porque la pieza breve alude a un teatro de títeres, enviado desde Italia por el IX duque de Medinaceli mientras que este fue Virrey de Nápoles entre 1696 y 1702 (García Cueto, 2009: 311-316). Tal vez, la representación de la zarzuela se produjera alrededor del 11 de enero de 1698, pues existen noticias de entonces de funciones de teatro de títeres en palacio (Shergold y Varey, 1982: 258). Cabe reseñar que en su loa se presenta un enigma, «un conocimiento nuevo que

<sup>21</sup> «Esta comedia, su título *La señora Mari Pérez*, es una de las primeras que escribí y pues el censor, que es a quien toca censurármela, non halla qué repara en ella, no debe de tener cosa que se oponga a la licencia para su ejecución. Madrid, y octubre de 1744. D. Joseph de Cañizares» (Restori, 1893: 36).

<sup>22</sup> Junto a esta obra, solamente tengo constancia de que se llegaron a imprimir entre 1697 y 1723 alguna de sus piezas breves de festejos reales, sus dramas musicales al estilo italiano y tres de sus comedias más famosas, según el listado de *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716* (BNE, MSS/14706). En el mismo aparecen *Asturiano en la corte, o el músico por amor* (fol. 8r), *La invencible castellana o antes que todo es mi amante* (fol. 29v) sin el nombre del autor, y *El falso Nuncio de Portugal* «de D. Joseph Cañizares, no porque ella lo dice, si no es por sabidas», e impresa en Madrid y en León (fol. 22v).

<sup>23</sup> La anotación «de Iusepe de Cañizares» aparece en el fol. I de la loa. La signatura del ejemplar es BNE, T/2245.

alcanzar a través de la inteligencia e inventiva cortesana», y que en la zarzuela aparecen «dos niveles claramente delimitados: el mundo conceptualizado del Amor/Destino y el mitológico que dará respuesta a esa dicotomía conceptual» (Leal Bonmati, 2019: 219-220). Es de interés, tal como apunta Leal Bonmati (2019: 224), que la zarzuela se puede adscribir a la corriente teatral de tendencia más pedagógica desarrollada desde la década de 1680 (Sanz Ayán, 2006).

En cuanto a la música, no hay ningún dato sobre su autor, pero la aclaración de la loa de que se trataba de una «invención extranjera» permite especular que la música pudiera ser compuesta por alguno de los músicos foráneos que llegaron a la corte en esos años. Sin embargo, tanto en esta zarzuela como en *Montes afirma el desdén*, Cañizares muestra su adhesión a las convenciones musicales auriseculares con el empleo de piezas estróficas de la tradición y cuatros, aunque también introduce algún recitativo como sus contemporáneos.

Por otra parte, hay que resaltar la importancia del duque de Medina Sidonia como encargado de organizar los festejos en los que Cañizares hizo sus primeras andaduras como poeta regio. Más adelante podrá leerse en un expediente de Cañizares de 1700, que precisamente sus inicios en los festejos palaciegos comenzaron mientras que el duque ocupó la sobreintendencia del Buen Retiro, es decir, desde 1696 hasta 1698 –entonces este cargo pasó a ocuparlo Juan Francisco de Castellví y Dexart, VI marqués de Laconi– (Domínguez, 2016: 747). En 1699 el duque pasaría a convertirse en mayordomo mayor, posición desde la que también se tomaban decisiones sobre las representaciones teatrales palaciegas. En esos años el poeta pudo tener tanto cometidos literarios como otros de tipo organizativo, tal como ocurrió posteriormente durante la mayordomía del VIII duque de Frías en época de Felipe V.

Por otro lado, existen diversas noticias que dan cuenta de la habitual organización de conciertos en la cámara de Carlos II, que tenían lugar especialmente después de cenas, ya que esta era una costumbre de la realeza. No se piense que la música siempre era un mero divertimento, pues podía tener un cometido doctrinal e intelectual (Robledo Estaire et al., 2000: 188-189). Así se puede observar en una escena musical de *Lo que va de centro a centro y crueldad de Inglaterra*, de Cañizares o Pablo Rodríguez Osorio,<sup>24</sup> cuando Isabel expresa:

ISABEL        No sé yo con qué intención  
                       su letra el ingenio ha escrito,  
                       pero si es moralidad  
                       aprovechad el aviso (Cañizares, 1795: 29).

<sup>24</sup> Cayetano Alberto de la Barrera atribuyó esta comedia a Pablo Rodríguez Osorio en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (1860).

Teniendo en cuenta la función pedagógica que cumplió el teatro durante el reinado de Carlos II, resulta bastante posible que la música también tuviera una utilidad similar en su Real Cámara.<sup>25</sup> Precisamente las fuentes hemerográficas reflejan la asistencia del Rey a conciertos de «música italiana» y de «música española». A través de ellas se sabe que, por ejemplo, los monarcas disfrutaron en el Buen Retiro de un concierto de «música italiana» en 1696 (Angulo Díaz, 2016b: 185), o que en el mes del cumpleaños del Rey hubo un «divertimento d'alquante ariette musicali» (Magaudda y Costantini, 2009: 219). Precisamente Cañizares estuvo involucrado en este tipo de entretenimientos y otros similares en los que no faltaba la música. La noticia más temprana que da indicios de ello se encuentra en el impreso de una academia que tuvo lugar el día 20 de febrero de 1700 en el Salón de los Espejos del Real Alcázar durante el carnaval. Contó con la participación de Antonio de Zamora –dramaturgo cortesano, oficial de Secretaría de Indias y gentilhombre de Cámara del Rey– como presidente, José Antonio Mulsa –escribano de Cámara y Registro en el Consejo y Cancillería de Aragón– como secretario, Baltasar de Funes y Villalpando –mayordomo de la Reina, miembro del Consejo de Aragón y lugarteniente de tesorero general del reino de Aragón– como fiscal, Manuel de Contreras y Medrano Ponce de León –señor de la Puente de Contreras–, Pedro de Castro –caballero de la orden de Santiago y caballero de la Reina–, Alonso Francisco de Otazo –caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de su Majestad, su secretario y oficial segundo de la Secretaría de Italia en la negociación de Milán–, Diego Paredes y Morales –ujier de vianda de la Casa de la Reina–, José de Borja –caballero de la orden de Montesa, maestre de campo general y gobernador de Orihuela y Alicante–, y Juan de la Hoz y Mota –dramaturgo, caballero de la orden de Santiago, regidor de Burgos y procurador en Cortes, sargento mayor de las milicias de Salamanca y ministro del Consejo de Hacienda– (Bègue, 2013: 50-51). En el vejamen de la academia de Baltasar Funes y Villalpando consta que:

Venía don José de Cañizares, con pasos de garganta, muy de júbilo, gorjeándose, y cantando las *Tres ánades, madre*, poniéndoles un papagayo, que fue su asunto, que parecía Periquito entre ellas. Jactábase diciendo que si Apolo era poeta y cantor, que también sus números tenían su solfa en el rollo. Dijo entonces el ayudante: «está muy bien quisto, porque es como los doblones, que tienen armas y letras». Dicen que tiene bien cortada la pluma, y aún la mano, reliquias de los ejércitos en que ha sido soldado, pues no hay parte es su cuerpo que no acuerde su

---

<sup>25</sup> Los meninos de Carlos II repetían a coro de vez en cuando al monarca cosas que este debía aprender (Sanz Ayán, 2006: 76), por lo que, tal vez, algo de esa intención didáctica a base de la repetición también la tuviera la propia música.

profesión; porque hasta las narices tiene soldadas; pero lo que falta en ellas, puede remediar el asunto porque

bien pudiera por ensayo,  
 en casos tan infelices,  
 añadirles las narices  
 el pico del papagayo (Leal Bonmati, 2008: 248-249).

No se puede confirmar si Cañizares llegó a cantar el famoso villancico *Tres ánades, madre*, porque esta expresión se utilizaba cuando alguien iba caminando alegremente (Querol Galvadà, 2005: 101-102). Aunque el empleo de los términos asociados al canto «pasos de garganta» y «gorjeándose» sirven para potenciar la comicidad del texto, puede que sean pistas sobre las habilidades musicales de Cañizares. Por ello, no me parece del todo descartable que el poeta pudiera intervenir cantando, pues es sabido que los participantes en estas academias llegaban a hacerlo aun no siendo músicos profesionales.<sup>26</sup>

En lo que respecta a la autocomparación de Cañizares con Apolo por sus destrezas musicales y poéticas, parece referirse a que algunos de sus «números» –seguramente en el sentido de «números métricos», de poemas– tenían música. Otras opciones son que alardeara de su lirismo o presumiera de ser letrista de cámara de Carlos II. Es más, no habría que descartar que parte de la música de aquella academia llevara letra suya, como la del inicio con la forma tradicional de estribillo y coplas, en la que no consta el nombre del autor. Reproduzco la letrilla a continuación:

*Estribillo*  
 Sagradas Deidades,  
 que al Pindo feliz  
 pobláis de reflejos  
 el verde pensil,  
 resuene la lira,  
 resuene el clarín,  
 y incite la trompa  
 a la métrica lid.

*Coplas*  
 Musas, que al sacro Parnaso  
 hermosamente vestís  
 de primaveras la falda,

<sup>26</sup> Ver en el caso de las academias valencianas (Andrea Bombi, 2013: 446-473).

y de ardores la cerviz.  
*Resuene la lira, resuene el clarín.*  
 Canoras hijas del sol,  
 en cuyo ardiente cenit,  
 con el estudio de arder,  
 aprendéis lo que es lucir.  
*Resuene la lira, resuene el clarín.*  
 Sagrado esplendor de Delos,  
 a cuyo influjo sutil  
 se mueve en ascuas el Numen,  
 y en centellas el Osir.  
*Resuene la lira, resuene el clarín.*  
 Ingenios, que en la palestra  
 notablemente conseguís  
 ir orlando la corona  
 con el laurel de la lid.  
*Resuene la lira, resuene el clarín.*  
 (*Academia que se celebró en Palacio, 1700, fols. 3r-4v.*)

Teniendo en cuenta el lugar de celebración, el Salón de los Espejos del Alcázar, la parte musical sería encomendada a algunos de los músicos de la Real Cámara, quizá a Sebastián Durón, ya que, en 1700, figuraba en documentación notarial como «compositor de música de cámara» de Carlos II (Jambou, 1989: 482).<sup>27</sup>

Aparte de la aparición de Cañizares en la academia del carnaval, este había asistido desde antes del mes de agosto de 1699 al compositor de la cámara, escribiendo letras, por petición del Rey, para que «Mateúcho» cantara junto a otros músicos, tal como figura en su petición del 16 de agosto de 1700:

...ha servido a vuestra majestad en sus reales festejos desde que el duque de Medina Sidonia los tuvo la otra vez hasta hoy. Y últimamente ha más de un año que por orden de vuestra majestad participada al suplicante por boca del marqués de Laconi, está asistiendo a don Sebastián Durón con cuanto se ofrece de letra, para que en la Real Cámara de su majestad cante Mateúcho y todos los demás (AGP, Personal, caja 16727, exp. 44).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> El músico briocense sustituyó a José de Torres, que anteriormente tuvo el encargo de hacer la música para las jornadas y para la cámara, como consta en documentación de palacio publicada por Lolo (1990: 76).

<sup>28</sup> Enmiendo dos errores de transcripción de mi trabajo sobre Mateuccio (González Ludeña, 2020).

El músico al que se menciona es el famoso castrado Matteo Sassano *detto* Matteuccio, conocido en la época como el Ruiseñor de Nápoles, llegado a Madrid a mediados de octubre de 1698, y el que llegó a convertirse en un personaje altamente influyente en la corte madrileña. Junto a él, otros músicos que asistieron a la cámara fueron Giovanni Battista Speroni *detto* Muzzi, Domingo Cecchi *detto* Il Cortona, Bernardo Sabadini, Antonio Bononcini, un tenor apellidado Mancini o Manzini, Juan de Navas y Diego Jaraba y Bruna, entre otros (Domínguez, 2013: 206-207 y 210; González Ludeña, 2020: 149).

Es de suponer que estas experiencias con los músicos italianos serían trascendentales en el desarrollo del estilo poético de Cañizares y musical de Durón, ya que les permitirían conocer de primera mano las más recientes novedades poético-musicales, como, por ejemplo, los distintos esquemas poético-formales de arias o la estructura de cantata solística italiana de finales del siglo XVII, con alternancias de recitativos y arias poco extensas de carácter contrastante. Una muestra de la asimilación de esos novedosos modelos es el cuarto villancico de Reyes de 1703, presuntamente de ambos autores, en el que se presenta un italiano cantando al estilo de su país, y en la mitad del estribillo interpreta una pequeña cantata dividida en nueve secciones de pequeñas dimensiones: aria italiana grave, música grave, arieta alegre, recitado, largo, aria *più grave*, recitado, aria grave y grave (Torrente, 2000: 90). Asimismo, Cañizares y Durón hicieron uso de estas formas, a veces también insertadas a modo de cantadas, en sus zarzuelas escritas conjuntamente, *Las nuevas armas de amor* (ca. 1702-1703) y *Hasta lo sensible adora* (1704) (Angulo Díaz, 2016b: 477 y 505-512).

Sin más documentación relativa a la actividad de Cañizares en la Real Cámara es difícil dilucidar cuáles fueron sus tareas en ella. Su trabajo pudo ser tanto el de escribir la poesía de tonos humanos, recitativos y arias, o cantadas humanas, como abastecer a Durón de textos preexistentes o bien contrahacerlos. En caso de ser poesías de su inventiva, pudo escribirlas tomando modelos de la tradición local, o bien imitando y trovando las arias italianas de moda en la corte madrileña.

Existe una pieza anónima de música vocal profana titulada *Dan, dan ¡qué amarga señal! A la muerte de Carlos II, Rey de España*, que según José María Domínguez es un perfecto ejemplo de hibridismo entre la tradición compositiva hispánica y la música italiana, pues en este cuatro aparecen pasajes polifónicos en estilo recitativo (Domínguez, 2016: 753). Según Hilarión Eslava en el tomo primero de la *Lira sacro hispana*, esta pieza de noviembre de 1700 fue compuesta por Torres o por Durón, ambos músicos de cámara y organistas de capilla. Este cuatro anónimo o las cantadas humanas que se conservan de Durón podrían ser ejemplos cercanos a lo que Cañizares escribiría para que los músicos de cámara cantaran para el monarca.

### «Latino y noticioso de buenas letras»: su servicio a la Real Capilla (1701-1750)

Su ejercicio en los festejos reales antes del cambio de siglo tendría peso en su nombramiento como autor oficial de letras sagradas de la Real Capilla. Jerónimo Herrera Navarro constató que Cañizares fue letrista de la institución desde 1700 o 1701, y que el 25 de abril de 1736 consiguió hacer oficial su vinculación con ella (1993: 76). Por el contrario, algunos autores han señalado erróneamente que Cañizares ostentó el cargo a partir de 1707 o 1736, motivo por el que se ha creído conveniente llevar a cabo una revisión de toda la documentación. Este malentendido se ha debido, en parte, a que el empleo de letrista no estaba incluido en la Nueva Planta de 1701, como se puntualiza en el siguiente documento:

Compositor de letras sagradas: este empleo no fue considerado en la Nueva Planta del año de 1701; pero a don Joseph de Cañizares, que compuso las letras que se han cantado en la Real Capilla, se le atendió cada año con 200 ducados de vellón, y por decreto de S.M. de 25 de abril de 1736, comunicado al mayordomo mayor, mandó que anualmente se la satisfagan por la tesorería de la Real Capilla... (AGP, Real Capilla, caja 224, exp. 10).<sup>29</sup>

Cabe recordar que era obligación del maestro de capilla tanto componer o encargar la música para los villancicos como conseguir sus letras. Una parte del sueldo que percibía iba destinado a los textos de los nuevos villancicos y, por ello, hasta 1707 no aparece registrado ni un solo pago a Cañizares, año en que Durón ya no se encontraba en Madrid. Por tanto, estas remuneraciones que se hacían al poeta, y que no formaban parte del sueldo del maestro de capilla, eran directamente administradas por este último, de manera que no quedaban registradas por escrito, tal como puede leerse a continuación:

Habiendo hecho a V.E. representación adjunta, se sirve mandar se me devuelva con carta de D. Andrés de Lucena y, en ella, me previene de orden de V.E. que a D. Sebastián Durón se le daban en cada un año 1500 ducados, los 1000 por sus gajes de maestro de capilla, que este era su goce, y los 500 ducados para que los distribuyese entre el que haría las letras de los villancicos de Nochebuena y Reyes y los que los ponían en música, y que por esta razón daba a D. Joseph de Cañizares

---

<sup>29</sup> Los documentos aquí transcritos sobre la ocupación de Cañizares como autor de letras sagradas también se recogen en el trabajo de Bègue (2022: 321-348), donde pueden consultarse algunos que aquí solo se reproducen de forma parcial.

*200 ducados por el trabajo de las letras; con que estos 500 ducados no era goce de Durón, sino porción aplicada para este fin que se le entregaba a él por correr con este encargo, pero que habiéndose ido D. Sebastián Durón el año 1706, quiere V.E. saber qué es lo que se ha dado al que ha compuesto los villancicos de Navidad y Reyes de los años de 1707, 1708 y 1709, para que con este conocimiento se siga la misma regla y que, en esta forma, ha de venir el informe, y no mezclado el goce que tenía por maestro de capilla.*

[...]

Y esto digmanó de haber representado al referido D. Joseph a V.E. por memorial, *que siempre se le había asistido por mano del maestro [de capilla] con los 200 ducados* que estaban incluidos en su renta, y no hubo más justificación que la de asegurarlo él, y no se necesitó de más por ser preciso y no haber otra persona nombrada que las ejecutase (AGP, Reinados, Felipe V, 340/1).<sup>30</sup>

Por consiguiente, con anterioridad a 1707 no se registraron pagos a Cañizares por las letras de los villancicos, pues Durón le entregaba su sueldo directamente en mano. Además, otro de los documentos que prueban el trabajo de Cañizares en la Real Capilla desde la entrada de Felipe V a Madrid en 1701 es el siguiente:

Sobre la instancia que hace en el memorial adjunto D. Joseph de Cañizares, puedo informar a V.E. que habiéndose suspendido a D. Sebastián Durón, represento a V.E. que de orden del Sr. Patriarca el año de 1706 y el de 1707, ejecutó las fiestas de Navidad y Reyes, *en cumplimiento de haber asistido en cuanto se había ofrecido para la capilla en este ministerio desde que S.M. vino a España, por cuya razón D. Sebastián Durón le daba 200 ducados* de los 1500 de renta que tenía (AGP, Reinados, Felipe V, 340/2).

Con todo, parece haber pequeñas contradicciones entre diferentes documentos del Archivo General de Palacio, pues alguna fuente expresa que un año antes de la reforma, es decir, en 1700, Cañizares ya escribía las letras de los villancicos al menos para las fiestas de Navidad, Reyes y Corpus, y las que debían ser nuevas:

Expresa en el memorial que desde el año de 1700 está ejecutando todos los años cuanto se ha ofrecido en la Real Capilla de obras de poesía sagrada, gozando por este trabajo doscientos ducados de vellón, en cada uno.

[...].

---

<sup>30</sup> La cursiva es nuestra en este caso y en el siguiente fragmento transcrito.

En vista de esta instancia debo decir a V.M., que D. Joseph de Cañizares ha trabajado las poesías que se refiere y V.M. ha oído cantar en los villancicos de Navidad, Reyes y Corpus, arreglándose a lo sagrado de los misterios y asuntos, por cuya razón se le libraron el año pasado por la Tesorería de la Real Capilla los 200 ducados que dice, por resolución a consulta mía de 15 de enero de dicho [año]. Y así me parece que V.M. le podrá mandar satisfacer los 200 ducados, por el trabajo de las poesías que ha compuesto desde entonces hasta los maitines de Reyes de este año.

Y respecto de que en todos debe hacerse lo mismo para las funciones de la Real Capilla, y que siempre han de ser obras nuevas, me parece también que V.M. pudiera mandar se señalasen al referido D. Joseph de Cañizares, en la misma Tesorería de la Real Capilla, los 200 ducados cada año, y precisamente en las sobras y vacantes de jubilados sin perjuicio de lo consignado anteriormente a otros, con cuya providencia no hay nueva dotación en la capilla, se paga esta plaza que ha habido siempre en ella, y se excusa el fatigar a V.M. todos los años con esta instancia (AGP, Real Capilla, caja 209, exp. 8).

Dado que Cañizares ya escribía las letras para la Real Cámara en 1699 y 1700, no sería de extrañar que también compusiera las de los villancicos de la Real Capilla desde la Navidad de aquel año. Sin embargo, resulta más factible que su actividad se iniciara a partir de mayo de 1701, pues es entonces cuando desaparece Manuel Ordóñez, el anterior villanciquero, de la documentación de las dispensas provisionales (Morales, 2005b: 66).

Durante la Guerra de Sucesión (1701-1714), pese a que el músico que le encargaba las letras, el maestro Durón, fue desterrado en 1706 debido a su apoyo al bando austracista, Cañizares continuó trabajando para la institución con el respaldo del capellán mayor y Patriarca de las Indias, Carlos de Borja. Mientras que la plaza de maestro de capilla permaneció vacante entre 1706 y 1720, el capellán mayor ordenó que se le siguieran encargando a Cañizares las poesías.<sup>31</sup> Esta pudo ser una compensación de Felipe V al vate por su fidelidad.

Desde entonces se registraron los pagos a Cañizares, que procedían del caudal de sobras y vacantes de jubilados, pues su labor de autor de letras sagradas no estaba contemplada como un oficio con su plaza. Por ello, hasta el año 1736, el poeta se vio en la necesidad de solicitar cada año a los responsables de la institución que le compensaran por sus letras. Gracias a las peticiones del vate por medio de memoriales y a la documentación aquí volcada, se solventa la anonimidad

---

<sup>31</sup> El capellán mayor dejaba constancia de ello al expresar lo siguiente, en un documento remitido desde el Pardo, el 17 de enero de 1721: «Y respecto de haber ejecutado y trabajado de mi orden lo mismo, en el referido año pasado de 1720 para el propio efecto» (AGP, Real Capilla, caja 111, exp. 6 y Real Capilla, caja 209, exp. 8).

de los pliegos impresos entre 1701 y 1750.<sup>32</sup> En consecuencia, tantos años de actividad vinculado a la Real Capilla probablemente le convirtan en el más prolijo cultivador del género en la institución. Ello incluso teniendo en cuenta que sus villancicos eran reutilizados, como he detectado en algunos del año 1722 a partir de los pliegos conservados en la Biblioteca Nacional de España –ver Tabla 1–.<sup>33</sup>

Tabla 1: Reutilizaciones de villancicos en la Real Capilla en 1722

<b>Íncipit</b>	<b>Estreno*</b>	<b>Reutilización*</b>
Por lágrimas vierte el cielo	VI, N (1712)	VI, N (1722)
Al templo venid	III, N (1715)	V, N (1722)
Desprende del arco	II, R (1718)	II, R (1722)
¡Ay, qué alegría!	III, R (1718)	III, R (1722)
Fuentecillas, no corráis	V, R (1721)	V, R (1722)

\*Nº del villancico, fiesta (N= Navidad; R=Reyes) y año

Tantos años de dedicación como autor de letras sagradas supuso que colaborara con diferentes compositores, maestros de capilla de la institución como Sebastián Durón, José de Torres, Filippo Falconi o Francesco Corselli e instrumentistas como Antonio Literes y José de Nebra.

Por norma general, Cañizares tuvo una retribución anual de 200 ducados por ese trabajo, pero durante el Lustró Real en Sevilla entre 1729 y 1733 tuvo que escribir, además de las letras de los villancicos y cantadas para la Real Capilla de Madrid –cuya actividad ritual continuaba pese a la ausencia de la familia real–, las que se cantaron en el Alcázar de Sevilla. Por este motivo, ascendió su sueldo a 300 ducados en aquellos años, tal como puede leerse a continuación:

...se paguen, como otros años de los caudales de la Real Capilla, doscientos ducados por la composición de las letras sagradas que se cantaron en ella el año próximo pasado, y cien ducados más por una vez, en consideración al mayor trabajo que ha tenido los tres antecedentes años en la misma composición para la Real Capilla, que sigue a su alteza en la actual jornada (*Expediente sobre pago de 300 ducados a José de Cañizares...*, AGP, Personal, caja 109, exp. 8).

... D. Joseph de Cañizares, a cuyo cargo está escribir las poesías sagradas que se ofrecen para el culto divino de la Real Capilla de V.M., dice que por orden

<sup>32</sup> Los estudios más recientes en los que se aborda la problemática de la anonimidad en los villancicos son Esther Borrego Gutiérrez (2012) y Eva Llergo Ojalvo (2017: 85-95).

<sup>33</sup> Pons y Angulo han dejado constancia de la reutilización de villancicos de Torres por él mismo (Corselli, 2019: 4-5).



Ilustración 11: [José de CAÑAZARES], *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, en el Alcázar de Sevilla la noche de Navidad, este año de 1732*, Sevilla, Pedro Joseph Díaz, [1732], BNE, VE/1310/76.

del Cardenal ha escrito el año pasado, así las que han sido necesarias para la Real Capilla de Madrid, como las que han servido en la del Real Alcázar de Sevilla (*Expediente relativo al pago a José de Cañizares de 200 ducados...*, AGP, Personal, caja 13, exp. 1).

La integración de los músicos de la Capilla de San Idelfonso dentro de la Capilla Real de Madrid en 1724 supuso que, desde entonces y hasta 1738, pasaran a ser dos los maestros de capilla: Torres y Falconi. Este último acompañó a la familia Borbón junto a un grupo de músicos durante el Lustró Real y, además, fue el encargado de poner la música a los villancicos ejecutados en el Alcázar de Sevilla, como así lo indica la portada de alguno de los pliegos impresos que se conservan ([Cañizares], 1732 y 1733). No obstante, la música de los villancicos para la capilla de Madrid la compondría Torres u otros en su lugar como Literes o Nebra. Salvando esa excepción de los cinco años de la corte en Sevilla, la retribución de Cañizares era de 200 ducados anuales, aunque no se libró de impagos o demoras en momentos de crisis económica.<sup>34</sup>

Por añadidura, el reconocimiento de su trabajo se aprecia en que el capellán mayor defendió en 1720 que se mantuviera su sueldo de 200 ducados. La autoridad consideró que Cañizares lo merecía por la excelencia de sus versos y porque una institución de tal prestigio debía permitirse ese gasto para que las letras de los villancicos fueran de calidad, dada su difusión en pliegos impresos.<sup>35</sup> También justificaba el sueldo de Cañizares comparándolo con el del anterior letrista, Manuel Ordóñez, quien tuvo «el encargo y obligación de escribir todas las letras de Navidad y Santos Reyes, y otras que no sean de Capilla» a finales de mayo de 1692 (AGP, Personal, caja 761, exp. 23) y quizá hasta 1699, 1700 o mayo de 1701 como ya se ha apuntado<sup>36</sup>:

---

<sup>34</sup> Juan Carlos Saavedra Zapater sostiene que «hacia 1741 el gasto de la RC disminuyó, debido, por un lado, a una serie de plazas que permanecieron vacantes y porque se había dejado de pagar el salario del secretario de la capilla, del teniente cura de Palacio y del compositor de letras sagradas, así como algunas mercedes» (2005: 42). Un ejemplo de pago atrasado a Cañizares aparece en AGP, Reinados, Felipe V, 347/2, en el que se le conceden en 1717 los 200 ducados por los villancicos de 1715.

<sup>35</sup> También tuvieron una importante difusión los ejemplos de villancicos de la Real Capilla que editó José de Torres en su Imprenta de Música, pues llegaron a lugares tan remotos como México, Lima o Guatemala. Ver en el estudio de Juan José Carreras sobre dicha imprenta (2013: 29-30).

<sup>36</sup> Hasta mi trabajo sobre Matteuccio (González Ludeña, 2020: 144), se desconocía que este fuera letrista de la Real Cámara de Carlos II. De este autor existe un «Soneto que, en alabanza de esta obra y de las muchas que tiene dadas a la luz don Joseph de Torres, le consagra su amigo, y compañero, don Manuel Ordóñez de la Puente», incluido en las *Reglas generales de acompañar* (1702) del organista. Coincide que Torres escribió villancicos para la Real Capilla durante esta última década del siglo XVII como lo prueba un documento de 1691 (AGP, Real Capilla, caja 120, publicado por Lolo, 1990: 205). Un catálogo de la obra poética del letrista puede encontrarse en José Simón Díaz (1994: 259). Para más información de los letristas de dicha institución ver Borrego Gutiérrez (2012) y Llergo Ojalvo (2017: 85-95).

A D. Joseph de Cañizares se han pagado de catorce años a esta parte, doscientos ducados en cada uno, por las letras poéticas que ha compuesto para los villancicos de Navidad, Reyes y Corpus, que se han cantado en la Real Capilla de V.M. Y porque fuesen conformes a tanto misterio y sagrado del real lugar, se vio distintas veces con los confesores de V.M. y de la Reina –que está en gloria– para que se ciñese a lo particular de los asuntos sin mezcla de vulgaridad, y ha cumplido tan exactamente con esta intervención, que todas las composiciones que ha hecho han sido versiones de los salmos, lo que no puede ejecutar quien no es latino y noticioso de buenas letras.

Don Manuel Ordóñez corrió antes con estas poesías y tuvo 2018 reales de goce por ellas en la Real Capilla, hasta que en la Nueva Planta se encargó el maestro de capilla el cuidado de buscarlas [...]. Y si se hubieran de bajar los 200 ducados de los 1500 [del maestro de capilla], quedaría sin el goce que se corresponde y merece el nombre, habilidad y trabajo del maestro de una Real Capilla, como la de V.M.

Por estos motivos, y el de que estas poesías es menester que sean las más sagradas y ingeniosas porque se imprimen y extienden dentro y fuera de estos reinos, y que D. Joseph de Cañizares ha desempeñado su habilidad en su ejecución, se lo represento a V.M., para que se sirva de mandar se le continúen los doscientos ducados en adelante, por la tesorería de su Real Capilla.

V.M. resolverá lo que fuere más de su real agrado. Madrid, a 15 de enero de 1720 (AGP, Real Capilla, caja 111, exp. 6 y caja 209, exp. 8).

No resulta baladí la afirmación de que Cañizares fuera un hombre «latino y noticioso de buenas letras», según el capellán mayor, es decir, que estaba familiarizado con las letras latinas. Este hecho se aprecia en algunas de sus cantadas a lo divino escritas en latín –por ejemplo, *Flavescite serenate*,<sup>37</sup> «cantada al Santísimo al estilo italiano» de 1712, con música de Torres–, en los motes que hizo para fiestas o ceremonias y, por otro, en sus citas a autores clásicos en sus relaciones de sucesos, que sacaría de su biblioteca personal, apuntes o cartapacios. Entre las referencias que citaba se encontraban Séneca, Virgilio, Sexto Propertio, Cicerón, Diodoro Sículo, Platón, Horacio, santo Tomás, san Pablo, etc. A su vez, su amplio bagaje literario lo prueba el inventario de libros legados a sus hijos, y que puede encontrarse en el Anexo I.

Por otro lado, este documento del Archivo General de Palacio no solo es revelador por el reconocimiento que hace el capellán mayor al trabajo de Cañizares, sino también desde el punto de vista del proceso de renovación del

---

<sup>37</sup> La edición de esta cantada a lo divino ha sido realizada recientemente por Angulo Díaz (Torres, 2019).

villancico en la Real Capilla entre 1709 y 1720. La «mezcla de vulgaridad» a la que se alude en el documento sería la introducción de elementos entremesiles que tradicionalmente tuvieron los villancicos del siglo XVII.<sup>38</sup> Sin duda, en esa reforma hay un trasfondo de representatividad del poder y de proyección de la imagen de la monarquía, en tanto que el villancico en España era el principal género religioso asociado a la magnificencia real en las ceremonias áulicas. A lo largo de la Edad Moderna, se produjo una separación entre lo cortesano y lo popular que se intensificó durante el reinado de Luis XIV (Burke, 2014: 354-355), no obstante, lo vulgar no podía asociarse con la pompa real y menos aún en la Real Capilla, y así lo entenderían en la corte española. Así pues, se produjo una reforma del villancico a partir de 1702-1703, pues antes no estuvieron los monarcas en la corte durante las fiestas de Reyes o Navidad (Torrente, 2000: 93).

Paralelamente, ello coincidió con un proceso de renovación formal en el que decayó la presencia de la forma tradicional de introducción-estribillo-coplas. A partir de 1714 aumentaron los recitativos y arias en detrimento de minués, graves y fugas, presumiblemente por el gusto por la música italiana de Isabel de Farnesio (Torrente, 2000: 93). Por tanto, no está de más subrayar que el progresivo aumento de secciones italianizantes no fue solo una iniciativa artística del letrista y los compositores. Como queda reflejado en la documentación, los cambios estéticos del villancico también obedecieron a los gustos de los reyes y al criterio de los capellanes.<sup>40</sup>

La labor de Cañizares en la Real Capilla, no obstante, fue la de escribir todos los años nuevas letras para los villancicos y cantadas a lo divino, para lo que era necesario, como ya se ha visto, no solo ser un inspirado poeta, sino además tener conocimientos de latín para poder adaptar los asuntos de los salmos a los villancicos. A su vez, debía entender otras lenguas de raíz latina, de modo que podía tomar cantatas italianas y francesas como modelos para la composición de cantadas a lo divino. Es lo que se dilucida de un expediente del trasladante de la Real Capilla, Francisco Antonio Capochó, en el que se menciona la utilidad de ser latino para la escritura de las letras de música: «...ejercitar la virtud de copiar música, hacer letras para el culto divino, traducir cantatas italianas y francesas, cuyos idiomas entiende medianamente por ser latino y haberlas practicado en las tropas» (Morales, 2005a: 46-48).

Se aprecia en el documento que las competencias del trasladante pueden

---

<sup>38</sup> Ver este tipo de elementos en Llergo Ojalvo (2017: 277-420).

<sup>39</sup>

<sup>40</sup> Que el letrista dependía de las órdenes del clero de palacio se observa en documentos anteriormente comentados o el siguiente referido a su sueldo: «...siempre que cumpla con lo que está a su cargo, y le manda el capellán mayor de V.M., se le satisfagan todos los años [200 ducados]» (AGP, Real Capilla, caja 209, exp. 8).

confundirse con las del escritor de letras sagradas, por lo que creo preciso tratar de delimitarlas. Las funciones del primero con respecto a los textos de los villancicos y cantadas a lo divino bien pudieron ser la copia de los originales de Cañizares, para que el maestro de capilla e impresor contaran con ellos con la mayor prontitud posible. También pudo traducir cantatas del francés o del italiano, que serían tomadas y retocadas por el letrista oficial y que, incluso sin intervención de Cañizares, llegaran a cantarse en funciones de la Real Cámara o ceremonias de la Real Capilla de menor importancia que las de Navidad, Reyes o Corpus. Asimismo, puede que el trasladante se encargara de trovar los villancicos de Cañizares para otras ocasiones. Esta práctica de contrahacer letras que se cantaron con anterioridad se observa en el siguiente documento de la institución:

Fiesta de Navidad de 1748; están trovado[s] los siguientes villancicos:

Villancico 1.º *Celestes armonías*, a 8 y cantada de contralto.

Villancico 2.º *Hueco Laurel frondoso*, villancico de cantada de tiple.

2.º *Noble majestuosa arquitectura*, cantada de tenor.

3.º *Peñascos de Judea*, cantada de bajo.

4.º *El que un bien anhela*, villancico a 8 y cantada de tenor.

5.º *Todo viene de ti*, villancico cantada de tenor.

6.º *Noble, majestuosa arquitectura*, villancico cantada de tenor.

(*Lista de distribución de los responsorios de Navidad de 1733 y 1762, y villancicos de 1748*, AGP, Real Capilla, caja 225, exp. 9).

Concluyo, pues, que letrista y copiante tenían obligaciones diferentes, mas es bastante posible que el segundo aportara algo en el proceso creativo de las letras sagradas.

Antes de terminar de hablar sobre el cultivo del villancico de Cañizares, debo señalar una anécdota sobre su ejecución en otros espacios, que evidencia su presencia fuera de la capilla de palacio. En una carta de la infanta María Antonia a su hermana la Delfina de Francia, fechada en Madrid el 26 de diciembre de 1744, contaba que, «anoche, antes de ir a la tribuna [de la Real Capilla] estuvimos cantando los villancicos de nuestra cabeza las dos Mariquitas y yo, ¡discurre qué bella música!» (Torrión y Sancho, 2010: 239). Sin duda, esta música que la Infanta cantaba de memoria era la del maestro de capilla, Corselli, compuesta para aquel año.<sup>41</sup> La carta da prueba de que algunos de los

<sup>41</sup> Así demuestra el cotejo del pliego de los villancicos de Navidad de aquel año con las fuentes musicales conservadas en palacio, mediante el *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid* (1993). En aquella Navidad se cantaron los siguientes villancicos en este orden: «¡Ay noche cruel!» –AGP, 1485, cat. 443–, «¡Qué temprano, oh bien mío!» –AGP, 1486, cat. 452– y «¿Qué estruendo es este? El orbe titubea»

villancicos podían cobrar vida de la voz de la familia real, en este caso seguramente con la presencia de este compositor acompañando desde el clave, ya que fue maestro de música de los infantes e infantas además de músico de cámara (Morales, 2007: 234 y 242).

Al margen de las letras de los villancicos, Cañizares quizá llegara a componer algún oratorio de los que pusieron música sus colaboradores habituales de las reales capillas. Aunque lo estudiado hasta ahora del género apunta a su proliferación en España a inicios del siglo XVIII en la corona de Aragón y en relación con la congregación de San Felipe Neri, ello no eximió de su cultivo a los músicos de la corte. Entre ellos se encuentran ejemplos ya conocidos, como un oratorio compuesto en 1714 por Joaquín Zanduey, organista del Real Convento del Carmen de Madrid, otro por José de San Juan cantado en Valencia en 1715, titulado *Afectos de una alma reconocida*, uno de Antonio Literes que se interpretó en Lisboa en 1720 y, finalmente, un ejemplo de Diego de Lana, organista de la Real Capilla, que se ejecutó en Sevilla en 1732 en pleno Lustró Real (*Oratorio a la serenísima Reina*, 1732).<sup>42</sup> También el máximo responsable de la Real Capilla y protector de Cañizares, Carlos de Borja, promovió en 1722 algunas fiestas religiosas en las que se cantaron oratorios (*Oratorio que se ha de cantar*, 1722 y *Letras que se han de cantar*, 1722).

En Madrid, en el Real Colegio de Niños Cantorcicos existió «la devota, reverente, anual, festiva costumbre de solemnizar a su ínclita patrona santa Bárbara esta real comunidad, con un acorde oratorio», inicialmente con ayuda de músicos que no eran colegiales. Pero después estos oratorios se comenzaron a interpretar «sin que ninguna sonora voz se oyese en su ejecución, que no fuese parte del mismo colegio» (*Oratorio que se ha de cantar*, 1731).<sup>43</sup>

Aun cuando no hay pruebas claras de que Cañizares llegara a escribir alguna pieza de este género, tengo la sospecha debido a un pago de 1732 a su copista y firmado por el poeta, por el traslado «del oratorio de san José» junto a otras obras para el duque de Osuna (AHNOB, Osuna, CT. 389, D. 5). Así pues, Cañizares pudo ser autor de los oratorios de las fiestas a santa Bárbara, ya que este colegio era una institución aneja a la Real Capilla, que dependía de su maestro de capilla, el mismo que se encargaba de conseguir las letras de los villancicos. Espero que futuras investigaciones lo corroboren o desmientan a partir de gastos realizados en la institución educativa.

---

–AGP, 1484, cat. 420– en el primer nocturno; «Felices las pajas» –AGP, 1485, cat. 437– y «Montes, tenedme envidia que he logrado» –AGP, 1485, cat. 431– en el segundo nocturno; finalmente, «Jerusalén, eleva» –AGP, 1485, cat. 444– y «En esta noche fría» –música no localizada– en el tercer nocturno.

<sup>42</sup> Varios de estos oratorios no constan en la historia del género escrita por Smither (1987).

<sup>43</sup> Ejemplar consultado del Real Colegio Seminario Corpus Christi, signatura G. Mayans/596(12).

## **Dramaturgo, poeta, comisario y asesor en festejos de los primeros Borbones**

La protección de la familia real y de miembros de la alta nobleza permitió que Cañizares se convirtiera en uno de los vates predilectos en fiestas y ceremonias áulicas. En vista a la importancia del mayordomo mayor como principal responsable de la organización de la Casa Real y, por ende, de las fiestas –cuyas competencias puntualmente podían recaer en otras personas–, de ahora en adelante abordaré la actividad de Cañizares en el ámbito cortesano, realizando una periodización de las distintas mayordomías que tuvieron lugar a lo largo del reinado de Felipe V.

Bien es cierto que la figura del alcaide o superintendente del Buen Retiro tradicionalmente había entrado en competencia con la del mayordomo mayor en lo referido a asuntos internos de este palacio y organización de festejos (Flórez Asensio, 2006 y 2010). A pesar de todo, esa división de competencias no se llevó a la práctica durante los inicios del reinado de los Borbones, ya que fue la Princesa de los Ursinos, la camarera mayor de la Reina, quien tuvo el control de los entretenimientos cortesanos hasta su expulsión en 1714 (López Anguita, 2017: 180-181). Pese a ello, dicha periodización por mayordomías ayudará a entender, en términos generales, los cambios de orientación en el teatro de corte y los cometidos de Cañizares en palacio. Con ello, no pretendo sugerir que el dramaturgo fuera protegido directamente por cada uno de los mayordomos mayores, pues otros nobles pudieron mediar o influir en su elección para determinados cometidos, cuando no había una orden directa de los reyes. Tampoco debe considerarse que los mayordomos tomaran absolutamente todas las decisiones respecto a las fiestas teatrales, ya que estaban supeditados a los reyes y también ciertamente condicionados por los pareceres de los comisarios de festejos de la villa de Madrid.

En primer lugar, la etapa como mayordomo mayor del VII marqués de Villafraña (1701-1705), Fadrique Álvarez de Toledo Osorio y Ponce de León, es una de las más oscuras en cuanto a datos sobre obras de Cañizares representadas en palacio. La zarzuela *Las nuevas armas de Amor*, con música de Durón, en caso de no estrenarse en un palacio nobiliario, tal vez se escribiría para los reyes en este período, apunta Angulo Díaz que alrededor de 1702 o 1703 (2016: 505-513). En cambio, de la zarzuela *Hasta lo insensible adora sí* que hay evidencias documentales sobre su estreno. Esta se escribió para celebrar el cumpleaños de la reina María Luisa de Saboya, representándose el 17 de septiembre de 1704 de la mano de las compañías de Manuel de Villafior y Juan Bautista de Chavarría (Lolo, 2009: 173). De la composición de la loa se encargó Zamora en la parte literaria y Juan de Serqueira en la musical (Lolo, 2009: 181). Esta es

una obra cuya música se creía de Literes y, sin embargo, se ha demostrado que pertenece a Durón (Carreras, 1997: 79-80). De estas zarzuelas puede reseñarse como novedoso respecto a las de años anteriores la introducción de más secciones en estilo recitativo –en estrofas de silvas– y arias, que se suceden en pasos cantados a modo de cantatas (Angulo Díaz, 2016b: 525-526), a veces alternados con números de la tradición hispana como tonadas, seguidillas o estribillos y coplas independientes. También resultan una novedad los minués vocales al estilo de las *airs à danser* de las *tragédies lyriques*, quizá influido Cañizares por los músicos de cámara franceses de Felipe V, encabezados por Henry Desmarest, y por la cantatriz Claire Marchand, si es que alguna vez tuvo la oportunidad de escucharles durante su corta estancia española entre 1701 y 1703.<sup>44</sup> Otro aspecto novedoso que se comienza a apreciar a partir de estas zarzuelas es la inclusión de recitados con violines, que el dramaturgo reservaba para situaciones de alta intensidad dramática. Por otro lado, las comedias de Cañizares tuvieron una presencia en palacio, como es el caso de *La invencible castellana y antes que todo es mi amante*, ejecutada a los reyes el 28 de diciembre de 1704 por la compañía de Juan Bautista Chavarría (Morales, 2007: 181).

Durante la mayordomía de José Fernández de Velasco y Tovar, VIII duque de Frías (1705-1713), o bien Cañizares asumió nuevas responsabilidades en el ámbito cortesano, o bien se hicieron visibles a través de la documentación administrativa, además de tener una mayor presencia como dramaturgo. Uno de los cometidos del poeta fue el de hacer llegar órdenes del duque relacionadas con representaciones teatrales palaciegas. Para la representación de *Todo lo vence el amor*, de Zamora y Literes, en noviembre de 1707, daba indicaciones al Conserje del Buen Retiro, Antonio Mayers, sobre el préstamo de las llaves del coliseo y sobre qué objetos ornamentales de los palcos del teatro se debían retirar o mantener. A su vez, existe una petición de Cañizares remitida al mismo, del 14 de diciembre de 1707, en la que solicitaba que entregara las llaves del coliseo y de sus aposentos a la villa de Madrid, para que se pudiera ensayar el día 15 la comedia que había prevista (AGP, Administración, Espectáculos, 667).<sup>45</sup>

Por otra parte, Cañizares se encargaba del pago a los comediantes y músicos de las representaciones, como lo prueba este documento:

...mandó V.M. se pidiese informe a Moriana de lo que por el bolsillo de gastos secretos se ha estilado dar a estos músicos. Y en su cumplimiento dice que, en el

<sup>44</sup> En cambio, Desmarest permaneció hasta 1706. Ver Morales (2005b).

<sup>45</sup> Documentación editada por Ignacio López Alemany y J. E. Varey (2006), con la colaboración de Charles Davis. Correspondencia de José de Cañizares en las págs. 47 y 55 del referido trabajo.

año de 1707, se dieron a don Joseph Cañizares 6530 reales para repartir entre los comediantes, y de ellos se entregaron 1600 reales a los músicos que tocaron en las comedias (López Alemany y Varey, 2006: 101).

Asimismo, en este año, el poeta recibió del maestro de la cámara del Rey 600 reales, «por la impresión del bautismo del Sr. Príncipe de Asturias» (*Recados de data que se hicieron al Maestro de la Cámara para la cuenta del año de 1707*, AGP, Administración General, Maestro de Cámara, 462), la que seguramente fuera la relación del *Bautismo del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias Don Luis Primero* (1708). Esta lujosa edición se imprimió por orden del mayordomo mayor y condestable de Castilla, quien en años posteriores encargó a Cañizares otras relaciones de características semejantes.

En el año 1708, Cañizares continuó ejerciendo labores similares en la casa del Rey, como demuestra la correspondencia mantenida con Mayers en la que trata aspectos organizativos de *Decio y Eraclea*, del conde de las Torres y músico desconocido (López Alemany y Varey, 2006: 76 y 78-79; Rich Greer y Varey, 1997: 229; y Carreras, 2000a: 22-23). Su involucración en la organización de esta «ópera para recitar en música según estilo y metro italiano» no es baladí, pues se considera la primera de la centuria que sigue bastante de cerca las convenciones del *dramma per musica*. La obra tuvo tal repercusión, que Francia se hizo eco de su estreno en el *Mercurie Galant*, donde se mencionaba la excepcionalidad del montaje y de la música, aprobaba por los cortesanos extranjeros, quienes poseían «gusto y discernimiento» (López Anguita, 2017: 187). En el mes de diciembre del mismo año, estrenaron las compañías de José Garcés y Juan Bautista Chavarría la zarzuela *Acis y Galatea*, de Cañizares y Literes, para el cumpleaños de Felipe V.

El 9 de abril del 1709 las mismas compañías pusieron en escena la fiesta en dos jornadas *Con música y por amor*, debiéndose la primera de ellas a la pluma de Zamora y a los acentos sonoros de Juan Francisco Gómez de Navas, y la segunda a Cañizares y Literes (López Alemany y Varey, 2006). Resulta reseñable de esta última obra que cada una de las dos jornadas tuvo un argumento diferente, la primera centrada en la fábula de Anfión y la segunda en la de Orfeo y Eurídice. Además, no pasa inadvertido el reparto con más de veinte personajes en cada jornada, incluyendo comparsas, ni tampoco la espectacularidad visual con diversas mutaciones –bosques, armería, ruinas, puerto de mar, palacio, noche y Campos Elíseos–, numerosas tramoyas –por ejemplo, las doce de los signos del Sol de la segunda jornada– y efectos escénicos como tempestades, niebla o un incendio.

En *Con música y por amor*, Cañizares de nuevo se encargó de aspectos organizativos relacionados con la distribución de llaves de aposentos del Coliseo del

Buen Retiro.<sup>46</sup> Hay constancia en la documentación conservada de que el día del estreno los dramaturgos no pudieron ausentarse ni un momento del teatro: «... siendo preciso que don Antonio de Zamora y don Joseph de Cañizares no falten hoy un instante del coliseo, me manda S.E. diga a Vm. disponga se les dé muy bien de comer, y que así haga Vm. se ejecute» (López Alemany y Varey, 2006: 83).

Paralelamente, en la documentación del maestro de la cámara he localizado el siguiente pago al poeta en el mismo año: «a D. Joseph Canizares, cám[ar]a, 1203 [reales]» (*Data de las cantidades que ha pagado [...] desde el año de 1708 hasta fin del de 1717 [...] Año de 1709*, AGP, Administración General, Maestro de Cámara, 462). Desconozco si esa gratificación tuvo que ver con la composición del segundo acto de la zarzuela u otra obra escénica, con sus labores organizativas en palacio o con su posible asistencia como letrista en la cámara del Rey.

Además de las obras ya apuntadas, Angulo Díaz atribuye a Cañizares otras zarzuelas de este período, posiblemente cortesanas, basándose en cuestiones de versificación, estructuración de los textos cantados a modo de cantadas y usos de algunas formas poético-musicales –especialmente la que llama «aria-diálogo»– que dice solo observar en sus obras. Entre ellas se encuentran la primera jornada de *Apolo y Dafne* (ca. 1705-1706), con música de Durón, y la segunda jornada de *Coronis* (ca. 1705-1706), presuntamente de este mismo compositor (Angulo Díaz, 2016: 629-636 y 685-691). Por su lado, Antoni Pons (2014: 511) considera, con las debidas reservas, que la letra de la ópera *pasticcio* titulada *Dido y Eneas* (¿1709?) pudo pertenecer a Cañizares.<sup>47</sup> Estas son todas las informaciones sobre la involucración de Cañizares en festejos cortesanos durante la mayordomía del duque de Frías, como dramaturgo y acometiendo labores organizativas en las fiestas reales.

A pesar de todo, su creatividad no se vio coartada únicamente a los festejos palaciegos, sino que, por orden del duque, compuso dos relaciones de reales exequias, tal como ya anticipé. La primera de ellas, *España llorosa sobre la funesta pira*, detalla la ceremonia que se hizo en el Convento de la Encarnación el 26 de septiembre de 1711, por el fallecimiento de Luis el Gran Delfín, padre de Felipe V. La segunda fue una relación de las honras fúnebres que se dedicaron al hermano del Rey, Luis de Francia, y a la princesa consorte María Adelaida de Saboya, en el Convento de San Jerónimo el 19 de agosto de 1712 (Cañizares, 1712). A su vez, en estos dos casos queda manifiesta la intención de Felipe V y de su mayordomo mayor de homenajear a dos delfines mediante un ingenio de suficiente fineza que estuviera a la altura de las circunstancias.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Ver en la documentación transcrita por López Alemany y Varey (2006: 83-84).

<sup>47</sup> Pons reparó en esta posible fecha de representación con posterioridad a la publicación de su artículo de 2014. Para más información al respecto ver Angulo Díaz (2018: 97-98).

<sup>48</sup> En relación con el proceso de creación de estos textos ver Beatriz Blasco Esquivias (1992).

Posteriormente, Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII marqués de Villena, pasó a ocupar el cargo de mayordomo mayor entre 1713-1725, y por el elevado número de obras palaciegas que Cañizares estrenó en palacio durante este período, pudiera tratarse del más relevante en la trayectoria cortesana del dramaturgo. Cabe remarcar que no parece casual, ya que el marqués fue Virrey de Cataluña y encabezó la batalla del río Ter de 1694 en la cual intervino Cañizares, lo que sugiere que pudiera ser protector del poeta. Por otra parte, es remarcable de esta mayordomía que el vate fuera comisario de festejos reales al menos en una ocasión, según figura en la loa de la fiesta que organizó Pedro de Vasconcelos en su palacio de Madrid, el 12 de septiembre de 1717, en celebración del nacimiento del infante Pedro de Portugal (Leal Bonmati, 2008: 264).

No obstante, del mismo modo que en los años anteriores, escasean los datos sobre las representaciones palaciegas de entonces, sobre todo antes de 1720. Ello pudiera tener relación con la predilección del marqués por las comedias y tragedias francesas –aunque bien es cierto que no dejaron de haber representaciones de comedias españolas e italianas–.<sup>49</sup> Aparte, con motivo del nacimiento de la infanta Mariana Victoria en 1718 y con las salidas de los monarcas a Nuestra Señora de Atocha para dar señales de agradecimiento, hubo diversiones los días 12, 13 y 14 de mayo, con una loa de Cañizares y un sarao en la plazuela de palacio, que vio el monarca desde su balcón aunque, en este caso, el festejo fue organizado por la villa de Madrid. También el vate se encargó de escribir versos para algunos motes, y por todo su trabajo le regalaron una arroba de chocolate y un pilón de azúcar, todo ello valorado en 360 reales.<sup>50</sup>

Quizá se le considerara un buen conocedor de las novedades poético-musicales y teatrales, lo que justificaría su presencia en los espectáculos áulicos entre los años 1720 y 1723, con estrenos de loas, zarzuelas y dramas musicales al estilo italiano. En este último género de fiestas teatrales, colaboró con el músico veneciano Giacomo Facco, quien llegó a Madrid en 1720 como violinista de la Real Capilla y maestro de música del Infante. Su primera colaboración fue *Las amazonas de España*, dedicada por la villa de Madrid a la reina Isabel de Farnesio y al naci-

---

<sup>49</sup> A ojos de la Princesa de los Ursinos el teatro español resultaba aburrido, mientras que para el marqués de Villena, hombre considerado de letras y de gusto afrancesado, las obras de Calderón o Solís no alcanzaban la altura de las de Corneille o Racine. Leal Bonmati (2006) lo ha constatado y ha recopilado diversas noticias de representaciones de comedias francesas en los años 1708, 1712, 1714 y 1715.

<sup>50</sup> «El corregidor participó [que] tiene ajustado con los dos autores de las compañías de representantes el que, por todos los individuos de que se componen, se haga una máscara de trajes, rematando en cuatro carros que figuren las cuatro partes del mundo y concluyan con una loa y sarao delante del balcón del Rey, habiendo de satisfacerseles por su trabajo y carros, seis mil reales de vellón y la cera de las parejas que compusieron esta diversión...» (AHVM, Secretaría, 2-67-10); «...a dicho D. Eusebio de Sabogal por el agasajo de una arroba de chocolate y un pilón de azúcar que de orden de esta junta dio a D. Joseph de Cañizares, por la composición de la loa que se ejecutó en palacio y versos que se hicieron para diferentes motes, trescientos y sesenta reales» (AHVM, Secretaría, 2-67-10).

miento del infante don Carlos, y estrenada por las compañías de José de Prado y Juan Álvarez en el Coliseo del Buen Retiro el 22 de abril de 1720. Cañizares pudo conocer la ópera *La caduta del regno dell'Amazzoni* (1690), de Domenico de Totis y Bernardo Pasquini –a su vez, basada en *Las amazonas de España*, de Solís– e inspirarse en ella, dado que esta obra fue estrenada en Roma con motivo de las nupcias de Carlos II y Mariana de Neoburgo, por orden del duque de Medinaceli. La ópera trascendió en la vida operística romana, a juzgar por su espectacularidad y por la buena acogida, y su libreto tuvo una notable difusión a través de los cauces diplomáticos entre otros, tal como ha explicado Domínguez.<sup>51</sup>

Sin embargo, la única referencia literaria a la que Cañizares alude en el resumen de su ópera es el *Recueil des antiquitez Gauloises et Françoises* (1579), del historiador francés Claude Fachel (Cañizares, 2018: 95, n. 2). Pero la hipótesis de que haya una relación entre la ópera Cañizares y la de Totis, o quizá con otra italiana sobre el mismo tema, cobra mayor credibilidad si se tiene en cuenta que la obra de Cañizares fue una elección de Isabel de Farnesio y que, en 1714, se representó en Parma un *dramma per musica* de misma temática con motivo de su enlace matrimonial con Felipe V.<sup>52</sup> A partir de este asunto, tal como reconoce Cañizares, «se añade [historia] para fabricar el entrecho de la ópera» (Cañizares, 2018: 95). A propósito de esta nota en el resumen de la ópera, cabe subrayar la creatividad de Cañizares inventando episodios en esta y otras de sus obras musicales, incluso introduciendo anacronismos, con la finalidad de «hacer ameno y vario el contexto de la obra», tal como declara el resumen de *Trajano en Dacia* (1735).

Para la onomástica de la Reina de 1721, Cañizares y Facco compusieron una obra de características algo diferentes a *Las amazonas de España*, titulada *Amor es todo invención, Júpiter y Anfitrion*, por ser de asunto mitológico y de mayor espectacularidad. Su estreno tuvo lugar en el Buen Retiro seguramente el 19 de noviembre de la mano de las compañías de Prado y Álvarez. Rainer Kleinertz sugiere que Cañizares pudo conocer la «tragicommedia per musica» *Anfitrione* (1707) de Apostolo Zeno y Pietro Pariati, estrenada en Venecia con música de Francesco Gasparini (2004: 67-69).

En 1723, para festejar la boda del Príncipe de Asturias, se encargó de nuevo a los dos autores la composición de un nuevo drama para música al estilo italiano: *La hazaña mayor de Alcides* o *El mayor blasón de Alcides*, (López Ale-

<sup>51</sup> Para mayor profundización sobre la ópera de Totis y Pasquini ver Andrea Garavaglia (2015: 183-198) y Domínguez (2013: 74-89).

<sup>52</sup> «Oltre ad un secondo titolo per la *Caduta del regno delle Amazzoni* (la *Mitilene*), il Carini registra un altro dramma di stampo spagnolo (*l'Idalma*) e *l'Agrippina*, che sarebbe dovuto andare in scena al teatro Tordinona di Roma nel 1691 se il 1° febbraio non fosse morto papa Alessandro VIII, e che sarebbe stato rappresentato invece, diverso e con altro titolo, al teatro di Parma per le nozze di Elisabetta Farnese con Filippo V re di Spagna (1714)» (Romei, 1991).

many, 2008). De su puesta en escena se encargaron las compañías de José de Prado e Ignacio Sequeira.

Estas tres óperas comparten la articulación musical del drama a partir del binomio recitativo-aria, el predominio del aria *da capo*, la división en escenas en el caso de *Las Amazonas de España* y de *La hazaña mayor de Alcides*, y la alta presencia de arias al final de las escenas (Carreras, 1996: 54). En cambio, presentan particularidades propias de la tradición dramática hispana como la aparición de personajes graciosos en el reparto, la división en dos actos a modo de zarzuelas, la frecuente participación de un coro o el empleo de algunos metros arromanzados. A diferencia de la *liaison des scènes* más fluida de *Las Amazonas de España*, *Amor es todo invención* y *La hazaña mayor de Alcides* presentan interrupciones con algún *deus ex machina*, personajes sobrehumanos en carros, transformaciones, vuelos, hundimientos, dancercías, estatuarias o movimientos escénicos al compás de la música, y que en parte recuerdan a los recursos escénicos empleados por la compañía italiana de los Trufaldines.

También es interesante que, en las funciones de estas óperas dadas a Madrid y a los consejos, se reservaron plazas del tercer suelo del Coliseo del Buen Retiro a libretistas y compositores.<sup>53</sup> Esto refleja la estrecha relación entre el reconocimiento y el ser visto ocupando un lugar privilegiado en el teatro, lo cual, a mi parecer, no puede disociarse de las mayores exaltaciones hacia el autor como individuo ni de sus estrategias de reafirmación en sociedad y proyección de su imagen autorial, que se fueron forjando en el Setecientos (Ruiz Pérez, 2017). Así, sería visto y admirado en persona por los apasionados en las representaciones en el Buen Retiro abiertas al «vulgo», es decir, el gran público que acabaría convirtiéndose en uno de los agentes determinantes del reconocimiento.

Al margen de estas cuatro ocasiones que trabajó junto al músico veneciano, tuvo dos coautorías con el compositor José de San Juan, maestro de capilla del Convento de las Descalzas Reales. Puso los versos a la zarzuela *Eurotas y Diana*, que se hizo en los corrales por la compañía de Prado y sirvió el 26 de noviembre de 1721 para celebrar en palacio el compromiso matrimonial de la princesa María Ana Victoria (Leal Bonmati, 2006: 465).

En el año 1722, para la boda de Luis I con Isabel de Orleans, Cañizares escribió la loa y el entremés del «drama músico u ópera escénica en estilo italiano» *Angélica y Medoro* de Zamora y San Juan. Esta fiesta recibió contundentes críticas en el ya referido libelo de Armengol Anacleto –seudónimo de un personaje cuya identidad real es desconocida–, en el que, sobre todo, se incidió en la falta de verosimilitud, en la elusión de las tres unidades aristotélicas y en el vocabulario indecoroso (Bermejo Gregorio, 2017). No fueron del gusto del

---

<sup>53</sup> Documentación del reparto de aposentos en López Alemany y Varey (2006: 108 y 179).

crítico especialmente la loa y los sainetes de Cañizares, como ya se ha mencionado.

A este listado de fiestas teatrales con textos de Cañizares habría que añadir un par de títulos que fueron repuestos en palacio. El 24 de noviembre de 1721 se ejecutó en el Salón Dorado del Alcázar la «comedia zarzuela en música» *Semele abrasada*, la cual, según Juan José Carreras, debió de ser *Júpiter y Semele* de Cañizares y Literes, y que había sido representada con anterioridad en el Corral de la Cruz a principios de mayo de 1718, así como en el salón del Ayuntamiento por motivo del nacimiento de la infanta Mariana Victoria.<sup>54</sup> No comparto con Juan José Carreras (1996: 55, n. 12) que los pagos efectuados a San Juan y el regalo de chocolate a Cañizares se debieran a una loa para *Júpiter y Semele*. Considero que estos se deberían a la nueva loa para *Eurotas y Diana*. En la documentación aparece constancia de que «se mandó dar al maestro de capilla de las Descalzas [José de San Juan] cuatro doblones [240 reales] por el aumento de papeles de música para la comedia de palacio», para los catorce músicos que acudieron a la representación (AHVM, Secretaría, 2-67-13). San Juan tendría que proporcionar copias de su música recientemente compuesta, con algunas partes duplicadas y con algunos añadidos para la nueva loa. Así también, en la misma documentación consta que se hizo una comedia al Consejo en las casas del Ayuntamiento por motivo de estas celebraciones, la que quizá fuera alguna de las dos zarzuelas de Cañizares ya apuntadas.

La última obra escénica de Cañizares de la que hay certezas de su interpretación en palacio durante la mayordomía del VIII marqués de Villena fue la comedia *Don Juan de Espina en Milán* (1714), en el carnaval de 1724, seguramente en el Salón Dorado del Alcázar.<sup>55</sup> El poeta Juan José de Salazar dejó una divertida pintura que refleja lo distraído que estuvo Felipe V durante la función, y que ofrece testimonio de que únicamente mantuvo la atención en un número cantado de la actriz María de San Miguel:

Haciéndose en Palacio la comedia de Don Juan de Espina, en tiempo de Carnestolendas, y estando el Rey divertido echando agua y grajea, estuvo atendiendo con cuidado un paso cantado, que ejecutaba María de San Miguel, a cuya especialidad, por precepto hizo la presente

DÉCIMA.

<sup>54</sup> «A la compañía de Juan Álvarez, que representó al Consejo en el salón de las casas de Ayuntamiento la noche del día 13 de mayo la zarzuela de música intitulada *El estrago en la fineza*, por todo el gasto de representación, coches y instrumentos, novecientos y sesenta reales» (AHVM, Secretaría, 2-67-10).

<sup>55</sup> «El domingo por la noche tuvieron sus majestades en su palacio la comedia española de *Don Juan de Espina en Milán...*», *Gaceta de Madrid*, 6 de febrero de 1724 (Torrione, 1998: 120).

Poca o ninguna atención  
prestó el Rey a los asuntos  
de Don Juan de Espina, puntos  
que duda la religión.  
Fue cristiana reflexión  
de católico fiel,  
y porque vieran en él  
su bien fundado desvelo,  
por cosa atendió del cielo  
un paso de San Miguel (Salazar, 1736: 65).

Después de Juan Manuel Fernández Pacheco, la mayordomía recayó en su hijo Mercurio Antonio López Pacheco y Portugal, IX marqués de Villena, entre 1725-1738. Durante sus primeros años al frente de la Real Casa, Cañizares figuraría entre los dramaturgos que estrenaban algunas de sus piezas en el ámbito cortesano, mas parece que de forma aminorada respecto a los años anteriores.

Según Cetrangolo y Padova, alrededor de 1725 Cañizares y Facco compusieron una serenata a cuatro voces, dedicada a la Reina por el infante don Carlos de Borbón (1990: 59). El índice de un volumen facticio que contiene su letra impresa, conservada en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, precisa el lugar y año de estreno de esta serenata: 1725, justamente allí y para celebrar el cumpleaños de Isabel de Farnesio, es decir, el 25 de octubre.<sup>56</sup> Según Cetrangolo y Padova, esta serenata muestra «l'esperienza dell'autore in fatto di parole per musica» (1990: 59), visible en la métrica del libreto y en la dramaturgia musical. Cañizares parte de un modelo arquetípico del género, el de la competición o debate entre diferentes personajes que expresan diferentes opiniones hasta reconciliarse o encontrar un consenso (Tcharos, 2009: 495). En esta serenata, las diosas Palas, Venus y Juno discuten sobre la superioridad del poder, el valor o la belleza, ejerciendo de juez Paris, y la disputa dialéctica sirve como pretexto para loar a la familia real.

Como testimonio de la involucración de miembros de la familia real en esta fiesta, seguramente antes o después de ser interpretada por músicos profesionales, han quedado unas décimas de Juan de Salazar cuyo encabezamiento expresa lo siguiente: «Al Príncipe de Asturias, con ocasión de hallarse el autor en su cuarto, haber cantado su alteza con primor una área, *Yo mando al cielo*, le mandó hacer una décima» (Salazar, 1736: 79).

---

<sup>56</sup> En dicho índice consta «2. Festejo hecho en El Escorial [*sic*] a los días de la reina D.<sup>a</sup> Isabel de Farnesio, año de 1725» (RBME, 49-II-24).

Más tarde, en 1727, Cañizares y Falconi fueron coautores de una serenata de la que lamentablemente no conservamos la música. La motivación de esta composición fue los desposorios de la infanta Mariana Victoria con el Príncipe de Brasil. Dada la importancia de la ocasión, Cañizares recibió 1500 reales por la letra (Álvarez Martínez, 1997: 350-354). En la interpretación de esta serenata tomaron parte los músicos de la Real Capilla, entre ellos cantores italianos como solistas.

Con motivo de las honras por la muerte del duque de Parma Francisco de Farnesio, que tuvieron lugar en la Encarnación el 30 de septiembre de 1727, escribió los jeroglíficos junto a Jerónimo del Val (Bottineau, 1986: 426). No pasa inadvertida la manera en que se vitupera a Cañizares en la relación, al que se refiere como «ingenio a quien aún en cosas de mayor armonía a lo menos de mayor gusto sobró siempre su nombre para acreditar el acierto» (*Breve elogio*, 1728: 73-74).

Asimismo, durante el Lustró Real en Sevilla, Cañizares escribió desde Madrid no solo villancicos para los Borbones, sino también una serenata en 1729 (Bolaños Donoso, 1997a: 255). En este hecho se contempla que Cañizares continuó desempeñando en palacio funciones similares a las de la época del famoso Matteuccio en la corte española.

A partir de 1730 se hace más borrosa la presencia de Cañizares en palacio, por varios motivos. En primer lugar, por la escasa información de la que se dispone que relacione al dramaturgo con las fiestas cortesanas, vacío que quizá pueda cubrirse en investigaciones venideras. En segundo lugar, porque se produjeron importantes cambios en el gusto y en los aspectos productivos, pues desde 1738 una compañía profesional de cantantes italianos, encabezada por el empresario Giovanni Maria Pieracini, representó óperas italianas en el Coliseo del Buen Retiro, sobre todo de Pietro Metastasio. Pese a ello, Cañizares fue asesor literario en 1738 de la primera producción italiana cortesana de este tipo, *Allessandro nelle Indie*, además de encargarse de los jeroglíficos de la fiesta (Carreras, 2000a: 25). Para esta fiesta, tal como ha documentado Carreras, Cañizares y Pieracini desestimaron una versión que Alarcón hizo de esta obra metastasiana, y propusieron que se reformara el Coliseo del Buen Retiro para que se pudieran realizar las mutaciones que exigía el libreto (2000b: 239).

Hasta aquí queda expuesta toda la información que he podido acopiar sobre la notoria labor de Cañizares como poeta regio. No alcanzo a saber si durante la mayordomía de Francesco Pico, duque de la Mirandola (1738-1746), llegó a estrenar alguna de sus composiciones dramáticas en el Buen Retiro o en otro tablado palaciego, en una etapa en la que el *dramma per musica* se había convertido en el espectáculo teatral por excelencia en detrimento de teatro musical «con letra castellana». Aunque Cañizares supo adaptarse a las nuevas convenciones operísticas, parece que, tras la llegada de la compañía profesional

de cantantes italianos, se prescindió de su destreza poética para dar cabida a las obras de dramaturgos de éxito internacional.

No es descartable que algunas de sus obras se siguieran estrenando o reponiendo en el ámbito palaciego en funciones menos fastuosas o en la intimidad de la familia real. Así lo sugiere un manuscrito (BHM, Tea 1-161-39) con varias piezas breves, con el sello de Felipe V, y fechado en 1747, en el que se encuentra un «intermedio cantado» de Cañizares titulado *La viuda y el doctor*,<sup>57</sup> que parece tratarse de una adaptación del *intermezzo* en dos actos *La vedova ingegnosa* (1741), con libreto de Tommaso Mariani –y cuya partitura de Giuseppe Maria Orlandini llegaría a la corte española, pues la poseyó Bárbara de Braganza (Cappelletto, 1995: 217)–.

Hubo que esperar hasta después de la muerte de Cañizares para que su teatro volviera a aparecer en las fiestas más esplendorosas de la corte. Dos casos paradigmáticos son la puesta en escena en el Buen Retiro de *El domine Lucas* con motivo del matrimonio de la infanta María Luisa con el archiduque Leopoldo II en 1764, y del *Don Juan de Espina en Madrid*, por el enlace de María Luisa de Parma y el Príncipe de Asturias don Carlos en 1765. Para la primera de estas dos conmemoraciones organizada por la villa se eligieron dos comedias, «una seria y otra festiva», según consta en la documentación archivística conservada (AHVM, Secretaría, 2-74-5). La primera de las dos comedias fue *Duelos de lealtad y amor*, de Calderón, y la segunda *El domine Lucas*. Estas fueron interpretadas por las compañías de María Hidalgo y María Ladvenant el 14 y 15 de febrero de 1764 respectivamente, repitiéndose a los Consejos y a Madrid en días posteriores. Para adaptar el espectáculo a los gustos de entonces y a las circunstancias de la celebración escribieron una loa del marqués de la Olmeda y cuatro sainetes Ramón de la Cruz, dos para cada fiesta, con música de Luis Misón y José Rosales. En cuanto a la música de la comedia de *Duelos de lealtad y amor*, se reutilizó la que Antonio Guerrero compuso previamente para los corrales, con algunas adiciones que se encargaron a Nebra para la ocasión; en el caso de *El domine Lucas*, se pensó en volver a dar uso a la música que Nebra escribió en 1747, pero el compositor finalmente optó por reescribirla. De ornar los teatros se encargó Santiago Bonavera bajo las indicaciones del mayordomo mayor del Rey, el VI marqués de Montelegre, José de Guzmán y Guevara (AHVM, Secretaría, 2-74-5).

Para la celebración por los desposorios del futuro Carlos IV se presentaron seis comedias «heroicas» y tres «jocosas» a Carlos III, previamente inspec-

---

<sup>57</sup> En la portada de la fuente figura que perteneció a Salvador de las Torres, gracioso de la compañía de Manuel Guerrero. Las otras dos piezas que contiene son el *Entremés de la burla del herrero* y *Entremés del Gori, Gori*. José Subirá dio noticia de la peculiaridad de este intermedio declamado con dos arias y un dúo en *La tonadilla escénica* (1928-1930: 79-80).

cionadas por el marqués de Montealegre. El primer grupo lo constituyeron comedias de Calderón y Bances Candamo, entre ellas el «Belerofonte», *Fieras afemina Amor*, *Los tres mayores prodigios*, *La piedra filosofal*, *Los hijos de la fortuna* y *Cuál es efecto mayor, lealtad, sangre o amor*. El monarca se acabó decantando por esta última de Bances Candamo. De las piezas cómicas, los comisarios del festejo deliberaron lo siguiente:

Reconocemos que en cuanto a la jocosa podrá ser de mayor aceptación, diversión y gusto la de *D. Juan de Espina en Madrid*, así por hallarse desempeñado el carácter jocoso que tiene como por ir acompañado de diversidad de burlas y bastante visualidad de teatro de que carecen las otras dos del *Castigo de la miseria* [de Juan de la Hoz y Mota] y *La más ilustre fregona* [de Cañizares], estando cierto excede en el todo de sus partes y adorno a la del *Dómine Lucas* que se ejecutó el año pasado (AHVM, Secretaría, 2-76-5).<sup>58</sup>

No pasa inadvertido que precisamente el elemento espectacular fuera decisivo a la hora de elegir las comedias para estas fiestas, pues suele asociarse con el gusto popular, y porque fue muy criticado por los neoclásicos dado que le achacaban falta de verosimilitud. Ello sirve para dar cuenta de que en muchas ocasiones lo elitista no iba reñido con lo popular en los teatros de la realeza –incluso ello daría para reflexionar sobre lo delgada que a veces resulta la línea que separa lo culto de lo popular–.

Las primeras representaciones de las dos «comedias españolas» tuvieron lugar los días 8, 10, 11 y 30 de diciembre de 1765, y se encargaron de representarlas las compañías de Nicolás de la Calle y María Hidalgo. En fechas posteriores, como era costumbre, se hicieron para los Consejos y para Madrid. En cuanto a los demás elementos nuevos de la fiesta, se encuentran los teatros diseñados Josef de Rufo, Alejandro Velázquez, Casimiro Gil y Antonio Miranda bajo las orientaciones de Santiago Bonavera, una loa de Antonio Benito Vidaurre y Orduña para la «comedia heroica» de Bances Candamo, y cuatro sainetes de Cruz con música de Rosales y Pablo Esteve (AHVM, Secretaría, 2-76-5).<sup>59</sup>

Estas reposiciones de obras «jocosas» en celebraciones cortesanas no resultan baladíes, pues la pérdida de la representatividad del teatro español durante el reinado de Fernando VI pareció recuperarse en estos años, y la producción dramática de Cañizares ocupó el lugar que en otro tiempo hizo el de Calderón en las ceremonias reales. El rescate de estas antiguas piezas cómicas de Ca-

<sup>58</sup> He llegado a este documento gracias a Raúl Angulo y Toni Pons.

<sup>59</sup> Ignacio López Alemany también ha manejado esta documentación del AHVM en su reciente publicación sobre teatro y diplomacia en el Coliseo del Buen Retiro (2022: 65-66).

ñizares en detrimento de su teatro más «serio» sin duda acabaría influyendo en su fama póstuma, junto a las visiones de la crítica literaria ya apuntaladas. Mientras que sus óperas, zarzuelas y serenatas cayeron en el olvido, sus comedias formaron parte del corpus teatral canónico. Sirvan de ejemplo los casos mencionados y que durante el bienio de 1793-1794 se hicieron en los Reales Sitios de Aranjuez y de San Idelfonso *El picarillo en España*, *El domine Lucas*, *Juana la Rabicortona*, *El honor da entendimiento* y tal vez *La más ilustre fregona*, junto a un repertorio de autores clásicos como Calderón, Moreto y otros entonces contemporáneos como Jovellanos, Comella, Fernández de Moratín, Zavala y Zamora, y junto a traducciones o adaptaciones de Goldoni, Beaumarchais o Metastasio (López de José, 2006: 477-497).

# Más allá del Palacio Real

## Creación lírica para los teatros comerciales

El principal reconocimiento que se ha hecho a Cañizares en la historia de la literatura española ha sido el de escribir exitosas comedias de figurón, de magia y de santos, de manera que sus zarzuelas, comedias mitológicas y óperas han pasado más inadvertidas. Estas últimas no fueron de menor importancia a juzgar por la cantidad de estrenos y reposiciones en los corrales desde los inicios del siglo XVIII. Además, testimonios como el siguiente de Rodríguez Espartero dan cuenta del impacto que tuvo su obra musical entre el «vulgo» de los corrales, tras representarse en las funciones públicas del Buen Retiro:

Don Joseph de Cañizares ha alimentado los corrales mucho tiempo y ha sabido hacer las agudezas sonoras, y lo sonoro artificioso. Es verdad que las comedias de Calderón y de los mayores ingenios de España, aunque las representan todos los días, no tienen la aceptación del vulgo como las de músicas y teatros, pero es el vulgo quien lo aprecia. También es causa de que no duren como duraban antes las comedias de capa y espada, que de Madrid es novelero, y como las gárgaras les suenan bien, no hacen caso ni entienden de la substancia del verso. Fuera de esto, el vulgo es camaleón que vive del aire que suena en los palacios y, como han visto en los reales coliseos dramas y melodramas que divierten, gustan de la música por el zumbido que les da a sus oídos (Rodríguez Espartero, 1727: [s.p.]).

No enumeraré cada una de las producciones de zarzuelas, óperas y serenatas, ya que son cuantiosas, por lo que me limitaré a resaltar, por un lado, las que pueden considerarse hitos en su trayectoria y, por otro, algunos hallazgos recientes que son de interés. Los primeros casos conocidos de zarzuelas de Cañizares representadas en corrales son *Acis y Galatea* (1708), repuesta por la compañía de José Garcés dos años después de su estreno en el Buen Retiro, y *El imposible mayor en amor le vence Amor*, con música de Torres, parece que escrita expresamente para los corrales de Madrid y estrenada en el de la Cruz

el 24 de julio de 1710 por la compañía de José de Prado.<sup>1</sup> En cuanto a la autoría del libreto de esta última se debe poner en tela de juicio que pertenezca de Bances Candamo. La atribución al dramaturgo avilesino estriba en que en el MSS/14879 de la Biblioteca Nacional de España se tachó a Cañizares, y se anotó a este otro. A mi modo de entender se debería a una confusión con otros títulos parecidos de Bances Candamo como *Cuál es la fiera mayor entre los monstruos de amor* o *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor* lo que llevó a anotar que la zarzuela era una obra de Bances Candamo. Además, se aleja de las convenciones dramático-musicales de las otras dos zarzuelas del vate avilesino al introducir diversos recitativos y arias, y, de haber sido suya, es bastante probable que se hubiera impreso junto al resto de sus obras en la edición de sus *Poesías cómicas. Obras póstumas* (1722).

No obstante, las zarzuelas de Cañizares tuvieron cabida en los tablados de los teatros públicos desde comienzos de siglo XVIII, y así continuó siendo después de reconvertirse estos en coliseos a la italiana en las décadas de 1730 y 1740. Ello le llevó a escribir libretos de zarzuelas asiduamente y algunas óperas, y a colaborar regularmente con diversos músicos forjando vínculos que trascendían de encargos puntuales de nobles, comisarios de teatros y compañías de representantes. Esto se puede observar en la documentación de los corrales de la década de 1720 en adelante, la que deja constancia de sus reiteradas coautorías, en primer lugar, con el maestro de capilla de las Descalzas Reales, José de San Juan. Juntos crearon la zarzuela *Amando bien no se ofenderá un desdén, Eurotas y Diana* (1721), una de las más famosas de Cañizares, que se representó en palacio, que se puso en escena también en Valencia, Barcelona y Ciudad de México, y que se llevó a las tablas en Madrid en nueve ocasiones hasta la temporada de 1762-1763.<sup>2</sup> Después, Cañizares y San Juan escribieron la zarzuela *Calipso y Telémaco* (1723), estrenada por la compañía de Prado, y la cual se basó en la novela *Les Aventures de Télémaque* (1699), del preceptor de Felipe V, François Fénelon. Esta obra literaria consta en el inventario de libros del testamento del dramaturgo y su mujer, por lo que tomaría directamente el argumento de ella, no alcanzo a saber si del texto en francés o de la primera traducción española de 1715 –ver Anexo 1–. No deja de ser llamativo que Cañizares tomara la trama de una novela contemporánea y que solo meses después se publicara por primera vez en Madrid por Francisco Medel. Este aspecto resulta bastante particular en el género zarzuelístico, pues habitualmente bebía de las *Metamorfosis* de Ovidio y de temáticas pastoriles. Sin duda, la elección de esta obra literaria para crear

<sup>1</sup> Las argumentaciones defendidas por Angulo Díaz (2016a) parecen suficientemente convincentes como para considerar la música de José de Torres, y no de Durón como se había pensado.

<sup>2</sup> Cabe anotar que posiblemente el éxito de *Eurotas y Diana* en su estreno fuera un factor crucial para que la Junta de Festejos contara con San Juan para la ópera escénica *Angélica y Medoro* de Zamora (1722).

una zarzuela se debe a que «el consumo de obras teatrales era muy elevado y por lo tanto los autores necesitaban diversificar sus fuentes –leyendas, mitos, historia, novela–» (Palacios, 1998: 262). Tampoco pasa inadvertida la importante cantidad de arias que Cañizares introdujo en esta zarzuela respecto a las anteriores.

Otro de los principales colaboradores de Cañizares hasta sus últimos años de vida fue el organista José de Nebra, uno de los máximos exponentes de la música escénica en Madrid junto a Francesco Corradini, hacia el ecuador del siglo. Hace escasos años, Luis Antonio González Marín (2018) estudió a fondo y llevó a las salas de conciertos una interesante colaboración entre Cañizares y Nebra. Esta es la ópera *Venus y Adonis*, que forma parte de *La melodrama o las tres comedias en una*. La obra completa se estrenó el 12 de noviembre de 1729 en el Teatro del Príncipe por la compañía de San Miguel, y *Venus y Adonis*, que es uno de sus tres actos, se llevó un mes más tarde al de la Cruz como obra independiente. El estreno de esta ópera coincidió con un momento de renovación en los teatros que ya notó Donald Curtis Buck:

The Ayuntamiento, along with the companies, started a campaign of musical theater in the Italian style, but with texts by Spanish authors –especially Cañizares–, and, even more important, they were performed in Spanish. Indeed, between 1728 and 1733 there is a dramatic increase in the number of zarzuelas, operas, and comedias con música performed in the two corrales (Buck, 1980: 254).

El interés de *Venus y Adonis* reside en que posiblemente fuera uno de los primeros dramas musicales al estilo italiano y en castellano que se llevaron a los teatros públicos. Cabe señalar que, además, se representó en el Teatro de Barcelona en 1731 y el 21 de noviembre del mismo año en el Palau de Barcelona, con motivo de la llegada del infante don Carlos en su viaje hacia Parma (Alier, 1990: 65-68).

En la década de 1730 parece que las élites tomaron una mayor conciencia del amplio alcance de los teatros públicos de la Cruz, el Príncipe y el de los Caños del Peral, para la proyección de su imagen y autopromoción. Esto explica el interés de la familia Osuna en llevar a los teatros públicos obras costeadas por ellos mismos (Fernández-Cortés, 2007: 104-107). Este es el caso de la comedia en tres actos de Cañizares y de Francesco Corradini que lleva por título *Templo y Monte de Filis y Demofonte*, estrenada el 27 de octubre de 1731 en el Teatro de la Cruz por la compañía de Manuel de San Miguel. A esta función asistieron seis músicos de los duques, y la obra, según Juan Pablo Fernández-Cortés, «fue seguramente encargada por el duque de Osuna y es posible que se representase en su casa antes de realizarse su presentación pública» (2007: 105). Un segundo

caso es la zarzuela *Cuerdo delirio es amor*, de Cañizares y música de Corradini o Manuel Pradell, representada en el Teatro de la Cruz el 6 de febrero de 1733 por la compañía de Juana de Orozco, pues parte de los gastos también fueron sufragados por el mismo duque (Fernández Cortés, 2007: 106-107).<sup>3</sup>

De manera similar, algunas obras líricas se utilizaron para obsequiar a la familia real en los teatros públicos. Es el caso del drama de Cañizares titulado *Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor* (1735), «drama de un ingenio matritense, para representarse en música en el Teatro de los Caños del Peral, de esta corte», con música de Corradini, dedicado a la princesa de Asturias, María Bárbara de Braganza, por los autores de las «compañías de representantes españoles», según consta en el libreto. Cabe precisar que, según Kleinertz (2008: 405-406), se trata de una adaptación del *Trajano* del abate Giovanni Biavi, con música de Francesco Mancini, interpretado en Nápoles en 1723.

Así también, el Ayuntamiento dedicó *Milagro es hallar verdad* (1732) a la princesa, a quien enviaron lujosos libretos impresos junto con la música, porque la dimensión propagandística del teatro musical no se circunscribiría únicamente a los teatros cortesanos. Así, en parte se explica que Bárbara de Braganza acabara acumulando una rica colección de partituras, entre las que se encontraban obras estrenadas en los teatros de Madrid, algunas de ellas de Cañizares, y las que heredó Carlo Broschi alias Farinelli. En su inventario de partituras legado al castrado encontramos varias obras de Cañizares y Corradini: la ópera «Con Amor non ci è Libertà», «Agatocle» –es decir, *El ser noble es obrar bien*–, y la zarzuela «Miracolo è trovar verità» (Cappelletto, 1995: 218 y 220).<sup>4</sup>

En último lugar, cabe destacar que inclusive una obra conmemorativa del ámbito nobiliario, su serenata *La Clicie*, con música de Corradini, fue llevada al Teatro del Príncipe en el carnaval de 1739 por la compañía de Orozco, un año después de su estreno en casa del Embajador de Sicilia (Carreras, 2007: 612-616). Es de notar que durante la década de los años treinta Cañizares formó con Corradini un tándem, entiendo que principalmente impulsado por los comisarios de los teatros y los autores de las compañías de representantes, pero también por personas de la alta nobleza. Esta fructífera y feliz colaboración operística se inició con el «melodrama armónica [*sic*] al estilo de Italia» *Con amor no hay libertad*, estrenada en el Teatro de la Cruz en el carnaval de 1731, por la compañía de Orozco. En la introducción de esta ópera intervienen los

---

<sup>3</sup> Según este autor el compositor de la obra no pudo ser otro que el maestro de la capilla del duque de Osuna, Manuel Pradell, según atestigua un documento de pago en el que se expresa «se sacó la letra para don Manuel de la zarzuela intitulada *Cuerdo Delirio es Amor*; para ponerla en música».

<sup>4</sup> Además, la princesa poseyó la partitura de Facco para «Amore aumenta il valore», la cual se estrenó en Lisboa con motivo de su matrimonio con el Príncipe de Asturias. Se puede consultar su inventario en Cappelletto (1995: 217).

dos fundadores de Roma, Rómulo y Remo, junto a El Esplendor, y esta figura alegórica expone lo siguiente:

Corte del mundo, a Madrid,  
que todo en esto se cifra,  
hacer un festejo intenta  
el Esplendor que le guía,  
en cuyo contexto vea,  
uniendo encontradas líneas,  
ser la fábrica española,  
y extranjera la armonía.  
En los tiempos de Tiberio,  
pintó el suceso de Agripa,  
de Palestina tetrarca,  
donde note la exquisita  
máxima de la fortuna;  
pues porque pendientes vivan  
los hombres de su deidad,  
y perpetuamente asistan  
temor y esperanza en ellos,  
o ya adversa, o ya propicia,  
lo más abatido ensalza,  
y lo más elevado humilla.  
Y puesto que solamente  
el darle principio estriba  
en que haya teatro, en donde,  
como se puede, se imitan  
las óperas que en su tiempo  
el carnaval solemnizan  
de Milán, Roma y Florencia ([Cañizares], 1731: 5-6).<sup>5</sup>

De estos versos de la introducción se aprecia el interés en mostrar un espectáculo novedoso en español con música del «extranjero» Corradini. Su finalidad seguramente fuera provocar la catarsis en los espectadores, pues como declara El Esplendor se buscaba moverles al «temor y esperanza», sin duda en alusión a los momentos de tensión dramática que desembocan en la desesperación de los personajes y a los de resolución de los conflictos de la trama. Sin embargo, estas

---

<sup>5</sup> Leza ya llamó la atención del interés de estos versos en su trabajo dedicado a Corradini (1996-1997: 132).

óperas, a la manera del *dramma per musica* reformado por los libretistas de la Academia de la Arcadia, solían acabar con un *lieto fine* por «evitar el horror de la tragedia», tal como figura en el libreto de *La Casandra* (1737) de Cañizares. En estos desenlaces a menudo los personajes airados y vengativos acaban mostrando compasión como en el caso de *Con amor no hay libertad*, *La Casandra*, *La Briseida*, *Cautelas contra cautelas*, etc. Con ello seguramente Cañizares insta a actuar con templanza pues, como argumenta citando a Santo Tomás, esta es «freno de los deseos a quienes gobiernan las riendas de la razón, y Séneca expresa el medio de usar de ella, *Non quantum velis, sed quantum debeas sumere* (*Senec.*), no ejecutando cuanto quisieres, sino cuanto debas» (1711: 4).

Asimismo, en estos dramas para música españoles de la década de 1730, tal como explica Leza, se observa una preferencia por los argumentos históricos «en consonancia con los nuevos ideales del *dramma per musica*» (2014a: 309), se produce una reducción de los coros, los finales de los actos concluyen más a menudo con dúos o tercetos que con los tradicionales cuatros y ochos, y las arias *da capo* expresan sentencias y diferentes emociones de los personajes. En contraste, mantienen la estructura azarzuclada de dos actos –que se subdividen en escenas– y las intervenciones de los personajes cómicos, los que en Italia aparecían en los *intermezzi* para no mezclarse lo cómico con lo trágico de los melodramas.

Se debe apuntalar que este cambio de orientación también influyó y no solo a nivel musical en zarzuelas como *Milagro es hallar verdad*. En esta se trata un asunto histórico mitificado, la leyenda de la vestal romana Claudia (Kleinertz, 1996: 109), apareciendo en escena personajes históricos junto a los dioses Júpiter, Cibele y Neptuno.

Pero la relevancia de Cañizares como libretista de melodramas en música no quedó solo en su prestigio alcanzado hasta entonces. Su trascendencia también se hizo visible en la temporada de ópera en castellano que se vio en el Coliseo de la Cruz entre 1737 y 1738, ya que fue el principal libretista. Al menos tres de los ocho títulos que se interpretaron fueron de Cañizares: *La Casandra* y las reposiciones de *El ser noble es obrar bien* y *Trajano en Dacia*. El drama *La Casandra* obtuvo la mayor recaudación en toda la temporada y se mantuvo más días en cartelera, tal como queda recogido en un trabajo que he dedicado a su autor musical, Mateo Tollis de la Roca (González Ludeña, 2022a: 203). Por otro lado, se puede sostener, a modo de hipótesis, que una cuarta ópera, *El oráculo infalible*, con música de Juan Sisi Maestres, tuviera texto de Cañizares.<sup>6</sup> Así lo sugiere un pago por la copia de la «fiesta que se hizo en casa

---

<sup>6</sup> Este compositor fue el maestro de clavicordio de la condesa de Luna, esposa del heredero de la casa de Benavente, Manuel Pimentel (Fernández-Cortés, 2007: 128).

de su excelencia las carnestolendas con el título del *Oráculo*», hecha por el trasladante del dramaturgo (AHNOB, Osuna, CT. 413, D. 40).

Volviendo a *La Casandra*, resulta algo sorprendente que la ópera tuviera tal impacto, cuando Tollis de la Roca no era un compositor tan reconocido en la corte como Nebra, Corradini o Mele. Seguramente se debiera a la buena acogida de la representación en su conjunto, teniendo un especial peso la temática de fondo –el matrimonio impuesto–, los elementos dramáticos y espectaculares afines al llamado «teatro popular» (González Ludeña, 2022a: 197). Cañizares explotó algunas fórmulas que funcionaban bien en los corrales tal como explico en el referido artículo, pero quizá la escenografía resultara especialmente sorprendente para los espectadores, pues incluía una mutación de bosque y mar con bajeles en movimiento, y un caballo de Troya del que se abría el vientre y salía una comparsa de soldados con hachas encendidas y espadas.

Otro melodrama que debería considerarse un hito en su producción fue *La Elisa*, con solfas de Corradini. Fue estrenado por la compañía de San Miguel en el Teatro de la Cruz el 12 de octubre de 1739. Su peculiaridad reside en que se acercó más que ninguna de sus obras a los moldes de la ópera seria italiana contemporánea al no introducir personajes graciosos. La mayor originalidad se encuentra en que la primera dama, Elisa, fue protagonizada por Rosa Rodríguez «La Gallega» o «La Galleguita», y en el ocultamiento de su identidad haciéndose pasar por una sirvienta, Celia, que se expresa y comporta como una graciosa. De esta manera, Cañizares introduce un personaje que sin ser cómico actúa como tal, seguramente motivado por el gusto de un público poco acostumbrado a representaciones sin graciosos. Además, da la impresión de ser esta una ópera concebida para resaltar las habilidades actorales de dicha cantatriz, pues alcanzó un gran reconocimiento interpretando papeles de dama, pero sobre todo de graciosa.

En lo respectivo a la década de los años cuarenta, entre las últimas obras de Cañizares se encuentran colaboraciones tan notables con Nebra como las zarzuelas *Vendado es amor, no es ciego* (1744) y *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes*. La segunda de estas parece un encargo para la inauguración del reformado Coliseo del Príncipe como teatro cerrado a la italiana, el 5 de junio de 1745. El argumento es peculiar en el género de la zarzuela, pues como explicó Emilio Palacios «la historia Clásica del rapto de Ganimedes por Júpiter resultaba un asunto de espinosa plasmación literaria a causa de la homosexualidad patente en el suceso» (1998: 263). Por ello, como expone Bermejo Gregorio, «la adhesión de una amada a Ganimedes centra el mayor número e importancia de las licencias literarias» (2015a: 184).

Las posibilidades escenográficas que brindaría el nuevo Teatro del Príncipe serían explotadas en esta zarzuela, por ejemplo, en la primera jornada con

la simulación de un incendio o la elevación de las olas del río Janto, mientras que se «derraman diferentes raudales de agua» sobre un gabinete de cristal. A su vez, ello queda plasmado en la utilización de la iluminación en la zarzuela, una de las principales novedades en este local por fin techado (Palacios, 1998: 281). En el plano musical, las arias ganaron aún más importancia en detrimento de las tonadas estróficas de la tradición aurisecular. Sin embargo, Cañizares en sus zarzuelas, a diferencia de sus óperas y de las zarzuelas de su contemporáneo Nicolás González Martínez, reduce las arias finales –es decir, cantadas por los personajes cuando se retiran del escenario–, ello en favor de las arias insertadas en mitad de las acciones (Leza, 2008: 594). Por otro lado, resultan novedosas en zarzuelas como estas las arias de doble afecto, cuyo texto y música de cada estrofa expresan emociones contrastantes (Leza, 2008: 597). Aunque Cañizares no se quedara desfasado en sus zarzuelas más tardías, *Cautelas contra cautelas* fue una de las últimas basadas en un argumento mitológico porque estas tramas acabaron provocando hastío entre el público de los teatros públicos (Leza, 2014a: 309 y 320). En cambio, el anciano Cañizares no se mostró en absoluto trasnochado ante los apasionados de los coliseos de Madrid durante los últimos años de su vida. En 1745, la compañía de Petronila Jibaja representó en el Teatro de la Cruz su «serenata armónica al estilo italiano» *La Briseida*, con música de Corradini.<sup>7</sup> El dramaturgo renuncia a los entonces manidos argumentos sobre deidades que descienden al mundo terrenal comportándose de manera caprichosa o aleccionadora con los mortales.

Cañizares sigue una de las líneas temáticas de moda en el momento, la Guerra de Troya (Kleinertz, 1996: 115), de la misma forma que en su ópera *La Casandra*, incluyendo en el reparto dos graciosos como en su otra serenata en dos actos, *La Clicie*.

Antes de concluir este apartado, no se pueden pasar por alto las remuneraciones que recibía Cañizares por escribir para los corrales, para así averiguar lo lucrativo que podía resultar. Por la composición de las zarzuelas nuevas, Cañizares llegó a recibir unos 1500 reales, según se observa en diversos pagos recogidos por Cotarelo y Mori. Es interesante que, por norma general, cobraban más los dramaturgos que los compositores, lo que parece reflejar que su trabajo estaba mejor valorado. Este hecho contrasta con la tendencia de los teatros de ópera italianos, en los que generalmente el libretista cobraba emolumentos inferiores a los del compositor (Seta, 1998: 251-252). Tal cantidad de 1500 reales también era pagada por las nuevas comedias, que tenían una jornada más, y pa-

---

<sup>7</sup> Cabe anotar que, en opinión de Carreras, esta obra pudo estrenarse con anterioridad en las celebraciones por el enlace matrimonial de la infanta María Teresa con el Delfín de Francia Luis de Borbón (Carreras, 2007: 616).

rece que esta era la máxima que los poetas llegaban a recibir. Puede decirse que salía muy rentable para el dramaturgo escribir zarzuelas, pues ganaba lo mismo que con las comedias, teniendo que componer una jornada menos, es decir, alrededor de mil versos menos. Cuando el mismo dramaturgo también tenía el encargo de escribir las piezas breves se le pagaban unos 600 reales más, es decir, que podía recibir en total 2100 reales. Evidentemente, existen excepciones, como en el caso de la zarzuela *Cautelas contra cautelas*, por la que Cañizares y Nebra fueron compensados con 3000 reales cada uno.<sup>8</sup> Pese a que los dramaturgos de los corrales como Cañizares recibían cuantiosas cantidades por sus obras nuevas, en comparación con el teatro cortesano eran bastante inferiores pues, por ejemplo, por *La hazaña mayor de Alcides*, recibió 5500 reales, tal como se dijo anteriormente. En definitiva, el teatro lírico, debido a su buena aceptación por su música y espectacularidad visual, era una vía eficaz para hacer algo de fortuna a poetas como Cañizares, lo que arrastró a los autores neoclásicos y a la crítica literaria de hasta no hace mucho a considerarlo carente de interés literario, intención moralizadora y utilidad para la sociedad del momento. Tales apreciaciones contrastan con la perspectiva de los censores y literatos del Bajo Barroco, como se demostrará a continuación con un par de ejemplos.

### Óperas con utilidad pública

De dos de los libretos de las óperas de Cañizares de la década de 1730, son interesantes las censuras y aprobaciones para demostrar que estas resultaban decorosas e instructivas y, por tanto, no estaban concebidas solamente para la diversión. En la censura de *Trajano en Dacia* realizada por Jerónimo López, «vecino de esta corte», a 2 de junio de 1735, se esgrimió lo siguiente:

De orden de V. A. he visto la drama armónica *Trajano en Dacia*, que para la utilidad y el gusto quiere dar al público un ingenio matritense. Y debiendo decir mi dictamen, le ciño a sola la expresión de que conozco al autor, aunque su modestia retire su nombre de los aplausos y con sola esta noticia está ya dicho su elogio, no de otra suerte que, para celebrar al Numen mejor de Grecia, se redujo al *carmina sunt Homeri* todo el aplauso. Varias veces –y siempre con acierto– ha dado a luz sus poemas, acreditando en ellos no solo aquel furor sagrado que inflama las fantasías, sino resucitando aquel decoroso aprecio que hizo la Antigüedad de esta armonía,

---

<sup>8</sup> Cotarelo y Mori recogió diversos pagos que permiten tener una noción de las ganancias de dramaturgos y compositores (2001a: 81-114).

*Cura Duem fuerant olim, Regumque poetae:*

*Praemiaque antiqui magna tulere chori.*

Esta universalidad de sus aciertos le hace siempre conocido, y aún ahora lo es aunque su modestia solicite lo ignorado, porque *Ioquela tua manifestum te fecit*, y no pudiendo equivocarse su plectro con alguno, se conoce fácilmente el pulso delicado que le rige (*Trajano en Dacia*, 1735).

En el dictamen de Antonio Téllez de Acebedo, Repartidor del Número de Receptores de esta Corte y Reales Consejos, a 30 de junio de 1735, se expresaba que,

[...] *Trajano en Dacia, y cumplir con Amor y Honor*, escrita por un ingenio matritense, el que tengo por cierto que en el mismo cuidado de honestar su aplauso hace más público a la curiosidad su nombre, porque el sumo conocimiento de sus obras y general aceptación de sus escritos le declaran en esta un ingenio, que es el uno o único que ha conseguido siempre los elogios, pues siendo tan repetidas sus tareas ha podido blasonar en todas ellas, lo de *Mihi flavus Apollo*

*Pocula castalia plena ministrat aqua.*

Sea la prueba real de este discurso el que en toda la serie de la estación presente, hallándose de muchos competido, ninguno como este –aunque todos lo han deseado– consiguió agradar al pueblo, a quien, por lo instable y raro de sus juicios:

*Stinditur incertus fludia in contraria vulgus.*

Repelió de sus obras tanto sabio *Nunquam volui populo placere* –que exclamó Epicuro– *nam quae ego scio non probat populus; quae probat populus ego nescio*, con que mucho adelanta en el acierto el que asegura triunfo tan dudoso.

En esta obra, pues, que, como tantas, le ha dictado la sonora Clío para el más propio desempeño de su cítara armoniosa:

*Clio dulcissima cythara mudulamina prompsit.*

Bien sé que ha de rendirle más aplausos el golpe placentero de las palmas, estilo bien antiguo del teatro: *Stantes plaudehant in re ficta* –que dijo una elocuencia– que puedan tributarle los rasgos de mi pluma (*Trajano en Dacia*, 1735).

En síntesis, la fama de Cañizares y aceptación de sus obras por parte del público eran motivaciones de peso para dar licencia de impresión a la referida ópera. Además, los censores exaltaban la delicadeza de sus versos y, en el caso de Jerónimo López, este empleó un término tan recurrido por los ilustrados y en la actividad censora desde el siglo XVI como es el de «utilidad» (Pampliega Pedreira, 2016: 52). Como explica Víctor Pampliega Pedreira, en las censuras se hacía hincapié en la utilidad de una obra «sustentando aquella en la erudición y la autoridad del autor» (2016: 54), tal como se ve en este caso.

A su vez, los dictámenes concuerdan en referirse a Cañizares como un poeta incomparable en éxito y discreto por no hacer pública su autoría. Ideas semejantes se reiteran en las censuras de *El ser noble es obrar bien*, ópera estrenada en el Teatro de los Caños del Peral en el Carnaval de 1736 y dedicada a «los aficionados a la decente diversión de la música». La aprobación de Téllez de Acebedo, redactada a 1 de noviembre de aquel año, enjuiciaba así:

...he visto la obra poética que se inscribe *drama para música*, en que es argumento escénico *El ser noble es obrar bien*, escrito por un ingenio de esta Corte, y no permitiéndole en esta ocasión a mi deseo lo preciso y puntual de la prensa el que pueda extender en alguna parte de sus merecidos aplausos la pluma, habré de satisfacer con los que en su propia mano ha librado este ingenio de seguro, con lo dilatado y apreciable de sus tareas, a las que, adulándose con más adecuada propiedad, como Horacio con su lira, puede exclamarlas con él a duración eterna.

\_\_\_\_\_ *Quod et hunc in annum*  
*Horat li. Vivat, et plureis : \_\_\_\_\_*  
*I. Od. 32 \_\_\_\_\_ O laborum*  
*Dulce lenimem, mihi cumque salve*  
*Rite vocanti.*

Bien es verdad, qué mejor panegirista el músico compositor de esta obra como legítimo hermano del ingenio, por la naturaleza y liberal conexión de las dos artes, habrá esmerádose en poner sus aplausos más en solfa (*El ser noble es obrar bien*, 1736).

Por otro lado, la aprobación de Manuel Francisco de Armesto, secretario del Secreto del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, fechada a 3 de noviembre de 1736, dictaminaba lo siguiente de la ópera y sus autores:

[...] he visto una obra de [...] un ingenio de esta corte, tan conocido, de todo discreto, como celebrado en sus teatros de la plebe, cuyas dos circunstancias han sido granjearse sus dilatados escritos en los desvelos de muchos años. Una de dos cosas aconsejó aquel célebre latino lírico en su arte, que debe solicitar el poeta cuando escribe: o aprovechar con sus versos, o lisonjear y divertir con sus discursos, y, si pudiese ser, unir la perfección de entrambos.

*Horat. In Aut prodesse volunt, aut delectare*  
*Art. Poet. Poetae.*  
*Aut simul, et iucunda, et idonea*  
*dicere vitae.*

No creo que el autor de esta drama ha quedado a deber nada a su doctrina, pues bien constante es a todo el mundo que ninguno como él ha conseguido la uti-

lidad y liberalizado el gusto, y en esta obra con especialidad y otras de su clase se lleva de conocido uno y otro, por adularle el tiempo en que priva de bando mayor la música, y se halla tan compaseada a los puntos de su pluma en el más acrisolado temple de su lira (*El ser noble es obrar bien*, 1736).

En el caso de estas dos censuras, a diferencia de las otras anteriores, se subraya el excelso hermanamiento entre música y poesía logrado por Corradini y Cañizares, y que el poeta supo conciliar el *docere* con el *delectare*, tal como instaba Horacio. Se alude de nuevo a su discreción y reconocimiento, a la utilidad pública de la obra, y a que ningún otro dramaturgo transgredió el arte, es decir, las rigurosas normas –opinión quizá algo desmedida para adular su *ingenium*–.

Al margen de estas censuras de los libretos tiene interés el siguiente soneto escrito «por un individuo de ellos» –uno de los dedicatarios, seguramente Cañizares– y dirigido a los ociosos, porque arroja luz sobre la finalidad de este tipo de diversiones. Dicho poema enuncia lo siguiente:

Para aquel tiempo vago y peregrino  
(las noches del invierno perezoso)  
que después de beber os es forzoso  
dar a la diversión algún destino,  
la senda os quise abrir norte y camino,  
del abrigo, el deleite y el reposo,  
que no siempre es objeto de un ocioso  
la visita, el festín o el revésino.  
Agradeced mi afecto los amantes  
del armónico néctar, que esta obra  
(solo por dar) la da a los actuates,  
o no le agradezcáis, pues si no cobra  
mi celo gratitudes semejantes,  
con divertirme yo todo me sobra (*El ser noble es obrar bien*, 1736: 3).

La consideración de la música como una diversión «decente» va en la línea del pensamiento de literatos ilustrados como Nipho (Hontanilla, 2010: 159). Así pues, pudiera interpretarse que la ópera se presenta como una alternativa a otras formas de ocio aludidas en el soneto, tales como los festejos en casas particulares o el juego, y que algunos ilustrados consideraron perniciosas. El teatro les resultaba un entretenimiento que permitía alejar a los ciudadanos de esos vicios y corregir sus conductas, y así quizá lo entendieran autoridades teatrales, representantes y el dramaturgo al promover estas óperas. Mejor tener distraído al vulgo con una diversión honesta como es la música que, aun siendo

considerada por algunos ilustrados como un entretenimiento vacío, sin duda, resulta más edificante que otras formas de ocio. Al menos serviría de acicate para alejar de algunos vicios.<sup>9</sup> Tal vez sería la manera de entender de Cañizares la música como entretenimiento y el soneto su manera de dejar constancia de ello, pues no parece que lo compusiera alguno de los «actuales», al referirse a ellos en tercera persona.

Aunque mediante la música se pretendiera complacer al oído, ello no suponía que la ópera estuviera vacía de contenido doctrinal. Cañizares en ella entra en la polémica sobre si es más noble «el que lo nace o el que lo procede» (Cañizares, 1736: 35), es decir, si esta condición se encuentra en la sangre o en los méritos y virtudes morales. El argumento se centra en el personaje histórico Agatocles, hijo de un alfarero que logra convertirse en un alto mando militar en Siracusa, pero que acaba siendo cesado y desterrado por sus orígenes humildes. En el desenlace, Agatocles triunfa contra quien le usurpa su puesto en el primer acto, Clearco, magnate de Sirac que representa los valores de la teoría nobiliaria biologicista. En este aspecto, el pensamiento del dramaturgo –que varió con el paso de los años, pues en su comedia *El guapo Julián Romero* (1716) criticó a la nueva nobleza impulsada por los Borbones (Cañizares, 1983: 76)– se alinea con el de sus contemporáneos José Antonio Abreu o Benito Jerónimo Feijoo.<sup>10</sup> Precisamente este último tomó como ejemplo a Agatocles en su discurso tercero «Humilde y alta fortuna» del *Teatro crítico universal*. Así pues, las óperas fueron un medio para educar al público, haciendo eco de algunas ideas novedosas con trasfondo social, discutidas en los círculos eruditos del Setecientos, y de las que Cañizares tendría noticias, si no de la lectura, de sus conversaciones con intelectuales o asistencia a tertulias y academias.

### **En la Academia Poética Matritense (¿1740-1745?)**

Algunos estudios recientes apuntan la posible pertenencia de Cañizares a la Academia Poética Matritense, una reunión de aristócratas en casa de José Joaquín Benegasi y Luján como las academias del siglo anterior, donde los poetas leían «papelillos bizarros». Esta era diferente a las tertulias literarias y culturales que tanto auge tuvieron en el siglo XVIII (Álvarez Barrientos, 2006: 115).

La academia tuvo poca continuidad, María Cecilia Ferreira Prado y José Servera Baño (2018) sospechan que entre 1740 y 1745, y en algún momento

---

<sup>9</sup> Esta percepción de la música por parte de algunos ilustrados se hace visible en el trabajo de Ana Hontanilla (2010: 183).

<sup>10</sup> Ver Francisco Precioso Izquierdo (2018).

Cañizares dejó de frecuentarla, considero que por problemas de salud derivados de su longevidad. Sus miembros debieron de ser junto a Cañizares y Benegasi, Francisco Cuadros –sustituto de Cañizares en el puesto de fiscal de comedias tras su fallecimiento–, Lorenzo María Villarroel y Velázquez –marqués de Palacios–, Ignacio de Loyola Oyangueren –marqués de la Olmeda–, Agustín Cordero, Francisco Monsagrati y Escobar, Francisco Scotti Fernández de Córdoba, José de Villarroel, Diego de Torres Villarroel –quien, por cierto, asistió a una de las representaciones de *Con amor no hay libertad*–,<sup>11</sup> Alonso Liborio Santos de Zúñiga –marqués de Avellaneda–, Diego Antonio Cernadas y Castro, y fray Juan de la Concepción.

Cañizares fue una figura reconocida entre los poetas populares y jocosos de esta academia. Benegasi relató sobre Cañizares que había dejado de acudir a ella –estimo que hacia 1743– a pesar de ser admitido, y lo consideraba el «Moreto de esta edad» –entiendo que por la notable comicidad o destacado papel de la música en las comedias de ambos–, con una gran erudición del teatro de su época.<sup>12</sup> En contrapartida, Benegasi reprochó su adaptación a las modas cambiantes de los escenarios (Ferreira Prado y Servera Baño, 2018). En esta academia Cañizares pudo establecer lazos con personajes señeros de la República de las Letras y con miembros de la nobleza, pero esta no fue su única vía, pues a menudo escribió para la diversión y entretenimiento de personajes de los altos estamentos.

### Una pluma al servicio de las altas esferas

En cuanto a la vinculación de Cañizares con las casas nobiliarias, aseveraba Armengol Anacleto que «hay personas de alta jerarquía, que gustan de sus desvergüenzas» (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 23), seguramente achacando su éxito a ello. Esas desvergüenzas pueden aludir a lo jocosos de su producción teatral o bien al talante chistoso del personaje en apariciones en academias, como la palaciega del carnaval de 1700 ante Carlos II y Mariana de Neoburgo. Así también, en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se escuchaban leyendas urbanas que relacionaban a Cañizares con las élites y que contaban que el personaje don Pedro de *El domine Lucas* llegó a existir.

---

<sup>11</sup> Se deduce en que un grupo de poetas cortesanos arremetieron contra la interpretación de las actrices Francisca de Castro, Francisca Vallejo, María Antonia de Chaves y Rita de Orozco en este melodrama, por lo que Diego Torres de Villarroel salió en su defensa con unos sonetos que publicó en sus *Jugetes de Talía* (Torres de Villarroel, 2012: 23-24).

<sup>12</sup> La relevancia de la música en la producción cómica de Moreto puede considerarse una anticipación del gusto dieciochesco, según apuntó Paul Mérimée (1983: 199).

**DEL CAPITAN THENIENTE DE CAVALLOS CORAZAS DON  
Joseph de Cañizares, Gentilhombre de Camara del Excelentissimo Señor  
Duque de Ossuna, y Fiscal, por su Magestad, de las  
Comedias de España.**

Ilustración 12: Tomás MADALENA, *Aliento fervoroso, respiración festiva, voz sonora [...] por haber logrado el Decreto de N.S.P. Inocencio XIII, que concedió nuevas liciones a favor de la piadosa antigua tradición de la venida de María, Señora Nuestra*, Zaragoza, herederos de Manuel Román, 1724, pág. 200, BNE, 2/15739.

Alberto Lista dejó constancia de que hubo «una tradición de que fue personaje verdadero, y que Cañizares lo sacó al teatro por complacer a amigos poderosos, alegres y mal intencionados» (Mérimee, 1983: 136, n. 80).

Que la aristocracia disfrutaba con las obras dramáticas de Cañizares, serias y jocosas, fue un hecho. Ello se observa, para empezar, en el fin de fiesta *El vizcaíno*, un encargo del marqués de los Balbases para festejar en su palacio el casamiento del duque del Sexto en 1717.<sup>13</sup> El reconocimiento que había alcanzado como vate con la protección real, sin duda le abrirían nuevas puertas: otros puestos de prestigio en el Parnaso literario y servicios a poderosos como la familia de Osuna.

Tradicionalmente, desde Cayetano Alberto de la Barrera en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860), se ha apuntado que Cañizares trabajó en la contaduría del VI duque de Osuna cuando abandonó su carrera militar. Sin embargo, Juan Pablo Fernández-Cortés, en su trabajo dedicado al mecenazgo musical de esta familia, no ha encontrado evidencias documentales que demuestren el servicio de Cañizares antes del VII duque de Osuna, José Téllez-Girón, por lo que descarta esa posibilidad. Fernández-Cortés ha documentado que en 1732 aparece nombrado en las nóminas de la casa como «gentilhombre con el encargo de la letra de la música» y «gentilhombre encargado de la música de cámara», trabajo por el que se le remuneraban 12 reales diarios (2007: 103).<sup>14</sup> Pero la actividad de Cañizares como gentilhombre de cámara de la casa se puede adelantar a la década de 1720. Los encabezamientos de sus poesías para un certamen poético que tuvo lugar en 1723 en la Universidad de Zaragoza así lo confirman –ver Ilustración 12–.

Como gentilhombre de cámara, Cañizares acompañaría al duque en sus aposentos. Para concederle tal cargo al vate, es de suponer que confiaría en él

<sup>13</sup> «Lo escribió don José de Cañizares para fin de fiesta a la boda del Sr. duque del Sexto en la casa del Excmo. Sr. marqués de los Balbases. Lo trasladó Juan de Castro» (BNE, MSS/14088, fol. 176r).

<sup>14</sup> «A D. José de Cañizares, gentilhombre con el encargo de la letra de música, 372 reales por su goce de 12 al día» (AHNOB, Osuna, Cartas, 446, D.1).

por su linaje, méritos, inteligencia, buen humor, erudición y experiencia previa, nada más y nada menos que en la casa de los reyes. En lo referido a sus cometidos literarios y musicales específicos debió de ser la principal pluma en el palacio de la familia Osuna. Así lo muestra Fernando de Bárcena y Arango en su dedicatoria al duque, en la comedia *La Babilonia de Europa y primer Rey de romanos* (1731). En ella, mediante una *captatio benevolentiae*, explicaba que no pretendía competir con Cañizares:

...en manos de un príncipe tan prudentísimo, a cuyos perspicaces ojos y elegantes oídos solo pueden agradar aquellas delicadas poéticas obras del siempre ponderable Virgilio, u Homero, y, en suma, las del noble don Joseph de Cañizares, por quien pueden los ingenios de estos tiempos –imitando a lo que dijo Veracia por Gerardo Lobo– decir también:

En tal ocasión nos valga  
Cañizares siempre excelso,  
que en el coro de las musas  
puede ser muso profeso,

tanto, señor, que solo su eruditísimo ingenio puede escribir las obras que basten a llenar el augusto deseo de V. Exc., mas, no por eso, señor, ha de dejar hoy mi ingenio de poner en las elevadas aras de V. Exc. su víctima [...] (Bárcena y Arango, 1731).

Por ende, ello sugiere que, aunque otros poetas escribieran para el duque, la principal pluma fue la de Cañizares alrededor de 1731. Hay sospechas de que al menos dos obras suyas, *Templo y monte de Filis y Demofonte* y *Cuerdo delirio es amor*, se estrenaran en el teatro de la casa de Osuna (Fernández-Cortés, 2007: 104-107). En lo que respecta a su creación literario-musical camerística, se verifica qué tipo de piezas compondría gracias a un pago de 82 reales que recibió su copista por el traslado de varias obras, entre ellas, algunas musicales. Dicho documento revela lo siguiente: «se copiaron varios pedazos de recitados y áreas [...] y otros diferentes papeles, como trovas de áreas, dúos y ochos» (AHNOB, Osuna, CT. 389, D. 5). Algunas de esas piezas que pudo escribir ex-profeso para la familia, seguramente tuvieron música de Antonio Duni, Manuel Pradell o Giovanni Battista Mele, a la sazón al servicio de los duques.

A ello hay que añadir que posiblemente como gentilhomme de cámara se encargara de tareas organizativas en diversiones musicales y teatrales, de ampliar el repertorio cantado de los Osuna, habida cuenta de sus conexiones con algunos músicos –recuérdese que el poeta medió en la compra de partituras a los herederos de Falconi para la Real Capilla–, y nutrir la biblioteca de los duques con obras escénicas suyas y de otros autores. Precisamente, en los fon-

dos de la Biblioteca Nacional de España que provienen de las colecciones del duque de Osuna, se cuenta más de una veintena de obras escénicas de Cañizares que pudieron leer los miembros de la familia, representar en su teatro o, simplemente, permanecer en las estanterías de su biblioteca.

Tras el fallecimiento del VII duque en 1733, Cañizares continuó al servicio de su hijo, Pedro Téllez-Girón y Pérez de Guzmán. Así lo muestra el testamento de Filippo Falconi del 1 de febrero de 1738, en el que Cañizares aparece mencionado como «capitán teniente de caballos y gentilhombre de cámara del Excmo. Sr. duque de Osuna» (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16853, fol. 76v).

Además, la relación de Cañizares con las élites es rastreable también en sus obras escritas por encargo de embajadores para celebrar en sus palacios nacimientos, cumpleaños, onomásticas o bodas de la familia real española y portuguesa. En la Tabla 2 se recogen todas las fiestas que se hicieron en las casas de estos en Lisboa y en Madrid, en las que se interpretaron obras de Cañizares, siendo estrenos una buena parte de ellas. En primer lugar, el enviado portugués a la corte madrileña, Pedro de Vasconcelos de Sousa, le encargó la loa para la fiesta teatral que organizó en su palacio el 12 de septiembre de 1717 por el nacimiento del infante Pedro de Portugal, celebración reseñada en la *Gaceta de Madrid* el 28/09/1717 de la siguiente forma:

El señor embajador de Portugal convidó a los ministros extranjeros, y a la mayor parte de la grandeza de esta corte, para una primorosa comedia, que el domingo 12 de este hizo representar en su palacio, con vistosas, y bien ejecutadas mutaciones de teatro, en continuación del festejo por el nacimiento del infante don Pedro, hijo del Rey, su amo; y antes de empezarla tuvieron los señores una magnífica mesa, con muchos regalos (Torrione, 1998: 93).

La loa encomiástica de Cañizares antecedió a la comedia *Fineza contra fineza*, de Calderón, la cual fue adornada con un entremés, un baile y una mojiganga anónimos.

Entre los festejos con textos de Cañizares organizados por embajadores, resultaron especialmente costosos los que el V marqués de los Balbases, Carlos Ambrosio Spinola de la Cerda y Colonna, hizo en su residencia portuguesa –el palacio de los condes de Redondo– con motivo del casamiento del príncipe Fernando con María Bárbara de Braganza.<sup>15</sup> Al poco tiempo de llegar a la corte

<sup>15</sup> El gran ostento que hizo el marqués en esta producción lo refleja el gasto de 43 854 reales de vellón que ocasionaron los comediantes e instrumentistas, forros de tafetán encarnado para cubrir los impresos, bordaduras de «libros ricos» para la realeza, o un vestido de estatua para la actriz Águeda Ondarro. Aún superior fue el desembolso por la fiesta *Amor aumenta el valor*, con letra de Cañizares y música de Nebra,

portuguesa, Balbases hizo una fiesta en el día de San Luis, con una serenata a seis voces de Cañizares y de Facco, un claro ejemplo de la pujanza del modelo vocal italiano, aunque en letra castellana (Carreras, 2007: 609). En esta serenata que rinde tributo a Felipe V, Cañizares retoma el lugar común del género de la disputa entre varios personajes, en este caso alegóricos y no deidades: Poder, Logro, Obsequio, Inspiración, Inmortalidad y Fama. Para esta obra el marqués trató de contar con los mejores músicos a su alcance, según anotó en su diario: «A la noche [ofrecí] una serenata cantada de los mejores músicos que hay en la corte, hecha aposta, así las palabras como la música, y concurrió toda la nobleza y personas de distinción» (*Embajada extraordinaria*, 1872:16-17).

Además de escribirse una serenata nueva de Cañizares, se hizo una reposición de su ópera *Las Amazonas de España*, con una nueva loa y el *Baile de Cupido y Venus*. Las fiestas organizadas por Balbases culminaron con *Amor aumenta el valor*, melodrama que demuestra la versatilidad compositiva de Cañizares. El argumento se extrae del segundo libro de *Ab urbe condita* de Tito Livio. Difiere respecto a sus tres óperas de 1720, 1721 y 1723 en su división en tres actos –cada uno con música de un compositor diferente, el primero de Nebra, el segundo de Falconi y el tercero de Facco–, en la escenografía sin sucesos sobrenaturales, la cantidad de personajes más reducida, solo seis –Horacio, Porsena, Clecia, Mimo, Libio y Porcia–, en que solo incluye un coro al final y en que se imponen las arias situadas al final de las escenas –estimamos que superan el 80 %–.

Tampoco pasa inadvertida la serenata en dos actos *La Clicie*, de Cañizares y Corradini, por la boda de Carlos de Borbón con María Amalia de Sajonia en 1738. En ella parte de una de las tramas de su zarzuela *Hasta lo insensible adora* –escrita con motivo del cumpleaños de la reina María Luisa de Saboya en 1704–, la del triángulo amoroso entre Apolo, Clicie y Leucotoe extraído de las *Metamorfosis* de Ovidio, y añade dos personajes graciosos siguiendo las convenciones teatrales españolas. Cañizares vuelve a algunos lugares comunes de la dramaturgia barroca, como el del chivatazo del gracioso que genera el enredo –tal como sucede en la zarzuela *Acis y Galatea*–, premoniciones, una invocación, algún aparte, ecos, referencias anacrónicas en boca de los graciosos –a petimetres, monseñores...–, etc. En cambio, percibo un cambio de sensibilidad reflejado en la reconciliación final entre Clicie y Apolo, y en el patetismo de las escenas lacrimógenas de los dos dúos situadas hacia el final de los actos. Ello pudiera provenir de la influencia de la tragedia francesa en

---

Facco y Falconi, de 52 711 reales de vellón por objetos similares, por la impresión y encuadernación de 600 volúmenes de la fiesta y por un manto real para la graciosa Rosa Rodríguez «La Gallega» (*Embajada extraordinaria*, 1872: 29-33).

Tabla 2: Fiestas en casas de embajadores sobre textos de Cañizares

Fecha	Obra	Compositor	Motivación	Lugar
12/09/1717	Loa para <i>Fineza contra fineza</i>	Desconocido	Nacimiento del infante don Pedro	Palacio de Pedro de Vasconcelos, embajador de Portugal en Madrid
18/12/1721	<i>Las nuevas armas de Amor</i>	¿S. Durón?	Cumpleaños de Felipe V y proyecto matrimonial de Bárbara de Braganza con el infante Fernando	Palacio del embajador de España, Lisboa
24/08/1723	<i>Júpiter y Semele</i>	¿A. Literes?	Cumpleaños del Príncipe de Asturias	Palacio del embajador de España, Lisboa
01/05/1727	<i>Festejo harmonico o Serenata a seis voces</i>	G. Facco	Onomástica de Felipe V	Palacio del marqués de los Balbases, embajador de España en Lisboa
08/01/1728	<i>Las amazonas de España</i>	¿G. Facco?	Entrada del marqués de los Balbases en Lisboa y desposorios del príncipe Fernando y Bárbara de Braganza	Palacio del marqués de los Balbases, embajador de España en Lisboa
18/01/1728	<i>Amor aumenta el valor</i>	J. Nebra, F. Falconi, G. Facco	Desposorios del príncipe Fernando y Bárbara de Braganza	Palacio del marqués de los Balbases, embajador de España en Lisboa
15/07/1738	<i>La Clície</i>	F. Corradini	Desposorios del infante Carlos y María Amalia de Sajonia	Casa del duque de Montemar, embajador de Sicilia en Madrid

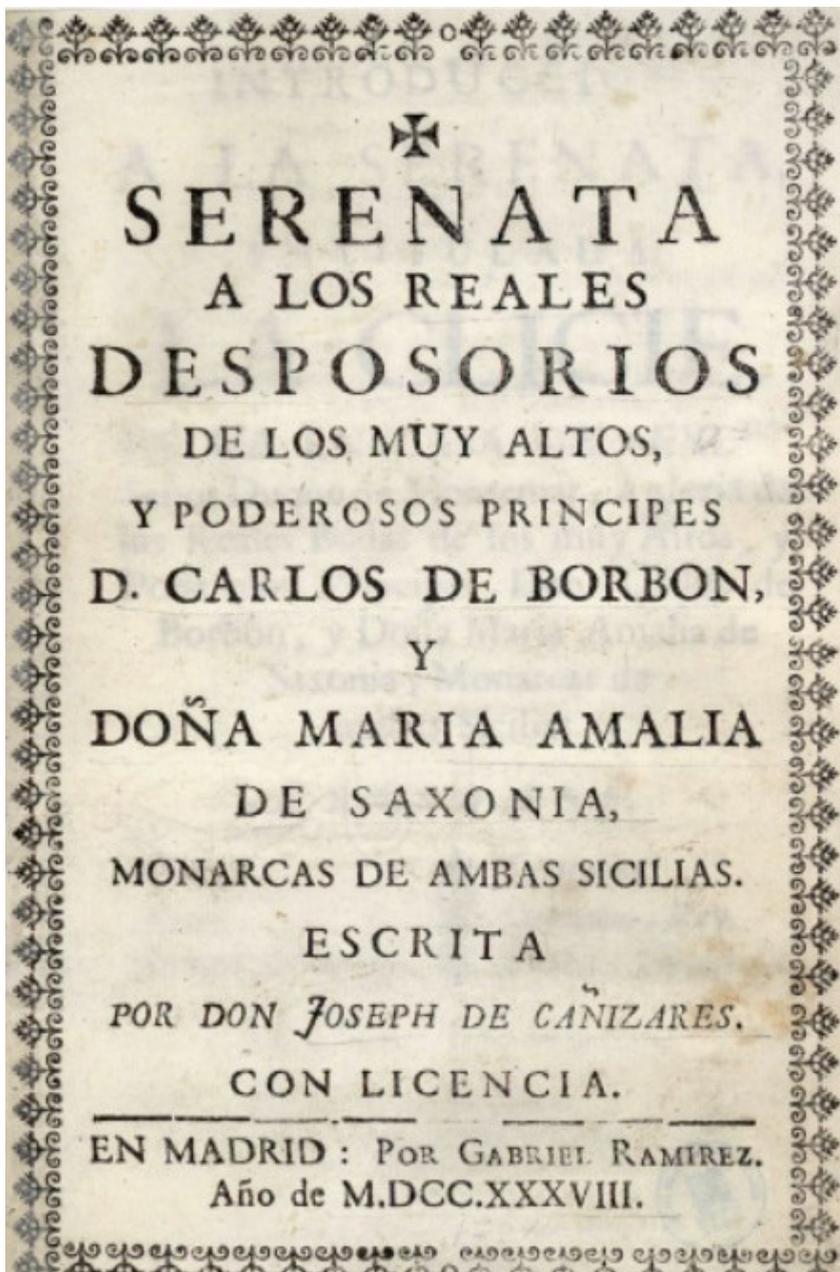


Ilustración 13: José de CAÑIZARES, *Serenata* [titulada *La Clicié*] a los reales desposorios de [...] D. Carlos de Borbón y Doña María Amalia de Sajonia, Madrid, Gabriel Ramírez, 1738, BRM, A-Caj.25/9.

la reforma del *dramma per musica*,<sup>16</sup> en menor medida del conocimiento de Cañizares de la dramaturgia de autores como Racine,<sup>17</sup> y tal vez de la revisión y revitalización de las poéticas dramáticas clasicistas, desde Aristóteles y Horacio hasta Luzán.

La relación de sucesos de los festejos por el casamiento describe que, junto a esta obra, se hicieron conciertos de música instrumental, algunos de oboes, una cantata a dos voces, bailes, y una pieza, quizá *Le Nozze di Perseo e d'Andromeda*, de Anton Maria Albizzini y música de Orlandini, que ejecutaron «los profesores italianos» (Carreras, 2007: 613). La misma relación elogia la música mientras que no entra a valorar el texto: «llegada la noche, se iluminó dentro y fuera el palacio, y pasó toda la nobleza a ver y oír el *drama* en lengua española, puesto en música con admirable gusto, en el cual se representó *La Clicie*» (*Relación de la solemne fiesta*, [1738]: 10).<sup>18</sup>

En definitiva, al menos en siete ocasiones se cantaron y pusieron en escena obras de Cañizares en casa de embajadores con motivo de efemérides de la realeza española y portuguesa. Ello contribuiría a que los nobles que disfrutaran de la música en esas fiestas trataran de adquirir una copia de la partitura, lo que propiciaría la difusión de la producción de Cañizares.

### Difusión de su poesía con música

A través de documentación hemerográfica del período, de relaciones de sucesos, y de fuentes musicales que formaron parte de bibliotecas de nobles, se hace visible una circulación de las obras de Cañizares en territorios castellanos, lusitanos y de los virreinos americanos. En lo que atañe a Portugal, el gusto por el teatro español supuso que sus óperas y zarzuelas se representaran en casas de la aristocracia lisboeta. Es el caso de *Acis y Galatea*, representada en el palacio del conde de San Vicente el 23 de enero de 1718, y el de *El imposible mayor en amor le vence Amor*, interpretada en la casa del marqués de Valença el 24 de marzo del mismo año. Justamente en Portugal se conservan fuentes musicales de estas dos zarzuelas de Cañizares, concretamente en la Biblioteca Pública de Évora, tal vez coleccionadas por el arzobispo Fray Manuel de Cenáculo Vilas Boas en las postrimerías del siglo XVIII (Brito, 1982: 332-334). A la misma biblioteca llegaron más manuscritos musicales con autoría literaria de Cañizares:

<sup>16</sup> Ver Sala di Felice (1986), Strohm (1997) y Bucciarelli (2000).

<sup>17</sup> La traducción de Cañizares de la *Iphigénie* (1674) demuestra ser «uno de los primeros intentos por asimilar el hacer trágico del clasicismo francés» (Lugo Mirón, 2012: 164).

<sup>18</sup> Esta *Relación de la solemne fiesta* se detiene en los elementos más lujosos de la representación, entre ellos los trajes de los comediantes ([1738]: 10-11).

los de *Las nuevas armas de amor*, *Hasta lo insensible adora*, *Júpiter y Semele* y *Amor es todo invención*. A su vez, una copia de *Acis y Galatea* se custodia en la Casa Cadaval de Muge, y el Manuscrito Pombalino –Ms. 82 de la Biblioteca Nacional de Portugal– contiene algunos extractos de zarzuelas de Cañizares (Angulo Díaz, 2016b). Esta última fuente, antes de pasar a manos del marqués de Pombal, perteneció a Alexandre Antonio de Lima, poeta y miembro fundador de la Academia de los Ocultos (Gerhard Rosário, 2015: 8-20). El musicólogo Raúl Angulo, en el estudio preliminar de su edición del manuscrito, considera que fue el mismo personaje quien se encargó de copiar tanto el texto como la música en su juventud (*El manuscrito Pombalino*, 2023: 5-6).

En segundo lugar, en el caso de España, la serenata a cuatro voces o *Festejo para los días de la Reina nuestra señora* que hizo Cañizares junto a Facco, pudo cantarse en la casa del marqués de Hermsilla. La sospecha se debe a que aparece en el manuscrito M/5004 de la Biblioteca Nacional de España, el cual procede de dicha casa y fue legado a la institución por Francisco Asenjo Barbieri. Esta fuente musical debió de utilizarse en el ámbito doméstico a juzgar por las explicaciones sobre rudimentos musicales y los solfeos que contiene, y por la miscelánea de danzas para clave, arias y cantadas que se encuentran en ella (Cetrangolo y Padova, 1990: 57-59).

Por otra parte, es también conocido que la biblioteca del palacio de los duques de Alba albergó algunos impresos musicales con letra de Cañizares salidos de la imprenta de José de Torres, de números sueltos de *Con música y por amor*, *El imposible mayor en amor le vence Amor* o de *Las amazonas de España* (Subirá, 1927: 261-266 y Carreras, 2013: 29-30).

En último lugar y en lo que atañe al Nuevo Mundo, las piezas dramáticas de Cañizares se llevaron incluso a los tablados de teatros palaciegos para el disfrute de la aristocracia. El cumpleaños de Felipe V el 19 de diciembre era una ocasión habitual en la que los dominios del monarca le rendían homenaje con festejos. Por ello, el Virrey de México lo celebraba con representaciones teatrales en su palacio, a las que asistían el arzobispo, los prelados y la nobleza. Al menos en dos ocasiones se pusieron en escena zarzuelas de Cañizares en el marco de estos aniversarios del monarca: durante el virreinato de Juan de Acuña y Bejarano, I marqués de Casa Fuerte, se ejecutó *Amando bien no se ofenderá un desdén*, *Eurotas* y *Diana* en 1733; y durante el virreinato de Pedro de Castro Figueroa y Salazar, I duque de la Conquista, *Cuerdo delirio es amor* en 1740.<sup>19</sup> No alcanzo a saber si con las músicas originales de San Juan

<sup>19</sup> «El 19 en que S.M. católica el Rey N. señor (que Dios guarde) cumplió los cincuenta años de su edad, concurrieron en la santa Iglesia Metropolitana la Real Audiencia y tribunales a la misa de gracias, y *Te Deum* que se cantó con tan plausible motivo; y luego, que este se finalizó, recibió su Excmo. la enhorabuena de los mismos, de Ilmo. señor arzobispo, prelados y nobleza, quienes asistieron por su turno las tres noches inmediatas a la

y Corradini o con remedos de algún compositor allí residente como Manuel de Sumaya.

A la vez, el Virrey del Perú, el marqués Castell dos Ríus, contaba con nueve músicos a su servicio que, según José de Peralta Barnuevo y Rocha en su *Lima triunfante* (1708), interpretaban en su palacio «cuanto han producido de raro en villancicos, y tonadas los Durones y los Torrejones españoles, y en motetes, y sonatas, los Gracianes, y los Corelis italianos» (Claro y Chase, 1969: 7). Dadas las numerosas colaboraciones entre Cañizares y Durón por aquel entonces, es altamente probable que parte de las tonadas o villancicos que sonaron en la casa de este virrey tuvieran letra del vate madrileño. De hecho, en dos de los poemas escritos para la academia celebrada en el palacio del marqués el 4 de noviembre de 1709, en los que los ingenios tenían que emplear títulos de comedias, se utilizó el de la zarzuela *Hasta lo insensible adora* –por cierto, junto al de *También por la voz hay dicha*– (*Flor de academias*, fols.110r-121v). Además, se nota que a Peralta no se le escapaban los compositores europeos de renombre y de moda en la corte de Lima como los ya nombrados u otros, como Bononcini y Facco. La mención al colaborador veneciano de Cañizares en la *Relación de la sacra festiva pompa* (1739), dedicada al obispo de Málaga, aumenta las probabilidades de que las letras cantadas de Cañizares se hicieran conocidas en Lima debido a la fama del compositor italiano.<sup>20</sup>

Hasta aquí, toda la aristocracia de la que se ha hablado, y que disfrutaba de la música con texto de Cañizares, ha sido secular. En lo que respecta al clero, conviene recordar que Armengol Anacleto acusaba al dramaturgo de tener ciertos contactos con las altas esferas eclesiásticas cuando decía en su libelo que, «le perdonaron la osadía por un clérigo su amigo, que tiene bula para decir la misa en romance» (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 13). A su vez, esa vinculación con el mundo eclesiástico lo prueba su trabajo para la Real Capilla y como administrador de las memorias pías de licenciado Alonso López (AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 6). En relación con este último trabajo, pudo estar bajo las órdenes de Felipe Tiburcio Aguirre y Ayanz, miembro del Consejo Real y Supremo de las Órdenes Militares, caballero de la Orden de Alcántara y capellán mayor de las Descalzas Reales desde 1748 (Méndez Hernán, 2017: 47), quien consta en un documento relativo

---

comedia *Amando bien, no se ofenderá un desdén*, que al mismo aplauso se representó en el sumptuoso teatro del Real Palacio» (*Gazeta de México*, desde primero hasta fin de diciembre de 1733: 578); «El 19 en que su majestad católica, el Rey Ntro. señor, cumplió los 57 años de su edad, se dijo en la Metropolitana misa y cantó el *Te Deum*, a que concurrieron los tribunales, como las tres noches inmediatas a la comedia *Cuerdo delirio es amor*, que –con motivo tan plausible– se representó en el gran teatro del palacio» (*Mercurio de México*, diciembre de 1740: 1235).

<sup>20</sup> Cuando describe la calidad de la música de estos festejos expresa que poseyó todo «cuanto han adelantado los heroicos Lelios, y los suaves Bononcinis, los afectuosos Corelis, y los dulces Faccos» (Peralta Barnuevo, 1739: 43).

a los herederos de Cañizares, del 28 de agosto de 1753 (AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 6).

Al mismo tiempo, perteneció al predicador mayor de la Parroquia de San Martín y «de su majestad» Anselmo de Lera, un manuscrito con varias cantadas humanas para voz y acompañamiento de guitarra en cifra, que contiene música de obras teatrales de Cañizares (Ríos y Martín, 2019; *Cantadas humanas*, 2019: 11-13). Quizá el padre Lera se entretuviera escuchando su música, o bien cantándola y tocándola con la guitarra como aquel prior del Convento de San Francisco de Veracruz al que Thomas Gage vio interpretar una letrilla profana de Lope de Vega en los inicios de la centuria anterior (García de León, 2002: 67-68).

A su vez, hubo otro clérigo además de poeta, Juan José de Salazar y Ontiveros, que admiraba la música con poesía de Cañizares. En su caso parece que la disfrutó más en sociedad que en la intimidad, como se observa en su colección impresa de *Poesías varias en todo género de asuntos y metros* (1736), dedicada al infante don Carlos. En esta obra dirige algunos de sus poemas a mujeres que interpretaron arias y cantadas de Cañizares en teatros madrileños, academias o saraos. Por ejemplo, escribió el siguiente soneto «a la área Asaltado está mi pecho, que cantó Francisca de Castro, en la zarzuela, la Hazaña mayor de Alcides»:

Rompe tu duda armónico portento,  
y prefiere al amor, porque la fama,  
con la dulzura que tu voz derrama,  
ser porción solícita de tu aliento.  
El combatido escollo, al mar, y al viento,  
burla constante, y por deidad te aclama.  
Si tu armonía a su dulzura inflama,  
¿cuál será en lo sensible el ardimiento?  
El alma que atiende tu sonoro canto,  
que de Ónfale engrandece la memoria,  
al oído te asoma con espanto:  
Pues juzga en blanda suavidad notoria,  
que murió el cuerpo con tan dulce encanto,  
y por milagro tuyo está en la gloria (Salazar, 1736: 52).

De su asistencia a este tipo de diversiones musicales, Salazar compuso décimas dedicadas incluso a infantes que cantaron arias y cantadas. Como puede observarse en las siete arias de la Tabla 3 que escuchó Salazar, seis pertenecieron a obras escénicas y una de ellas a la serenata de Cañizares de 1725.

Tabla 3: Décimas sobre números de Cañizares en *Poesías varias en todo género de asuntos, y metros* (1736) de J. J. Salazar

<b>Décimas por interpretaciones de arias</b>	<b>Obra a la que pertenecen dichas arias</b>	<b>Localización en el libro (pág.)</b>
Asaltado está mi pecho	<i>La hazaña mayor de Alcides</i> (1723)	84
Que haré cuánto me pidiere, Semele, que me rindió	<i>Júpiter y Semele</i> (ca. 1713)	85
Hermosas ninfas del mar	<i>Hasta lo insensible adora</i> (1704)	85
Canta el cisne y anunciando	<i>La hazaña mayor de Alcides</i> (1723)	85
Si de rama en rama, si de flor en flor	<i>Acis y Galatea</i> (1708)	86
Yo mando al cielo	<i>Festejo a los días de nuestra señora</i> (1725)	89
No haya más iras, ídolo mío	<i>El músico por amor</i> (1714)	91

Cuando Salazar fue recluido, presuntamente por ir en traje de rebozo en una ocasión en la que no procedía (Lope Toledo, 1952: 522), escuchó números con letra de Cañizares. El religioso organizó una academia con música de violines y oboes del maestro «Seminiani» –el célebre Francesco Geminiani o su hermano Miguel Geminiani, violinista de la Real Capilla– con piezas vocales como el aria «Asaltado está mi pecho», de Cañizares y Facco, tal como lo prueban sus siguientes versos:

En medio de estas tragedias,  
no lo he pasado tan mal  
como por allá se cuenta.  
He tenido mil amigos  
con su continua asistencia,  
y ha sido mi cuarto, a veces,  
propia sala de academia.  
En él ha habido violines,  
oboes a competencia,  
siendo el maestro Seminiani  
de estas sonoras cadencias.  
Hubo la aria de *Asaltado*,  
con otras muchas diversas,  
con las cuales, mis amigos  
han divertido las penas (Lope Toledo, 1952: 523-524).

Ejemplos como este y los demás mencionados nos muestran que a miembros del clero no les resultaban inadecuadas sus obras pese a ser profanas, sino que, por el contrario, se deleitaban con ellas. Ello recuerda a aquella frase del padre Feijoo sobre la música de Literes, que expresaba que, «aún en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza, que solo se entiende con la parte superior del alma; y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia» (Feijoo, 1726: 288).<sup>21</sup> Esta elevación del alma por medio de la música es la que justificaba que clérigos pudieran escuchar repertorios profanos con letra de Cañizares y otros autores.<sup>22</sup>

En situaciones similares a las que presencié Salazar y Ontiveros, es decir, en ámbitos privados, debieron de ser utilizadas las llamadas «letras de música» de comedias, también conocidas como, guiones de música, es decir, las letras cantadas de las obras teatrales. En Lima, en las oficinas de los Niños Expósitos y de la Encarnación, se imprimieron ejemplares de la «Letra de la música que se canta en la famosa comedia...» *El falso nuncio de Portugal, El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona, Marta la Romarantina, y El honor da entendimiento y el más bobo sabe más*, con enmiendas y adiciones de nuevos números musicales no escritos por Cañizares. Es de suponer que estas se imprimirían para su consumo e interpretación, a modo de cantadas humanas, en fiestas y reuniones caseras. Pero el alcance de las letras para cantar del poeta no quedaría ahí, pues sus obras teatrales se interpretaron en ámbitos escolares.

En el Monasterio de El Escorial, donde hubo una destacada tradición teatral desde el siglo XVI, se conserva la música para su obra *De comedia no se trate, allá va este disparate*, compuesta por el padre jerónimo Manuel del Valle, y representada por los seminaristas en el carnaval de 1752.<sup>23</sup> No se piense que esto fue algo excepcional pues, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, allí se interpretó teatro profano (Sierra Pérez, 2005: 72). En estas comedias actuaban y cantaban los niños del seminario y de la hospedería, así como los estudiantes del colegio, con mayor frecuencia en la lonja del Colegio (Sierra Pérez, 2005: 78 y 85). No obstante, las comedias de Cañizares fueron de utilidad en las diversiones carnavalescas en instituciones educativas, seguramente con una finalidad doctrinal.

---

<sup>21</sup> Juan José Carreras, a partir de esta cita, ha trazado una interesante relación entre su autor, quien residió en el monasterio de San Martín, el manuscrito musical M/2618, el compositor más representado en el manuscrito, que es Literes, y su poseedor Anselmo de Lera. Carreras reconoce que «es difícil resistir la tentación, aunque la documentación disponible no permita ir más allá, de imaginar alguna conversación entre el Feijoo recién llegado a la corte y el mundano fray Anselmo, que podría estar ya en posesión de estas músicas de asuntos “amatorios y profanos”» (1997: 88).

<sup>22</sup> Un estudio que pone en contexto el repertorio musical profano en el ámbito conventual es el de Alejandro Vera Aguilera (2005).

<sup>23</sup> Para una contextualización resumida del repertorio teatral en el monasterio ver José Sierra Pérez (1987). Las signaturas actuales de las fuentes musicales de la comedia son E-E 142-2bis y 158-9.

En último lugar, alguna de las letras para cantar de Cañizares fue glosada en forma de décimas, posiblemente en alguna academia. Este parece el caso de «Asaltado está mi pecho», aria de la ópera *La hazaña mayor de Alcides* a la que ya se ha aludido, y de la que se conserva una glosa en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (BNE, MSS/20340) junto a varios poemas anónimos –se transcribe como Anexo 3–. Es de suponer que dicha glosa tendría lugar en una academia o en un entorno culto, pues como es sabido este tipo de composiciones poéticas servían para la muestra del ingenio y artificio de los vates.

### Cargos no creativos

Parte del ejercicio profesional del dramaturgo estuvo vinculado a la administración, tal como hicieron otras personalidades de su linaje. Según documentación conservada en el Archivo General de Palacio, Cañizares administró las memorias pías que fundó el licenciado Alonso López en las Descalzas Reales, en las villas de Serranillos y de Griñón (AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 5). Despeja toda duda de que se trata del dramaturgo, y no de otro personaje con el mismo nombre y apellidos, un documento del 28 de agosto de 1753 en el que se nombran a personas de su círculo: a Guiñarte, a la viuda de Cañizares y a sus primogénitos. En dicho documento, Guiñarte consta como poderhabiente de su viuda, y deja constancia de que quedaron «libres de la glosa que tenían puesta los bienes y efectos con que afianzó dicha administración, por no resultar alcance contra dicho D. Joseph de Cañizares ni sus herederos» (AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 6).<sup>24</sup>

Por el momento, no contamos con documentos que precisen cuándo se convirtió en el administrador de esas memorias pías, aunque sí con su firma en la requisitoria de un pleito de 1723, que concernía a las Descalzas Reales (AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 4). Resulta interesante este dato en cuanto a su relación con los músicos de la institución, ya que su trabajo para las Descalzas Reales pudo propiciar una vinculación más estrecha entre Cañizares y el maestro de capilla, San Juan, o el entonces organista, Nebra. Sería interesante tratar de dilucidar si Cañizares pudo escribir las letras de los villancicos que allí se cantaban.

Además, Pedro González de Valdés, primogénito de Lorenza Álvarez de Losada e hijastro de Cañizares, detalló los trabajos de administrador de su padrastro en el proceso de reparto de sus bienes y de los de su madre, tras fallecer ella en 1756. Dejó constancia de su desempeño como administrador judicial del

<sup>24</sup> He consultado esta documentación microfilmada en el AGP, N° de película 3124.

concurso de D. Diego Fernández de Zárate; administrador de los bienes y rentas de las memorias de Francisco Salcedo; administrador de los bienes y rentas de las memorias de Pedro de Zuola; administrador de rentas de alcabalas de Gromaz, pertenecientes al concurso de D. Alonso de Navarra y Cárcamo; y en último lugar, administrador de las memorias pías ya mencionadas. Cabe recordar que alguno de estos trabajos los acabó realizando Carlos Eugenio Guiñarte tras la muerte de Cañizares (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fols. 689v-691r).

Así también, ejerció otras tareas vinculadas a la administración que aún están por documentar, y que pudieran servir para completar el perfil profesional de Cañizares. En 1731 estuvo inmerso en un litigio por unos bienes de Antonio Puche, no declarados al Consejo Real de Hacienda, y que se descubrieron tras fallecer este en 1728 (*Manifiesto puntual*, 1731). No sabría decir si dicha implicación tendría que ver con su oficio de Procurador de los Reales Consejos. Ramón Mesonero Romanos ya sospechaba en su *Manual de Madrid* que Cañizares ejerciera como tal después de su etapa militar (1844: 61). En el varias veces referido inventario de pertenencias de Cañizares para su familia, registrado tras su muerte, consta que heredó de su padre, en 1698, junto a la casa paterna y otros bienes, el cargo de Procurador de los Reales Consejos, valorado en 22 000 reales de vellón. Este fue comprado por José de Cañizares padre a Juan Antonio del Campo en 1667. Todo ello lo prueba el siguiente extracto del extenso documento notarial:

Asimismo, se pone por más aumento de este inventario, y subsiste en dicho capital, un Oficio de Procurador de los Reales Consejos, perpetuo, por juro de heredad, el cual el Sr. Rey D. Felipe Cuarto –que está en gloria–, por cédula de diez y siete de noviembre de mil seiscientos setenta y uno, hizo maravedís de él a Melchor de Almogávar Alda, ujier que fue de su Real Cámara, perpetuándole por juro de heredad, para el derecho de un censo contra los bienes del susodicho, y recayó en Juan Pérez de Aller, quien vendió a Pedro de Zabaolguitia el dicho oficio, el cual, por escritura otorgada en esta corte en veinte y cuatro de marzo del año pasado de mil seiscientos y sesenta y siete, vendió por medio de Juan Antonio del Campo, poderhabiente de dicho oficio, a D. Joseph de Cañizares, otorgándose la venta por ante Francisco García de Roa, Escribano de S.M., y por muerte del dicho D. Joseph de Cañizares, recayó dicho oficio, y la expresada casa de la calle del Carmen, en D. Joseph de Cañizares, su hijo como tal su heredero, a quien se le dio posesión de dicho oficio, y casa, y otros bienes, con virtud de auto del Sr. D. Diego Albear, Teniente que fue de Corregidor de esa villa, de ocho de noviembre de mil seiscientos y noventa y ocho... (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fol. 650).

Cañizares ya estaba retirado del servicio militar en el momento que tomó posesión de la herencia, pues era teniente reformado, y, por tanto, Mesonero Romanos estaba en lo cierto. Cañizares padre fue procurador, como ya se ha dicho, de Almagro y de los territorios de su jurisdicción, por ende, serían los mismos que administraría nuestro poeta hasta su la muerte, cuando el oficio pasaría a manos de su hijo, José Rufino (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fols. 583v-584r, 650r y 749). De todas formas, por el momento, no se han podido realizar búsquedas en la documentación conservada de los Reales Consejos del Archivo Histórico Nacional para verificar su ejercicio de procurador.<sup>25</sup>

Por otro lado, ya es bien sabido por los concededores de la vida de Cañizares que en 1702 fue nombrado fiscal de comedias, según se observa en el siguiente documento de 1713 en el que consta que llevaba efectuando ese trabajo desde hacía once años:

Don Joseph de Cañizares, fiscal de las comedias de esta corte, dice ha estado sirviendo este empleo solo y sin censor mucho tiempo, y con la puntualidad y cuidado que es notorio, habiendo gozado de los 100 ducados al año de once años a esta parte, sin el menor intervalo por ninguna razón; y respecto estársele debiendo hasta el día 8 de enero de este año dos, tenía de dicha renta y ser ella tan corta como crecido el trabajo de su ocupación sin más alivio que la puntualidad de la paga, suplica a V.S. sea servido mandar que se le pague lo que se le estuviere debiendo por don Juan Antonio Penon, administrador del propio de corrales de V.S., en que recibiera merced (Shergold y Varey, 1985: 169).

Leal Bonmati ha tratado de contrastarlo a partir de las fiscalizaciones en los apuntes de las obras teatrales representadas en Madrid por aquellos años, y ha llegado a la conclusión de que Cañizares empezaría entre finales de verano y diciembre de 1702, pues las últimas aprobaciones de su antecesor, Francisco Bueno, se hicieron en el mes de agosto (2008: 255).<sup>26</sup> En lo que respecta al año de retiro de Cañizares como fiscal, Paul Mérimée (1983: 117, n. 3) y Herrera Navarro (1993: 76) ya señalaron que continuó con este empleo hasta su muerte en 1750.

---

<sup>25</sup> Se debe apuntalar que los herederos de Cañizares arrendaron el título a Francisco Camacho desde 1750 hasta 1757 por 1250 reales de vellón al año: «Asimismo, se previene que el oficio de Procurador de los Reales Consejos, que perteneció al dicho D. Joseph de Cañizares, y hoy a sus herederos le trae en arrendamiento Francisco Camacho, en precio de mil doscientos y cincuenta reales de vellón al año, y por tenerlo satisfecho hasta veinte y cinco de octubre de este año...» (AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873, fol. 683v). Quizá así fuera porque entonces José Rufino no contaba con la preparación o madurez suficiente como para ejercer de procurador, pues en el año de defunción de su padre tenía tan solo diecisiete años –había nacido en 1733, tal como consta en Pérez Pastor (1910: 95)–.

<sup>26</sup> Leal Bonmati localizó una aprobación de Cañizares del 22 de diciembre de 1702 en un apunte teatral de la comedia *La Gran Rosa de Viterbo*, de Francisco González Bustos.

Esta ocupación de fiscal de comedias le llevó a trabajar estrechamente con la figura del censor, ocupada por otros de los principales dramaturgos del período: Juan de la Hoz y Mota –con quien había coincidido en 1700 en la academia ofrecida a los reyes durante el carnaval–, Pedro Lanini y Sagredo, Juan Salvo y Vela, o Julián Amorín de Velasco. Este último tuvo que marcharse de Madrid para encargarse de la Secretaría de Gobierno y Capitanía General del Principado de Cataluña, lo que provocó que Cañizares ejerciera de fiscal y censor a la vez durante tres años. José Joaquín de Benegasi y Luján, miembro de la Academia Poética Matritense que elogió a nuestro poeta, también fue uno de los censores con los que trabajó, y ya en sus últimos años de vida, colaboró con Bernardo José Reinoso, el dramaturgo al que mencionó Riccoboni en sus *Reflexions historiques*.

Respecto al nombramiento de Cañizares como fiscal, se desconocen las circunstancias en las que se produjo, pues no se ha localizado ningún documento que aporte detalles de ello. Leal Bonmati supone que motivarían su nombramiento su prestigio en la corte y su fidelidad a los Borbones:

El Rey y sus más estrechos colaboradores confían a los más experimentados en tareas de gobierno el tema teatral, ya que es fácil comprender que no pudieran encomendarlo a ningún francés porque no conocían los gustos teatrales del pueblo español e implícitamente, lo que podría resultar perjudicial o no para la Monarquía a través de la diversión teatral. En este marco puede entenderse la figura de Cañizares como fiscal de comedias durante tantos años. Los Jueces Protectores sabían que la persona y obra de nuestro dramaturgo complacían tanto al pueblo como a la Monarquía recién instaurada, y así José de Cañizares quedó nombrado como fiscal de comedias (Leal Bonmati, 2008: 256).

Confirma esa cercanía con el monarca la justa poética en la que participó en 1723 en la Universidad de Zaragoza como «Fiscal, por su Majestad, de las comedias de España» (Madalena, 1724: 200) –volver a la Ilustración 12–.

Un detalle pertinente para destacar, que no ha notado ningún estudioso sobre su trabajo de fiscal, es que en años cercanos a su fallecimiento ya no escribía él sus aprobaciones, si no que otra mano las copiaba y Cañizares solo añadía su firma, como se puede observar en la Ilustración 15. Entiendo que ello se debiera a motivos de salud del poeta. Un romance de Benegasi de 1743, sobre la Academia Poética Matritense, donde menciona los poetas que respaldaron su ingreso, más concretamente el verso «envió [Cañizares] el sí desde su cama» (Benegasi y Luján, 1743: 99), invita a pensar que por entonces el dramaturgo padecía alguna enfermedad. Ello quizá fuera el motivo por el que el poeta se encontraba el 20 de agosto de 1745 en la villa de Comillas en Cantabria (BHM,

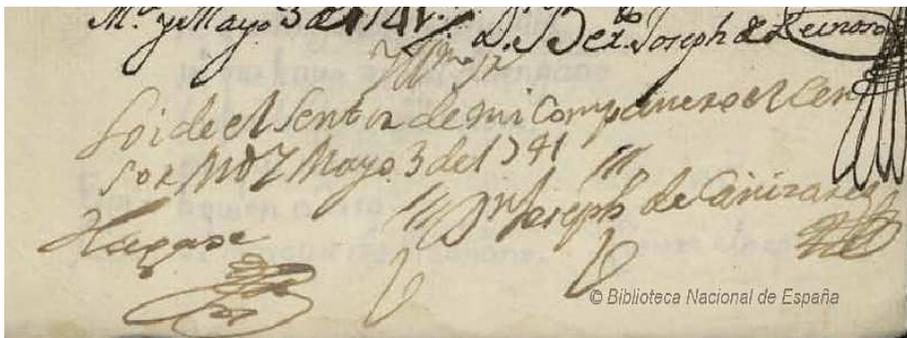


Ilustración 14: fiscalización de 1741 autógrafa de Cañizares, BNE, MSS/15096, fol. 2r.

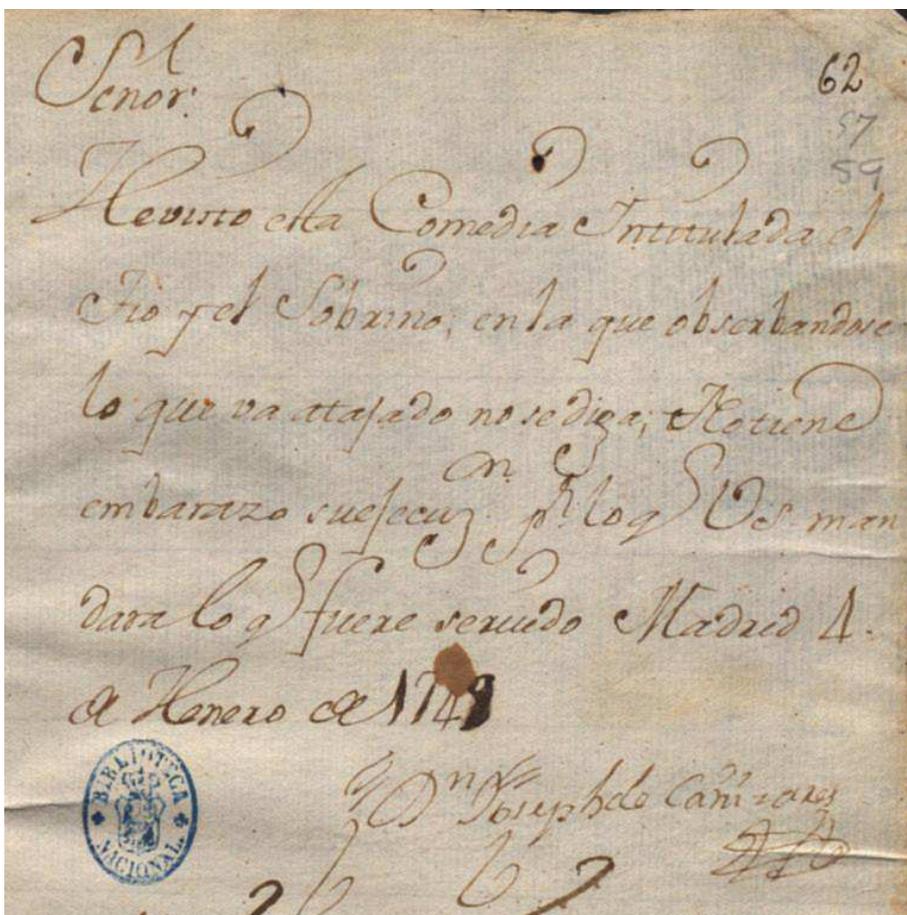


Ilustración 15: fiscalización de 1748 no autógrafa de Cañizares, y con su firma al final, BNE, MSS/15040, fol. 59r.

Tea 1-95-1, A, fol. 21), aunque esto está por estudiar. Dado que Carlos Eugenio Guiñarte a veces ejerció de copista de Cañizares, resulta muy probable que esas últimas fiscalizaciones fueran de su mano. La grafía se diferencia de la del dramaturgo en que es más estilizada, tendente a la traza de bucles y con unas letras mayúsculas muy grandes respecto a la caja de escritura –ver de nuevo Ilustración 15 y comparar con la 16–. Por los manuscritos que he podido revisar, fue después del 23 de julio de 1744 y antes del 20 de agosto 1745 cuando Cañizares dejó de escribir él mismo sus aprobaciones.<sup>27</sup>

Por último, resulta pertinente indicar someramente algunos elementos de interés sobre la manera de proceder de Cañizares en las fiscalizaciones, señaladas por varios investigadores. Paul Mérimée observó que a menudo el dramaturgo mencionaba cuando fiscalizaba una obra suya, y que rara vez realizaba valoraciones concretas de las obras que revisaba, salvando algunos ejemplos en los que elogiaba a autores como Zamora o Lope (Mérimée, 1983: 82). En cambio, para Gema Cienfuegos (2012) resultan peculiares las frecuentes auto-censuras que hace sin advertir que son suyas –quizá porque se sobreentendía su autoría–, práctica, al parecer, infrecuente en la época. A su vez, el tipo de comentarios que Cañizares realiza en sus fiscalizaciones, que atañen al decoro, han llevado a afirmar que asumió algunos postulados estéticos de la Ilustración (Cienfuegos Antelo, 2012: 69).

### «Poeta arrimado como diablo intruso»

Su trabajo como dramaturgo y fiscal de comedias resultó algo controvertida porque, en muchas ocasiones, las discrepancias estéticas y con las decisiones de las autoridades teatrales se convirtieron en disputas llevadas a lo personal. Algunos dramaturgos pintaron a Cañizares como un personaje autoritario que abusaba de su posición de fiscal y que sobreponía sus intereses particulares a los demás, como denunciaban las siguientes líneas:

Hallándose don Joseph de Cañizares impuesto en que un ingenio forastero desaprobaba sus obras, y manifestándose sumamente ofendido de esta libertad, llegando a su mano un sainete, que el tal sujeto escribió a complacencia de la compañía de San Miguel –el cual estaba comunicado con dictámenes de la mayor serie, por los que no se le halló reparo–, y sabiendo que dicho sainete era para la fiesta de teatro que dicha compañía tiene dispuesta para el mismo tiempo, en

<sup>27</sup> Aprobaciones de *Vendado es Amor, no es ciego* y *La colonia de Diana*, BHM, Tea 1-188-21, fol. 25 y Tea 1-95-1, A, fol. 21.

que dicho Cañizares da a luz en la de Parra una comedia y sainetes, a los que por general voto deslucía dicha obra, instigando a tal fin a su concensor [*sic*] Reinoso, –en el que también recae motivo para coadyuvar a todo deslucimiento de dicha compañía de San Miguel– salió el sainete desaprobado, dejando la fiesta incapaz de hacerse para el día que estaba ofrecida, cuyo proceder infundió gran sentimiento en todos los compañeros. Y a fin de aminorar este, les dirige el ingenio las siguientes DÉCIMAS.<sup>28</sup>

Como ha averiguado Álvarez Barrientos, tal ataque le vino de Juan Maruján, poeta, dramaturgo y traductor de Metastasio, quien compuso las referidas décimas para denunciar la parcialidad en la censura de Cañizares y su colaborador Reinoso, recogiendo pasajes indecorosos de sus obras. Ante tal ofensa, la reacción de nuestro dramaturgo fue la de pedir la intervención de la Comisión de Impresos, la cual ordenó el 5 de febrero de 1743 que se apresara al autor y editor del libelo, por no pasar antes por las manos de las autoridades pertinentes. Finalmente, el actor Cristóbal Palomino delató a Maruján y este tuvo que exiliarse (Cañizares, 1983: 40).

Por añadidura, Maruján escribió una sátira titulada *Ovillo en que se devanan las quebradizas especies*, en la que acusaba a nuestro dramaturgo de no tener inventiva, de hacer remedos de comedias de Juan de la Hoz y Mota y, sobre todo, de Lope de Vega. Este también alimentó el rumor de que Cañizares mantuvo una relación sentimental con la graciosa y cantatriz Rosa Rodríguez (Cañizares, 1983: 37-39).

Pero ahí no quedaron los ataques de Maruján a Cañizares. Un volumen manuscrito de poesías suyas, conservado en la Real Academia Española (M-RAE, Ms. 132, fols. 27-32), contiene unas décimas en las que se burlaba de la música nueva de Tollis de la Roca para la comedia *El músico por amor*, representada por la compañía de José de Parra en 1743, y las que he transcrito en mi trabajo dedicado al compositor (González Ludeña, 2022a).<sup>29</sup> El poema se debió a la sustitución de la música de 1725 de José de Nebra, por lo que Maruján fue supuestamente alentado por asistentes de la función, también disgustados con la música de Tollis de la Roca, para que escribiera unos versos ofreciendo su visión. Asimismo, da su opinión sobre la actuación de los comediantes que la representaron, y lo único que saca en positivo de las obras teatrales de Cañizares es su buena música.

<sup>28</sup> Ejemplar consultado en AHNOB, Osuna, CT. 221, D. 7, fol. 1. Los versos que hacen crítica a Cañizares fueron publicados en el estudio preliminar de Joaquín Álvarez Barrientos de su edición de *El anillo de Giges* (1983: 39, n. 45).

<sup>29</sup> El compositor recibió 900 reales, cantidad que sugiere que se restituyó toda o casi toda la música. El pago fue recogido por Cotarelo y Mori (2001a: 106).

A su vez, el canónigo Huerta acusó a Cañizares de copiar a Lope. De igual forma, en un ejemplar de la fiesta *Amor es todo invención* conservado en el British Museum (signatura 11726), se lee en una anotación manuscrita «hurta a Camoës», es decir, se sugiere que Cañizares plagió el *Anfitrión* de Luís de Camões. No era, en absoluto, extraño que en esta época un literato fuera acusado de plagiar, debido al creciente prestigio social que fue ganando la literatura y a la noción de originalidad, a la que se fue dando más valor. De todas maneras, como muestra Álvarez Barrientos, el plagario era un gran conocedor de la literatura, dado que conocía los trabajos valiosos a los que merecía la pena copiar, los que muchas veces resultaban inaccesibles o desconocidos para la mayoría (2006: 197-202). Este estudioso defiende a Cañizares afirmando que «aunque utilizara la obra de otros, hay mucho de sí mismo y de su talento en sus comedias y en esas adaptaciones que realiza del teatro de Lope. No era un mero copista o saqueador, ya que [...] tenía una personalidad dramática propia y propios criterios de creación» (Cañizares, 1983: 37-38).

A la par, posee un gran valor el libelo de Armengol Anacleto en el que se cuestiona la calidad del teatro de Cañizares. Sin embargo, en las biografías de Cañizares no se suele mencionar este documento tan interesante, en el que su autor dice observar un sinnúmero de imperfecciones en obras como la «comedia de cinco jornadas o actos al estilo de Francia» *El sacrificio de Ifigenia*, las óperas *Amor es todo invención: Júpiter y Anfitrión* y *Las Amazonas de España*, y las comedias de figurón *El dómine Lucas* y *La ilustre fregona*.<sup>30</sup>

Ha dado este temoso inventor de la cascaruleta –hablo del que hizo la loa y sainete que no tienen hechura– en porfiar, sin hacerse cargo de que se le han disimulado tanta multitud de dislocaciones en sus comedias, tal diluvio de cacafonías [*sic*] simulcadentes asonantadas, pleonasmos y barbarismos.

La impiedad de aquella redícula [*sic*] mentirosa inconsecuente traducción de la *Efígenia* [de Racine], que de sacrificio en mojiganga, sin algún predicado de los que inscribe el original, solo contiene un enredo perdurable, cadena desatinada de introducciones y falsedades con sus retazos de rapiña como él sabe, pues se escuchó antes que le hiciesen la pregunta.

Sus *Anfitriones*, bárbaramente parecidos, y aquel desengañado Júpiter en paños tan indecentes que no le conocería natal comité.

Sus *Amazonas*, que envuelven –con el disimulo de ser de España– el loco atrevimiento que fuera grande aun en ingenio –que mereciese tal nombre– de haberse escrito por Solís la misma idea.

<sup>30</sup> Bermejo Gregorio (2017: 86, n. 7) sostiene que entre las referencias que él conoce, apenas se ha prestado atención a este documento. Ignacio López Alemany lo menciona brevemente en la semblanza biográfica de Cañizares de su edición de *Las Amazonas* (Cañizares, 2018: 42).

Su *Dómine Lucas*, calendario de remoques, su *Fregona*, nada menos que ilustre, que inventaría las sentencias de los mozos de mulas... sin explayarme a todos y cada sacrilegio político, poético, porque eran precisos muchos tratados y volúmenes, especialmente en las chocarrerías, que llama él graciosidades y entendemos todos (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 10-11).

Ello se debe, tal como ha explicado Jordi Bermejo (2017), a una confrontación de posicionamientos estéticos, el de Armengol Anacleto, defensor de postulados más clasicistas, con los de Cañizares y Zamora, continuadores de una tradición dramática a la que no pudieron renunciar y que iba a la contra del ideario neoclásico en algunos aspectos: en la elusión de las unidades de espacio-tiempo-lugar, en el prosaísmo de su escritura, y en los versos conceptistas que iban en detrimento de la claridad, todo lo cual iba en contra del principio de verosimilitud.

Son muchos los elementos de esta producción a los que Armengol Anacleto saca punta. Hace burla de alguno de los trajes, son desacreditados comediantes y músicos, e incluso, la propia música es desaprobada. El parecer de este crítico con identidad oculta, que pudo compartir parte del público, es interesante por su disconformidad con ciertos usos derivados de la tradición aurisecular. Por ejemplo, desaprobaba la reutilización de una tonada antigua en la loa y la falta de novedad en insertar un cuatro al inicio, que no distaba, en opinión de su autor, de los que se cantaban en las tarascas (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 14). También reprocha lo repetitivo que le resultó «Rasgue, rasgue el vago viento» –pese a que se trataba de un aria *da capo* y no de un repetitivo estribillo–, como puede verse a continuación: «*El cuatro de Rasgue, rasgue, y corte, corte*, me dejó –como él está siempre– fuera de mí, viendo tanto rasgar y tan repetidos cortes, no sabía atribuirlo a misterio o casualidad del Numen» (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 16). En último lugar, la utilización de determinadas onomatopeyas asociadas al canto, tan de uso en la música «popular» de la época, en el villancico o en el madrigal, es despreciada en el texto por su supuesta vulgaridad, y Armengol la define como un recurso muy propio de Cañizares:

Oiga V.m. a el *Reloj de Palacio gritar la Real aclamación*: tan, tan, tan, ¿habrá desatino como traer a colación la badajada del reloj de palacio sin venir por arte ni parte? Con mucha causa mordieron –ya lo quiero confesar– a el autor del Orlando [Antonio de Zamora] el pi y el clo, porque estos tantarantanes son buenos para este poeta arrimado como diablo intruso; y en su celebrada zarzuela del *Eurotas* lampiño [*Amando bien no se ofenderán un desdén, Eurotas y Diana*] llevó por el tantarantán [alusión a las onomatopeyas del aria «Formarse, formarse»], y vuelve a él, letra más o menos, con la conterilla de estos (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 19).

Es cierto que Cañizares escribió números con expresiones algo ramplo-nas. Por ejemplo, se da en el caso del cuatro «Volad, presurosas intrépidas ninfas» del inicio de la primera jornada de *Eurotas y Diana*, donde utiliza la interjección «to» con la que se llamaba a los perros, según el *Diccionario de Autoridades*;<sup>31</sup> y en el ocho inicial de *Amor es todo invención*, «Pues relámpago vivo del bosque», recurre al «hau», que es un tipo de exclamación de pastores y del sayagués, según el mismo diccionario.<sup>32</sup> Llama la atención que expresiones así de vulgares aparezcan en coros seguramente a razón de insertarse en momentos de caza y en ambientes pastoriles, buscando así la verosimilitud. Ello, sin duda, forma parte de la idiosincrasia más prosaica de la poesía del Bajo Barroco, de manera que la introducción de vulgarismos no es nada que Cañizares hubiera contagiado a Zamora. De hecho, Zamora empleó este tipo de expresiones en fiestas cortesanas anteriores como *Muerte en amor es la ausencia* (1697),<sup>33</sup> lo cual es prueba de la parcialidad de este testimonio, que ataca con especial inquina a Cañizares. En él se tacha a nuestro autor de completo ignorante, que no leyó los autores clásicos y se denuncia que, debido a sus buenas relaciones con un religioso altamente influyente, se le pasaban por alto aspectos censurables de sus comedias. En el libelo se reprochaba que «este papelista no entiende la Eneida ni en sus escritos ha demostrado jamás tener parentesco con sus episodios, pero le perdonaron la osadía por un clérigo su amigo...» (*Responde a D. Panuncio D. Armengol*, [1722]: 13).

Pese a todos los ataques y reproches, algunos literatos valoraron en positivo la capacidad de adaptación de Cañizares a los gustos modernos y ensalzaron, por ejemplo, la espectacularidad de su teatro, como se observa en unas décimas anónimas dedicadas a la representación de la comedia de magia *El anillo de Giges*:

La presente, vamos claros,  
que es de la última moda,  
donde el hecho se acomoda  
sin pelillos ni reparos;  
las objeciones disparos  
son, pues, vueltas sin segundo,  
canta a todo ruedo y turido,  
a cada paso trasmuta,  
conviene (sin disputa)  
a ser la mejor del mundo (RAE, MS 143, fol. 239r).

<sup>31</sup> «To, to, to, los sabuesos le laten» (BNE, MSS/16360, fol. 2r).

<sup>32</sup> «Hola, hau, al monte, a la falda, / hola, hau, al risco, a la selva» ([Cañizares, 1721], fol. 4v).

<sup>33</sup> Por ejemplo, Zamora utilizó las onomatopeyas «chon, chon» en el baile de esta comedia mitológica (Zamora y Durón, 2012: 83).

Otros testimonios poéticos también nos permiten conocer que no solo una parte del público, sino también comediantes estaban de parte del dramaturgo. Así lo prueban unas décimas –*Noticioso cierto ingenio...*– que un poeta desconocido dirigió a Petronila Jibaja, en las que expresaba con desazón «Si Cañizares es dueño / del cielo que advierte en sí, / ¿por qué le dais contra mí / el broquel de vuestro ceño?» y lamentaba que «dicen que decís, “¿quién osa / (en sus dares ni tomares) / competir a Cañizares?”» (M-RAE, Ms. 143, fols. 245r y 248v). Esa dificultad para ganarse el favor de los comediantes y del público obstaculizó la dedicación de los poetas al teatro, por no hablar de su profesionalización. Muy pocos lograron un éxito como el de Cañizares.

### **A modo de cierre: sobre su «profesión» de libretista**

En el siglo XVIII, «la literatura no se consideraba actividad autónoma, sino subsidiaria de otra más prestigiosa y, a menudo, más lucrativa» (Álvarez Barrientos, 2006: 14-15). Antes de llegar a las conclusiones, merece la pena determinar si Cañizares logró una cierta profesionalización como vate o si bien, su actividad literaria fue un trabajo secundario. De partida, con todo lo expuesto hasta aquí, uno ya supone que una parte nada desdeñable de sus ingresos se debían a la inspiración que le llegaba de Euterpe y de Talía.

Sus distinciones, empleos principales o más prestigiosos con los que se presentaba en justas poéticas y academias eran los de fiscal de comedias, teniente de caballos corazas reformado y gentilhombre de cámara del duque de Osuna. Por su trabajo en esta casa nobiliaria cobraba 12 reales diarios y, de recibir un sueldo anual, sería de unos 4380 reales –cantidad cercana a los 400 ducados–. Este debió de ser el trabajo mejor pagado que ejerció al menos entre 1732 y 1733 relacionado con la música. En contraste, como militar reformado cobraba 4.5 reales al día, es decir, unos 1642.5 reales anuales –más de 100 ducados–.

Llama la atención que, en esas reuniones entre literatos y personajes de las élites, no se presentara como autor de letras sagradas de la Real Capilla cuando por ese trabajo tenía un mayor sueldo que como fiscal de comedias –200 ducados, alrededor de 2200 reales–, tal vez porque resultara de poco prestigio o porque hasta 1737 no tuvo una vinculación con la institución, digamos más «contractual». Para la primera de estas dos casuísticas, me remito a la anonimidad habitual de las letras de los villancicos, y a los estudios que hay al respecto. Por tanto, sus dos sueldos más elevados que se conocen, el de gentilhombre de cámara de la casa de Osuna y el de autor de letras sagradas de la Real Capilla, estaban asociados a la música. Este hecho demuestra los generosos emolumentos que podían recibir los poetas españoles del siglo XVIII gracias a la música.

A este respecto, también es interesante remarcar lo lucrativo que le resultó a Cañizares escribir para los corrales y para el gran público, pues llegaba a percibir 1500 o 2100 reales por obra –ya fueran comedias o zarzuelas–, es decir, cantidades similares o superiores a algunos de sus sueldos anuales.

Todo esto radica en que en el Siglo de las Luces se produjo en España una importantísima recepción y asimilación de nuevos géneros como la serenata, el oratorio, la cantata y la ópera, y a que las zarzuelas y comedias con abundante participación musical gozaron de un gran éxito, lo que abrió todo un abanico de nuevas posibilidades a los vates de la corte. No parece casual que sucediera así, pues entre este siglo y el XIX se produjo la profesionalización del libretista, aunque bien es cierto que en el período que nos ocupa muy pocos lograron vivir exclusivamente de la composición de libretos (Strohm, 1997: 166; Seta, 1998: 230). Se debe precisar que la idiosincrasia de los teatros madrileños resultaba diferente a la de los italianos en tanto que las representaciones de óperas y zarzuelas fueron puntuales dentro de las temporadas teatrales, por tanto, difícilmente podían dedicarse exclusivamente a la escritura de libretos los poetas españoles de la primera mitad del siglo XVIII. De todos modos, se entrevé una relación entre la paulatina profesionalización del libretista de ópera italiana y el caso de Cañizares, ya que este escribió más de una treintena de zarzuelas, dramas para música y serenatas –ver Anexo 2–. Aunque este vate madrileño no llegó a hacer de la escritura poética su única profesión, pues también ejerció de militar, administrador, fiscal y censor de comedias, y presumiblemente de procurador, puede decirse que, tal vez, se acercó a ello más que ningún otro poeta de entonces de la corte española, alcanzando algunos de los puestos literario-musicales de mayor prestigio.

**Conclusiones. José de Cañizares,  
un dramaturgo barroco ilustrado**

De la revisión de la historiografía musical y literaria se han podido observar dos imágenes diferentes de Cañizares. Si bien ambas, desde el siglo XIX hasta no hace mucho, coincidieron en considerar a este poeta como decadente, las razones que esgrimieron fueron opuestas: mientras que parte de los historiadores de la música lo consideraron un corruptor del teatro español por introducir novedades de influencia italiana, en el campo de la literatura se le reprochaba su arraigo a la tradición dramática calderoniana. Ello prueba lo necesario de que ambas disciplinas se tengan en cuenta, para poder ofrecer visiones del pasado que no resulten contradictorias. Afortunadamente, en los últimos cincuenta años se han ido superando los prejuicios hacia Cañizares y sus contemporáneos, y desde la filología se ha prestado un interés inusitado a su teatro musical, gracias a distintos especialistas. Aún con todos los avances, han quedado ciertos resabios de la imagen tradicional de Cañizares en la historia de la literatura: la del dramaturgo «popular», perpetuada a base de repetirse que destacó en la comedia de figurón. Pero, en realidad, para no faltar a la verdad se le debiera considerar un poeta polivalente, pues escribió relaciones de sucesos, jeroglíficos, poemas laudatorios de tono elevado, poemas jocosos, teatro breve, comedias, zarzuelas, óperas, serenatas, cantadas y villancicos. Por tanto, aunque haya sido más conocido su lado de dramaturgo de comedias de corral, a lo largo de estas páginas ha podido notarse que también fue considerado un autor culto en su tiempo. La mejor prueba de ello es que el Patriarca de las Indias y capellán mayor de la Capilla Real, Carlos de Borja, considerara que su oficio de villanciquero requería ser «latino y noticioso de buenas letras».

Además, en el repaso de su biografía ha quedado patente que ocupó algunos de los puestos literario-musicales más notables de la corte española, entonces, ¿por qué ha pasado a la historia de la literatura únicamente por su teatro declamado? Por un lado, se encuentran las razones ya esgrimidas de la insuficiente interacción y colaboración entre los dieciochistas de los ámbitos de la musicología y literatura. Por otro lado, porque apenas se conocían algunos datos biográficos, a otros apenas se les ha prestado atención y porque una parte de ellos se encontraban publicados de manera dispersa en diferentes trabajos. A

esto debe añadirse el problema de que no figura su autoría en los textos impresos de algunas de sus obras musicales, como sucede con los pliegos de letras de villancicos y con algunos libretos –volver a la Ilustración 11–. Lo mismo ocurre con los extractos cantados de sus zarzuelas y óperas, dado que circularon como fuentes musicales impresas y manuscritas en las que no quedaba constancia de su autor literario, pues primaba la autoría musical. Es decir, que a lo largo del siglo XVIII se cantaron composiciones de Cañizares quizá sin que hubiera un conocimiento de su autoría poética en muchas ocasiones.

Dado que la corte madrileña fue un referente cultural para otras capitales y también para lugares periféricos de los reinos de los Borbones, en los que los números musicales y los libretos de Cañizares ampliamente circularon, resulta justo afirmar que no solo debería permanecer en el Parnaso literario por ser un exitoso autor de comedias. Me parece propicio reivindicar que su labor musical no fue menos importante que su contribución a la comedia de corral –de hecho, le fue mejor remunerada, tal como se ha demostrado–, pese a que haya quedado oscurecida tras su muerte. Su prolijidad en textos para ser cantados y su dilatada experiencia junto a músicos permiten referirse a él no solo como poeta, militar, administrador y dramaturgo popular, sino además como libretista con todo el peso del término.

A tenor de todo lo expuesto, creo que Cañizares es merecedor de formar parte del Parnaso literario también por participar en la modernización musical del teatro, por dejarse influir por la literatura francesa, por asimilar nuevos géneros de poesía para música italianos, y por colaborar con los músicos más reconocidos de la corte española a lo largo de medio siglo. Si bien es cierto que fue un continuador de la dramaturgia y poesía auriseculares buscando en su presente la efectividad de sus viejas fórmulas, también se mostró abierto a la recepción de géneros como el *dramma per musica*, la serenata o la cantata y a sus convenciones, las cuales fueron pasando por el tamiz de una institución ilustrada como la Academia de la Arcadia. Así puede decirse de Cañizares, tal como han afirmado Epitecto Díaz y Fernando Doménech de Diego de Torres Villarroel, que,

[...] en él encontramos el cruce entre dos épocas, Barroco e Ilustración, cuya fractura es mucho mayor que la de dos movimientos literarios o escuelas artísticas, y por ello sus contradicciones e insuficiencias, su brillantez y talento, resultan difícilmente explicables desde un solo marco de referencia (Torres de Villarroel, 2012: 20-21).

Puede afirmarse que el teatro cantado de Cañizares hunde su raíz en los Siglos de Oro –no solo debido a sus gustos y formación, sino a la dependencia de

un sistema productivo teatral–, pero, a su vez, una luz renovadora se refleja en el plano métrico, estilístico y en las convenciones dramaturgicas de influencia italiana y francesa. Cuando le resultó pertinente, también se salió de los moldes estrictamente «calderonianos» en sus óperas, zarzuelas y serenatas, tratando argumentos clásicos entonces poco o nada explotados, u otros novedosos de los que bebieron los literatos ilustrados. Al mismo tiempo, el trasfondo moral de algunas de sus obras puede enmarcarse en las directrices de una literatura ilustrada dirigida a educar al pueblo. Así, Cañizares parece buscar un equilibrio entre *res* y *verba*. Esta es la poética de un autor versátil que, como otros de sus contemporáneos, adaptaba su estilo a las diferentes circunstancias para las que escribía, instruyendo al público culto y divirtiendo a quienes solo esperaban la broma o el deleite con música y espectáculo. Así, el dramaturgo cumplía con el precepto «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae / Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo*» del *Arte poética* de Horacio, y que toda persona bien formada en las letras latinas conocía, tanto en los Siglos de Oro como en la Ilustración –sirvan de ejemplos que Vicente Espinel, Francisco de Cascales, Tomás de Iriarte o Juan Pablo Forner tradujeron esta obra–. Asimismo, para Cañizares el fin último de las letras era el alcance de la sabiduría a través de la razón aunque no siempre lo demostrara en toda su producción, pues como otros poetas del Bajo Barroco no se encastilló «en la defensa de principios intelectuales ni de movimientos estéticos» (Álvarez Amo, 2017: 127-128). Por otra parte, Cañizares se rodeó de figuras clave que contribuyeron de manera decisiva, ya fuera como mecenas, ya como compositores o poetas, en la transición hacia la Ilustración, y que junto a él trajeron a la corte española las luces de Europa en la música y literatura. Por todo ello, me parece lícito tildar a Cañizares de libretista barroco ilustrado. Esta denominación permite explicar la complejidad del personaje y su obra, porque concilia dos estéticas que tradicionalmente se han mostrado confrontadas. En este parecer sigo la estela de Jordi Bermejo y Ana Contreras, que aplican dicha categoría a los dramaturgos Antonio de Zamora y Nicolás González Martínez.

## Anexos

## Libros en el inventario de bienes de José de Cañizares y Lorenza Álvarez

AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, t. 16873, fols. 591v-595v, 661r-665r, 782r-787r.

	Libro práctica de Luzán	
	[¿ <i>La poética</i> (1737), de Luzán? Esta obra se imprimió en tamaño 4º]	22 reales
	<i>Historia del rey D. Juan el Segundo</i>	24 reales
	<i>Corónica del rey D. Juan el tercero</i>	24 reales
	<i>Epítome</i> , del Guichardini	
	[ <i>Historia de Italia</i> , de Micer Francisco Guichardini (...) traducida en castellano y reducida a Epítome por don Oton Edilo Nato de Betissana (1683)]	6 reales
	<i>Flores del carmelo</i> [: <i>vidas de los Santos de Nuestra Señora del Carmen</i> (1678) de fray José de Santa Teresa]	15 reales
	<i>Historia del rey D. Enrique el tercero</i>	15 reales
	<i>Historia de Sicilia</i>	10 reales
	<i>Corónica del rey D. Juan el tercero</i>	24 reales
	<i>Flos Santorum</i> , de [Pedro de] Ribadeneira, tercera parte	12 reales
Libros de a folio	<i>Historia pontifical</i> , primera parte [¿ <i>Primera parte de la historia pontifical y católica</i> (1569) de Gonzalo de Illescas?]	6 reales
	<i>Vida del padre Rojas</i>	16 reales
	<i>Historia de España</i> , de Garibay, primera y segunda parte [ <i>Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España</i> (1571), de Esteban de Garibay]	75 reales
	<i>Vida de Santa Gertrudis la Magna</i>	15 reales
	<i>Flos Santorum</i> [1578-1603], de [Alonso de] Villegas	10 reales
	<i>Cronista del mundo</i> , en francés	15 reales
	<i>Historia de la Iglesia y del mundo</i> [¿ <i>Historia de la Iglesia, y del mundo que contiene los sucesos desde su creación hasta el diluvio</i> (1713), de Gabriel Álvarez de Toledo?]	16 reales
	<i>Vida de sor Jerónima de Pliego</i>	8 reales
	<i>Vida de D. Diego de Anaya, arzobispo de Sevilla</i>	15 reales
	<i>Sermones varios</i>	16 reales
	<i>Crónica de la Santísima Trinidad</i>	12 reales
	<i>Epítome de Carlos Quinto</i>	
	[ <i>Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos quinto</i> (1654), de Juan Antonio de Vera y Figueroa]	6 reales
	<i>Cartas</i> [filológicas (1634)] de [Francisco] Cascales	5 reales
Libros en cuarto	<i>Declaración de la ley cristiana</i>	
	[ <i>Libro de la declaración de la ley cristiana</i> (1614), de Pedro Jerónimo Sánchez de Lizarazo]	5 reales
	<i>La Angélica</i>	12 reales
	<i>Obras de Santa Gertrudis</i>	8 reales

	<i>Tumultos de Nápoles</i> [ <i>Tumultos de la ciudad y reino de Nápoles en el año de 1647</i> (1670), de Pablo Antonio de Tarsia]	4 reales
	<i>Coronicón</i>	4 reales
	<i>Biblia sacra pequeña</i>	12 reales
	<i>Obras de Jacinto Polo</i>	
	[ <i>¿Academias del jardín</i> (1630), de Salvador Jacinto Polo de Medina?]	4 reales
	<i>El Santo temor de Dios</i> [de Jacobo Saliano, traducida en romance por Jerónimo de Perea (1654)]	3 reales
	<i>Templo</i> , de Flavia Pereta	
	[ <i>Tempio fabricato da diversi coltissimi, &amp; nobiliss. Ingegni</i> (1591), de Flavia Peretta Orsina]	10 reales
	<i>La tribulación</i> , de Paulo Aresi, en italiano	
	[ <i>Della tribolazione e suoi rimedi, Lettioni</i> (1636), de Paolo Arese]	4 reales
	<i>Autos de Calderón</i> [ <i>Autos sacramentales alegóricos y historias dedicados a Cristo, señor nuestro sacramentado</i> (1677), de Pedro Calderón de la Barca]	6 reales
	<i>Exequias de Luis Primero</i>	3 reales
	<i>Reales y doctas vírgines</i>	4 reales
	<i>Primicia Basiliana</i>	
	[ <i>Vida prodigiosa de Santa Macrina Virgen, hermana de San Basilio el Grande</i> (1738), de Francisco de Béjar]	3 reales
Libros en cuarto	<i>Vida de D. Francisco Farnesio, duque de Parma</i> [ <i>¿Breve elogio y ceñida relación de la vida, enfermedad y muerte del [...] señor Francisco Farnesio</i> (1728), de Juan Interián de Ayala?]	3 reales
	<i>Llantos imperiales</i> [ <i>¿de Melpómene regía, llora la muerte de [...] doña María-Ana de Austria</i> (1696), de Jorge de Pinto?]	3 reales
	<i>Aliento de la española monarquía</i> [ <i>¿Aliento con que respire en su mayor congoja la española monarquía</i> (1699), de Vicente Pastor y Fernández?]	5 reales
	<i>Historia de Monseñor Globio</i> [ <i>Historia sui temporis ab anno 1494 ad annum 1547</i> (1550-1552), de Paolo Giovio]	4 reales
	<i>Vida del cardenal Cisneros</i>	15 reales
	<i>España restaurada</i> [ <i>¿España restaurada por la cruz</i> (1661), de Juan de la Portilla Duque?]	5 reales
	<i>Gloria de Tarazona</i> [ <i>merecida en los siglos pasados de la antigua naturaleza de sus hazañas</i> (1708), de Pascual Ranzón]	5 reales
	<i>Obras de Gracián</i> [ <i>Obras</i> (1616), de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, o más posiblemente <i>Obras</i> (1663), de Baltasar Gracián]	6 reales
	<i>Laberinto poético</i> [ <i>¿tejido de noticias naturales, históricas y gentílicas</i> (1691), de Gabriel del Castillo Mantilla y Cosío?]	6 reales
	<i>Suma de ejemplos</i> [ <i>de virtudes y vicios</i> (1632-1633), de Alexandro Faya], de Saona	3 reales

	<i>Vida de S. Félix de Cantalicio</i>	3 reales
	<i>Triunfos gozosos de María Sacratísima</i> [(1660), de Diego Jaraba de Castillo]	6 reales
	<i>Pompa funeral de D<sup>a</sup>. Isabel de Borbón</i> [¿ <i>Pompa funeral Honras y Exequias en la muerte De la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón</i> (1645)?]	4 reales
	<i>Defensa de la justicia</i>	3 reales
	<i>Vida de la venerable Virgen D<sup>a</sup>. Lucía de Carvajal</i>	7 reales
	<i>Historia de las Indias y Argenis</i> , de Pellicer [¿ <i>Avisos históricos?</i> (1639) y <i>Argenis y Poliarco</i> (1626), de José Pellicer]	16 reales
	[ <i>La</i> ] <i>Cisma de Inglaterra</i> [(1627), de Pedro Calderón de la Barca?]	8 reales
	<i>Guzmán de Alfarache</i> [(1599-1604), de Mateo Alemán]	4 reales
	<i>Soledades de la vida y desengaños del mundo</i> [(1658), de Cristóbal Lozano]	4 reales
	<i>Historia de Francia</i>	6 reales
	<i>Historia</i> , de Homero, tercera	6 reales
	<i>Vidas de los emperadores romanos</i> [¿ <i>Una década de Césares, es a saber: Las vidas de diez emperadores romanos</i> (1539), de Antonio de Guevara?]	7 reales
Libros en cuarto	<i>Historia del primer César</i> [ <i>Historia de la vida del primer César</i> (1633), de Juan Enríquez de Zúñiga]	4 reales
	Villancicos reales	4 reales
	[Benito] Remigio [Noydens], <i>Visita General</i> [y <i>espiritual colirio de los judíos y promptuario católico</i> (1661)]	4 reales
	El segundo esposo de María [¿ <i>El segundo esposo de María: vida [...] del beato Joseph Hermano</i> (1730), de José Esteban de Noriega?]	3 reales
	<i>Don Quijote</i> [(1605), de Miguel de Cervantes]	6 reales
	<i>Guerra de Inglaterra</i>	10 reales
	<i>Libro intitulado para todos</i> [: <i>ejemplos morales, humanos y divinos</i> (1661), de Juan Pérez de Montalván]	5 reales
	<i>Plaza universal</i> , italiano [ <i>La piazza universale di tutte la professioni del mondo</i> (1585), de Tomaso Garzoni]	8 reales
	<i>Orisi de Cataluña</i>	3 reales
	<i>Vida de D<sup>a</sup>. María del Pol</i>	4 reales
	Documentos morales, manuscrito	3 reales
	<i>Teatro de los dioses</i> [ <i>de la gentilidad</i> (1620)], primera, segunda y tercera parte, [de Baltasar de Vitoria]	15 reales
	<i>Poesías varias de D. Juan de Ayala</i> , manuscrito	12 reales
	<i>Diferencia entre lo temporal y eterno</i> [ <i>De la diferencia entre lo temporal y eterno o crisol de desengaños</i> (1640), de Juan Eusebio Nieremberg]	5 reales

	<i>Piratas de América</i> [ <i>Histoire d'aventuriers qui se sont signalez dans les Indes</i> (1678), de Alexandre Olivier Exquemelin, traducida al español en 1681]	12 reales
	<i>Demostraciones festivas de la Virgen del Pilar</i> [¿ <i>Relación sucinta, de las solemnes, festivas demostraciones públicas...</i> (1724)?]	4 reales
	<i>Venerable madre María de Jesús</i>	6 reales
	<i>Discursos eclesiásticos</i>	6 reales
	<i>Exequias de Carlos Segundo</i>	3 reales
	<i>María Inmaculada</i>	3 reales
	<i>Lira poética</i> [1688], de Vicente Sánchez	12 reales
	<i>Memorias de Filipo Ditomenes</i>	8 reales
	Tres libros de <i>El hijo de David</i>	15 reales
	<i>David perseguido</i> [¿(1652-1661), de Cristóbal Lozano?]	6 reales
	<i>Eustergio y Clorilene</i> [ <i>Eustorgio y Clorilene: historia moscovica</i> (1629) de Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa]	12 reales
	<i>San Pedro Abuez</i>	3 reales
Libros en cuarto	<i>Casos prodigiosos</i> [y <i>cueva encantada</i> (1628-1629), de Juan Izquierdo de Piña]	4 reales
	<i>Voto de la Concepción de María Santísima</i>	4 reales
	<i>Poesías</i> [1670-1671], de D. Francisco de Quevedo	15 reales
	<i>Vida de la venerable Martina</i>	4 reales
	<i>Vida de Sor María de la Santísima Trinidad</i>	4 reales
	<i>Vida del padre Calasanz</i>	3 reales
	<i>Ejemplos de fray Ignacio de la Purificación</i>	2 reales
	<i>Vida de Santa María Magdalena</i> , de París	12 reales
	<i>El Atlas</i>	16 reales
	<i>Agudezas</i> , de Owen [John Owen], primero y segundo [traducidas al español en 1674, 1682, 1692 y 1721]	12 reales
	<i>Empresas políticas</i>	12 reales
	<i>Guerra de Granada</i>	12 reales
	Tres partes, <i>Obras de Quevedo</i> [1660-1670], impresión de Flandes	45 reales
	<i>Cronología</i> , de Ripa [¿ <i>Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali</i> (1593), de Cesare Ripa?]	50 reales
	<i>Prudena</i> , tragedia	3 reales
	Tres libros de <i>Vida de Carlos Quinto</i> , en italiano [ <i>Vita di Carlo Quinto</i> (1561), de Ludovico Dolce]	10 reales
Libros en octavo	<i>Vida de Felice Magno</i> , en italiano [ <i>Historia del nobile et valoroso cavalier Felice Magno</i> (1587)]	3 reales
	<i>Gramática italiana y francesa</i> , en italiano	5 reales
	<i>Parnaso poético</i>	4 reales
	<i>Reflexiones morales</i>	3 reales
	<i>Las transformaciones</i> , de Ovidio, en romance	6 reales

	<i>Las vidas de los doce césares</i>	8 reales
	<i>Historia del futuro</i> , en romance	
	[ <i>História do futuro</i> de Antonio Vieyra, publicada en español en 1738]	6 reales
	<i>Poemas de Cornelio</i> , en italiano	3 reales
	<i>Vida del venerable Bernardo Corlión</i>	4 reales
	<i>Guerras de los turcos y persias</i>	4 reales
	<i>Tesoro político</i> [¿ <i>Tesoro politico, cioe Relationi, instruttioni, trattati, discorsi vari di ambasciatori</i> (1598)?]	3 reales
Libros en octavo	<i>Vida de San Andrés Abelino</i>	2 reales
	<i>Vida de Santa Eudoxia</i>	2 reales
	<i>Aventuras de Telémaco</i> [ <i>Les Aventures de Télémaque</i> (1699), de François Fénelon, traducidas al español en 1715 y en 1723]	8 reales
	Horas del Oficio de la Virgen Grandes	12 reales
	<i>Vida de la venerable Madre María de Jesús</i>	6 reales
	Tomo segundo de la <i>Diana</i> [1559], de [Jorge] Montemayor	5 reales
	Concordancia de la Biblia, en tabla	24 reales
	<i>Vida de Santa Lu[t]garda</i>	6 reales
		1076 reales

### **Zarzuelas, óperas y serenatas de Cañizares**

A continuación, se ofrece un catálogo con las óperas, zarzuelas y serenatas de Cañizares. Aunque este escribió comedias en tres jornadas con abundante participación musical estas no se incluyen. Debe precisarse que se ha sido realizado con dos propósitos: el de proporcionar una actualización del listado de obras musicales profanas de Cañizares, y el de dar cuenta del notable porcentaje que representan dentro de su producción literaria.

Solo he optado por incluir las fuentes musicales de aquellas obras que conservan una parte considerable de la música. Además, se añaden grabaciones sonoras, aunque se han descartado aquellas que solo contienen números sueltos de estas obras. Se espera poder ampliar este catálogo en un futuro con todas las grabaciones y fuentes musicales conservadas.

De los datos extraídos de la bibliografía, se observan unos 31 títulos incluidos en este catálogo (15 zarzuelas, 11 óperas y 5 serenatas) y 5 atribuciones (3 zarzuelas y 2 óperas). También que los compositores que colaboraron directamente con Cañizares o que pusieron música a sus obras líricas profanas son los siguientes, por orden de los que más veces lo hicieron a los que menos: Corradini (en 7-8 títulos), Facco (6), Nebra (4-5), Literes (3), Durón (2-6), Falconi (2-3), S. Juan (2), Mele (2), Tollis de la Roca (1-2), Torres (1-2), Pradell (1), Maestres (¿1?), Lozano (1), Ferreira (¿1?).

## 1. *Acis y Galatea*

Zarzuela en dos jornadas | A. Literes

**Representaciones:** 19/12/1708, Madrid, Salón Dorado del Alcázar; 17/01/1710, Madrid, T. del Príncipe; 06/05/1713, Madrid, Teatro del Príncipe; 30/07/1714, Madrid, T. del Príncipe; 23/01/1718, Lisboa, palacio del conde de San Vicente; 1718-1719, Valencia, Corral de la Olivera; 24/08/1721, Madrid, T. del Príncipe; 10/08/1725, Madrid, T. de la Cruz; 28/04/1727, Madrid, T. de la Cruz.

**Reperto:** Madrid, 1710 (MSS/14605/6): Acis, Paula María; Doris, Sabina; Galatea, Teresa de Robles; Glauco, M<sup>a</sup> Teresa; Tisbe, Paula de Olmedo; Telemo, Carrasco; Polifemo, Joseph Garcés; Momo, Beatriz, Tíndaro, Juan Álvarez; Coro, la Cisneros y su hermana, y Paula de Olmedo, que hacía dos papeles, y otra nueva; Zagales, Cárdenas y otros 4.

**Libreto:** BNE, MSS/15207, MSS/14605/6; BHM, Tea 1-5-12; BPP, Colección CC\*IV. 28033, vol. 66, I.

**Fuente musical:** E-Mn M/2210; P-EVc CLI 2-5 (20), Casa Cadaval de Muge (desconocida).

**Edición:** Luis Antonio González Marín (ed.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002; María del Rosario Leal Bonmati (ed.), Madrid / Iberoamericana / Vervuert, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.

**Grabación sonora:** Al Ayre Español, Eduardo López Banzo (dir.), Deutsche Harmonia Mundi, 05472 7752 2, 2001.

## 2. *Amando bien no se ofenderá un desdén, Eurotas y Diana*

Zarzuela en dos jornadas J. San Juan (1721); Desconocido, ¿J. Nebra o M. Tollis de la Roca? (1744); M. Pla (1757); A. Rosales (1762)

**Representaciones:** 10/11/1721, Madrid, T. de la Cruz; 26/11/1721, Madrid, Salón Dorado del Alcázar; 27/11/1722, Madrid, T. del Príncipe; 11/2/1724, Madrid, T. de la Cruz; 12/08/1725, Madrid, T. del Príncipe; 07/01/1726, Madrid, T. de la Cruz; 09/02/1727, Valencia, Corral de la Olivera; 25/07/1727, Madrid, T. de la Cruz; 12/12/1729, Barcelona, T. de la Santa Creu; 16/08/1730, Barcelona, T. de la Santa Creu; 26/08/1731, Madrid, T. de la Cruz; 19/12/1733, México, Real Palacio; 13/05/1744, Madrid; 18/05/1757, Madrid, T. del Príncipe; 31/05/1762, Madrid, T. del Príncipe.

**Reparto:** Barcelona, 1729 (ed. Beguer): Eurotas, Juana Vázquez; Diana, María Hidalgo; Anfriso, Joseph Parra; Astrea, Mariana Fernández; Celio, Alexandro Guzmán; Coronis, Hipólita Parra; Phiton, Antonio de Medina; Silena, María Guerrero; Bato, Eufrasia de Zalazar; Ninfas, las demás mujeres; Villanos, los demás hombres.

Madrid, [1762] (BHM, Tea 1-187-43, A): Eurotas, La Venana, Nicolás; Diana, Joaquina; Silena, Jacinta; Bato, Espejo; Phitón, Calle; Anfriso, Lavenan; Celio, Ponce; Coronis, ninfa, Paula; Astrea, ninfa, Pereyra; Ninfas de Diana; Villanos; Soldados; Cazadores; Música.

**Libreto:** BNE, MSS/15355, BNE, MSS/16360; BHM, Tea-1-5-14, BHM, Tea 1-5-21; ed. Barcelona, Juan Beguer, 1729 (BC, 4-II-2/4).

**Notas:** Por la representación del 13/05/1744 se pagaron 1200 reales a un compositor del que no se da el nombre (BNE, MSS/14015/1(41)). Quizá fuera Mateo Tollis de la Roca o José de Nebra porque en la temporada de 1743-1744 colaboraron con la compañía que la representó, es decir, la de Parra.

El 05/06/1757 se dieron 240 reales «a Pla por la música que puso» a la zarzuela. AVHM, Secretaría, 1-346-3.

En la *Copia de la música de la zarzuela «Eurotas y Diana», mayo 31 de mayo de 1762*, consta el siguiente gasto: «de cuatro tonadillas de la zarzuela *Eurotas y Diana* de D. Antonio Rosales a 60 reales, importan 240», BNE, MSS/14016/1(14).

**3. *Amor aumenta el valor***

Melodrama en 3 actos (IX; XV; XI) J. Nebra, F. Falconi, G. Facco

**Representaciones:** 18/01/1728, Lisboa, Palacio de los condes de Redondo.

**Reperto:** Horacio, Rosa Rodríguez; Porsena, Jerónima de León; Mimo, Teresa Chirinos; Clelia, Águeda Ondarro; Libio, Paula de Araujo; y Porcia, Juana de Inestrosa.

**Libreto:** Lisboa, Patriarcal Oficina de la Música, 1728, BNE, T/15035/22. Otros ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Lisboa y en el Monasterio de Mafra.

**Fuente musical:** E-Mp MUS/MSS/686.

**Edición:** María Salud Álvarez (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996; Luis Antonio González Marín (ed.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

**Grabación sonora:** Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González Marín (dir.), Alpha 171, 2010.

**4. *Amor es todo invención, Júpiter y Anfitrión***

Melodrama en dos jornadas G. Facco

**Representaciones:** 19/11/1721, Madrid, Buen Retiro.

**Personajes:** Júpiter, dios; Alcmena, dama; Telebo, Rey de Etolia; Comparsa de Anfitrión; Coro de Tritones; Comparsa de Alcmena; Coro de Ninfas; Venus; Neptuno, dios; Anfitrión, Rey de Tebas; Juno, diosa; Erífila, dama; Serení, soldado gracioso; Florilla; Soldados comparsas de Tebas; La Cautela, Morfeo; Los 4 Elementos; La Pereza; El Silencio; El Olvido; La Fantasía; Las 3 Gracias; La Noche; La Aurora; Seis Deidades; El Engaño.

**Libreto:** [S.l., s.n., s.a.], M-RAE, S. Coms. 7-B-32(5). Otros ejemplares conservados en el British Museum, Archivo Biblioteca de los Barones de Valdeolivos, Fonz, y Real Academia de la Historia.

**Fuente musical:** P-EVc CLI/2-7.

**Grabación sonora:** Ensemble Albalonga, Anibal E. Cetrangolo (dir.), Pavane Records, ADW 7446/8, 1999.

### 5. *Burlas y veras de amor, La Elisa*

Drama en dos actos (XII; XIII) F. Corradini

**Representaciones:** 12/10/1739, Madrid, T. de la Cruz.

**Reperto:** Sirene, María Hidalgo; Armindoro, Manuel Guerrero; Elisa, Rosa Rodríguez; Hidaspes, Isabel Camacho; Aurora, Águeda de la Calle; Lidaura, María Lesneti; Cleantes, María de Chaves.

**Libreto:** Madrid, [s.n.], 1739, BNE, T/24501.

### 6. *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes*

Zarzuela en dos jornadas J. Nebra

**Representaciones:** 05/06/1745, Madrid, T. del Príncipe.

**Personajes:** Ganimedes, galán; El Amor; Júpiter, dios; Hebe, dama; Dorisio, zagal; Juno, diosa; Ebante, sacerdote de Júpiter; Learco, zagal; Minué; Chuleta, graciosa; Sirene, zagala; Tamboril, gracioso; Coro de Nereidas; Coro de Zagales; Música; Zagales del Emo; Iris; Zagales del Ida.

**Libreto:** [S.l.], [s.n.], 1745, BNE, T/10539.

### 7. *Con amor no hay libertad*

Melodrama en dos actos (XV; IX) F. Corradini (1731), ¿B. Lozano? (1731)

**Representaciones:** 22/01/1731, Madrid, T. de la Cruz; 09/10/1731, Madrid, Teatro del Príncipe; 23/02/1732, Madrid, T. Del Príncipe; 06/08/1734, Madrid, T. Del Príncipe.

**Reperto:** Madrid, ¿1731? (BNE, T/19552). Antonia, princesa, Francisca de Castro; Agripa, galán, Rita Orozco; Taumasto, María Orozco; Doblón, gracioso, Palomina; Tiberio, César, Juana Orozco; Cayo Calígula, La Mejía; Drusila, segunda dama, María Antonia; Peseta, graciosa, la hija de Chaves; Soldados de comparsa de Tiberio; Soldados de comparsa de Agripa.

**Libreto:** Madrid, [s.n.], 1731, BNE, T/19552.

**Notas:** Al músico de compañía, Bernardo Lozano, se le dieron 240 reales el 26/02/1732, «por el trabajo de haber puesto y trasladado la música del melodrama intitulada *Con amor no hay libertad*, por motivo de no haber dado más de bajo y voz el copiante del año pasado, y el referido Bernardo Lozano, haberla completado de todos los instrumentos según se ha ejecutado en las tres veces que se ha hecho y los referidos». AHVM, Contaduría, 4-165-1.

**8. *Con música y por amor***

Comedia en dos jornadas J. F. Gómez de Navas y A. Literes

**Representaciones:** 9/04/1709, Madrid, Coliseo del Buen Retiro.

**Personajes (2ª jornada):** Orfeo, papel cantado; Eurídice, dama; Aristeo, galán príncipe griego; Júpiter, dios; Cleónides, capitán; Apolo, dios; Plutón, dios del Abismo; Antígono; Proserpina, diosa del Abismo; Licás; Fenisa, zagala; Tiburón, 2º gracioso, criado de Aristeo; Chusco, gracioso zagal; Acheronte, barquero del Abismo; Silvia, graciosa; La ninfa Iris; La Noche; Coro de Apolo; Los Doce Signos; Coro de Júpiter; Soldados; Coro de Plutón; Zagales.

**Libreto:** BNE, MSS/15534.

**Notas:** Comparte la autoría del libreto con Antonio de Zamora. Pertenece a Cañizares la segunda jornada.

**9. *¿Cuál enemigo es mayor, el Destino o el Amor?***

Zarzuela en dos jornadas Compositor desconocido

**Representaciones:** Ca. 1698, Madrid, ¿Coliseo del Buen Retiro?

**Personajes:** Acteón; Diana; Melanto; Irífle; Tersiles; Doris; Retornelo; Sirene; El Amor; El Destino; Libia; Júpiter; Ninfas.

**Libreto:** [S.l., s.n., s.a.], BNE, T/2245.

**10. *Cuerdo delirio es amor***

Zarzuela en dos jornadas M. Pradell (1733), ¿F. Corradini? (1733), G. B. Mele (1748)

**Representaciones:** 06/02/1733, Madrid, T. de la Cruz; 19/12/1740, México, Real Palacio; 08/10/1748, Madrid, T. del Príncipe.

**Personajes:** Orestes, galán primero; Silvio; Pirro, galán segundo; Hermione, dama; Marte, dios; Lísida, dama; Espontón, gracioso; Venus, diosa; Las Tres Furias; Caroca, graciosa; Comparsa; Antenor.

**Libreto:** BNE, MSS/14071/14; BPP, BPP, Colección CC\*IV. 28033, vol. 64, V.

**Notas:** Según Fernández-Cortés, la autoría de Pradell se sospecha en que «se sacó la letra para don Manuel, de la zarzuela intitulada *Cuerdo Delirio es Amor*, para ponerla en música».

El 15 de febrero de 1733 se dieron 150 reales «a Salvador de Navas por haber puesto tres contradanzas en esta fiesta», AHVM, Secretaría, 1-389-2. El 06/11/1748 se pagaron 300 reales a Giovanni Battista Mele «por la composición de un área y coplas de la zarzuela [*Cuerdo delirio es amor*], y dos áreas de la fiesta de *Siquis y Cupido*», AHVM, Secretaría, 1-391-1.

**11. *De su amante se corona quien sabe amar y perdona***

Zarzuela ¿en dos jornadas? Compositor desconocido

**Representaciones:** 06/02/1716, Madrid, T. de la Cruz**12. *El estrago en la fineza, Júpiter y Semele***

Zarzuela en dos jornadas A. Literes

**Representaciones:** ¿ca. 1714, Madrid?; 09/05/1718, Madrid, T. de la Cruz; 12-14/05/1718, Madrid, Salones del Ayuntamiento; 03/11/1718, Madrid, T. del Príncipe; 07/02/1720, Madrid, T. del Príncipe; 24/11/1721, Madrid, Salón Dorado del Alcázar; 28/09/1722, Madrid, T. del Príncipe; 24/08/1723, Lisboa, Palacio del embajador de España; ¿?/02/1724, Valencia, Corral de la Olivera; 18/04/1725, Madrid, T. del Príncipe; 29/05/1726, Madrid, Corral de la Cruz; 28/08/1728, Madrid, T. del Príncipe.**Reperto:** ¿Madrid, ca. 1714? (FLG, M 7-3-32): Júpiter, Faustina de Robles; Juno, Manuela Labaña; Cupido, Tomasa Manje; Enarreta, Beatriz Rodríguez; Sátiro, Farruco; Semele, La Torres; Doris, La Espinosa; Ydaspes, Damián; Licas, Prado; Cadmo, Alejandro.

Barcelona, 1731 (BNE, T/24552): Júpiter, Juana Vázquez; Juno, María Guerrero; Cupido, María Hidalgo; Enarreta, Bárbara Hidalgo; Sátiro, Isabel Hidalgo; Semele, Josepha de la Calle; Doris, Hipólita Parra; Ydaspes, Felipe Calderón; Licas, Diego Pavón; Cadmo, José Parra.

**Libreto:** FLG, M 7-3-32; Barcelona, Juan Veguer, 1731, BNE, T/24552; BPP, Colección CC\*IV. 28033, vol. 65, I.**Fuente musical:** P-EVc CLI/2-5.**Grabación sonora:** Al Ayre Español, Eduardo López Banzo (dir.), Harmonia Mundi Ibérica, HMI987036.37, 2003.

**13. *El imposible mayor en amor le vence Amor***

Zarzuela en dos jornadas      ¿S. Durón?, J. Torres (1710)

**Representaciones:** 24/07/1710, Madrid, T. de la Cruz; 24/03/1718, Lisboa, casa del marqués de Valença.

**Personajes:** Júpiter; Acrisio, barba; Juno, diosa; Dánae, hija de Acrisio; El Amor, dios; Lisidante, príncipe galán; Selvagio, gracioso; Fílida, prima de Dánae; Siringa, graciosa; Celauro; Coro de Júpiter; Tritón, 2º gracioso; Coro de Juno; Cazadores; Músicos.

**Libreto:** BNE, MSS/14879.

**Fuente musical:** P-EVc CLI/2-3.

**Edición:** Antonio Martín Moreno (ed.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005.

**Notas:** Aunque se ha considerado que el autor del libreto también pudo ser Francisco Bances Candamo, en esta investigación se descarta esa posibilidad.

**14. *El ser noble es obrar bien***

Drama en dos actos (XV; XV)      F. Corradini

**Representaciones:** 01/11/1736, Madrid, T. de los Caños del Peral; 23/8/1737, Madrid, T. de la Cruz.

**Reperto:** Madrid, 1736 (T/25734); Agatocles, Francisca de Castro; Clearco, magnate de Sirac, Isabel Vela; Cefila, María Antonia de Castro; Amilcar, General de Cartago, Rita Orozco; Taurante, Príncipe, Juana Orozco; Astrea, su hermana, Bernarda de Villafior; Melón, gracioso, Antonia de Fuentes; Pepita, graciosa, Rosa Rodríguez; Soldados Siracusanos y murgantinos; Cuatro cautivos.

**Libreto:** Madrid, Alfonso de Mora, 1736, BNE, T/25734.

**Notas:** según Aguilar Piñal, el expediente de impresión del libreto se conserva en AHN, Consejos, leg. 5036.

Gastos del 23 de agosto de 1737, pago de 300 reales a Cañizares «por la letra de dos arias y entornar la ópera», y de la misma cantidad a Corradini «por la música de 3 arias», BNE, MSS/14005/5(8).

**15. *Festejo harmonico o Serenata a seis voces***

Serenata G. Facco

**Representaciones:** 01/05/1727, Lisboa, Palacio de los condes de Redondo.

**Personajes:** Inspiración; Fama; Inmortalidad; Poder; Logro; Obsequio.

**Libreto:** Lisboa Occidental, Patriarcal Oficina da Musica, 1727, BNP, m-1532-p.

**Fuente musical:** E-Mp MUS/MSS/140.

**Grabación sonora:** Albalonga, Coro de la Compagnia dei Febi Armonici, Anibal E. Cetrangolo (dir.), Symphonía, SY 94S27, 1994.

**16. *Festejo para los días de la Reina, nuestra señora***

Serenata G. Facco

**Representaciones:** ¿25?/10/1725, El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

**Personajes:** Juno; Palas; Venus; Paris.

**Libreto:** [S.l., s.n., s.a.], RBME, 49-II-24. Otro ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España.

**Fuente musical:** E-Mp MUS/MSS/141; E-Mn M/5004.

**Edición:** Facsímil en CETRANGOLO, Annibale y PADOVA, Gioacchino de, *La serenata vocale tra viceregno e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*, Padova, Liviana, 1990.

**17. *Hasta lo insensible adora***

Zarzuela en dos jornadas S. Durón (1704), ¿M. Ferreira? (1713)

**Representaciones:** 17/04/1704, Madrid, Coliseo del Buen Retiro; 16/05/1713, Madrid, T. de la Cruz; 06/02/1717, Madrid, T. del Príncipe; 24/08/1721, Madrid, T. de la Cruz; 19/07/1722, Madrid, T. del Príncipe; 25/11/1722, T. de la Cruz; 29/10/1723, Madrid, T. del Príncipe; 14/02/1724, Madrid, T. del Príncipe; 10/08/1727, Madrid, T. del Príncipe; 10/05/1730, Madrid, T. del Príncipe, 18/09/1734, Madrid, T. del Príncipe.

**Reperto:** ¿Madrid?, s.a. (BPP, Colección CC\*IV. 28033, vol. 66, VIII): Endimión, Joaquín; Silvio, Ignacio; Clarín, Félix; Voces, Matías, Plascencia, Ribas, Vela; Clicie, Francisca; Apolo, Rita; Diana, Antonia de Castro; Flora, Antonia de Chaves; Leucotoe, Juana de Orozco.

**Libreto:** BNE, MSS/14951; BHM, Tea 1-34-6; BL, Add MS 33473; BPP, Colección CC\*IV. 28033, vol. 66, VIII; BL, Add MS 33473.

**Fuente musical:** P-EVc CLI/2-2.

**Edición:** Raúl Angulo Díaz (ed.), Madrid, Ars Hispana, en prensa.

**Notas:** «A Manuel Ferreira se le pagaron por el dicho D. Juan Penón, y con la referida intervención, cuatrocientos reales de vellón en virtud de por la música que compuso para los autos que se representaron en dichos corrales dicho año, y para la comedia intitulada *Hasta lo insensible adora*, que se [representó] este presente mes», 30/11/1713. AHVM, Contaduría, 3-450-3. Es posible que en este pago se confundiera *Hasta lo insensible adora* con la zarzuela *No basta en amor lo fino*, por la que se le pagaron a Ferreira en la misma fecha 400 reales, tal como consta en un recibo aparte. Otra posibilidad es que añadiera música nueva a la función de *Hasta lo insensible adora*.

Otros pagos: a Cañizares de 500 reales «por la compostura de la zarzuela *Hasta lo insensible adora* y sainetes para ella», del 21/05/1713. Además, se conserva un recibí de Juan Salvo y Vela del 30/11/1713, y en el que consta lo siguiente: «Novecientos reales de vellón los que me mandaron dar por la zarzuela nueva y sainetes para ella, intitulada *Hasta lo insensible adora*». AHVM, Contaduría, 3-450-3.

**18. *La Briseida***

Serenata en dos actos (VIII; XIII) F. Corradini

**Representaciones:** 14/08/1745, Madrid, T. de la Cruz; 23/05/1746, Madrid, T. de la Cruz.

**Reperto:** Madrid, 1745 (BHM, Tea 1-9-2): Cleandro, Antonia de Fuentes; Briseida, María Leoneti; Mitilene, Isabel Camacho; Antenor, Agustina de Molina; Fragata, Jacinta Sánchez; Aquiles, Juan Lavenan; Piquete, Francisco Rubert.

**Libreto:** BHM, Tea 1-9-2.

**Notas:** En 1746 se remuneraron 225 reales a Corradini «por la composición de tres arias nuevas en esta fiesta», AHVM, Sec. 1-360-1.

**19. *La Casandra***

Drama en dos actos (XI; XIV) M. Tollis de la Roca

**Representaciones:** 06/10/1737, Madrid, T. de la Cruz; 07/12/1737, Madrid, T. de la Cruz.

**Reperto:** Madrid, 1737 (BNE, T/11370): Casandra, Princesa de Troya, Francisca de Castro; Corebo, Príncipe de Livia, Isabel Vela; Erífíle, prima de Casandra, María Antonia; Príamo, Rey de Troya, Juana Orozco; Ajax, Rey de los locrenses, Rita Orozco; Antenor, capitán, Bernarda Villaflores; Dorela, Rosa Rodríguez.

**Libreto:** BNE, T/11370 y T/25743.

**20. *La Clicie***

Melodrama o serenata en dos actos (X; XIII) F. Corradini

**Representaciones:** 15/07/1738, Madrid, casa del duque de Montemar; 30/01/1739, Madrid, T. del Príncipe.

**Personajes:** Clicie; Leucotoe; Apolo; Órcamo, rey; Brinco, gracioso; Perla, graciosa.

**Libreto:** Madrid, Gabriel Ramírez, 1739, BRM, A-Caj.25/9.

## 21. *La hazaña mayor de Alcides o El mayor blasón de Alcides*

Drama en dos actos (XVIII; XXI) G. Facco

**Representaciones:** 30/03/1723, Madrid, Coliseo del Buen Retiro.

**Reperto:** Madrid, 1723 (BNE, T/9045): Hércules, María de San Miguel; Ónfale, Reina de Lidia, Petronila Jibaja; Electra, amazona, Antonia de Mejía; Ceto, hijo del Boreas, Isidora Quirante; Calais, hijo del Boreas, Isabel Vela; Coscorrón, criado de Hércules, Paula de Olmedo; Pizpireta, dama de Ónfale, Rosa Rodríguez; Teseo, Francisca de Castro; Pirítoo, Águeda de Ondarro; Júpiter, Ana Lorenzo; Neptuno, María Ana Urrieta, Plutón, Josepha López; Atlante; Dos Arpías; Comparsa de damas de Ónfale; Comparsa de soldados de Hércules; Comparsa de soldados de Teseo; Dos coros de ninfas.

Madrid, 1723 (BNE, MSS/15599): Hércules, María de San Miguel; Teseo, Francisca de Castro; Ónfale, Petronila Jibaja; Piroctoo, Águeda de Ondarro; Júpiter, Ana Lorenzo; Electra, Antonia Mejía; Ceto, María Benete; Calais, Isabel Vela; Plutón, Josepha López; Neptuno, Mariana Urrieta; Coscorrón, Paula de Olmedo; Pizpireta, Rosa Rodríguez; Adlante, Camacho; Ninfas de Plutón, sobresalientes = coro primero; Ninfas de Neptuno, sobresalientes = coro segundo.

**Libreto:** BNE, MSS/15599; [s.l., s.n., s.a.], BNE, T/9045. Se conserva otro ejemplar en la BNF.

**Edición:** Ignacio López Alemany (ed.), Madrid / Frankfurt am Aim, Iberoamericana / Vervuert, 2018.

**Notas:** Tal como apunta López Alemany, ninguno de estos dos elencos se corresponden exactamente con el que interpretó la obra. Según consta en la documentación archivística, fue Isabel Vela quien encarnó el papel de Ceto, Isirora Quirante el de Calais, y María Benete el de ninfa.

**22. La melodrama o las tres comedias en una**

Melodrama en tres jornadas (XVII escenas J. 2ª, *Venus y Adonis*) J. Nebra

**Representaciones:** 12/11/1729, Madrid, T. del Príncipe; 12/12/1729 (*Venus y Adonis*), Madrid, T. del Príncipe; 23/01/1731 (*Venus y Adonis*), Barcelona, Casa de Comedias; 21/11/1731 (*Venus y Adonis*), Barcelona, Palau de Barcelona. También fue representada en Valencia, ¿Corral de la Olivera?, en fecha desconocida.

**Personajes:** Adonis; Venus; Marte; Cibeles; Clarín; Celfa; Ninfas; Comparsa; Música.

**Libreto:** BNE, MSS/17449/17.

**Fuente musical:** Archivo y Biblioteca Musical Padre Otaño, Santuario de Loiola, B.M. 60 o B-6.

**Edición:** Luis Antonio González Marín, sin publicar.

**Notas:** Como ha esclarecido Luis Antonio González Marín, *Venus y Adonis* es la segunda jornada de *Las tres comedias en una*.

El 13/11/1729 quedó registrado un pago de 30 reales a Salvador de Navas por poner la contradanza (AHVM, Sec., 1-414-5).

**23. Las Amazonas de España**

Drama en dos actos (XV; XV) G. Facco

**Representaciones:** 22/04/1720, Madrid, Coliseo del Buen Retiro; 30/07/1724, Madrid, T. de la Cruz; 08/01/1728, Lisboa, Palacio de los condes de Redondo.

**Reparto:** Madrid, 1720 (BNE, T/14941): Marfilia, princesa de las Amazonas, Petronila Jibaja; Celauro, príncipe de la Provenza, Águeda Ondarro; Clorilene, María San Miguel; Aníbal, general cartaginés, Francisca de Castro; Mentor, su capitán, Francisca Quirante; Brinco, soldado, gracioso, Paula de Olmedo; Laureta, graciosa, criada de Marfilia, Antonia Mejía.

**Libreto:** [S.l., s.n.], 1720, BNE, T/14941; Lisboa Occidental, Patriarcal Oficina de Música, 1727, BNF, YG-2740.

**Edición:** Ignacio López Alemany (ed.), Madrid / Frankfurt am Aim, Iberoamericana / Vervuert, 2018.

**Grabación sonora:** Los Músicos del Buen Retiro, Música Antigua Aranjuez, MAA 001, 2005.

**24. *Las nuevas armas de Amor***

Zarzuela en dos jornadas S. Durón (ca. 1702-1703), G. B. Mele (1744)

**Representaciones:** ¿Ca. 1702-1703, Madrid?; 25/11/1711, Madrid, T. del Príncipe; 18/12/1721, Lisboa, palacio del embajador de España; 17/10/1724, Lisboa; 19/04/1744, Madrid, palacio de los condes de Benavente.

**Personajes:** Júpiter; Diana; Cupido; Anteo, príncipe; Palemón, sacerdote de Júpiter; Astrea, dama; Zefiso, zagal; Enareta, graciosa; Silvio, gracioso; Sirene, dama; Títere, gracioso; Coro de Diana; Zagales; Zagalas; La Desesperación; El Olvido; La Fineza.

**Libreto:** BNE, MSS/15079, MSS/17448/9 y fragmentos como letras para cantar en E-Mn M/2478; BFJM, T-18-Cañ; BHM, Tea 1-51-13.

**Fuente musical:** E-Mn M/2276.

**Edición:** Raúl Angulo Díaz (ed.), Madrid, Ars Hispana, 2019.

**25. *Milagro es hallar verdad***

Zarzuela en dos jornadas F. Corradini

**Representaciones:** 28/11/1732, Madrid, T. del Príncipe; 13/12/1732, Madrid, T. de la Cruz.

**Personajes:** Claudia, dama; Orelío, galán primero; Júpiter, dios; Cibeles, diosa; Churumbela, graciosa; Neptuno, dios; Luceyo, capitán; Tolondro, gracioso; Dos Litores; Arcadio, galán segundo; Dos Senadores; Porfiria, Dama Segunda; Comparsa de Soldados; Música.

**Libreto:** Madrid, Viuda de Francisco del Hierro, [1732], BNE, T/5582.

**Notas:** Se dieron 30 reales a Ramón Verdugo el 02/12/1732 por poner la contradanza, según consta en AHVM, Secretaría, 1-407-1.

**26. *Montes afirma el desdén***

Zarzuela en dos jornadas Compositor desconocido

**Representaciones:** 04/11/1697, Madrid, Palacio, ¿Real Alcázar?

**Personajes:** Aristeo, príncipe galán; Asteria, 1ª dama; Dircea, mágica; Júpiter; Juno; Cleonte, 2º galán; Sátiro, 1º gracioso; Momo, 2º gracioso; Doris, Ninfa; Ceo, rey; Silvia, graciosa; Sirene, ninfa.

**Libreto:** BNE, MSS/17348 y algún fragmento como letra para cantar en E-Mn M/2478.

**27. [Título desconocido]**

Serenata F. Falconi

**Representaciones:** 27/12/1727, Madrid, Real Alcázar.**Reperto:** Coro de voces: típles, Justino Pirochi, Francisco Zayas, colegial; contraltos, Sebastián Nalduchi, Vicente Paje, Casiano; tenores, Francisco Larraz, Joseph Alzate; bajos, Esteban Pascual, tres colegiales. Voces que cantaron y representaron: Juan Rappaccioli, Jerónimo Bertolucci, Joseph Gallicani y Joseph Luccioni.**28. [Título desconocido]**

Serenata ¿F. Falconi?

**Representaciones:** 1729, Sevilla, ¿Alcázar?**29. *Trajano en Dacia. Cumplir con amor y honor***

Drama en dos actos (XIII; XIV) F. Corradini

**Representación:** ¿?/07/1735, Madrid, T. de los Caños del Peral; 21/09/1737, Madrid, T. de la Cruz.**Reperto:** Plotina, Princesa, Francisca de Castro; Sabina, su prima, María Antonia de Castro; Adriano, Rita Orozco; Trajano, César, Juana Orozco; Decéballo, Rey de Dacia, Isabel Vela; Taciano, Cónsul, Juana Vázquez; Andrónico, María Luisa de Chaves; Pílas, gracioso, Rosa Rodríguez; Lela, graciosa, Bernarda Villafior.**Libreto:** Madrid, Gabriel del Barrio, 1735, BNE, T/9043(1), T/24555 y TI/324 V.4(27). Otros ejemplares en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y en la Academia de la Historia.**Nota:** Cotarelo y Mori, en *Historia de la zarzuela*, atribuye esta obra sin ningún motivo aparente a Alejandro Arboreda. Aguilar Piñal pudo averiguar que el autor es Cañizares a partir de la censura del AHN, Consejos, leg. 50631.**30. *Un precipicio con otro, Calipso y Telémaco***

Comedia en dos jornadas J. San Juan

**Representaciones:** 22/01/1723, Madrid, T. de la Cruz; Valencia, Corral de la Olivera, fecha desconocida.**Personajes:** Calipso, diosa; Venus, diosa; Telémaco, galán; Adamo; Minerva; Filocles; Eucaris, ninfa de Calipso; Mirtila, graciosa; Mentor, anciano; Pavo, gracioso; Coro de ninfas; Soldados.**Libreto:** BNE, MSS/15549.

**31. *Vendado es amor, no es ciego***

Zarzuela en dos jornadas J. Nebra

**Representaciones:** 03/08/1744, Madrid; 06/01/1745, Madrid; 07/12/1751, Madrid, T. de la Cruz.**Personajes:** Anchises; Cintia; Brújula; Diana; Selenisa; Lesvia; Menandro; Venus; Pastores; Titiro; Eumene; Ninfas, música; Nicteo, barba; Antenor; Acompañamiento.**Libreto:** BNE, MSS/15016.**Partitura:** E-Zac.**Edición:** María Salud Álvarez Martínez (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.**Grabación sonora:** Los Elementos, Alberto Miguélez Rouco (dir.), Glossa, GCD 922520, 2020.

## ATRIBUCIONES

**1. *Apolo y Dafne***

Zarzuela en dos jornadas S. Durón y J. F. Gómez de Navas

**Representaciones:** ¿Ca. 1705-1706, Madrid?**Fuente musical:** E-Mn M/2208.**Personajes:** Cupido; Apolo; Dafne; Sirene; Joante; Rústico; Liceta.**Edición:** Raúl Angulo Díaz (ed.), Madrid, Ars Hispana, 2017.**Notas:** de esta zarzuela no se conserva el libreto ni hay noticias de los autores del texto. Angulo sospecha que posiblemente sea Cañizares quien escribiera la primera jornada.**2. *Coronis***

Zarzuela en dos jornadas S. Durón (atr.)

**Representaciones:** ¿Ca. 1705-1706, Madrid?

Fuente musical: E-Mn M/1339.

**Personajes:** Coronis; Apolo; Menandro; Proteo; Tritón; Neptuno; Sirene; Iris; Ninfa 1ª; Ninfa 2ª; Ninfa 3ª.**Edición:** Raúl Angulo Díaz (ed.), Madrid, Ars Hispana, 2017.**Notas:** de esta zarzuela no se conserva el libreto ni hay noticias de los autores del texto. Angulo sospecha que posiblemente sea Cañizares quien escribiera la segunda jornada.

### 3. *Dido y Eneas*

Drama en dos actos Varios autores y ¿J. de Torres?

**Representaciones:** ¿16/12/1709, Madrid, palacio de los duques de Osuna?

Fuente musical: E-Mn M/1338.

**Personajes:** Dido; Eneas; Hesperie; Aristarco; Joante; Yrbas; Marsias.

**Nota:** es un *pasticcio* realizado con arias de óperas italianas, principalmente milanesas, trovadas al castellano. Antoni Pons señala «con las debidas reservas, cabe pensar en José de Cañizares como posible autor del libreto». Este musicólogo sospecha que los recitativos se escribieran exprofeso, y que su música y la de los coros se debieran a José de Torres.

### 4. *El oráculo infalible*

Drama en dos actos (XIII; XIV) J. Sisi Maestres

**Representaciones:** ¿Carnaval de 1733, Madrid, palacio de los duques de Osuna?; 13/01/1738, Madrid, T. de la Cruz.

**Reperto:** Danao, Rey de los Argibos, Rita Orozco; Hipermenestra, María Antonia; Livia, Bernarda de Villaflores; Acrisio, General de las Armas, Juana Orozco; Linceo, hijo de Egisto, Francisca de Castro; Euristeo, hijo de Esteleno, Isabel Vela; Júpiter, suple Antonia Herrando; Talón, Rosa Rodríguez; Grippa, Antonia Herrando.

**Libreto:** Madrid, [s.n.], 1738, BNE, T/24585.

**Notas:** la autoría de Cañizares la sugiere un pago por la copia de la «fiesta que se hizo en casa de su excelencia las carnestolendas con el título del *Oráculo*», realizada por su trasladante para la casa de Osuna (AH-NOB, Osuna, CT. 413, D. 40).

## 5. *Salir el amor del mundo*

Zarzuela en dos jornadas S. Durón

**Representaciones:** ¿Noviembre de 1696, Madrid, Real Alcázar?; ¿Abril de 1697, Madrid, Real Alcázar?; 01/07/1698, Toledo, palacio del cardenal Portocarrero.

**Personajes:** Cupido; Marte; Diana; Júpiter; Apolo; Ninfas; Morfeo; Momo, gracioso; Músicos.

**Libreto:** BNE, MSS/17203.

**Fuente musical:** E-Mn M/2283.

**Grabación sonora:** El Mundo, Richard Savino (dir.), Dorian Sono Luminus, DSL-92107, 2011.

**Edición:** Antonio Martín Moreno (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1979.

**Nota:** aunque desde C. La Barrera se ha atribuido esta zarzuela a Cañizares, no hay evidencias documentales que lo justifiquen. Por ello, Angulo Díaz descarta su autoría.

**Bibliografía:** Restori (1893), Zabala (1960), Brito (1982), Alier (1990), Cetrangolo y Padova (1990), Cetrangolo (1992), Leza (1996-1997), Álvarez Martínez (1997), Bolaños Donoso (1997a y 1997b), Suréda (2004), Leal Bonmati (2006), López Alemany y Varey (2006), Carreras (2007), Fernández-Cortés (2007), Andioc y Coulon (2008), Lolo (2009), Pons Seguí (2014), Angulo Díaz (2016a, 2016b, 2018), González Marín (2018), *Papeles Barbieri* (2020, vols. 4-5).

**Glosa sobre «Asaltado está mi pecho»**

BNE, MSS/20340, págs. 285-289.

*Texto*

Asaltado está mi pecho,  
como escollo a quien combaten  
en la playa el viento, el mar,  
amo a Ónfale y a mi fama,

de mi honor o de mi dama,  
me es preciso separar.  
No hay camino, amor me dice,  
(¡oh, infelice!) de olvidar.

*Glosa*

En un mar de confusiones,  
zozobrando el pensamiento  
ha encontrado el escarmiento,  
que no vanas presunciones  
quieren cambiarle a ilusiones,  
y así en tormento deshecho,  
cual bajel corto y estrecho,  
del huracán del amor  
y del cierzo del rigor,  
*asaltado está mi pecho.*

5

10

De este mar en la tormenta,  
con encontrados vaivenes  
de asperezas y desdenes,  
en los suspiros que alienta,  
la inclemencia le atormenta  
sin que su furia dilaten,  
cuales crespas olas laten,  
en tan tirana dolencia,  
pues está sin resistencia,  
*como escollo a quien combaten.*

15

20

Del puerto de la esperanza,  
desviado este bajel  
procura aportar en él,  
con remos de confianza  
en él busca su bonanza,

25

pero advierte que, al llegar,  
sí instaban en molestar  
con maligno detrimento  
en el agua, mar y viento,  
*en la playa el viento, el mar.* 30

Infeliz me hallo rodeado  
de infortunios tan notables,  
que fueran solo apreciables  
en el logro deseado, 35  
mas, si este lance impensado  
a mayor triunfo me llama,  
prevenga el laurel su rama,  
que, no, no desistiré  
en esta empresa porque  
*amo a Ónfale y a mi fama.* 40

En igual recta balanza,  
puestos la dama y honor,  
está tímido el amor  
niño, a discurrir no alcanza 45  
a quien dé su confianza.  
Si al uno crece la llama,  
si al honor el punto clama,  
pues, ¡cielos! En tal dudar,  
¿de quién yo me he de fiar,  
*de mi honor o de mi dama?* 50

Si la empresa seguir quiero,  
me dan los celos martirio,  
si el honor causa delirio,  
y dice amor lisonjero 55  
que la dama es lo primero,  
pues, en este vacilar  
de aborrecer o de amar,  
¿qué debo hacer (¡Cielo santo!)  
cuando de dolor, que es tanto,  
*me es preciso separar?* 60

- Fortuna siempre inconstante,  
estrella siempre cruel,  
signo protervo e infiel,  
¿qué astro tan dominante,  
de este peregrino amante 65  
todo su bien contradice?  
Mal en preguntaros hice,  
pues advierto que, en tal lance,  
para salir de este trance  
*no hay camino, Amor me dice.* 70
- Pues, memoria, a fenecer,  
corazón tierno, a sentir,  
entendimiento, a morir,  
voluntad, a aborrecer, 75  
sentidos, a ensordecen,  
sollozos, a respirar,  
congojas, a desahogar,  
porque ya muero, colijo,  
puesto que yo el medio elijo  
*(¡oh, infelice!) de olvidar.* 80

## Bibliografía

*Academia que se celebró en Palacio en la real presencia de sus Majestades estando en público, el día veinte de febrero de este año de 1700 siendo presidente de ella Don Antonio de Zamora [...] (1700), [Madrid, s.n.].*

ACUÑA, Virginia María (2010), *Politics and foreign influence in the development of Spanish court theatrical music with a study of composer Sebastián Durón (1660-1716)*, trabajo fin de master, Vancouver, The University of British Columbia.

— (2013a), «Violencia y desesperación: la utilización de los afectos en las obras de música teatral de Sebastián Durón», en Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Vigo, Academia del Hispanismo, págs. 137-150.

— (2013b), «“Muera Cupido!”: Una lectura sobre la filosofía del amor en *Salir el amor del mundo* (ca. 1696)», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.), *Musicología global, Musicología local. Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, formato DVD, Madrid, Sociedad Española de Musicología, págs. 2157-2170.

— (2016), *The Spanish Lamento: Discourses of Love, Power, and Gender in the Musical Theatre (1696-1718)*, tesis doctoral, Toronto, University of Toronto.

— (2017), «Sobbing Cupids, Lamenting Lovers, and Weeping Nymphs in the Early Zarzuela: Calderón de la Barca’s *El laurel de Apolo* (1657) and Durón and Navas’s *Apolo y Dafne* (circa 1700)», *Bulletin of the Comediantes*, 69, 2, págs. 69-95.

— (2018), «Love Conquers All: Cupid, Philip V and the Allegorical Zarzuela during the War of the Spanish Succession (1701–1714)», *Eighteenth Century Music*, 15.1, págs. 29-45.

AGP, Administración General, Maestro de Cámara, 462.

AGP, Administración, Espectáculos, 667.

AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 4.

AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 5.

AGP, Patronatos de la Corona, Descalzas Reales, caja 55, exp. 6.

AGP, Personal, caja 109, exp. 8.

AGP, Personal, caja 13, exp. 1.

- AGP, Personal, caja 16727, exp. 44.  
AGP, Personal, caja 487, exp. 7.  
AGP, Personal, caja 761, exp. 23.  
AGP, Real Capilla, caja 111, exp. 6.  
AGP, Real Capilla, caja 120.  
AGP, Real Capilla, caja 209, exp. 8.  
AGP, Real Capilla, caja 224, exp. 10.  
AGP, Real Capilla, caja 225, exp. 9.  
AGP, Reinados, Felipe V, 340/1.  
AGP, Reinados, Felipe V, 340/2.  
AGP, Reinados, Felipe V, 347/2.  
AGULLÓ COBO, Mercedes (2003), «Don José de Cañizares», en Olivia Navarro-Antonio Serrano Agulló (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro. XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, págs 133-152.  
AGS, Guerra y Marina, 3025.  
AGS, Guerra y Marina, 428.  
AGS, Guerra y Marina, 432.  
AHNOB, Osuna, Cartas, 446, D.1.  
AHNOB, Osuna, CT. 221, D. 7.  
AHNOB, Osuna, CT. 389, D. 5.  
AHNOB, Osuna, CT. 413, D. 40.  
AHPM, Joaquín Becerreiro y Quiroga, prot. 16873.  
AHVM, Contaduría, 3-236-4.  
AHVM, Secretaría, 1-371-6.  
AHVM, Secretaría, 2-67-10.  
AHVM, Secretaría, 2-67-13.  
AHVM, Secretaría, 2-74-5.  
AHVM, Secretaría, 2-76-5.  
ALIER, Rogier (1990), *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia.  
ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2006), *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.  
ÁLVAREZ AMO, Francisco Javier (2017), «“Armado de punta en verso”: la trayectoria poética de Eugenio Gerardo Lobo», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Trea, págs. 113-136.  
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud (1997), «Una serenata de Falconi para la boda de la infanta María Ana Victoria», *Revista de Musicología*, 20, 1, págs. 343-354.

- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1790), *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico* [...], t. III, Madrid, D. Benito Cano.
- ANDIOC, René (2008), *Goya: letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2ª ed., corregida y aumentada, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ANGULO DÍAZ, Raúl (2016a), «El problema de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor: ¿Sebastián Durón o José de Torres?*», *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, 30, págs. 1-25.
- (2016b), *La música escénica de Sebastián Durón*, Oviedo, Codalario.
- (2018), *Coronis: una zarzuela en tiempos de guerra*, Madrid, Ars Hispana.
- APARICIO GREGORIO, Elena Esperanza (2019), *Amor aumenta el valor, de José de Cañizares. Una lectura postbarroca de Tito Livio*, trabajo fin de grado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio (1727), *Aritmética inferior, y geometría práctica y especulativa*, Madrid, Francisco Martínez Abad.
- BAEZA, Andrés de, *No se pierden las finezas, comedia famosa*, BNE, MSS/15096.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1722), *poestás cómicas. Obras póstumas*, Madrid, Blas de Villa-Nueva y Lorenzo Francisco Mojados.
- Baptismo del serenísimo señor Príncipe de Asturias don Luis Primero [...] celebrado en el Real Palacio de Madrid (1708)*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga.
- BARBA DÁVALOS, Marina (2013), *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834 - 1844)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- BÁRCENA Y ARANGO, Fernando de (1731), *Descripción cómica La Babilonia de Europa y primer Rey de romanos*, Madrid, Jerónimo Rojo.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde su orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- BÈGUE, Alain (2013), «Academia que se celebró en Palacio en la real presencia de sus Majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700: sociabilidad cortesana y república de las letras en las postrimerías del reinado de Carlos II», en Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, págs. 45-11.
- (2014), «El oficio del poeta: claves para el estudio de la figura del poeta a finales del siglo XVII», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (coords.), «*Hilaré tu memoria entre las gentes*». *Estudios de literatura áurea*, vol. 2, Zaragoza / Poitiers, Prensas de la Universidad de Zaragoza / Université de Poitiers, págs. 41-84.

- (2018), «*Aún España conserva heroico aliento*»: *Monarchie et Parnasse sous le règne de Charles II d'Espagne (1665-1700)*, París, Université Sorbonne Nouvelle.
- (2022), «De la espada a la pluma: nuevos datos para la biografía del poeta y dramaturgo José de Cañizares (1694-1750)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 28, págs. 303-351.
- BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín (1743), *Poetas líricas y jocosas*, Madrid, Joseph González.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2015a), «Ganimedes en palacio: la loa de “El Gran duque de Gandía” de Pedro de Fomperosa», en Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García (eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 183-192.
- (2015b), *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- (2017), «Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares: testimonio de la primera incomprensión clasicista del teatro palaciego barroco», *Revista Atalanta*, 5, 1, págs. 83-113.
- (2018), «Los falsos retratos del *Teatro selecto*: la canonización visual de dramaturgos barrocos por la recepción decimonónica nacionalista», *Anuario de estudios filológicos*, XLI, págs. 27-41.
- BLAIR, Hugo (1785), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 2ª ed., corregida, London, W. Strahan, T. Cadell.
- (1804), *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, trad. de Joseph Luis Munnariz, 2ª ed., t. IV, Madrid, Imprenta Real.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1992), «Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V», *Cuadernos de arte e iconografía*, 5, 9, págs. 157-180.
- BNE, MSS/20340.
- BOLAÑOS DONOSO (1997a), Piedad, «Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V (1729-1733)», en Kazimierz Sabik (ed.), *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque (Varsovie 23-28 septembre 1996)*, Varsovia, Editions de l'Université, págs. 253-269.
- (1997b), «Teatro español en Lisboa durante la temporada 1724-1725: la fiesta de *Las nuevas armas de amor*», en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Actas del Congreso Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 13-29.
- BOMBI, Andrea (2013), *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Valencia, Institut Valencià de la Música.

- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2012), «Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVII) ¿anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?», *Revista de Musicología*, 35, 2, págs. 97-129.
- BOTTINEAU, Ives (1986), *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, trad. y ed. de M<sup>a</sup> Concepción Martín Moreno, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BOURGOING, Jean-François de (1789), *Travels in Spain, [...] to which are added copious extracts from the Essays on Spain of M. Peyron, in three volumes, translated from French*, London, G. G. J. and J. Robinson.
- (1790), *Neue Reise durch Spanien vom Jahr 1782 bis 1788*, vol. 2, Jena, Michael Maute.
- BOUTERWEK, Friedrich (1804), *Geschichte der künste und wissenschaften*, vol. 3, Göttingen, Johann Friedrich Röwer.
- Breve elogio, y ceñida relación de la vida, enfermedad, y muerte del Serenísimo señor Francisco Farnesio [...] y de las exequias que [...] se celebraron en el Real Convento de la Encarnación de esta Corte* (1728), Madrid, Imprenta de Música, por Miguel de Rezola.
- BRITO, Manuel Carlos de (1982), «Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII», *Revista de Musicología*, 5, 2, págs. 325-338.
- BUCCIARELLI, Melania (2000), *Italian Opera and European Theatre (1680-1720)*, Turnhout, Brepols.
- BUCK, Donald Curtis (1980), *Theatrical production in Madrid's Cruz and Principe theaters during the reign of Felipe V*, Ann Arbor, University Microfilms International.
- BURKE, Peter (2014), *Cultura popular en la Europa moderna*, 3<sup>a</sup> ed. actualizada, trad. de Antonio Feros y Sandra Chaparro, Madrid, Alianza.
- BUSSEY, William M. (1980), *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- CÁCERES-PIÑUEL, María (2018), *El hombre del rincón. José Subirá y la historia intelectual y cultural de la musicología en España*, Kassel, Reichenberger.
- Cantadas humanas* (2019), vol. 1, ed. de Raúl Angulo Díaz, Madrid, Ars Hispana.
- CAÑIZARES, José de (1711), *España llorosa sobre la funesta pira, el augusto mausoleo y regio túmulo [...]*, Madrid, [s.n.].
- (1712), *Pompa funeral y reales exequias, en la muerte de los [...] Delfines de Francia, [...]*, [Madrid, s.n.].
- (1738), *Serenata [titulada La Clicie] a los reales desposorios de [...] D. Carlos de Borbón y Doña María Amalia de Sajonia*, Madrid, Gabriel Ramírez.
- (1746), *Comedia famosa de los hechizos de amor la música es el mayor, y El montañés en la corte*, Madrid, Antonio Sanz.

- ([1764]), *El Dómine Lucas. Comedia escrita por Don Joseph de Cañizares que se ha de representar a sus Majestades en el Real Coliseo del Buen Retiro, [...] con motivo de los desposorios de la Serenísima Señora Infanta Doña María Luisa con el serenísimo señor archiduque Pedro Leopoldo*, [Madrid, Antonio Sanz].
- ([1765]), *Don Juan de Espina en Madrid. Comedia que escribió don Joseph de Cañizares, y se ha de representar a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro, [...] con motivo de celebrar los [...] desposorios del Serenísimo señor D. Carlos, Príncipe de Asturias, y la Serenísima Señora D.ª Luisa, Princesa de Parma*, [Madrid, s.n.].
- (1769), *Comedia famosa También por la voz hay dicha*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga.
- (1795), *Lo que va de cetro a cetro y crueldad de Inglaterra*, Valencia, por los hermanos de Orga.
- (2011), *Acis y Galatea*, ed. de María del Rosario Leal Bonmati, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2018), *Las Amazonas de España. La hazaña mayor de Alcides*, ed. de Ignacio López Alemany, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- *Alejandro Magno*, BNE, MSS/14090(H.20R.-31R.).
- *Amando bien no se ofenderá un desdén, Eurotas y Diana*, BNE, MSS/16360.
- *El chasco del sargento*, BNE, MSS/14089(H.369R.-378R.).
- *El Vizcaíno en Madrid*, BNE, MSS/14088(H.168R.-176R.).
- *Fin de fiesta para la zarzuela de La Fineza en el estrago*, BNE, MSS/14088 (H.234R.-239V.).
- *La viuda y el doctor*, BHM, Tea 1-161-39.
- *Vendado es amor, no es ciego*, BHM, Tea 1-188-21.
- *Vendado es amor, no es ciego*, BNE, MSS/14071/15.
- [CAÑIZARES, José de (ca. 1698)], *¿Cuál enemigo es mayor, el destino, o el amor?*, [Madrid, s.n.].
- ([1721]), *Loa para la comedia del Buen Retiro, intitulada, Amor es todo invención, Júpiter y Anfitrión*, [Madrid, s.n.]. Ejemplar del British Museum, signatura 11726.
- (1731), *Melodrama armónica al estilo de Italia, su título: Con amor no ay libertad, [...]*, Madrid, [s.n.].
- (1732), *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad en el Alcázar de Sevilla la noche de Navidad, este año de 1732; puestos en música por D. Felipe Falconi [...]*, Sevilla, Pedro Joseph Díaz.
- (1733), *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad en el Alcázar de Sevilla la noche de los Santos Reyes, este año de 1733; puestos en música por D. Felipe Falconi [...]*, Sevilla, Pedro Joseph Díaz.

- (1735), *Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor [...]*, Madrid, Gabriel del Barrio, Impresor de la Real Capilla de su Majestad.
  - (1736), *El ser noble es obrar bien [...]*, Madrid, Alfonso Mora.
  - (1744), *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad, este año de MDCCXXXIV*, [Madrid, s.n.].
  - *Letra de la música, que se canta en la famosa comedia intitulada El falso nuncio de Portugal*, Lima, Oficina de la calle de la Encarnación, [s.a.].
  - *El honor da entendimiento: y el más bobo sabe más*, Lima, Oficina de la Calle de la Encarnación, [s.a.].
  - *Letra de la música, que se canta en la famosa comedia intitulada: Marta la Romarantina*, Lima, Oficina de la calle de la Encarnación, [s.a.].
  - *Letra de la música que se canta en la famosa comedia intitulada El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, Lima, Oficina de los Niños Expósitos, [s.a.].
  - *Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer*, BNE, MSS/17072.
- CAPELLETTO, Sandro (1995), *La voce perduta: vita di Farinelli virato cantore*, Torino, EDT.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis (2002), *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días. Con un prólogo histórico de D. Francisco Asenjo Barbieri*, Edición facsímil, introducción de Emilio Casares Rodicio, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CARRERAS, Juan José (1996), «Entre la zarzuela y la ópera de corte: las representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel / Berlín, Reichenberger, págs. 49-77.
- (1997), «La cantata de cámara española de principios de siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias», en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Actas del Congreso Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 65-126.
  - (2000a), «De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad», en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, trad. de José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, págs. 19-28.
  - (2000b), «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nelle Indie* (1738)», en Margarita Torrione (ed.), *España Festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, págs. 323-348.
  - (2001a), «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII», en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, págs. 205-230.

- (2001b), «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore Musicale*, 8, 1, págs. 121-169.
- (2007), «La serenata en la corte española (1701-1746)», en Nicolò Maccavino (ed.), *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica, atti del convegno internazionale* (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), t. II, Reggio Calabria, Laruffa Editore, págs. 599-626.
- (2008), «“Desde la venida de los fenicios”: The National Construction of a Musical Past in 19<sup>th</sup> Century Spain», *Musica e Storia*, 16, 1, págs. 65-76.
- (2013), «José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)», *Eighteenth Century Music*, 10, págs. 7-40.
- CASADEMUNT I FIOL, Sergi (1995), «Aportació a la historia de la impremta a la península. *Las amazonas de España* de Jaime Facco», *Bulleti de la Societat Catalana de Musicologia*, 3, págs. 85-94.
- CASTRO, José Julián de ([ca. 1753]), *La comedia triunfante. Poema lírico, discurso histórico del origen, antigüedad, progresos y excelencias de todas españolas teatrales representaciones*, [s.l.], Joseph Francisco Martínez Abad.
- CAVANILLES, Antonio José (1784), *Observations de M. L'Abbé Cavanilles sur l'article Espagne de la nouvelle encyclopedie*, Paris, Alex Jombert.
- CETRANGOLO, Annibale y PADOVA, Gioacchino de (1990), *La serenata vocale tra viceregnio e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*, Padova, Liviana Editrice.
- CETRANGOLO, Annibale (1989), *Musica italiana nell'America coloniale. Premesse. Cantate del Veneto Giacomo Facco*, Padova, Liviana.
- (1992), *Esordi del melodramma italiano in Spagna e Portogallo. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Firenze, Olschki.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema (2012), «La censura teatral, del Barroco a la Ilustración: un baile prohibido en el siglo XVIII», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6, págs. 64-91.
- CLARO, Samuel y CHASE, Gilbert (1969), «Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)». *Anuario*, 5, págs. 1-48.
- CONTRERAS, Ana (2016), *La puesta en escena de la serie de comedias de magia “Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser gallegos” y “Asombro de Salamanca” (1741-1775)*, de Nicolás González Martínez, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- (2017), «El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 38, págs. 11-43.
- (2019), «Lo mágico en el teatro musical del siglo XVIII», en Adela Presas y Miguel Salmerón (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo*, vol. 4, Madrid / San Cugat, Editorial Arpegio, págs. 139-164.

- CORSELLI, Francisco (2002), *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli, 1743*, ed. de Álvaro Torrente, Madrid, Alpuerto.
- (2019), *Villancicos y cantadas al Santísimo*, vol. 1, ed. de Antoni Pons Seguí, Madrid, Ars Hispana.
- COTARELO Y MORI, Emilio, (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mo-jigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVI*, Madrid, Bailly Baillièrre.
- (2001a), *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, edición facsímil, introducción de Emilio Casares Rodicio, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- (2001b), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, edición facsímil, introducción de Juan José Carreras, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- COULON, Mireille (2003), «Transmisión y recepción del teatro dieciochesco», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, t. II: *del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, págs. 1715-1736.
- CRESPO ZAPATERA, Irene (2015), *Antonio Literes Carrión: Aproximación a su estilo a través de Acis y Galatea*, trabajo fin de grado, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- *Crónica científica y literaria* (1817), 14/11.
- CRUZ, Juana Inés (1701), *Fama, y obras póstumas, del Fénix de México*, [...], t. III, Barcelona, Rafael Figueró.
- «Curso de literatura dramática o examen crítico del teatro español desde 1833 a 1847. Lección primera» (1848), *Revista científica y literaria*, 2, págs. 9-93.
- Diario de avisos de Madrid* (1832), 01-02/08.
- Diario de avisos de Madrid* (1829), 21/12.
- Diario de Madrid* (1811), 25/05.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía (2004), «“La nieve arder”. La retórica afectiva en el universo petrarquista de la zarzuela *Acis y Galatea*», *Revista de literatura*, 66, 132, págs. 431-464.
- DÍAZ, José Simón (1994), *Bibliografía de la literatura hispánica*, t. XVI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Documentos para a História do Teatro em Portugal*, en red.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2005), *La Compañía de los Trufaldines y el primer Teatro de los Caños del Peral*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa María (2014), «*El Sol de Occidente, San Benito* (1697), una comedia desconocida de José de Cañizares», *Studium: Revista de humanidades*, 20, págs. 97-116.
- DOMÍNGUEZ, José María (2013), *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel / Berlín, Reichenberger.

- (2016), «Un fin de siglo renovador», en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3: *La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, págs. 705-758.
- DUCRAY-DUMINIL, François Guillaume (1797), «Suite du coup-d'oeil sur le théâtre espagnol, inséré dans le dernier numéro», *Le Courier des spectacles, ou Journal des théâtres*, 29/10.
- DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José de (1979), *Salir el amor del mundo. Zarzuela en dos jornadas*, ed. de Antonio Martín Moreno, Madrid, Sociedad España de Musicología.
- (2019), *Las nuevas armas de Amor*, ed. de Raúl Angulo Díaz, Madrid, Asociación Ars Hispana.
- DURÓN, Sebastián, BANCES CANDAMO, Francisco y CAÑIZARES, José de (2005), *El imposible mayor en amor, le vence Amor. Zarzuela en dos jornadas*, ed. de Antonio Martín Moreno, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- EBERSOLE, Alva V. (1975), *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula.
- El manuscrito Pombalino de cantatas humanas* (2023), ed. de Raúl Angulo Díaz, Madrid, Asociación Ars Hispana.
- Embajada extraordinaria del marqués de los Balbases a Portugal en 1727* (1872), Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- ESCHENABURG, Johann Joachim (1793), *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der Schönen Wissenschaften*, vol. 7, Berlin / Stettin, Friedrich Nicolai.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio (1999), *Catalunya durante el reinado de Carlos II. Política y guerra en la frontera catalana, 1679-1697*, Bellaterra, Barcelona, Universitat Autònoma.
- FACCO, Giacomo, NEBRA, José de y CAÑIZARES, José de (2011), *Amor aumenta el valor*, ed. de Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1726), *Teatro crítico universal*, t. I, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados.
- FELLER, François Xavier de (1819a), «Canizares, don Joseph», *Supplément au dictionnaire historique de l'abbé F. X. de Feller*, Formant la suite de la nouvelle édition, revus et corrigés sur la troisième, et augmentée de quatre volumes, t. X, Paris / Lyon, Mequignon fils, MM. Guyot frères, pág. 36.
- (1819b), «Littérature espagnole», *Supplément au dictionnaire historique de l'abbé F. X. de Feller*, Formant la suite de la nouvelle édition, revus et corrigés sur la troisième, et augmentée de quatre volumes, t. IX, Paris / Lyon, Mequignon fils, MM. Guyot frères, págs. 115-134.
- (1828), «Moratin (Martin-Léandre Fernandez de)», *Dictionnaire historique, ou Histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents,*

- leurs vertus* [...], par l'abbé F.-X. de Feller, 7<sup>a</sup> ed., t. XII, Paris, Méquignon-Harvard, págs. 91-93.
- FERNÁNDEZ DE SAN EMETERIO, Gerardo (2011), *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (2004), *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo (2007), *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.
- FERRI, Giovanni di (1822), *Lo spettatore italiano preceduto da un saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri*, vol. 1, Milano, Società Tipografica de' classici italiani.
- FERREIRA PRADO, María Cecilia y SERVERA BAÑO, José (2018), «Anotaciones sobre la Academia Poética Matritense del siglo XVIII», *AnMal Electrónica*, 44, págs. 17-43.
- Fiesta que se representó al nacimiento del serenísimo señor infante don Pedro, hijo de los muy altos, y muy poderosos Don Joao el V y Doña Mariana Josefa de Austria, Reyes de Portugal, &c.* (1717), [S.l., s.n.].
- Flor de academias que contiene las que se celebraron en el Real Palacio desta corte de Lima en el gabinete del Excmo. Sr. don Manuel de Oms [...] desde el lunes 23 de septiembre del año 1709, hasta el lunes 7 de abril de 1710* (1713), BNE, MSS/8722.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2006), «La alcaidía del Buen Retiro y los festejos reales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46, págs. 71-100.
- (2010), «El marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales», *Anales de Historia del Arte*, 20, págs. 145-182.
- GARAVAGLIA, Andrea (2015), *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano, LED.
- GARCÍA CUETO, David (2009), «Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII», en José Luis Colomer (dir.), *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, págs. 293-322.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1784), *Teatro español*, Parte Primera: *Comedias de figurón*, t. II, Madrid, Imprenta Real.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2002), «La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y El Caribe», en Mariana Masera (coord.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Barcelona, Azul Editorial / Universidad Nacional Autónoma de México, págs. 53-70.

- GARCÍA RODRÍGUEZ, Mercedes (2010), «El trasiego mercantil de la Real Compañía de Comercio de La Habana por el puerto habanero en el siglo XVIII», en Francisco Morales Padrón (coord.), *XVIII Coloquio de Historia Canario-americana (2008)*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, págs. 1049-1059.
- Gazeta de México* (1733), desde primero hasta fin de diciembre de 1733.
- GERHARDT ROSÁRIO, Lucinda (2015), *La cantata humana para voz solista en la Península Ibérica a finales del siglo XVII e inicios del XVIII: estudio y edición musical de parte del código 82 de la Colección Pombalinas de la Biblioteca Nacional de Portugal*, trabajo fin de máster, Barcelona, Escola Superior de Música de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona.
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos (2020), «“Para que cante Mateucho y todos los demás”: música en la Real Cámara en el ocaso de vida de Carlos II», *Revista de Musicología*, 43, 1, págs. 131-154.
- (2022a), «Mateo Tollis de la Roca en la escena teatral madrileña entre 1737-1744», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 35, págs. 193-226.
- (2022b), «Mezcla de estilos y gusto moderno en la comedia española dieciochesca: tres estudios de caso», en Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), *Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg (Cadernos de Queluz, vol. 5)*, Wien, Hollitzer Verlag, págs. 113-160.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (2018), «Acerca de la recuperación de *Venus y Adonis*, de José de Nebra», *Cuadernos de Investigación Musical*, 6, págs. 115-155.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás, *La colonia de Diana*, BHM, Tea 1-95-1, A.
- HART, Gordon (2013), «“Las nuevas armas de amor” de Sebastián Durón (1660-1716)», en Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Vigo, Academia del Hispanismo, págs. 87-98.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HONTANILLA, Ana (2010), *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid / Frankfurt am Aim, Iberoamericana / Vervuert.
- JAMBOU, Louis (1989), «Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid, sacados de su Archivo de Protocolos», *Revista de Musicología*, 12, 2, págs. 469-514.
- K. STEIN, Louise y LEZA, José Máximo (2009), «Opera, genre, and context in Spain and its American colonies», en Anthony R. DelDonna y Pierpaolo Polzonetti (eds.), *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 244-269.
- K. STEIN, Louise (2010), «El manuscrito de música teatral de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena. Su música, su carácter y su entorno cultural», en Antonio Álvarez Cañibano (ed.), José Ignacio Cano Martín (coord.), *Libro*

- de música de la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, edición facsímil y estudios, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, págs. 53-102.
- KLEINERTZ, Rainer (1996), «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical», en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel / Berlín, Reichenberger, págs. 107-124.
- (2004), *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*, Kassel, Reichenberger.
- (2008), «Music theatre in Spain», en P. Keefe (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-century music*, Simon New York, Cambridge University Press, págs. 402-419.
- LA PORTE, Joseph de y CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard (1775), *Anecdotes dramatiques*, vol. 2, Paris, La veuve Duchesne.
- LA PORTE, Joseph de (1773), *De nieuwe reisiger of beschrijving van de oude en nieuwe weereldt*, Uit het Fransch van den Abt de la Porte, Zestiende deel, Behelzende, Het koninkrijk Spanje, Dordrecht, Abraham Lussé en Zoon.
- LEAL BONMATI, María del Rosario (2005), «La puesta en escena de *Acis y Galatea* (1708) en el Salón Dorado del Alcázar», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004), Granada, Universidad de Granada, págs. 293-312.
- (2006), «José de Cañizares y el teatro escénico cortesano (1700-1725)», en Cinta Canterla (ed.), *Nación y constitución, de la Ilustración al liberalismo. Actas del III Congreso de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Sevilla, Junta de Andalucía / Universidad Pablo de Olavide / Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII, págs. 451-476.
- (2007), «José de Cañizares (1676-1750): un panorama crítico, una reivindicación literaria», *Revista de Literatura*, 69, 138, págs. 487-518.
- (2008), «José de Cañizares: una revisión biográfica (1676-1724)», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 31, 2, págs. 241-265. (2019), «Una “invención extranjera” para Carlos II y Mariana de Neoburgo», en Miguel Zugasti y Joseba Cuñado (eds.), *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, págs. 215-226.
- LEONARD, Irving A. (1951), «La temporada teatral de 1792 en el nuevo Coliseo de México», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, 4, págs. 394-410.
- LEZA, José Máximo, (1996-1997), «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, págs. 123-146.

- (1998), «Metastasio on the Spanish stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s», *Early Music*, 26, 4, págs. 623-630.
- (2004), «“Bellísimo Narciso” y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII», en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, La Rioja, Universidad de La Rioja, págs. 47-76.
- (2008), «L'aria col da capo nella zarzuela spagnola a metà del Settecento», en Lorenzo Bianconi Lorenzo y Michel Noiray (eds.), *L'aria col da capo. Musica e Storia*, 16, 3, págs. 587-614.
- (2014a) «“Al dulce estilo de la culta Italia”: ópera italiana y zarzuela española», en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económico, págs. 307-340.
- (2014b), «Celebrando a Hércules Hispano. Festejos teatrales de los Trufaldines para la jura de Luis I como Príncipe de Asturias en 1709», María Nagore y Víctor Sánchez (eds.), *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, págs. 101-114.
- (2014c), «El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral», en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económico, págs. 191-213.
- Letras, que se han de cantar en la [...] fiesta, que celebra al glorioso S. Joaquín el [...] señor Cardenal D. Carlos de Borja y Centellas Ponce de León, [...] (1722), [¿Madrid?, s.n.].*
- LITERES, Antonio y CAÑIZARES, José de (2002), *Acis y Galatea. Zarzuela en dos jornadas*, ed. de Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- ESLAVA, Hilarión ([s.a.]), *Lira sacro-hispana. Gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos, publicación que se hace bajo la protección de S.M. la Reina D.<sup>a</sup> Isabel II*, t. I, serie 1<sup>a</sup> del siglo XVIII, Madrid, M. Martín Salazar.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017), *El villancico paralitúrgico. Un género en su contexto*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- LOLO, Begoña (1990), *La música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2009), «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, entre 1703-1707», *Recerca musicològica*, 19, págs. 159-184.
- LOPE TOLEDO, José María (1952), «Otro poeta riojano desconocido, D. Juan José de Salazar y Hontiveros», *Berceo*, 14, págs. 491-544.

- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio y VAREY, J. E. (2006), *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*, con la colaboración de Charles Davis y prólogo de Margaret Rich Greer, Woodbridge, Tamesis Books.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2008), «“En la música italiana / y castellana en la letra”»: la llegada del estilo italiano al teatro palaciego de Felipe V (1720-1724)», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 31, 1, págs. 7-22.
- (2022), *Teatro y diplomacia en el Coliseo del Buen Retiro (1640-1746)*, Valencia, Universitat de València.
- LÓPEZ ANGUITA, José A. (2017), «Spain, Italy, and France: Marie Louise of Savoy, the Princess of Ursins, and the Crosscurrents of Court Theater during the Spanish War Succession (1701-1714)», en Anne J. Cruz y María Cristina Quintero (eds.), *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, London / New York, Routledge, págs. 171-192.
- LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia (2006), *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Idelfonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LUGO MIRÓN, Susana (2012), «*Ifigenia en Áulide*: una versión española y una griega en los albores del s. XVIII», *Fortvnatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 13, págs. 161-170.
- MADALENA, Tomás (1724), *Aliento fervoroso, respiración festiva, voz sonora, con que la Universidad de Zaragoza significó su devoción y complacencia, por haber logrado el Decreto de N.S.P. Inocencio XIII, que concedió nuevas liciones a favor de la piadosa antigua tradición de la venida de María Señora Nuestra, en carne mortal, y aparición al apóstol Santiago en la Ribera del Ebro, dejando su venerable imagen sobre la sagrada columna*, Zaragoza, herederos de Manuel Román.
- MAGAUDA, Ausilia y COSTANTINI, Danilo (2009), «Spettacoli musicali in Spagna nella seconda metà del Seicento. Notizie tratte dalle Gazzette di Napoli e Milano», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Firenze, Alinea, págs. 191-224.
- Manifiesto puntual, y sucinta expresión de los bienes, hacienda, y efectos que se hallaban existentes el día 10 de junio de 1728, entre los que quedaron por fallecimiento de don Antonio Puche* (1731), Madrid, [s.n.].
- MARIVAUX, Pierre de (2016), *El juego del amor y del azar; La isla de los esclavos; La disputa; La colonia*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música española*, vol. 4: Siglo XVIII, Madrid, Alianza.
- (1994), «El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V. Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón», en José Antonio Gómez Rodríguez y Beatriz Martínez del Fresno (eds.), *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Oviedo, Universidad de Oviedo / Ayuntamiento de Avilés, págs. 95-155.

- (2013), «Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral», en Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Vigo, Academia del Hispanismo, págs. 15-66.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique (2016), *Historia militar de la Europa moderna*, Madrid, Síntesis.
- MARUJÁN, Juan Pedro de, *En cierto concurso se dieron varias difiniciones a las composiciones músicas que ha puesto Roca en la comedia del Montañés en la corte, desterrando la celebrada música que en dicha comedia puso (con tanto acierto) la conocida habilidad de don Joseph de Enebra*, M-RAE, Ms. 132.
- MATAPLANA, Pietro (1702), *Vida de fray Benito de S. Fradelo, religioso recoleto de la Orden de S. Francisco [...]*, Madrid, [s.n.].
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (2014), *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del “Arte de canto llano” (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- MEDRANO, Felipe (1744), *Cuadrados mágicos sobre los que figuraban los egipcios y pitagóricos, para la supersticiosa adoración de sus falsos dioses*, Madrid, Joaquín Sánchez.
- Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes* (1805), 27.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (2017), «Apuntes sobre Tiburcio de Aguirre y Antonio Millón, clientes del Escultor Luis Salvador Carmona, y sus encargos para Brozas y la iglesia del Rosario en el Real Sitio de San Ildefonso», *LIÑO: Revista Anual de Historia del Arte*, 23, págs. 41-56.
- Mercurio de México* (1740), mes de diciembre.
- MÉRIMÉE, Paul (1983), *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>a</sup> ed., Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi* (2011), Javier Gutiérrez Carou (ed.), Venezia, Lineadacqua.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1844), *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, nueva edición, Madrid, Antonio Yenes.
- MIRABAL Y ESPINOLA, Luis Félix de (1723), *Autos acordados, antiguos, y modernos del Consejo, que salen a luz, distribuidos en dos partes*, Madrid, Juan de Ariztia.
- MITJANA, Rafael, *Historia de la música en España (Arte Religioso y Arte profano)* (1993), prólogo de Antonio Martín Moreno, Antonio Álvarez Cañibano (ed.), Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM.
- MORALES, Nicolás (2005a), *Las voces de Palacio: el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- (2005b), «L'exile d'Henry Desmarest à la cour de Philippe V, premier Bourbon d'Espagne: 1701-1706», en Jean Duron e Yves Ferraton (eds.), *Henry Desmarest (1661-1741): Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Sprimont, Mardaga, págs. 33-74.

- (2007), *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.
- MORETO, Agustín (1677), *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Andrés García de la Iglesia.
- NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro (1777), *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana.
- (1790), *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Vincenzo Orsini.
- NEBRA, José de (1747), *Comedia el Dómine Lucas*, E-Mm Mus 25-15.
- (1999), *Vendado es amor, no es ciego*, ed. de María Salud Álvarez Martínez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- NEBRA, José de y CAÑIZARES, José de (1996), *Amor aumenta el valor*, ed. de María Salud Álvarez Martínez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- Noticioso cierto ingenio de que la atribución que a su numen se hace del examen dado a la comedia de Navidad, dio ocasión a que la Sra. Petronila Jibaja se baldonase con algunas expresiones sensibles para desvanecer los dictámenes que tiene por ofensivos, dirige a dicha dama las siguientes décimas*, M-RAE, Ms. 143.
- ONRUBIA DE MENDOZA, José (1965), *El teatro de José de Cañizares*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Oratorio a la serenísima Reina de los cielos, la virgen María, [...] el cual se ha de cantar el día 17 de Agosto de este año de 1732 [...] y obsequiosamente lo dedica dicha congregación a la [...] princesa de las Asturias [...], puesto en música por Diego de Lana (1732)*, Sevilla, Pedro Joseph Díaz.
- Oratorio que se ha de cantar a la gloriosa Sta. Bárbara el día cuatro de diciembre de este año de 1731 en el Real Colegio de su música de su Majestad, por los mismos colegiales (1731)*, [Madrid, s.n.].
- Oratorio, que se ha de cantar en la [...] fiesta, que consagra a Nuestra Señora de Belén el [...] señor cardenal D. Carlos de Borja y Centelles Ponce de León [...] (1722)*, [¿Madrid?, s.n.].
- ORELLANA, Francisco José (1867), *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero. coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas, y biografías de los principales autores*, t. III, Barcelona, Salvador Manero.
- OVIEDO Y HERRERA, Luis Antonio (1729), *Vida de la esclarecida virgen Santa Rosa de Santa María, natural de Lima, y patrona de Perú. Poema heroico*, reimpresso en México, Imprenta Real del Superior Gobierno.
- PALACIOS, Emilio (1998), *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Mileno.
- (2003), «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol. 2, Madrid, Gredos, págs. 1553-1576.
- PAMPLIEGA PEDREIRA, Víctor (2016), «“Empleo oscuro y penoso”. El trabajo del censor», en Fernando Durán López (coord.), *Instituciones censoras: nuevos*

- acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 21-66.
- Papeles Barbieri. Teatros de Madrid* (2020), vol. 4, Ángel Manuel Olmos (ed.), Inmaculada Matía Polo (coord.), Madrid, Discantus More Hispano.
- Papeles Barbieri. Teatros de Madrid* (2020), vol. 5, Ángel Manuel Olmos (ed.), Inmaculada Matía Polo (coord.), Madrid, Discantus More Hispano.
- Parte treinta y seis, Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (1671), Madrid, Joseph Fernández de Buendía.
- PEDRELL, Felipe (1897a), «Asenjo y Barbieri (Francisco)», *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, t. I, Barcelona, Tip. de Víctor Berdós y Feliu.
- (1897b), *Teatro lírico español anterior al siglo XIX. Documentos para la historia de la música española*, La Coruña, Canuto Berea y Compañía.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de (1739), *Relación de la sacra festiva pompa que en reverente acción de gracias de la exaltación a la cardinalicia dignidad del eminentísimo señor D. Fr. Gaspar de Molina y Oviedo [...]*, Lima, [s.n.].
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1910), *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, t. I, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación.
- PERIS LACASA, José (1993), *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- PONS SEGUÍ, Antoni (2014), «*Dido y Eneas*: una ópera *pasticcio* en la corte de Felipe V», *Revista de Musicología*, 37, 2, págs. 503-540.
- PRECIOSO IZQUIERDO, Francisco (2018), «Un problema académico: la idea de nobleza en la primera mitad del siglo XVIII. Los discursos de Pedro Scotti y José Antonio de Abreu en la Real Academia Española», *Hispanic Research Journal*, 19, 4, págs. 345-360.
- QUEROL GAVALDÀ, Miguel (2005), *La música en la obra de Cervantes*, prólogo de Juan Sedó Peris-Mencheta, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- QUINZIANO, Franco (2004), «Napoli-Signorelli y el teatro áureo en el XVIII: la crítica a las tragedias de Calderón», *Philologia Hispalensis*, 18, págs. 151-179.
- Relación de la solemne fiesta que el duque de Montemar celebró en su palacio [...] en demostración de su júbilo por el feliz matrimonio del Rey de las dos Sicilias, [...] con la serenísima princesa María Amalia Valburga, hija del Rey augusto de Polonia* ([1738]), [¿Madrid?, s.n.].
- Relación de las exequias que la Real Academia Española celebró por el [...] Señor Don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, su primer fundador y Director [...]* (1725), Madrid, Francisco del Hierro.
- Responde a D. Panuncio D. Armengol, su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro; y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta* ([1722]), [s.l., s.n.].

- RESTORI, Antonio (1893), «La Collezione CC\*IV. 28033 della Biblioteca Palatina Parmense. Comedias de diferentes autores», *Studj di Filologia Romanza*, 6, págs. 1-156.
- Revista de teatros. Periódico de literatura y artes* (1841), del 01-08 al 31/12.
- RICCOBONI, Louis (1737), *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Imprimerie de Jacques Guerin.
- ROBLES, Francisco de, *El tío y el sobrino y de tres novios ninguno, comedia nueva*, BNE, MSS/15040.
- ROCA, Mateo de la, [y CAÑIZARES, José de] (1737), *La Casandra*, Madrid, [s.n.].
- RODRÍGUEZ ESPARTERO, Julián (1727), *Reparos de encuentro, y respuestas de paso sobre las visiones de Torres con D. Francisco de Quevedo por la corte*, Madrid, [s.n.].
- RICH GREER, Margaret y VAREY, J. E. (1997), *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books.
- RÍOS, Miguel Ángel y MARTÍN, Celia (2019), «Nueva fuente para el estudio de la cantada humana. Tonos y cantadas en cifra de guitarra: el acompañamiento perdido del manuscrito de Fray Anselmo de Lera (E-Mn M/2618)», *Revista de Musicología*, 42, 2, págs. 507-533.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS, Cristina y CARRERAS, Juan José (2000), *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid / Alpuerto.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina (2021), *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII / Maia Ediciones.
- ROMEI, Giovanna (1991), «De Totis, Giuseppe Domenico», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, en red.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes (2006), *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, (2012), «Para la crítica e historia de un período oscuro: la poesía del bajo barroco», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 1, págs. 9-25.
- (2017), «El sujeto autorial dieciochesco: a partir de una *Fama póstuma*», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Trea, págs. 479-508.
- RULL, Enrique (2018), «El texto literario del teatro musical en España: del Barroco al siglo XVIII», en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Academia del Hispanismo, págs. 287-295.
- SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos (2005), *El primer reformismo borbónico en Palacio: la Capilla Real (1700-1750)*, Madrid, UNED.

- SALA DI FELICE, Elena (1986), «Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano», en Maria Teresa Muratori (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Leo S. Olschki, págs. 39-98.
- SALAZAR, Adolfo (1972), *La música de España*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe.
- SALAZAR, Juan José (1736), *Poestás varias en todo género de asuntos y metros*, [...], Madrid, Imprenta de Música.
- SANHUESA FONSECA, María (2004), «Música de señoras: las religiosas y la teoría musical del siglo XVII», en F. Javier Campos y Fdez. de Sevilla (dir.), *La clausura femenina en España. Actas del simposium [01-04/09/2004]*, vol. 1, San Lorenzo del Escorial, R.C.U. Escorial — M<sup>a</sup> Cristina, Servicio de Publicaciones.
- SAN JUAN, José de (1715), *Afectos de una alma reconocida al beneficio de su justificación en el ejemplar de Santa María Magdalena, oratorio sacro [...] que se cantó en la Real Congregación de San Felipe Neri [...]*, Valencia, Antonio Bordazar.
- SANZ AYÁN, Carmen (2006), *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II. Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excma. Sra. Carmen Sanz Ayán y contestación por el Excmo. Sr. Don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- SETA, Fabrizio della (1998), «The Librettist», en Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli (eds.), trad. de Lidia G. Cochrane, *Opera Production and its Resources*, Chicago / London, The University Chicago Press, págs. 229-290.
- Ser autor en la España del siglo XVIII* (2017), coord. por Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Trea.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E. (1979), *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699: estudio y documentos*, London, Tamesis Books.
- (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.
- (1985), *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, con la colaboración de Charles Davis, London, Tamesis Books.
- SIERRA PÉREZ, José (1987), «La música escénica en El Escorial. El P. Antonio Soler y la tradición calderoniana», *Revista de Musicología*, 10, 2, págs. 563-580.
- (2005), *La música escénica de Antonio Soler en el marco del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, tesis doctoral, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- SIMONDE DE SISMONDI, Jean Charles Léonard (1813), *De la littérature du midi de l'Europe*, t. IV, Paris, Treuttel et Würtz.
- SMITHER, Howard E. A. (1987), *History of the Oratorio*, vol. 3: *The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill / London, The University of North Carolina.
- SORIANO FUERTES, Mariano (2007), *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Edición facsímil, introducción de Juan José Carreras, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- STROHM, Reinhard (1997), *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven / London, Yale University Press.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel (1981), *El Teatro Barroco hispanoamericano*, t. III: *El virreinato del Perú*, Madrid, Ensayos ediciones.
- SUBIRÁ, José (1927), *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, [s.n.].
- (1928-1930), *La tonadilla escénica*, vol. 1, Madrid, [s.n.], págs. 79-80.
- (1930), *La participación musical en el antiguo teatro español*, [Barcelona], Diputación provincial de Barcelona / Instituto del Teatro Nacional.
- (1945), *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Editorial Albor.
- (1948), «Jaime Facco y su obra musical en Madrid», *Anuario Musical*, 3, págs. 109-132.
- (1953), *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat.
- (1958), «Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808)», *Anuario Musical*, 13, págs. 201-224.
- SUREDA, François (2004), *Le théâtre dans la société valencienne du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- TCHAROS, Stefanie (2009), «The serenata in the eighteenth century», en Simon P. Keefe (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-century music*, New York, Cambridge University Press, págs. 492-512.
- TERRIN, Buenaventura (1736), *San Rafael, custodio de Córdoba: eutrapelia poética sobre la historia de su patronato*, Madrid, Imprenta Real.
- Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, BNE, MSS/14706.
- TORRENTE, Álvaro (2000), «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Real Capilla, 1700-1740», en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, trad. de José Máximo Leza, Madrid, Cambridge University Press, págs. 87-94.
- TORRES, José de (1702), *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa*, Madrid, Imprenta de Música.
- (2019), *Cantadas sacras*, vol. 1, ed. de Raúl Angulo Díaz, Madrid, Ars Hispana.
- TORRES DE VILLARROEL, Diego de (2012), *Teatro breve I (obra profana)*, ed. de Epitecto Díaz Navarro y Fernando Doménech Rico, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- TORRIONE, Margarita (1998), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, París, C.R.I.C. / OPHRYS.
- TORRIONE, Margarita y SANCHO, José Luis (2010), *De una corte a otra (1744-1746). Correspondencia íntima de los Borbones*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- VALLE, Manuel del, [*Música de la*] loa [*para la comedia*] *De comedia no se trate allá va ese disparate*, E-E 158-9.

- Música de la comedia De comedia no se trate allá va ese disparate: para el seminario*, E-E 142-2bis.
- VELAZ DE MEDRANO, Eduardo (1857), *Álbum de la zarzuela. Dirigido por Don Eduardo Velaz de Medrano, con la colaboración de poetas y compositores distinguidos*, t. III, Madrid, Antonio Aoiz.
- VELÁZQUEZ, Luis José (1754), *Origenes de la poesia castellana*, Málaga, Francisco Martinez de Aguilar.
- (1769), *Geschichte der spanischen Dichtkunst. Aus dem spanischen übersetzt und mit anmerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze*, Gottingen, Victorinus Bossiegel.
- VERA AGUILERA, Alejandro (2005), «Música vocal profana en el Convento del Carmen de Madrid: el “Libro de tonos humanos” (1656)», en A. Bombi, Juan J. Carreras, Miguel Á. Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universitat de València, págs. 367-382.
- ZABALA, Arturo (1960), *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- ZAMORA, Antonio de, *El juicio de Paris*, BNE, MSS/14088.
- ZAMORA, Antonio y DURÓN, Sebastián (2012), *Muerte en amor es la ausencia*, Jordi Bermejo Gregorio, Lola Josa y Mariano Lambea (eds.), Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

