

REPRESENTACIÓN A SAN ROQUE: TEATRO BILINGÜE Y MÚSICA INCIDENTAL EN EL OURENSE DEL SIGLO XVIII¹ *REPRESENTACIÓN A SAN ROQUE: BILINGUAL THEATER AND INCIDENTAL MUSIC IN EIGHTEENTH-CENTURY OURENSE*

Javier Gándara Feijóo^{1,a} 

¹ Universidade de Santiago de Compostela, España

✉ ^ajavier.gandara.feijoo@usc.e

Recibido: 24/02/2021; Aceptado: 22/04/2021

Resumen

En este artículo se estudia *Representación a San Roque*, una comedia hagiográfica de especial relevancia por ser uno de los pocos documentos del siglo XVIII con fragmentos en gallego. El libreto manuscrito, no examinado hasta ahora, se conserva en un archivo privado de Ourense. Siguiendo una metodología analítica, se tratarán diversos aspectos en relación con la pieza: estructura en tres actos, argumento, lenguas empleadas, caracterización de los personajes (especialmente el gallego) y música incidental. Además, se establecerán comparaciones con otras creaciones escénicas de la Edad Moderna, tanto las elaboradas en el noroeste peninsular como en diferentes latitudes. Es posible concluir que *Representación a San Roque* sigue la tradición teatral hispana del Siglo de Oro, pero adaptada a Galicia y a nuevas tendencias. Gracias al presente trabajo se puede afirmar que no solo eran géneros breves las obras escénicas con partes en gallego durante el XVIII en el noroeste peninsular, sino que también existieron otras de mayores dimensiones como la aquí analizada.

Palabras clave: comedia; gallego; música; Ourense; XVIII.

Abstract

This article analyzes *Representación a San Roque*, a hagiographic comedy of special relevance for being one of the few documents of the eighteenth century with fragments in Galician. The manuscript *libretto*, not examined until now, is preserved in a private archive of Ourense. Following an analytical methodology, various aspects will be addressed in relation to the play: structure in three acts, plot, languages, characters (especially Galician) and incidental music. Furthermore, comparisons will be made with other stage creations of the Modern Age, both those elaborated in the peninsular northwest and in other latitudes. It is possible to conclude that *Representación a San Roque* follows the Hispanic theatrical tradition of the *Siglo de Oro* but adapted to Galicia and new trends. Thanks to this text it can be known that short genres were not the only ones with Galician parts during the eighteenth century in the peninsular northwest.

Keywords: comedy; Galician; music; Ourense; eighteenth century.



INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas han surgido notables estudios presentando y analizando documentos de la Edad Moderna con fragmentos en gallego. Especial trascendencia tuvo el proyecto Gondomar llevado a cabo por el Instituto da Lingua Galega, perteneciente a la Universidade de Santiago de Compostela². No obstante, todavía son bastante escasos los textos de entonces en este idioma, de ahí que en el ámbito literario se continúe denominando como “Séculos Escuros” al período que abarca los siglos XVI a XVIII. A excepción de la jesuítica *Égloga de Virgine Deipara*³ de 1581 y vinculada a Monterrei (Verín), la *Representación a San Roque* que aquí trataremos constituye la única obra teatral conocida por ahora de género no breve con partes en gallego (no macarrónico) y destinada a un público de Galicia. Ello le concede especial relevancia a esta creación y hace que sea importante analizar su contenido.

Existen piezas de tamaño más reducido parcial o totalmente en la lengua del noroeste peninsular. Un ejemplo es la obra elaborada por Gabriel Feijóo de Araújo en 1671 bajo el título *La contienda que tuvieron los labradores de la provincia de Caldelas con los portugueses, sobre la pesca del río Miño*⁴, más conocida como *Entremés famoso sobre a pesca do Río Miño*⁵. También han llegado al presente algunos entremeses y loas de Diego Cernadas (primer Cura de Fruime), creados a mediados del siglo XVIII⁶. A todo lo anterior se suman el *Sainete de Bora*⁷ y los recientes descubrimientos del *Entremés del portugués y del Entremés galego ao feliz e real parto da nosa raíña*⁸. Asimismo, de la etapa previa al Rexurdimento es muy reconocido el entremés-sainete *A Casamenteira*⁹, de Antonio Benito Fandiño en 1812. A este mismo escritor se le atribuye el satírico *Villancico que en la Nochebuena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago*. Canción con honores de tonadilla¹⁰, texto que contiene la letra de una alborada, una “moiñeyra” y un alalá¹¹.

La composición anterior parodia a los famosos villancicos litúrgicos que habían proliferado durante el Antiguo Régimen. Muchos de ellos tenían también personajes gallegos y lengua galaica¹². Estas obras musicales y literarias con personajes del noroeste peninsular ibérico eran creadas en lugares tan distantes como Madrid, Lisboa, Galicia e Hispanoamérica¹³. Similares a los villancicos en varios aspectos, aunque para ámbito profano, fueron las tonadillas: géneros breves líricos de gran éxito en la segunda mitad del XVIII, especialmente en lugares como Madrid¹⁴. En muchas ocasiones incluían a personajes gallegos que hablaban en un sucedáneo de su idioma (mezclado con el español, al estilo de comedias del XVII como *La lindona de Galicia*), asociándolos en varias ocasiones con los asturianos. Por tanto, nos encontramos ante un panorama complejo, en el que las no muy numerosas fuentes en gallego se hallan además repartidas geográficamente.

ACTIVIDADES ESCÉNICAS EN OURENSE DURANTE EL ANTIGUO RÉGIMEN

La ciudad de Ourense, de fundación romana y ubicación en el sur de Galicia, no creció especialmente durante la Edad Moderna¹⁵, sino que se mantuvo en los límites trazados en Época Medieval. Sus lugares más importantes entre el XVI y XVIII fueron la Plaza del Campo (hoy Mayor) y el entorno de la catedral. Estos espacios experimentarían cambios en la fisonomía por ser los bastiones del poder civil y eclesiástico, respectivamente. El poder del rey estaba materializado en la Casa del Corregidor, que se construiría en la plaza homónima. También es en este tiempo cuando se levanta el primer gran hospital (dedicado a San Roque, por cierto). El mismo venía a sustituir al entramado de diminutas instituciones asistenciales que hasta mediados del XVI estaban repartidas por el tejido urbano¹⁶.

Con respecto a las actividades teatrales, varias compañías escénicas pasaron por Ourense durante el Antiguo Régimen. En el XVII, se contrataba a comediantes de Sevilla y Valladolid para poner en marcha dramas sacros en la catedral y plazas de la ciudad¹⁷, especialmente durante Navidad, Corpus, San Roque y fiestas reales (nacimientos, cumpleaños y proclamaciones). A inicios del XVIII el teatro era una actividad relevante¹⁸, tal y como se intuye al leer la descripción que el jesuita Rubio realiza en 1708 de las celebraciones aurienses por el nacimiento del príncipe Luis Jacobo de Borbón. Comedias, sainetes, bailes y entremeses proliferaron aquellos días¹⁹. En esta primera parte del siglo, existió una estrecha colaboración entre los sectores laico y religioso en cuanto a la puesta en marcha de representaciones. Así, llegado el año 1746 se escenificaron en la Plaza del Campo comedias al aire libre en las que colaboró la capilla de música de la catedral²⁰.

A mediados del XVIII, la iglesia y el poder real dejarán de apoyar algunas obras teatrales, especialmente las de contenido religioso escenificadas en entornos civiles (como la que aquí nos ocupa). Así, bajo el reinado de Carlos III, el 9 de junio 1765 se expide una Real Cédula en la que se indica:

Noticioso el Rey de la inobservancia de la R. O. en que el religiosísimo celo del señor D. Fernando el VI prohibió la representación de comedias de santos, y, teniendo presente S. M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan, se ha servido S. M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno²¹.

Las restricciones a este tipo de piezas continuarán sin ser muy efectivas en territorio hispano, puesto que en 1788 se vuelven a prohibir las comedias de santos, ahora junto con las de magia²². El clero ourensano, más beligerante que la legislación real, dejará testimonio de su aversión hacia toda la escena civil en general. En el acuerdo del cabildo catedralicio del 11/05/1789, por recomendación del obispo se prohíbe a los religiosos el asistir a las comedias que se estaban escenificando durante las fiestas por la proclamación de Carlos IV:

Leyose carta de nuestro Ilustrísimo Prelado en que dice que habiendo llegado a entender que muchos párrocos y varios eclesiásticos había(n) concurrido a las fiestas siguientes a la proclamación del Rey y que el sábado próximo concurrieron a la comedia que se ejecutó en la plaza pública, le pareció propio de su obligación ordenar al fiscal eclesiástico les intimase no asistiesen a las que faltaban y se retirasen a sus iglesias por contemplar esto poco decente y nada conforme al estado y que por otra parte autorizaban unas diversiones que si no son males y son tolerables a los seculares eran peligrosas y desdecían del estado sacerdotal²³.

Conservamos descripción en las actas municipales de estas fiestas en Ourense por la subida al trono de Carlos IV. El texto fue transcrito en la primera mitad del siglo XX en el relevante Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense. De todo el conjunto, nos interesa lo siguiente por las alusiones a la música y el teatro: “continuó [los festejos] la ciudad en los dos [días] siguientes, además de la orquesta de música; posterior a lo cual se representaron cuatro comedias en las noches consecutivas dispuestas por el ayuntamiento”²⁴.

Con el paso de los años, prosiguió e incluso se incrementó la aversión de ciertos integrantes del clero a las actividades escénicas. Un ejemplo del rechazo hacia lo teatral lo tenemos en 1800, cuando una compañía cómica ofrecía funciones durante la Navidad en el cuartel del Regimiento Provincial de Ourense, ubicado entonces tras la iglesia de Santa María Nai²⁵. El obispo Pedro Quevedo no consideró adecuados tales eventos, recomendándole con un edicto a los seglares que no asistiesen a ellos y prohibiéndoselo a los eclesiásticos.

Especificó el motivo: “Nada más distante que comedias públicas, bailes y diversiones nocturnas nunca conformes al espíritu del Christianismo”²⁶.

Fig. 1 Ubicación de los espacios escénicos de Ourense durante el Antiguo Régimen en una imagen de satélite (signos rojos), 2021



Elaboración propia

Una vez vista la evolución del teatro en Ourense, cabe referirse a sus espacios de representación escénica durante el XVIII (fig. 1). Además de la sala teatral en el cuartel del regimiento provincial a la que se ha aludido ya, existió en las últimas décadas del Antiguo Régimen un lugar habilitado para tal fin en la casa-palacio de los Señores de Reinoso. Martínez Risco afirmó al respecto lo siguiente: “el primer teatro que hubo [en la ciudad] fue en la calle de Santo Domingo, en la casa de los señores de Reinoso”²⁷. De las Casas especifica que este inmueble existió previamente a que se construyese el pazo que se ubica en el solar²⁸, hoy utilizado como colegio. Otro lugar destinado a las representaciones fue el Teatro de la Plaza del Olmo (actualmente llamada Plaza de Saco y Arce), edificio del que desconocemos fecha de construcción, pero que dejó de funcionar hacia 1840. Fue mandado construir por el Marqués de Leys²⁹.

A pesar de lo anterior, Ourense no sería una ciudad con demasiados lugares habilitados para la actividad teatral a finales de la Edad Moderna³⁰, sobre todo si la comparamos con otras poblaciones gallegas como A Coruña, Ferrol o Santiago de Compostela. La mayor parte de las actividades escénicas ourensanes tuvieron lugar al aire libre en la entonces denominada Plaza del Campo:

En cuanto al teatro, en Orense no se conocían más que las comedias, que desde tiempo inmemorial venían representándose en la plaza, delante del Consistorio, los días de Corpus o Pascua florida, dirigidas y costeadas por las hermandades y cofradías. El ayuntamiento pagaba los toros que solían correrse los mismos días después de la comedia, y más de una vez, salvando el tablado, dieron sustos y carreras los aficionados³¹.

Las representaciones teatrales en ambiente civil no solo se desarrollaban en la capital, sino también en núcleos cercanos. Por ejemplo, ya desde mediados de siglo la escena y la música estaban presentes en Allariz. Según se recoge en las actas de la catedral de Ourense, el cabildo permitió entonces al músico Jacinto González acudir a dicha población con un violinista y un niño de coro para hacer comedias³². Con el paso de los años, dicha colaboración se vería interrumpida, intentando la Iglesia ourensana controlar las escenificaciones. Así, en 1773 el obispo auriense Alonso Francos se dirigía a la cofradía de San Lorenzo de Allariz para comunicarle: “no gaste la hermandad sus caudales en comedias y toros”³³.

Lo anterior no quiere decir que el sector religioso rechazase todo tipo de representaciones. Llegó incluso a promover algunas de carácter religioso durante el XVIII en diversos lugares de la diócesis. En este aspecto, destacaría la representación del enfrentamiento entre moros y cristianos en la romería de la Merced en A Saínza. Dicha escenificación todavía existe y se cree que podría haber sido establecida en el siglo XVIII por un canónigo ourensano de nombre hoy desconocido. Este lo habría hecho como agradecimiento a la referida Virgen por haber intercedido en su liberación en África³⁴. En ella aún están presentes elementos musicales, especialmente cantos y bailes. Conservamos una descripción de la romería por parte de Martínez Risco a inicios del XX, señalando aspectos relacionados con la música que provienen del pasado:

Allí se celebra el 24 de septiembre una romería que tiene fama en toda la provincia y en Portugal [...], habiendo muchos ciegos que vienen a amenizar las meriendas con sus cantos acompañados de un violín, los cuales, siguiendo la antigua costumbre, dirigen a los concurrentes intencionadas coplas. Lo más curioso de esta famosa fiesta es la batalla de moros y cristianos, que, rememorando un episodio referente al Tributo de las Cien Doncellas, aunque se supone también, si en recuerdo de las redenciones de cautivos, se celebra por la mañana³⁵.

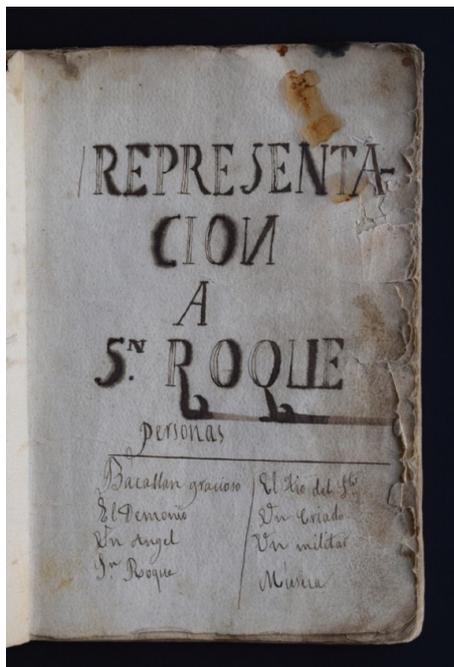
REPRESENTACIÓN A SAN ROQUE: ARGUMENTO, PERSONAJES Y PUESTA EN ESCENA

En el archivo de la familia de Avelino Rodríguez González (Ourense) se conserva el libreto de Representación a San Roque. El manuscrito fue presentado en la laboriosa exposición *Alicerces, evolución urbana de Ourense do século XVI ao XX*³⁶, pero es con este artículo con el que se procede al estudio del texto, plasmado en tinta sobre papel con letra humanística. Nos encontramos ante una comedia de santos en tres actos (llamados “jornadas”) con música incidental, tal y como era habitual. Se desconoce el autor. Podría datarse a inicios del siglo XVIII, en plena Guerra de Sucesión, ya que en el escrito hay alusiones al mal estado de la Monarquía y a un Archiduque (probablemente Carlos de Austria, enfrentado con Felipe de Borbón). Estas referencias a cuestiones políticas en la obra no resultan extrañas, puesto que durante todo el XVIII e inicios del XIX era muy frecuente la inclusión de elementos de este tipo en el teatro no solo hispano, sino también hispanoamericano, especialmente en épocas de guerra³⁷.

En la pieza teatral que nos ocupa, los personajes (“personas” en el manuscrito) son: San Roque, su tío, el criado o paje de su tío, un ángel, un demonio, un militar y Bacallán (fig. 2). Se da la contraposición de personajes serios (Roque, tío, ángel, paje y militar; interpretados

normalmente por damas y galanes) y graciosos (demonio y Bacallán), siguiendo la tradición hispana áurea. Es precisamente este último quien comienza la obra con un monólogo dirigiéndose al público. Lo hace con humor, mezclando en su intervención elementos de la ficción y la realidad con un tono a veces crítico. Esto solía ocurrir en el teatro desde el Siglo de Oro con el gracioso³⁸, algo que se mantendrá en las introducciones o entables de géneros declamados y líricos de la segunda mitad del XVIII como las tonadillas.

Fig. 2 Portada de “Representación a San Roque”, en la que se especifican los personajes.



Archivo de la familia de Avelino Rodríguez González, Ourense (Fotografía cedida por el propietario del documento)

El argumento en el primer acto gira alrededor de la decisión de Roque de rechazar la riqueza familiar en Montpellier para dedicarse a una vida itinerante de peregrino pobre (la figura del viajero es común en las obras representadas entonces en Galicia, tanto las creadas aquí³⁹ como las importadas⁴⁰). Posteriormente, se refleja la intención del demonio de corromper al santo, pero el ángel no está dispuesto a que el diablo cumpla sus planes. Se aprecia la contraposición de virtudes y vicios tan típica de las comedias de santos y autos sacramentales. Aún así, lo anterior se combina con referencias a la mitología grecolatina⁴¹ (alusiones a Apolo, Mercurio, Marte, Ariadna...), lo que revelaría que la persona que creó la pieza tenía una cultura bastante amplia. A continuación, el tío de Roque se lamenta por la decisión de su sobrino, a pesar de los intentos de su paje o criado para que no esté triste.

Ya en el segundo acto, Bacallán ridiculiza al tío de Roque y entabla una conversación con el demonio, que intenta amedrentarlo sin mucho éxito. En este fragmento predomina el chiste, empleándose palabras de significado escatológico y malentendidos, lo que recuerda al humor de entremeses durante el Barroco y de sainetes y tonadillas de la segunda mitad del XVIII. El criado convence al tío para que vayan de caza. Estando en ello, junto con Bacallán, se percatan de que Montpellier (donde se ubica la historia) está en guerra con el enemigo. Consideran que un espía había avisado al opositor. En realidad, el culpable era el demonio, que danzando informa al público de que lo había hecho para complicarle la vida a Roque.

El tercer acto comienza con una parte musical, a la que le sigue un monólogo de Roque en el que alude al milagro de su perro. Luego se escenifica que el santo está de vuelta en

Montpellier, donde lo confunden con el espía citado y lo apresan. Según le comunica el ángel al propio Roque, Dios tenía dispuesto que permaneciese en la cárcel, algo que el Santo acepta e incluso prefiere. En la prisión, muere. Tras ello, el demonio se lamenta por no haber podido corromperlo y teme a la reacción de Lucifer. La obra termina con una queja de Bacallán hacia el sector eclesiástico, dando a entender que algunos clérigos solo realizaban oficios de difuntos a aquellos que tenían dinero.

La crítica era algo característico de las producciones teatrales hispanas a lo largo del XVIII, acentuándose en la segunda mitad con sainetes y tonadillas como *La España antigua* y *La España moderna*, del compositor navarro Blas de Laserna⁴². Sin embargo, en esta obra ourensana se introduce solamente la queja en el personaje del gracioso (Bacallán) y en el antagonista (demonio). Sobre este último, cabe destacar que en su monólogo del acto primero se refleja una valoración negativa sobre los tiempos presentes, aludiendo a la pobreza de la corona: “Hoy con todo fundamento/tiembla nuestra Monarquía/Viendo tan abandonadas/sin punto de cobardía/maximas tan celebradas/de nuestra soberanía. /Hoy en día los dine[r]os/cobraron tal osadía/que se vuelven Filisteos/contra nuestra Monarquía”.

Aunque la historia de Representación a San Roque se ambienta en territorio galo, aquí se aludiría más a la corona española que a la francesa. Cabe tener presente que en la pieza hay continuas interferencias con lo hispano, como el hecho de incluir a un gallego (Bacallán) que habla en su idioma en Montpellier (tal y como se verá a continuación), mientras que los demás no lo hacen en francés (ni lo imitan, como ocurre en otras producciones teatrales de la Península Ibérica), sino en castellano. Estas alusiones a elementos hispanos y gallegos apoyan la sospecha de que Representación a San Roque probablemente fue creada para celebrar la festividad del santo en Ourense, muy importante entonces en la ciudad⁴³, aunque posteriormente perdió relevancia⁴⁴.

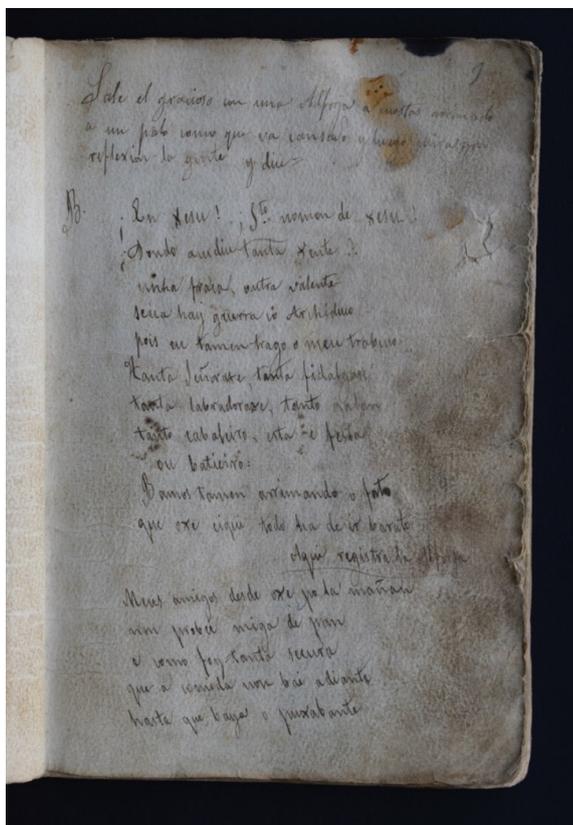
La obra se habría escenificado a inicios del siglo XVIII en un tablado al aire libre, posiblemente en la Plaza del Campo por ser el lugar más utilizado para estas actividades. En el libreto conservado hay alusiones a la tarima. Por ejemplo, en un fragmento de la intervención de Bacallán al inicio del segundo acto se dice: “[...] sabe Dios con que traballo cheguey este tabuleiro/Porque oin falar hai un camanduleiro”. También se alude al espacio escénico en una acotación del segundo acto: “[...] sale Bacallan con dos o tres perros atados y con un palo buscando los conejos por el tablado [...]”. El hecho de que la pieza fuese plasmada en un soporte por escrito (aspecto poco habitual en la Galicia del entonces) podría indicar que hubo más funciones de la misma en el futuro (o por lo menos la intención de hacerlas).

LO GALLEGO Y LA MÚSICA EN REPRESENTACIÓN A SAN ROQUE

Los fragmentos en gallego de Representación a San Roque se encuentran en las partes del gracioso Bacallán (fig. 3). Se disponen en una variante dialectal de lo que hoy conocemos como bloque central. Por el contrario, las intervenciones de los demás personajes se muestran en castellano. Una combinación similar de idiomas ocurre en algunos entremeses lusos⁴⁵ y en tonadillas y villancicos hispanos del XVIII en los que aparece un personaje galaico, solo que en dichas obras el idioma del noroeste peninsular es más bien un sucedáneo (“macarrónico”). Fuera de Galicia, interesaba que la lengua pareciese gallega, no tanto que lo fuese, ya que géneros como las tonadillas estaban pensadas para un público hispanohablante que querría entender sin dificultad lo que se decía. La corrección del idioma galaico en *Representación a San Roque* es prueba de que la obra fue creada por alguien conocedor de cómo se hablaba aquí y de que dicha pieza estaba destinada al público del noroeste peninsular. El autor, muy probablemente gallego, quizás habría estado vinculado a la zona auriense, puesto que las

comedias de santos solían ser encargadas por cofradías y ayuntamientos para representarlas en su territorio.

Fig. 3 Primera intervención de Bacallán, en gallego.



Archivo de la familia de Avelino Rodríguez González, Ourense (Fotografía cedida por el propietario del documento)

Bacallán encarna algunos tópicos del galaico en el teatro, como la inocencia, la bondad, el carisma y la relación con el oficio de pastor. Ya en el momento en el que se presenta se aprecia algo de esto:

Eu son o home de gran caparucho/e por eso me chaman Perucho/e porque adiviño o que elas fan/tamen me chaman Bacallan/Fun criado entre as ovelas/e por eso crei y estas guedellas/teño do mundo media experiencia/e por eso falo con tanta ciencia/Pasei por muitos traballos/e por eso son duro como os carballos/e como pasey tantas xiadas/endureceronme as queixadas/Pasey fame, pasey dolor, /hasta que bin a parar/a casa de un gran Señor.

Se preocupa por los demás, pero de un modo risible y pensando también en sí mismo. Por ejemplo, al aludir a la decisión de Roque de dejar la riqueza se lamenta por no tener ahora para quien trabajar y pasar hambre: “Trago tal mala encolia/que nin de noite nin de dia/teño gusto nin contento/Xiquera non tomo alento/seica teño calentura/pero non e coa fartura”. Sin embargo, en otras ocasiones muestra actitudes más taxativas y vehementes, como cuando se dirige hacia el público, rompiendo la “cuarta pared”:

Valgame Dios da repente/o que fai o xuício na xente/uns señores como por escoitar un bobo/estan como Babalans/Cantos estan na romería/que ten os porcos sin acomodar todo dia/e as puras fuciñadas/baque xa ten as portas derrubadas, /e outras os fillos a chorar/y elas eiqui a bobear/Cantos andan eiqui de capas/Que

non ten fariña pra unhas papas/e muitos de camison/ten mais piollos en si/que farpas tran no xubon/Si todos tuberan o xuicio/como o meu ben asentado/todo andaria ben gobernado.

Más adelante, en las intervenciones de Bacallán predomina la chanza a través de equívocos con el idioma castellano (el personaje no entiende bien algunas palabras en español y las interpreta a su manera: “desbarrigaron” por “desbalijaron” o “indios” por “juicios”, entre otros ejemplos). No queda muy claro si el autor pretende mostrar así la ignorancia del “rústico” o simplemente provocar la risa del público en un momento en el que el gracioso desquicia al demonio (es de los pocos que lo consigue). Además, Bacallán no es el único que se ve envuelto en malentendidos lingüísticos en la obra, sino que se suceden otras confusiones en pasajes en castellano entre personajes serios, como San Roque y el paje de su tío.

Aunque el estereotipo del gallego-tonto se encuentra muy extendido en obras del Antiguo Régimen (como los “villancicos de gallegos”, creados fuera de Galicia desde el siglo XVII), *Representación a San Roque* no se enmarca claramente en esta tendencia. Algo parecido ocurrirá con los “villancicos en gallego” elaborados en el noroeste peninsular desde finales del XVIII⁴⁶, en los que la burla hacia lo galaico desaparece⁴⁷. Incluso en varias tonadillas madrileñas de las últimas décadas de la Edad Moderna el personaje gallego es de los primeros en percatarse de lo que sucede en la trama. En otros casos, es él el que actúa con picardía, como en *La venida del soldado*⁴⁸, pieza en la que aparece como sisador y amante de la prometida de un militar. Bacallán, de *Representación a San Roque*, no llega a tal extremo, pero tampoco es el labriego inocente de otras obras teatrales. Este prototipo del gallego ingenuo en apariencia, pero noble y resuelto en esencia, pasará a la escena americana⁴⁹ solo o acompañando al “negrito”, ambos con carácter cómico. Dicha caracterización generó polémicas especialmente entre emigrados a América.

En ámbito galaico, Bacallán guarda ciertas similitudes con el personaje de Xerpe en la *Loa para la fiesta de los Dolores de la Soledad* de Fruime⁵⁰: los dos hablan en su lengua pronunciando mal algunas palabras de origen castellano, les gusta ingerir productos hasta el punto de enfermar, muestran una actitud desenfadada y pícaro que a veces le hace recibir castigos y por lo general mantienen una visión positiva de la vida, intentando ayudar a los demás en la medida de sus posibilidades. Esto último lo vemos en Bacallán en el tercer acto de la obra que aquí nos ocupa, cuando sin reconocer a su antiguo amo Roque, le dice: “Deitaivos eiqui meu amigo/e procuray descansar/que en canto un dorme/non ten pesar./E a dios que eu bou a ver/si topo un bocado de pan/que xa as tripas me can o chan/e si volvo o arrabaldo/xa vos traherey unha cunca de caldo”. El fragmento anterior permite entrever además un fuerte paralelismo entre Bacallán y el perro de San Roque, animal que según el relato hagiográfico llevaba bollos de pan al Santo enfermo para salvarlo.

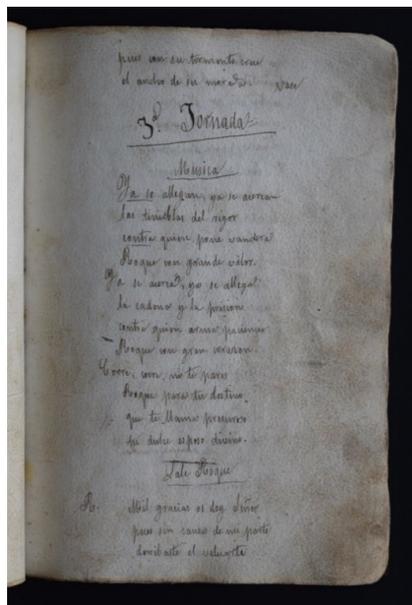
Otro elemento importante de esta comedia es lo sonoro. En el apartado de “personas” (personajes) del libreto conservado se especifica uno llamado “Música”. Probablemente se refiera a un cantante o pequeño coro que interpretase los cantos que se disponen a lo largo de la obra (se conserva de ellos la letra, pero no partitura). No es descartable que se contase con acompañamiento de instrumentos, bien fuesen populares (como ocurría en Sada hacia 1760, según unas *Décimas* de José Cornide⁵¹) o bien de ámbito más académico. Como se sabe, la capilla de música de la catedral colaboraba en la primera mitad del XVIII en las actuaciones teatrales de Ourense. Recientemente, se ha apuntado que la cofradía de San Roque pidió músicos a la basílica para sus celebraciones en la Edad Moderna⁵².

Los cantos de *Representación a San Roque* parecen tener el objetivo de exaltar momentos relevantes del argumento: la primera aparición del protagonista en la obra (“Paraninfo de el divino/hacedor, venid, venid, /descended por el cenid,/que el alto ser nos previno/acudid en

su destino/al que siendo caballero/quiso hacerse forastero/en avito peregrino”), la segunda entrada (“Ya se allegan, ya se acercan/las tinieblas del rigor/contra quien pone bandera/Roque con grande valor./Ya se acerca, ya se allega/la cadena y la prision/contra quien arma paciencia/Roque con gran corazon./Corre, corre, no te pares/Roque para tu destino/que te llama presuroso/tu dulce esposo divino”) y su muerte (“Suenen las claras trompetas/suenen los dulces clarines/Entonen los Serafines/en sonoras y completas/canciones y parabienes:/Cante todo el cielo cante/Santos coronad las sienes/de quien hoy sube triunfante”).

Dichas secciones musicales se encuentran en mitad del primer acto y al inicio y final del tercero (fig. 4). La inclusión de lo sonoro en estos lugares no resulta extraña, sino que parece responder a una práctica común en el XVIII por todo el territorio hispano. De hecho, en posición similar era donde se colocaban desde mediados de siglo las tonadillas: en el primer intermedio antes del segundo acto de la comedia (con el entremés y luego sustituyéndolo) y en el segundo intermedio antes del tercer acto (anexionadas al sainete). Al final de las representaciones solía ir un fin de fiesta o baile, que tendría elementos musicales al igual que el remate de esta comedia.

Fig. 4 Fragmento musical al final del tercer acto de “Representación a San Roque”.



Archivo de la familia de Avelino Rodríguez González, Ourense (Fotografía cedida por el propietario del documento)

La presencia de la música en *Representación a San Roque* es una muestra de la importancia que lo sonoro ostentaba en las comedias hispanas, especialmente en las de magia y en las de santos. Estas estaban muy interrelacionadas entre sí, utilizando personajes comunes como el demonio y escenografías complejas:

*La denominación “comedia de magia”, si bien era lo suficientemente explícita para el espectador del XVIII, puede parecernos demasiado restrictiva en el sentido de que no deja ver la parte importante que se atribuye en tales obras al acompañamiento musical (música instrumental, pero también canto y a menudo coreografía), el cual determina por sí solo, según considera un historiador de la literatura, el carácter de la comedia; subrayando así su polivalencia, Cotarelo califica efectivamente de “comedias de música, casi zarzuelas” unas obras tan aparentemente distintas como son El anillo de Giges, Juana la Rabicortona, La mágica florentina, comedias de magia las tres, como ya sabemos, y Santo Domingo de Silos, A cual mejor, confesada y confesor, Santa Brígida, que son comedias de santos [...]*⁵³.

Además de los fragmentos propiamente musicales, en la comedia conservada en Ourense hay alusiones a lo sonoro en las partes declamadas. Por ejemplo, en el monólogo del ángel en el primer acto: “Ylustre congregacion, /Que en celestes melodías/tributais noches y días/mil canciones de contento/al soberano ornamento/[...]/Angelica procesion/que en coros tan bien formados/celebrais con devocion/en sonoros y ajustados/tiples, vuestra creacion”. Continúa: “Hoy os i[n]sto a esta funcion/afinad los instrumentos/pues meritos señalados/no requieren cumplimientos/de festejos declarados”. También en el segundo acto dice el mismo personaje: “Y el candor de esos planetas/son de Dios vivas trompetas/clarines de sus portentos/hablen pues los elementos/con todas las criaturas/ que en sus divinas figuras/aclaran con evidencia/la divina Omnipotencia”.

En la tercera jornada, el criado afirma en alusión a Roque antes de encerrarlo: “Los papeles que presenta/son coplas de zarabanda/pues no da cuenta con cuenta/los dichos van a la banda”. La zarabanda era una danza viva de origen quizás hispanoamericano, caracterizada por sus movimientos sensuales. Desde el siglo XVI estaba prohibida en ámbito hispano⁵⁴, conservándose algunos textos satíricos sobre tal restricción⁵⁵ y algunos ejemplos musicales estilizados en suites⁵⁶. En el fragmento anterior, dicha expresión vendría a significar por tanto algo no legal. Otra alusión musical en este último acto la encontramos en Bacallán: “Pero non habendo diñeiro/faran dun santo un gaiteiro”. Ya como remate, el mismo personaje expresa la crítica al sector eclesiástico que tratamos antes, incorporando referencias a lo sonoro: “E como nos hemos de entender/co enterro deste Romeiro/que disque non ten diñeiro/e os cregos nesta terra/si o defunto non e acomodado/logo lle cantan esfarrapado/e tres por catro/alto como morto o burato”.

CONCLUSIÓN

En este artículo se ha analizado *Representación a San Roque*, una comedia de santos del siglo XVIII con música incidental. Una de las singularidades del manuscrito radica en los fragmentos en gallego que contiene, algo no muy frecuente en la documentación de entre los siglos XVI y XVIII. Aquí se ha ofrecido primeramente un contexto escénico de la ciudad de las Burgas en el Antiguo Régimen, tratando tanto los sucesos escénicos como los lugares en los que se llevaban a cabo funciones. A continuación, se han analizado detalladamente algunos aspectos en relación con el manuscrito conservado: identificación del género teatral al que pertenece, datación, algunas cuestiones de autoría, personajes, argumento, aspectos performativos, probables escenificaciones posteriores y relación de la obra con otros géneros (sobre todo comedias de magia, entremeses, sainetes, villancicos y tonadillas).

Especial atención se le ha concedido al estereotipo del gallego en la obra, enmarcándolo en su contexto dentro del teatro dieciochesco. También ha gozado de relevancia el análisis de los elementos musicales, puesto que no es habitual tratar lo sonoro en las investigaciones sobre teatro no litúrgico en Galicia (los importantes estudios que existen están centrados en cuestiones filológicas). Concluimos que *Representación a San Roque* constituye un documento valioso no solo por casi ser la única obra teatral de la Edad Moderna para público gallego con grandes dimensiones y fragmentos en el idioma del noroeste peninsular. Su importancia radica también en la confluencia de diversos y variados elementos en la pieza: la cultura galaica con la castellana, las cuestiones religiosas con las profanas y la tradición hispana áurea anterior con procedimientos teatrales de gran cabida a lo largo del XVIII.

REFERENCIAS

- Alén Garabato, María Pilar. "Música y catedrales: las óperas de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso." *Semata: Ciências sociais e humanidades* 22 (2010): 473-494.
- Alonso Asenjo, Julio. *La Égloga de Virgine Deipara. Estudio y edición*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2018. <https://doi.org/10.15304/9788416954742>
- Álvarez Barrientos, Joaquín, Francisco Javier Blasco Pascual, Ernmanno Caldera, and Ricardo de la Fuente Ballesteros, eds. *La comedia de magia y de santos*. Gijón: Júcar, 1992.
- Álvarez Blanco, Rosario, and Xosé Xove. "Un testamento do galo de 1786." In *Iucundi acti labores: estudio en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, edited by María Teresa Amado, Eva María Castro, Cecilia Criado, Amelia Pereiro, and Concepción Cabrillana, 501-525. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- Álvarez Blanco, Rosario. "La lengua gallega en el espejo. Edición y estudio de seis villancicos gallegos cantados fuera de Galicia antes de 1650." *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 20 (2017): 25-39. <https://doi.org/10.5209/MADR.56219>
- Álvarez Blanco, Rosario, and Ernesto González Seoane. "Os fragmentos en galego do *Desempeño de un empeño* (1771), de Benito A. Godoy Figueroa." In *Non haberá illa, pero hai o nome. Homenaxe a Antón Palacio*, edited by Xosé Fernández, and Aquilino Alonso, 55-72. Vigo: Universidade de Vigo, 2019.
- Álvarez Blanco, Rosario, and Ernesto González Seoane, eds. *Calen barbas, falen cartas. A escrita en galego na Idade Moderna*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2020.
- Álvarez Blázquez, Xosé María. *Escolma de poesía galega II. A poesía dos séculos XIV a XIX (1359-1830)*. Vigo: Galaxia, 1959.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March y Castalia, 1976.
- Andrès, Christian. "El personaje del gallego en algunas comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina." *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (2011): 19-29.
- Angueira Biturro, Anxo, Julio Ignacio González Montañés, and Ramón Mariño Paz, eds. *Entremés galego ao feliz e real parto da nosa raíña (1707) de Salvador Francisco Roel*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2019.
- Angulo Egea, María. "El gracioso en el teatro del siglo XVIII." In *La construcción de un personaje: el gracioso*, coordinated by Luciano García, 383-412. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005.
- Bombi, Andrea. "El mayor triunfo de la mayor guerra y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII." In *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*,

edited by Miguel Ángel Marín López, and Juan José Carreras López, 77-110. La Rioja: Universidad de la Rioja, 2010.

Borrego Gutiérrez, Esther, Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, and Rafael Zafra Molina, eds. *Primero y segundo Isaac. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2001.

Bouza Brey, Fermín. "Teatro de Carnaval en Galicia: diálogos en verso de las tierras de la Ulla y sainete o entremés de Bora." *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, vol. V, no. 3 (1949): 1-9.

Boyd, Malcom, and Juan José Carreras López, eds. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

Capelán Fernández, Montserrat. "Música y teatro como armas bélicas: propaganda profernandina en Venezuela durante la Guerra de la Independencia española." *Quintana: Revista del Departamento de Historia del Arte* 15 (2017): 93-104.

Carrasco González, Juan Manuel. "La lengua gallega en el teatro de cordel portugués: estudio lingüístico." *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 23 (2020): 61-78. <https://doi.org/10.5209/madr.74040>

Cernadas y Castro, Diego Antonio. *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro y Ulloa*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778-1781.

Cid Rumbao, Alfredo. *Historia de Allariz, villa y corte románica*. Ourense: Diputación Provincial de Ourense, 1984.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Est. tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

Cranmer, David. "A música nos entremezes e farças da tradição luso-brasileira do período colonial." In *Peçasde um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*, 115-139. Lisboa: Edições Colibri y Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017.

De las Casas, Álvaro. *Dos días en Orense*. Madrid: Compañía Ibero-Americana, 1927.

De la Seca, Adriano. "Para la historia de Orense: la proclamación de Carlos IV." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense* 205 (1932): 369-372.

Duro Peña, Emilio. *La música en la catedral de Orense*. Ourense: Caixa Ourense, 1996.

Eli Rodríguez, Victoria. "El gallego y el negrito ¿estereotipos o reflejo de la identidad cubana en la escena teatral?" In *Galicia-América (1875-1951): cantos de emigración y exilio*, edited by Montserrat Capelán and Carlos Villanueva, 131-162. Santiago de Compostela: Editora Alvarelos, 2022.

- Fandiño Martínez, Antonio Benito. "Villancico que en la Nochebuena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago. Canción con honores de tonadilla." *Diario Cívico-Patriótico de Santiago*, 26 de diciembre, 1812.
- Fandiño Martínez, Antonio Benito. *A Casamenteira, sainete en gallego para cuatro personas, del célebre literato D. Antonio Benito Fandiño. Juguete inédito, hallado entre los papeles de un curioso amigo del autor, y se da á luz para honrar su memoria*. Ourense: Oficina de D. Juan María Pazos, 1849. [Original de 1812].
- Fernández Oxea, Xosé Ramón. "A fronteira luso-galaica nos comezos do século XIX." *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense* 19 (1957-1958): 197-202.
- Freixeiro Mato, Xosé Ramón. *Os Séculos Escuros e a Ilustración galega: antoloxía*. Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- Garbayo Montabes, Francisco Javier. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.
- González García, Miguel Ángel. "Fiesta y lección, sueños y esperanzas: teatro y vida en la Historia de Ourense." *Porta da Aira: Revista de historia del arte orensano* 12 (2008): 15-50.
- González García, Miguel Ángel. "San Roque en la devoción, la asistencia y la fiesta en Ourense (II)." *Faro de Vigo*, March 23, 2020: <https://www.farodevigo.es/opinion/2020/03/29/san-roque-devocion-asistencia-fiesta-15267197.html>.
- González Montañés, Julio Ignacio. "El entremés del portugués, pieza teatral jesuítica en gallego del siglo XVIII. Noticia del manuscrito, edición y estudio." *Taller de TeatrEsco* 2 (2016): 34-56.
- González Montañés, Julio Ignacio. "O Entremés gallego de Salvador Francisco Roel." *A trabe do ouro: Publicación galega de pensamento crítico* 108 (2018): 135-137.
- Guede Fernández, Isidoro. *La música en Orense*. Ourense: Obra Cultural Caixa Ourense, 1992.
- Instituto da Lingua Galega. "Gondomar. Corpus dixital de textos galegos da Idade Moderna," edited by Rosario Álvarez Blanco, and Ernesto González Seoane. Febrero 8, 2021. <http://ilg.usc.gal/gondomar/>.
- Leza Cruz, José Máximo, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Lolo Herranz, Begoña. "La tonadilla escénica, ese género maldito." *Revista de Musicología* 25, no. 2 (2002): 439-469. <https://doi.org/10.2307/20797756>
- López Cobas, Lorena. *Historia da Música en Galicia*. Sarria: Ouvirmos, 2013.
- Mariño Paz, Ramón, ed. *Papés d'emprenta condenada: a escrita galega entre 1797 e 1846*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008.

- Martínez Risco y Agüero, Vicente. "Provincia de Orense." In *Geografía General de Reino de Galicia*, edited by Francisco Carreras, tomo 4. Barcelona: Alberto Martín, 1928.
- Nohe, Hannah. "El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro." *Hipógrifo: Revista de literatura y cultura del siglo de oro* 6, no. 1 (2018): 663-679. <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.44>
- Otero Pedrayo, Ramón. *Síntesis histórica do século XVIII en Galicia*. Vigo: Galaxia, 1969.
- Palacios, Mariantonia, and Juan Francisco Sans. "Turnos y tandas en el repertorioailable de ida y vuelta." In *Galicia-América (1875-1951): cantos de emigración y exilio*, edited by Montserrat Capelán and Carlos Villanueva, 99-130. Santiago de Compostela: Editora Alvarellos, 2022.
- Pérez Costanti, Pablo. "Los dramas sacros en la fiesta del corpus: Santiago y Orense." In *Notas viejas galicianas*, edited by Xunta de Galicia, 213-217. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. [Originales de 1925-1927].
- Pessarrodona Pérez, Aurelia. "La tonadilla El valiente Campuzano y Catuja de Ronda de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros." In *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, edited by Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez, and Fernando Rodríguez-Gallego López, vol. 1, 505-514. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- Pessarrodona Pérez, Aurelia. "Catalans, balears i valencians en tonadilles escèniques madridlenyes del segle XVIII." *Journal of Catalan Studies* 14 (2011): 86-118.
- Pessarrodona Pérez, Aurelia. *Jacinto Valledor (1744-1809): tonadillas, obras del período 1768-1778*. Madrid: CSIC, 2019.
- Rabunhal Corgo, Henrique. *Textos e contextos do teatro galego: 1671-1936*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1994.
- Rodríguez González, Avelino. *Alicerces, evolución urbana de Ourense do século XVI ao XX*. Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense y Xunta de Galicia, 2016.
- Rubio, Baltasar. *El clarín de la fama y cítara de Apolo con métricos rasgos a las Reales Fiestas que en el felicísimo nacimiento de El Príncipe Nuestro Señor Don Luis Jacobo, primero el deseado, ejecutó la esclarecida, nobilísima y muy leal ciudad de Orense y oy consagra a la augusta sombra de la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa Gabriela Emmanuel de Saboya*. Santiago de Compostela: Imprenta de Antonio de Aldemunde, 1708.
- Sánchez García, Jesús Ángel. *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997.
- Subirá Puig, José. *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1932. [4 volúmenes].

Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro, and Alejandro Vera Aguilera. "Teatro musical en España (1600-1750)." In *El Corral de Comedias y la Villa de Almagro*, 245-280. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.

Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro. "El destierro de la Zarabanda (1585): una lectura poética desde la British Library." *Revista de Musicología* 43, no. 2 (2020): 529-586. <https://doi.org/10.2307/26975138>

Vallejo González, Irene. *Introducción a la comedia de santos en el siglo XVIII*. Santiago de Chile: Universidad Internacional SEK, 1993.

Villanueva Abelairas, Carlos. *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

Notas

¹ Esta investigación cuenta con financiación de las ayudas de apoyo predoctoral de la Xunta de Galicia (ED481A e IN606A). Me gustaría agradecer a Avelino Rodríguez González que me haya permitido acceder al contenido de *Representación a San Roque*, así como autorizado e incluso animado a publicar mis reflexiones sobre dicha obra teatral. Quiero dar las gracias también a los profesores Montserrat Capelán Fernández y Carlos Villanueva Abelairas por las valiosas correcciones y sugerencias que han hecho a este artículo previamente a su envío. Del mismo modo, me han resultado de mucha utilidad las sugerencias de los revisores anónimos de la revista.

² "Gondomar: corpus dixital de textos galegos da Idade Moderna," Universidade de Santiago de Compostela, accessed february 16, 2021, <http://ilg.usc.gal/gondomar/>.

³ Julio Alonso Asenjo, *La Égloga de Virgine Deipara. Estudio y edición* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2018), 1-220.

⁴ Biblioteca Nacional de España. MSS/16717.

⁵ Enrique Rabunhal Corgo, *Textos e contextos do teatro galego: 1671-1936* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994), 13-20.

⁶ Diego Antonio Cernadas y Castro, *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro y Ulloa* (Madrid: Joachin Ibarra, 1778-1781). Además de los textos impresos del autor (póstumos), se conservan algunos manuscritos en gallego, como una loa a la Virgen de Fruime junto con un romance, unas décimas satíricas y la Cantiga de las panaderas en Real Academia Galega. Depósito 1. Caja 184 31 5.

⁷ Fermín Bouza Brey, "Teatro de Carnaval en Galicia: diálogos en verso de las tierras de la Ulla y sainete o entremés de Bora," *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, tomo V, no. 3 (1949): 6-9.

⁸ Julio Ignacio González Montañés, "El entremés del portugués, pieza teatral jesuítica en gallego del siglo XVIII. Noticia del manuscrito, edición y estudio," *Taller de TeatrEsco*, no. 2 (2016): 34-56. También destaca: Julio Ignacio González Montañés, "O Entremés gallego de Salvador Francisco Roel", *A trabe do ouro: publicación galega de pensamento crítico*, no. 108 (2018): 135-137. Asimismo, sobresale: Anxo Angueira Biturro, Julio Ignacio González Montañés y Ramón Mariño Paz, *Entremés gallego ao feliz e real parto da nosa raíña (1707) de Salvador Francisco Roel* (Santiago de Compostela: Laiovento, 2019), 1-186.

⁹ Antonio Benito Fandiño Martínez, *A Casamenteira, sainete en gallego para cuatro personas, del célebre literato D. Antonio Benito Fandiño. Juguete inédito, hallado entre los papeles de un curioso amigo del autor, y se da á luz para honrar su memoria* (Ourense: Oficina de D. Juan María Pazos, 1849). El original es de 1812.

¹⁰ Antonio Benito Fandiño Martínez, "Villancico que en la Nochebuena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago. Canción con honores de tonadilla," *Diario Cívico-Patriótico de Santiago* (Compostela), diciembre 26, 1812.

¹¹ Ramón Mariño Paz, *Papés d'emprenta condenada: a escrita galega entre 1797 e 1846* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008), 107-112.

- ¹² Xosé María Álvarez Blázquez, *Escolma de poesía galega II. A poesía dos séculos XIV a XIX (1359-1830)* (Vigo: Galaxia, 1959), 105-187. Cabe mencionar, además: Rosario Álvarez Blanco, “La lengua gallega en el espejo. Edición y estudio de seis villancicos gallegos cantados fuera de Galicia antes de 1650,” *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, no. 20 (2017): 25-39.
- ¹³ Carlos Villanueva Abelairas, *Los villancicos gallegos* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994), 1-597.
- ¹⁴ José Subirá Puig, *La tonadilla escénica* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1932), 4 volúmenes. A inicios del siglo XXI se retomó el interés musicológico por este género gracias al siguiente trabajo: Begoña Lolo Herranz, “La tonadilla escénica, ese género maldito,” *Revista de Musicología*, vol. 25, no. 2 (2002): 439-469. También son relevantes estudios como: Aurelia Pessarrodona Pérez, “La tonadilla El valiente Campuzano y Catuja de Ronda de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros,” en *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, eds. Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez and Fernando Rodríguez-Gallego López (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006), vol. 1, 505-514. Esta pieza dieciochesca consta de un personaje gallego y aparece transcrita en: Aurelia Pessarrodona Pérez, *Jacinto Valledor (1744-1809): tonadillas, obras del período 1768-1778* (Madrid: CSIC, 2019), LXIII-LXIX y 137-192. La misma investigadora ha estudiado asimismo algunas identidades colectivas en dicho género: Aurelia Pessarrodona Pérez, “Catalans, balears i valencians en tonadilles escèniques madridlenyes del segle XVIII,” *Journal of Catalan Studies*, no. 14 (2011): 86-118.
- ¹⁵ Las pocas modificaciones en la configuración edilicia ourensana durante este tiempo se explican en: Ramón Otero Pedrayo, *Síntesis histórica do século XVIII en Galicia* (Vigo: Galaxia, 1969), 34-35.
- ¹⁶ Avelino Rodríguez González, *Alicerces, evolución urbana de Ourense do século XVI ao XX* (Ourense: Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense y Xunta de Galicia, 2016), 13-14 y 49.
- ¹⁷ Pablo Pérez Costanti, “Los dramas sacros en la fiesta del corpus: Santiago y Orense”, in *Notas viejas galicianas*, ed. Xunta de Galicia (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993), 215. La publicación original es de 1925-1927.
- ¹⁸ Álvaro Torrente Sánchez-Guisande and Alejandro Vera Aguilera, “Teatro musical en España (1600-1750)”, in *El Corral de Comedias y la Villa de Almagro* (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002), 245-280.
- ¹⁹ Baltasar Rubio, *El clarín de la fama y cítara de Apolo con métricos rasgos a las Reales Fiestas que en el felicísimo nacimiento de El Príncipe Nuestro Señor Don Luis Jacobo, primero el deseado, ejecutó la esclarecida, nobilísima y muy leal ciudad de Orense y oy consagra a la augusta sombra de la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa Gabriela Emmanuel de Saboya* (Santiago de Compostela: Imprenta de Antonio de Aldemunde), 65-73 y 95-99.
- ²⁰ Jesús Ángel Sánchez García, *La arquitectura teatral en Galicia* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997), 25. El autor alude a un documento del Archivo Histórico Provincial de Ourense. Ayuntamiento. Caja 146. Expediente de aclamación del Rey Fernando VI, 1746.
- ²¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: Est. tipográfica de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904), 657. Con respecto a los autos sacramentales citados aquí y su música, es muy recomendable consultar: Esther Borrego Gutiérrez, Álvaro Torrente Sánchez-Guisande and Rafael Zafra Molina, *Primero y segundo Isaac. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2001), 1-216.
- ²² René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Fundación Juan March y Castalia, 1976), 64-65.
- ²³ Miguel Ángel González García, “Fiesta y lección, sueños y esperanzas: teatro y vida en la Historia de Ourense,” *Porta da Aira*, no. 12 (2008): 27-28.
- ²⁴ Adriano De la Seca, “Para la historia de Orense: la proclamación de Carlos IV,” *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, no. 205 (1932): 371.
- ²⁵ Dicho emplazamiento se expresa en: Xosé Ramón Fernández Oxea, “A fronteira luso-galaica nos comenzos do século XIX,” *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, vol. 19 (1957-1958): 200.
- ²⁶ González García, “Fiesta y lección,” 35.
- ²⁷ Vicente Martínez Risco y Agüero, “Provincia de Orense,” in *Geografía General de Reino de Galicia*, ed. Francisco Carreras (Barcelona: Alberto Martín, 1928), 286.
- ²⁸ Álvaro De las Casas, *Dos días en Orense* (Madrid: Compañía Ibero-Americana, 1927), 93.
- ²⁹ Sánchez García, *La arquitectura teatral*, 104.
- ³⁰ Para conocer de forma general la situación musical ourensana, resulta conveniente: Isidoro Guede Fernández, *La música en Orense* (Ourense: Obra Cultural Caixa Ourense, 1992), 1-167.

- ³¹ Martínez Risco y Agüero, "Provincia de Orense," 285-286.
- ³² Emilio Duro Peña, *La música en la catedral de Orense* (Ourense: Caixa Ourense, 1996), 289. Es también importante en este aspecto: Francisco Javier Garbayo Montabes, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense* (Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004), 1-538.
- ³³ Alfredo Cid Rumbao, *Historia de Allariz, villa y corte románica* (Ourense: Diputación Provincial de Ourense, 1984), 188.
- ³⁴ González García, "Fiesta y lección," 28.
- ³⁵ Martínez Risco y Agüero, "Provincia de Orense," 556.
- ³⁶ Rodríguez González, *Alicerces*, 104-105.
- ³⁷ Montserrat Capelán Fernández, "Música y teatro como armas bélicas: propaganda profernandina en Venezuela durante la Guerra de la Independencia española," *Quintana: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 15 (2017): 93-104. Los argumentos de algunas obras escénico-líricas hispanas se basaban incluso en conflictos ibéricos de un pasado lejano como el de la Antigua Roma: Andrea Bombi, "El mayor triunfo de la mayor guerra y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII," in *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. Miguel Ángel Marín López and Juan José Carreras López (La Rioja: Universidad de la Rioja, 2010): 77-110. Para profundizar en estos temas es recomendable: José Máximo Leza Cruz, *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014), 1-652. También resulta muy útil: Malcolm Boyd and Juan José Carreras López, *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 1-319.
- ³⁸ Hannah Nohe, "El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro," *Hipógrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, no. 1 (2018): 663-679.
- ³⁹ Hay un "peregrino galán" en la Loa para la fiesta de los Dolores Gloriosos de María Santísima en Fruime, dispuesta por lo mismo en estilo proporcionado a la capacidad de los recitantes, y del auditorio. La misma está publicada en: Diego Cernadas y Castro, *Obras en prosa*, vol. 7, 368-399.
- ⁴⁰ La tonadilla madrileña *La Venta* (Antonio Rosales, 1776) fue representada en Ferrol en 1778. Archivo Municipal de Ferrol. Libro de actas 382, folio 157. En la obra unos peregrinos le piden posada a la ventera. Se conserva un ejemplar de dicha pieza en Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 157-6.
- ⁴¹ Las referencias a dioses y personajes de la Antigüedad aparecen en varias obras representadas en el XVIII en Galicia, como la ópera bufa *El maestro de capilla* (originalmente *L'Orazio*), cuya traducción del italiano al español para la ciudad de Santiago en 1768 se conserva en Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Fondo Carlos Martínez-Barbeito. MB-5307. También se aprecian algunos nombres mitológicos en el poema melodramático *De las venturas de España*, la de Galicia es mejor (con letra de José Amo García de Leis y música del maestro de capilla compostelano Buono Chiodi). Se conserva el libreto impreso en 1773 en Biblioteca Nacional de España. T/24601. Ver al respecto: Pilar Alén Garabato, "Música y catedrales: las óperas de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso," *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, no. 22 (2010): 473-494.
- ⁴² Partituras conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 83-14.
- ⁴³ Miguel Ángel González García, "San Roque en la devoción, la asistencia y la fiesta en Ourense (II)," *Faro de Vigo*, marzo 23, 2020, <https://www.farodevigo.es/opinion/2020/03/29/san-roque-devocion-asistencia-fiesta-15267197.html>.
- ⁴⁴ Martínez Risco, "Provincia de Orense," 289.
- ⁴⁵ Juan Manuel Carrasco González, "La lengua gallega en el teatro de cordel portugués: estudio lingüístico," *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, no. 23 (2020): 61-78. Para conocer la parte musical de obras como *O galego surdo* (1773), es muy recomendable consultar David Cranmer, "A música nos entremezes e farças da tradição luso-brasileira do período colonial," in *Peças de um mosaico: Temas da História da Música referentes a Portugal e ao Brasil* (Lisboa: Edições Colibri y Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017), 115-139.
- ⁴⁶ Villanueva Abelairas, *Los villancicos gallegos*, 78.
- ⁴⁷ Las chanzas tampoco estarán en las "estampas" que coros como De Ruada representarán por Galicia (y fuera de ella) durante el primer tercio del siglo XX. Estas obras semiescénicas en gallego seguirán haciéndose durante la dictadura franquista, pero incrustándose fragmentos en castellano, según se indica en: Lorena López Cobas, *Historia da Música en Galicia* (Saría: Ouvirmos, 2013), 353.

⁴⁸ Se conserva completa en la Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 188-6. También hay un ejemplar, aunque no con todas las particellas, en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela. Fondo Valladares. En proceso de catalogación.

⁴⁹ Victoria Eli Rodríguez, “El gallego y el negrito ¿estereotipos o reflejo de la identidad cubana en la escena teatral?,” en *Galicia-América (1875-1951): cantos de emigración y exilio*, ed. Montserrat Capelán and Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Editora Alvarellos, 2022), 131-162.

⁵⁰ Real Academia Galega. Depósito 1. Caja 184, 31, 5.

⁵¹ Poema editado en: Xosé Ramón Freixeiro Mato, *Os Séculos Escuros e a Ilustración galega: Antoloxía* (Vigo: A Nosa Terra, 1996), 173-178.

⁵² González García, “San Roque en la devoción, la asistencia y la fiesta en Ourense (II),” sin paginado.

⁵³ Andioc, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, 55. Para profundizar más en las características de estas comedias es de gran importancia la siguiente publicación: Joaquín Álvarez Barrientos, Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera and Ricardo de la Fuente Ballesteros, *La comedia de magia y de santos* (Gijón: Júcar, 1992), 1-444. También es muy útil este estudio: Irene Vallejo González, *Introducción a la comedia de santos en el siglo XVIII* (Santiago de Chile: Universidad Internacional SEK, 1993), 1-140.

⁵⁴ Esto no se cumplió demasiado. La gente continuó interpretando y bailando esta danza

⁵⁵ Álvaro Torrente, “El destierro de la Zarabanda (1585): una lectura poética desde la British Library,” *Revista de Musicología*, vol. 43, no. 2 (2020): 529-586.

⁵⁶ Sobre las suites y su derivación posterior en turnos y tandas es de gran importancia el siguiente trabajo: Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans, “Turnos y tandas en el repertorio bailable de ida y vuelta,” in *Galicia-América*, ed. Montserrat Capelán and Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Editora Alvarellos, 2022), 99-130.