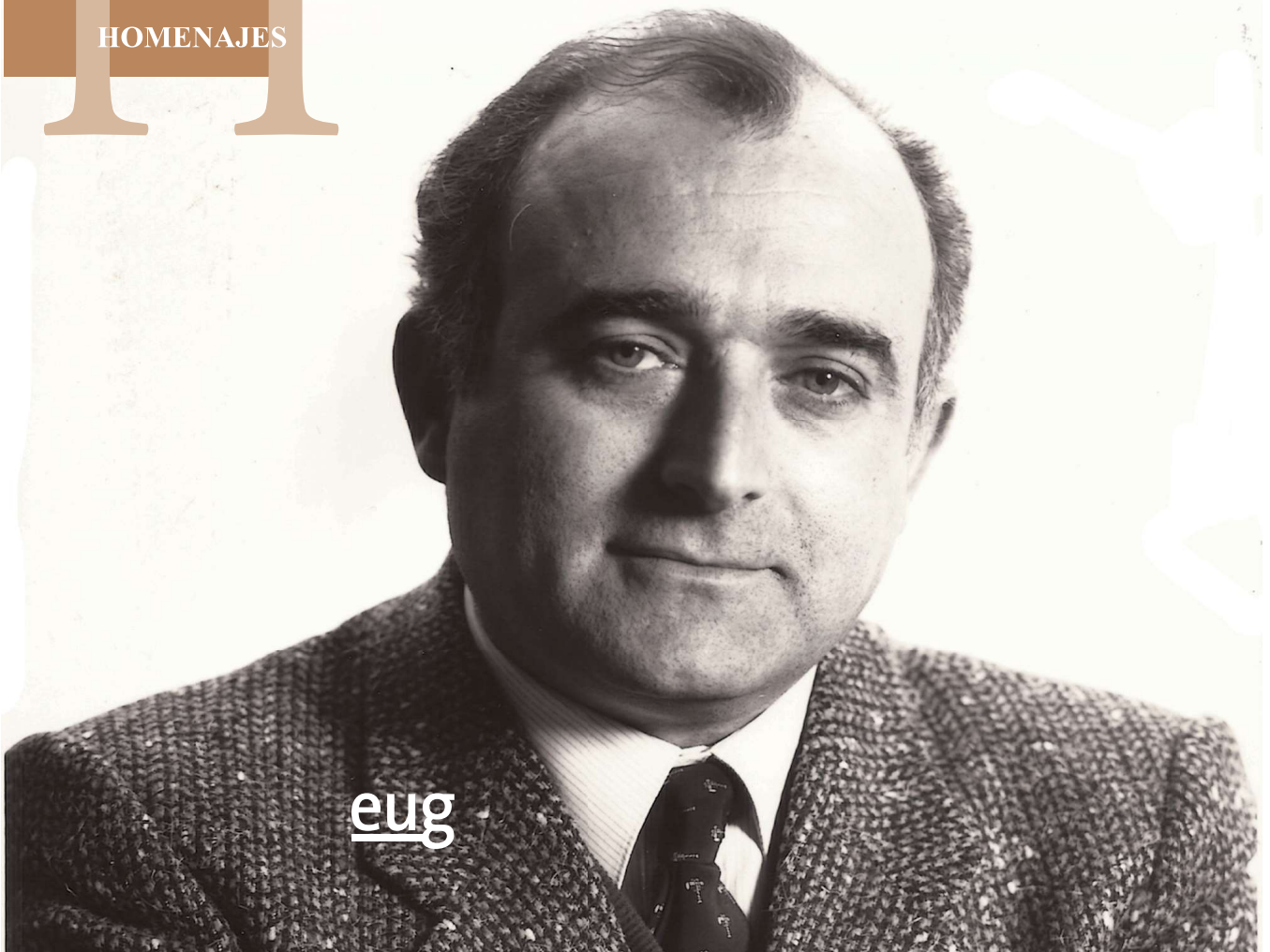


AMOR QUE VENCE A GIGANTES ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS

HOMENAJE A ANTONIO
MARTÍN MORENO

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
CARMEN MARTÍN MORENO
CONSUELO PÉREZ COLODRERO (eds.)

HOMENAJES





Una zarzuela encontrada: la música de José Lidón para el segundo acto de *El barón* de Moratín

LUIS LÓPEZ RUIZ

*Universidad Complutense de Madrid e
Instituto Complutense de Ciencias Musicales*

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo el estudio de la música que el compositor José Lidón compuso en 1796 para el segundo acto de la zarzuela *El barón* que Leandro Fernández de Moratín había escrito en 1787, partitura que se consideraba perdida pero que hemos localizado manuscrita con signatura MS-7768 en la Bibliothéque nationale de France. Junto con el libreto de la zarzuela, conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Mss-15764, estudiamos en esta nueva fuente distintos esquemas formales, la utilización de tópicos musicales para la caracterización de personajes, la presencia del recitado acompañado y la existencia de un conjunto final elaborado. Con ello, mostramos su valor como nuevo ejemplo de la relevante influencia que la música de la ópera bufa italiana del periodo tenía sobre la zarzuela costumbrista de finales del siglo XVIII, aun escrita y compuesta íntegramente por autores españoles desde un principio y no como adaptación de una obra italiana anterior.

Palabras clave: José Lidón, F-Pn MS-7768, Leandro Fernández de Moratín, *El barón*, zarzuela, música española escénica del siglo XVIII.

A ZARZUELA DISCOVERED: JOSÉ LIDÓN'S MUSIC FOR THE SECOND ACT OF *EL BARÓN* DE MORATÍN

Abstract: The aim of this work is to study the music that the composer José Lidón composed in 1796 for the second act of the zarzuela *El barón* that Leandro Fernández de Moratín had written in 1787, a score that was considered lost but which we have located in the manuscript with the code MS-7768 of the Bibliothéque nationale de France. Together with the zarzuela's libretto, preserved in the Biblioteca Nacional de España under the code Mss-15764, we study in this new source different formal schemes, the use of topics for characterisation, the presence of accompanied recitative and the existence of an elaborate final ensemble. In doing so, we show its value as a new example



of the relevant influence that the music of the Italian opera buffa of the period had on the *zarzuela costumbrista* of the late 18th century, even though it was written and composed entirely by Spanish authors from the outset and not as an adaptation of an earlier Italian work.

Keywords: José Lidón, F-Pn MS-7768, Leandro Fernández de Moratín, *El barón*, zarzuela, 18th century Spanish stage music.

EL BARÓN DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN Y LA ZARZUELA A FINALES DEL SIGLO XVIII

En 1965 el gran hispanista francés René Andioc publicaba un artículo –el cual pretendemos recordar con el propio título de este trabajo– sobre el libreto de la zarzuela *El barón* de Leandro Fernández de Moratín (ANDIOC, 1965), cuyo manuscrito había localizado recientemente¹. En dicho trabajo mostraba el interés que suponía este hallazgo para poder comprobar las diferencias entre el género de la zarzuela cortesana de finales del siglo XVIII y el de la comedia destinada a los teatros públicos de Madrid, ya que la historia de esta obra así lo permitía al disponer ahora de la versión preliminar de la que fuera posteriormente la comedia del mismo nombre. Efectivamente, Moratín había escrito la obra como zarzuela en 1787 para ser representada en las funciones privadas del palacio de la condesa-duquesa viuda de Benavente, María Faustina Téllez-Girón (FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2007: 351), ante el encargo realizado a través de Francisco Cabarrús –para quien el autor trabajaba en ese año como secretario acompañándolo en su viaje a Francia–, y supuso una incursión del autor en el género de la zarzuela costumbrista. Sin embargo, el propio Moratín manifestó al concluir la obra haberla escrito «con la mayor repugnancia y fastidio», ya que, en su opinión, todavía no se había descubierto «el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verosimilitud»². Años más tarde, protestaría ante el hecho de que el religioso Pedro Estala elogiase su zarzuela ya que él la consideraba una «cosa hecha de prisa y sin cuidado» que desaprobaba «solemnemente»³. Estala, en un recorrido histórico sobre la comedia, había señalado de la obra lo siguiente:

1. El libreto estudiado por Andioc pertenece al Fondo Saavedra (leg. 39), en el Archivo de la Facultad de Teología de la Universidad de Granada (FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2007: 352; ANDIOC, 1965: 290).

2. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Epistolario*, Madrid, Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, pág. 66, en donde se incluye la carta a Jovellanos desde Narbona el 28 de agosto de 1787, en la cual Moratín indica tener ya concluida la zarzuela.

3. *Ibid.*, pág. 102, carta del 18 de junio de 1796 desde Bolonia.



El Barón es una zarzuela muy distinta de las farsas ridículas, que con este título ha sufrido la paciencia de nuestro público. Esta es una perfecta comedia, en que se ridiculiza finamente a los que quieren elevarse a la nobleza, mostrando al mismo tiempo las astucias de los vagabundos caballeros de fortuna. Las arietas que se ponen al fin de las escenas son muy graciosas, de bella armonía y capaces de una música interesante (ESTALA, 1794: 43).

En esta obra, Moratín sitúa la escena en la localidad de Illescas, a la cual llega el pícaro Luquillas haciéndose pasar por barón de Montepino con el fin de deslumbrar a la pretenciosa doña Mónica y conseguir que esta le otorgue la mano de su hija Isabel, cuya dote planea obtener antes de escapar. Doña Mónica, quien tras volver de Madrid —donde ha asistido al teatro, inspiración de sus ambiciones— accede al propósito del falso barón, es reprendida por su hermano, el acaudalado don Pedro, quien siente un especial cariño por Isabel y a la que prefiere ver casada con Leonardo, joven del lugar y enamorado de su sobrina. Don Pedro personifica así la voz de la razón y del ideal ilustrado de la mayor valoración hacia el amor sincero de los jóvenes aldeanos frente al amor interesado, procedente de un sueño irracional de su hermana que desafía los límites de las convenciones sociales⁴.

Posteriormente, Moratín reconvertiría la obra en comedia, con la pretensión de transformarla en «una fábula simple y verisímil» con «caracteres imitados directamente de la naturaleza» y «buena moral»⁵, siendo estrenada en el teatro de la Cruz el 28 de enero de 1803⁶. De la *Advertencia* inicial a la edición de la comedia realizada en París en 1825 conocemos el destino que sufriría la zarzuela mientras Moratín se encontraba fuera de España —con seguridad durante su viaje a Inglaterra e Italia entre 1792 y diciembre de 1796—, informando, además, que el compositor José Lidón había llegado a componer la música para la misma:

Una dilatada ausencia del autor dio facilidad a algunos para que apoderándose de ella la trataran como a cosa sin dueño. Alteraron a su voluntad situaciones y versos, añadieron personajes, aumentaron o suprimieron donde les pareció varios trozos cantables, y la desfiguraron de un modo lastimoso. Con estas enmiendas, supresiones y apostillas, la tomó a su cargo D. Josef Lidón, organista de la Capilla

4. Ideal que el propio Moratín defiende en su carta a María Fernández de Moratín del 13 de marzo de 1815 (FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Epistolario*, pág. 132). Ante la pregunta de esta sobre si debía casarse con un hombre mayor, Leandro contestará que «si no es más que estimación la que le profesas por sus buenas prendas, no te cases con él», pero «si le tienes amor, no hay nada que replicar».

5. *El Barón, comedia en dos actos, en verso, su autor Inarco Celenio*, Madrid, Villalpando, 1803, Prólogo.

6. *Diario de Madrid*, nº 28 (28 de enero de 1803), pág. 112.



Real, y compuso la música según pudo y supo. Entretanto cayó en poder de los que se llaman apasionados: juventud ociosa y alegre, y poco difícil en materias de gusto. Parecióles muy buena (como era de temer), la estudiaron a porfía, la representaron sin música en varias casas particulares, y por último, en el teatro público de Cádiz apareció mutilada y deforme.

Restituido el autor a su patria, vio la mala suerte que había tenido su obra, y una de las mayores dificultades que tuvo que vencer fue la de persuadir a su amigo D. Josef Lidón, a que diera por perdido el tiempo que había gastado en componer la música, y a que desistiera del empeño que tenía en que los cómicos se la cantaran. Logrado esto, conoció la necesidad de corregirla, para lo cual suprimió todo lo añadido por mano ajena, y todo lo cantable: dio a la fábula mayor verosimilitud e interés, a los caracteres más energía, y alterando el primer acto, y haciendo de nuevo el segundo, de una zarzuela defectuosa compuso una comedia regular⁷.

El estudio de Andioc citado, posteriormente complementado (ANDIOC, 1976: 183-258), tuvo necesariamente que ceñirse exclusivamente al texto de la obra, con pocas alusiones a la parte musical de la zarzuela, ya que era desconocido el paradero de la partitura de esta obra, dándose la misma por perdida. Según Andioc:

La zarzuela es ante todo un entretenimiento; y en este caso concreto, [...] un entretenimiento destinado a una familia de la alta aristocracia. Obligado a tener en cuenta las leyes de este género híbrido, a la vez dramático y lírico, nuestro autor ha subordinado el «provecho» al «deleite», la lección al placer del espectáculo; por otra parte, deseoso de agradar y de imponerse [...], sabe que a los Benavente no les sirve una enseñanza que no concierne a su clase y que dispensará mucho más abundantemente la futura comedia⁸.

Así, aunque el caso de *El barón* se inscribe en el género de la zarzuela costumbrista imperante en la segunda mitad del siglo XVIII, género que había tenido parte fundamental de su inspiración en los libretos de la ópera bufa italiana (LABRADOR, 2015: 72-77) y que, a imagen de esta, incorporaba en las décadas finales del siglo

7. *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los arcades de Roma, Inarco Celenio*, París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825, tomo I, pág. 251 (Biblioteca Nacional de España (E-Mn), sig. R. 2571).

8. «La «zarzuela» est avant tout un divertissement; et dans ce cas particulier, on l'a vu, un divertissement destiné à une famille de la haute aristocratie. Obligé de tenir compte des lois de ce genre hybride, à la fois dramatique et lyrique, notre auteur a subordonné le «provecho» au «deleite», la leçon à l'agrément du spectacle; d'autre part, désireux de plaire et de s'imposer [...], il sait que les Benavente n'ont que faire d'un enseignement qui ne concerne pas leur classe et que dispensera bien plus abondamment la future comédie» (ANDIOC, 1965: 316).



los valores ilustrados⁹, su destino interpretativo inicial sitúa la obra en el entorno de la zarzuela cortesana. El papel jugado por la música en esta obra se nos antoja por tanto de gran importancia no solo para complementar la tesis de Andioc, sino para comprobar algunas de las características principales de la zarzuela de finales del XVIII. Nos referimos a la implantación de un estilo italiano limitando los aspectos nacionales a la utilización del castellano, a la adaptación a los dos actos y al uso del lenguaje hablado sustituyendo a los recitativos¹⁰. En este estilo, convertido ya en el lenguaje común en la época, se comparten los códigos tanto de la ópera seria como de la música religiosa¹¹ para una adecuada caracterización de los personajes y expresión de las situaciones afectivas. Afortunadamente, hemos podido localizar y estudiar la partitura de José Lidón para el segundo acto de la zarzuela *El barón de Moratín*, compuesta, según el manuscrito que la contiene, en 1796.

UNA NUEVA FUENTE PARA EL LIBRETO: EL MANUSCRITO MSS-15764 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Además del libreto localizado por Andioc, se conserva en la Biblioteca Nacional de España (E-Mn), con signatura Mss-15764, otro libreto manuscrito de la zarzuela, con título «El Barón / Zarzuela en dos actos». En la parte inferior del primer folio puede leerse «19 Ag[osto] / 98» junto al nombre «Arenas», mismas indicaciones que aparecen en el folio 44 en el cual comienza el segundo acto. El folio 86, en el que concluye la obra, contiene la aprobación para su representación con la indicación «Represéntese» y la rúbrica «Villegas».

Este libreto presenta las habituales indicaciones para señalar las entradas de los personajes a escena que nos hacen pensar en su representación en un teatro, por lo que se trata probablemente de una de las versiones modificadas del texto original. La intención de contar con música queda patente en la presencia de dos corcheas (fol. 18v) antes del aria «Obstinado mi hermano en su tema» que canta el personaje de doña Mónica, y de las indicaciones «M[úsica]p[repara]da» (fols. 42v y 56r) y «dueto» (fol. 43r), esta última antes del dúo «Amor da valentía» de los personajes de Leonardo e Isabel. Por otra parte, la relación de personajes de la

9. Atendiendo así a lo expuesto por Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1790).

10. Sin que ello suponga descuidar la influencia italiana en el texto literario. En carta fechada el 29 de abril de 1787 (*Epistolario*, pág. 48), Moratín indica ilusionado haber conocido en París a Carlo Goldoni, con quien pudo hablar largamente de teatro.

11. Como señala el profesor Leza Cruz en un interesante ejemplo que identifica las semejanzas entre pasajes de la zarzuela *Clementina* (1786) y del *Stabat Mater* (1781) de Boccherini (LEZA, 2014: 522-526).



obra al comienzo del acto I (fol. 2r) va acompañada de abreviaturas, distribuidas igualmente a lo largo del libreto, en las que se distinguen los integrantes característicos de las compañías de teatro del momento¹². Es el caso de «B^a» (barba) para D. Pedro, «Sob^{ta}» (sobresaliente) para D^a Mónica, «D^a» (dama) para Isabel, «Gⁿ» (galán) para Leonardo, o «G^a» (graciosa) para la criada Fermina.

El libreto incluye algunas acotaciones con corchetes de partes del texto e incluso sustituciones de algunos versos con el intento de acortar algunas escenas. Lo más interesante es el cambio en la versificación al final de algunas escenas, desde los octosílabos habituales, en lo que consideramos textos de arias¹³, lo cual hemos podido corroborar para el segundo acto con la localización de la partitura.

JOSÉ LIDÓN Y LA MÚSICA PARA LA ZARZUELA *EL BARÓN*

Podemos afirmar del compositor José Lidón (Béjar, 1748-Madrid, 1827) que fue una de las más importantes figuras en el panorama musical madrileño y español de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Tuvo una trayectoria íntimamente ligada a la Real Capilla del Palacio Real de Madrid, habiendo sido alumno del Real Colegio de Niños Cantores desde 1758 a 1768, periodo tras el que obtuvo sus primeros puestos por oposición: organista de la Real Capilla en 1768 y maestro de Estilo Italiano del Colegio en 1771. Posteriormente ocuparía los cargos de vicemaestro (1788) y maestro de la Real Capilla desde 1805 hasta su fallecimiento (LÓPEZ, 2017). Lidón mantuvo además relación con la casa de Benavente por lo menos desde 1780, con la composición de algunas obras religiosas por encargo, y hasta 1792 de manera documentada como maestro de clave y compositor ocasional (LÓPEZ, 2017, vol. I: 91-105), aunque la fecha de composición de la partitura parece extender esta relación más allá de esos años. Durante la década de 1780 y hasta 1795, la casa de Benavente realizaría una importante función de mecenazgo de la ópera italiana en Madrid (FERNÁNDEZ-CORTÉS, 2007: 288-305) y la condesa-duquesa viuda de Benavente sería además promotora de representaciones teatrales privadas en su palacio, con la participación de figuras como Ramón de la Cruz, Blas de Laserna o Luigi Boc-

12. Puede consultarse para estos roles el trabajo de Elisabeth LE GUIN (2013: 45-46), el cual pone de manifiesto la influencia italiana en la música de la tonadilla escénica. Pueden comprobarse igualmente en la relación de los integrantes de las compañías de Francisco Ramos, Luis Navarro y Juan de Morales que actuaban en Madrid incluida en el *Diario de Madrid*, n.º 97, 7 de abril de 1798, págs. 386-388.

13. Así lo consideramos en nuestra tesis doctoral, donde incluimos una tabla con los posibles números musicales de la zarzuela antes de localizar la partitura del segundo acto (LÓPEZ, 2017, vol. I: 103-104).



cherini (*Ibid.*, 340-353), entorno interpretativo en el que se sitúa inicialmente la zarzuela que aquí tratamos, como hemos visto.

Con signatura MS-7768, se conserva en la Bibliothèque nationale de France (F-Pn) la partitura autógrafa del segundo acto de la zarzuela *El Barón*. Se trata de un volumen manuscrito encuadernado, con el título «El Barón / Acto II» en la cubierta, que procede del fondo Charles Malherbe¹⁴, como reflejan los exlibris «Charles Malherbe» (sello que incorpora una clave de sol) y «Bibliothèque / Conservatoire N[at]ional de Musique. Paris» que se encuentran en todos los folios, así como el que aparece en el primero de ellos, con la indicación «Conservatoire de Musique / Bibliothèque» y la signatura antigua 7038. La comparación textual con el libreto nos confirma que se trata de la música para la zarzuela de Moratín, mientras que la autoría de la música queda confirmada por la reconocible rúbrica de José Lidón en el folio 79r, al finalizar la obra, junto a la valiosa indicación de la fecha «22 de Ag[os]to de 1796».

Desconocemos actualmente el paradero de la música para el acto I, aunque esperamos que futuras investigaciones puedan localizarlo para poder completar nuestro estudio. No obstante, la música compuesta por Lidón para el segundo acto –con algún cambio respecto al libreto, como veremos–, es suficiente para corroborar muchas de las características de la zarzuela de finales de siglo. La tabla 1 muestra los distintos números incluidos en el manuscrito, incluyendo la localización de cada uno en el mismo, así como su instrumentación y los parámetros musicales principales.

14. Charles Malherbe (1853-1911), musicólogo, pianista y compositor francés que en 1896 entró como archivero adjunto de Charles Nutter en la Ópera de París, sucediéndole como archivero de la misma a la muerte de este en 1899. Reunió una valiosa colección de autógrafos musicales desde el siglo XVII que, de acuerdo con su voluntad de legar su biblioteca al Estado, pasó a la Biblioteca del Conservatorio de París en 1912. Finalmente, el fondo pasó en 1964 a la Bibliothèque nationale, cuando esta incorporó la biblioteca del conservatorio (LEBEAU, 1968; LESURE, 1978).



Tabla 1. Números musicales en F-Pn, MS-7768

Íncipit	Tipo	Folios	Personajes e instrumentación	Tempo	Compás	Tonalidad
Fortunilla, taimadilla	Aria	1r-9v	Bar, Fl., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegro	2/4	La M
¡Alma mía, qué afán!	Rec. acomp.	10r-12r	Isa., 2 Ob., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Larghetto	C	Sib M - Sol m
Confusa, agitada	Aria		Isa., 2 Ob., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegro agitado	C	Sol m
Si llevo en el pecho	Aria	25r-39v	Leo., Cl. ob. 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	-	C	Do M
Ciegos errores	Dúo	40r-44v	Isa., Leo., Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Tp.	Larghetto	3/4	Do M
¡Qué dicha, qué gozo!	Aria	45r-55r	Fer., Fl., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegretto	3/8	Fa M
Confieso el delito	Sexteto	56r-65v	Isa., Món., Fer., Leo., Ped., Bar., 2 Cl., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj.	Allegretto	3/4	Mib M
No, no turbe la dicha presente	Sexteto	67r-79r	Isa., Món., Fer., Leo., Pas., An., Fl., 2 Ob., Fg., 2 Tp., 2 Vl., Va., Bj., Tim.	Allegro non troppo - Più allegro	2/4	Re M

En lo musical, el segundo acto abre con el aria «Fortunilla, taimadilla» que el personaje del barón canta al concluir una escena en la que pide el favor de la fortuna («si ese dinero pillara, ¡qué felicidad la mía!»)¹⁵ y que está construida sobre dos estrofas de siete versos tetrasílabos:

15. Acto II, escena I (E-Mn, Mss.15764, fols. 45r-45v).



Fortunilla,
 taimadilla,
 caprichosa,
 poderosa,
 si tu rueda
 nunca queda
 puede estar.
 Si la vuelves,
 y resuelves¹⁶,
 a humillarme
 y olvidarme
 ya del todo,
 dame modo
 de escapar.

Se trata de un aria sin introducción instrumental –solo compás y medio antes del comienzo de la voz– que contiene una ágil melodía con los característicos ritmos con puntillos que aparecen en la utilización disfórica del tópico *maestoso* tan común en los pasajes para bajos bufos de la ópera cómica italiana¹⁷, en este caso usada en conjunción con el carácter popular y desenfadado que muestra la línea vocal (ejemplo 1). A pesar de las dos estrofas, no se trata de un aria *da capo* tradicional, consiguiendo la unidad por medio de la repetición insistente del motivo rítmico inicial de la voz e incorporando la transformación formal del aria, en lo referente al recorrido tonal, cercana al esquema tonal de la forma sonata que es habitual en el periodo. Así, desde el comienzo en la tonalidad inicial de La mayor, Lidón utiliza los significativos versos «si tu rueda / nunca queda / puede estar» para modular a Mi mayor, en donde permanece durante toda la segunda estrofa. Un corto enlace instrumental de seis compases conduce a continuación a la tonalidad del relativo menor, Fa \sharp menor, en donde se produce la repetición de la primera estrofa. De nuevo los versos finales de la misma contienen una modulación, en este caso a Re mayor, para conectar con la repetición de la segunda estrofa que conducirá desde Sol mayor a la obligada tonalidad final de La mayor.

16. Mientras el libreto indica «rebuelves», la partitura indica claramente «resuelves», adoptando aquí esta versión por su mayor sentido.

17. Podemos recordar las intervenciones del conde Robinson (sexteto «Senza, senza cerimonia») y de don Gerónimo (con el aria «Udite, tutte udite!») en *Il matrimonio segreto* (1792) de Cimarosa. Precisamente esta ópera comenzó a interpretarse en Madrid en el Coliseo de los Caños del Peral en 1793 en su versión traducida (*Diario de Madrid*, n.º 264, 21 de septiembre de 1793, pág. 4), y seguía en escena en 1796 en el Teatro del Príncipe (*Diario de Madrid*, n.º 253, 9 de septiembre de 1796, pág. 1036).



Allegro

Tp.
 Fl.
 Ob.
 VI. I
 VI. II
 Va.
 Fg.
 Bar.
 Bj.

For-tu - ni-lla, tai-ma - di-lla, For-tu - ni-lla, tai-ma - di-lla, ca-pri-cho-sa, po-de-ro-sa, ca-pri-cho-sa, po-de-ro-sa, ca-pri-cho-sa, po-de-ro-sa. Si tu

Ejemplo 1. Comienzo del aria del barón «Fortunilla, taimadilla», cc. 1-18



Las intervenciones cantadas de Luquillas en el primer acto se encuentran en la escena VI («Si mi ventura»), donde expone a doña Mónica su fingida felicidad por la inminente boda con Isabel, y en la escena XI, la cual contiene el aria «Por más que resista» en la que, también solo en escena, anuncia su intención de engañar a don Pedro para obtener el dinero por la boda e imagina su futura condición de caballero, número este que muy probablemente funcionase como contrapunto afectivo al aria «Fortunilla, taimadilla», en donde el personaje es retratado de manera más cómica y afable. Esta caracterización musical del falso barón confirma el siguiente planteamiento de Andioc, aun sin haber conocido esta la música:

En la zarzuela de 1787, la intervención regular del canto creaba una diversión, tendiendo a esfumar cada vez el retrato moral que, de escena en escena, el autor trataba de pintar de cada uno de sus personajes, en el sentido de que por ejemplo el talento vocal de un Luquillas (el falso barón) atenuaba inevitablemente la impresión desfavorable que, como timador, debía producir; por ello se veía obligado Moratín a insistir sobre las maldades del impostor anteriores al principio de la obra [...]. Quince años más tarde, en la obra convertida ya en comedia, don Leandro ha juzgado conveniente suprimir todas esas precisiones (ANDIOC, 1976: 202).

El siguiente número musical del segundo acto se presenta en la escena IV, en la que la joven Isabel queda sola tras la escena en la que ha manifestado a don Pedro su amor por Leonardo y su deseo de morir antes que renunciar a él por la boda impuesta por su madre. Lidón incluye aquí una combinación recitado-aria, con el único recitado acompañado del manuscrito¹⁸, «¡Alma mía, qué afán!» cuyo texto, que a continuación incluimos, sorprendentemente no aparece ni en el libreto de la BNE ni en el que estudió Andioc, por lo que es una muestra de las modificaciones que debió sufrir la obra y a los que se aludía anteriormente.

¡Alma mía, qué afán!
 la suerte dura
 de reposo me priva,
 a todas horas
 crece mi turbación.
 Sufrir no puedo
 mi tormento y dolor,

18. G. Labrador señala la presencia habitual de solo un recitado en la zarzuela del periodo, situado en el segundo acto, como concesión a la conexión del género con la ópera cómica italiana (LABRADOR, 2015: 73).



todo me asusta,
 todo me causa horror.
 Piadoso cielo,
 ten lástima de mí,
 dame consuelo.

Este recitado incluye los característicos cambios de tempo y de comportamiento instrumental que permiten acompañar el recorrido emocional del personaje. Isabel, lamentándose de su suerte, muestra su sufrimiento y miedo ante la situación, concluyendo con una imploración de consuelo. A pesar de ser un recitado corto –tan solo veintiocho compases– Lidón explota hábilmente los cambios emocionales, al hacer aparecer la voz de la protagonista tras un largo y grave acorde de dominante que conectará con un más inquieto fragmento con seisillos y con figuras tipo *suspiratio* alternantes entre las maderas y las cuerdas (ejemplo 2). Las palabras «todo me asusta» son contestadas por un *allegro* con impetuosas repeticiones ascendentes de semicorcheas en los violines configurando un tenso acorde de novena de dominante de Sol menor, tras lo que aparece la petición final de Isabel, construida sobre una versión diatónica del esquema armónico de lamento.

Larghetto

Tp. *dol.*
 Cl.
 Ob.
 VI. I *f* *p* *f* *p* *f*
 VI. II *f* *p* *f* *p* *f*
 Va. *f* *p* *f* *p*
 Fg. *f* *p* *f* *p*
 Isa. ¡Al-ma mí-a, qué a-fán! La suerte du-ra de re-po-so me pri-va,
 Bj. *f* *p* *f* *p* *f*



8
Tp. *f*

8
Cl. *f* *dol.* *dol.* *f*

8
Ob. *f* *dol.* *dol.* *f*

8
VI. I *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

8
VI. II *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

8
Va. *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p*

8
Fg. *f* *dol.* *f* *f* *p* *f* *p*

8
Isa. a todas ho-ras cre-ce mi tur-ba-ción

8
Bj. *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

Ejemplo 2. Comienzo del recitado de Isabel «¡Alma mía, qué afán!», cc. 1-12

El aria «Confusa, agitada», que sucede sin ninguna discontinuidad al recitado, sí se encuentra en el libreto (fol. 55r) e insiste en el sentimiento de temor y amenaza que sufre el personaje mediante el uso de un tempo agitado y de la más oscura tonalidad de Sol menor. Esta aria más intensa supone una oposición de afecto a la anterior cantada por el barón y responde igualmente a las convenciones tanto de la ópera bufa como de la seria al representar un sufrimiento que se torna en heroísmo dramático a medida que la música avanza. Efectivamente, Isabel, gracias a la música de Lidón, acaba mostrándose como una heroína trágica que decide aceptar la muerte antes que la desdicha que le aguarda, lo que no acaba de estar suficientemente reflejado en el texto, que abunda en la aflicción sentida¹⁹. Si los versos de la tercera estrofa del aria (ver tabla 2) reflejan solo parcialmente la fuerza

19. Solamente el libreto de la BNE incluye tras el aria un nuevo texto («¡Qué pena, qué ansia! / aflige mi corazón / una violencia tirana / que no puedo resistir / por más que lo intenta el alma») que insiste en el dolor sufrido por Isabel (fols. 55r-55v). Su existencia en una sola de las fuentes del texto y la reiteración innecesaria del afecto que supone su colocación tras el aria anterior nos lleva a pensar que probablemente se tratara de un texto de sustitución para el aria en el caso de una representación sin música.



nacida de la decisión de morir de Isabel, la música en este punto, con sus amplios y enérgicos saltos en la línea vocal, las intervenciones de las trompas y las figuras agitadas de los violines (ejemplo 3)²⁰ no deja lugar a dudas de la concepción heroica del personaje por parte del compositor.

94

Tp. *p* *dol.* *f*

Cl. *dol.* *dol.* *f*

Ob. *dol.* *f*

VI. I *f* *p* *f* *p*

VI. II *f* *p* *f* *p*

Va. *f* *p* *f* *p*

Isa. *f* *p* *f* *p*

Bj. *f* *p* *f* *p*

so - lo bus-co, y so - lo pi-do, que en mi pe - cho lle-vo u -

20. Lidón utilizará insistentemente la misma figuración rítmica de agitación formada por cuatro semicorcheas seguidas de una corchea suelta (ejemplo 3, compases 103-106) en el aria «Che sará? Qual cupo suono» de la cantata *Il trionfo*, con un texto que menciona el retumbar de los truenos causados por la intervención divina (LÓPEZ, 2017, vol. I, págs. 526-529 y vol. II, págs. 646-661). Podemos encontrarla también en un ejemplo cercano en el tiempo que contiene una situación emocional análoga a la de Isabel y muestra de que el personaje operístico convencional que esta representa estaba presente también en otros géneros europeos análogos a la zarzuela. Se trata del aria «Hélas! Dans ce cruel asile» de la segunda escena del segundo acto de la *comédie-heroïque Lodoïska* de Cherubini (1791) con libreto de Claude-François Fillette-Loroux. Aquí, la protagonista Lodoïska expresa en las dos partes del aria un recorrido emocional desde una suave tristeza por su encierro hasta un enérgico enfrentamiento ante la muerte al ser la causa de los males de su amado Floreski. Precisamente es en esta segunda parte, en los significativos versos «Mais pour moi, s'il s'expose, je mourrai mille fois» (cc. 94-104), cuando Cherubini recurre a la combinación rítmica mencionada.



102

Tp.

Cl.

Ob.

VI. I

VI. II

Va.

Isa.

Bj.

ni-do lle-vo u - ni-do de las fu - rias el ho-rror, de las fu - rias el ho-rror.

Ejemplo 3. Aria de Isabel «Confusa, agitada», cc. 94-108

Por lo que respecta a la forma del aria de Isabel, constituida por tres estrofas, Lidón utiliza una estructura *da capo* evolucionada con el recorrido tonal ya característico desde la década de 1770 que muestra la influencia de la forma sonata (McCLYMONDS, 2001), aunque prescindiendo de la introducción instrumental. La tabla 2 muestra la división en secciones y las tonalidades utilizadas para cada una de las estrofas²¹.

21. Este esquema formal se corresponde exactamente con el tipo 1a, el más sencillo de los que definimos en el estudio de la tipología de las arias de José Lidón en nuestra tesis doctoral (LÓPEZ, 2017: 531-533). Corroboramos así con un nuevo ejemplo la hipótesis ahí presentada de que los oratorios de Lidón contienen arias formalmente más complejas que sus obras escénicas no religiosas.



Tabla 2. Texto, secciones y recorrido tonal del aria de Isabel «Confusa, agitada»

Texto	Sección	Tonalidad
Confusa, agitada llena de temor estoy	A ₁	Sol m
Todo el cielo me amenaza y ni puedo resistir mis penas ni remediarlas	A ₂	Sol m → Sib M
Oprimida de mi suerte nada aguardo nada intento ni aminora mi tormento la esperanza del favor	A ₃	Sib M
Conclusión instrumental (11 compases)		Sib M → Mib M
El descanso de la muerte solo busco y solo pido que en mi pecho llevo unido de las furias el horror	B	Mib M Mib M → Do m
Transición instrumental (8 compases)		Do m → Sol m
Confusa, agitada llena de temor estoy	A ₁	Sol m
Todo el cielo me amenaza y ni puedo resistir mis penas ni remediarlas	A ₂ '	Sol m
Oprimida de mi suerte nada aguardo nada intento ni aminora mi tormento la esperanza del favor	A ₃ '	Sol m
Conclusión instrumental (8 compases)		Sol m

Tras la escena V en la que la criada Fermina aparece preocupada por la discusión entre don Pedro y su hermana, hace su aparición Leonardo por primera vez en el segundo acto. Su intervención en la escena VI del libreto está dirigida a consolar a Isabel indicándole que acudirá junto a don Pedro a hablar con el barón. A continuación, la escena concluye con el dúo «Ciegos errores» de los dos enamorados, pero la partitura nos ofrece una sorprendente diferencia. Antes del dúo, Lidón incluye el aria de Leonardo «Si llevo en el pecho», la cual se encuentra en el libreto en el primer acto, escena XV (fol. 42r), en donde Isabel manifiesta al joven no haber podido convencer a su madre para evitar el casamiento. Leonardo pone fin a esa escena en el libreto con esta aria, cuyo texto de carácter heroico encaja perfectamente con el estado emocional creado por el diálogo entre los dos personajes, en donde Isabel ruega a Leonardo su ayuda: «a ti doy la defensa / de



mi libertad, Leonardo, / no me abandones, que fuera / pérfida acción no servir / a una mujer que te ruega» (fol. 41v). La escena XVI del libreto, última del primer acto, incluye también un número de conjunto que comienza con el dúo «Amor da valentía» entre los dos personajes, por lo que parece que Lidón, al situar el aria en este momento del segundo acto, la considera conectada igualmente con el canto conjunto de ambos personajes. No obstante, probablemente esto se debió al uso de un libreto diferente que tuviera modificadas estas escenas entre Leonardo e Isabel, ya que el texto de la escena VI del segundo acto, tal y como está en el libreto con el mero anuncio de realizar la visita al barón, deja poco espacio afectivo para justificar el aria de Leonardo, cuya letra muestra el arrojito del enamorado:

Si llevo en el pecho
tu imagen querida,
sabré con mi vida
la tuya librar.

Verás cuán en vano
vencer ha creído
quien no ha merecido
tu afecto ganar.

Lo interesante del aria de Leonardo es la presencia de un clarinete en Do obligado, que tendrá el papel principal en una extensa introducción instrumental y que alternará a continuación con la voz, manteniéndose la forma *da capo* con un recorrido desde Do mayor a Sol mayor para la primera estrofa y un interesante Mi mayor en la parte B central para la segunda, tras la cual regresa a la tonalidad inicial repitiendo la primera y omitiendo la introducción instrumental del comienzo.

Ante el hecho del cambio de posición del aria respecto al libreto, cabría pensar en la posibilidad de que en el volumen de la partitura se hubiera producido un error de encuadernación. Sin embargo, las dudas quedan despejadas por la indicación del propio Lidón al concluir el aria de Leonardo (fol 39v): «Sigue desp[ue]s de pocos versos, el Duetino de Ysabel, y Leonardo; con Acomp[añamien]to de solos ynstrum[en]tos de aliento». Efectivamente, en el fol. 40r comienza el dúo «Ciegos errores» –y no «Amor da valentía»– incluyendo en el encabezado la siguiente indicación: «Duettino; Ysabel y Leon[ar]do con solos ynstrum[en]tos de aliento». Se trata este de un sosegado número acompañado solamente por instrumentos de viento (tabla 1), que consigue una peculiar sensación de irrealidad relacionada con el momento onírico en el que los jóvenes expresan sus pensamientos. Junto con la instrumentación utilizada y su comportamiento vocal homofónico, el tiempo tranquilo, las básicas armonías utilizadas presentadas mayoritariamente en estado fundamental y las sencillas melodías de las voces (ejemplo 4) permiten considerar



aquí el uso del tópico pastoral, lo que nuevamente se relaciona con los códigos de la ópera italiana cuando se pretende representar una escena bucólica con carácter de ensoñación²². Por otra parte, no podemos pasar por alto, en relación al uso compartido del estilo musical en el ámbito sacro y teatral, la similitud entre este número y los misereres compuestos por Lidón para la Real Capilla, los cuales mantienen una tradición como composiciones principalmente homofónicas en las que solo intervienen junto a las voces el violón del continuo e instrumentos de viento (LÓPEZ, 2017: 480-490), semejanza que apunta también al uso de un tópico que busca sacralizar la escena de los dos amantes.

Ejemplo 4. Dúo de Isabel y Leonardo «Ciegos errores», cc. 31-39

El siguiente número tras el dúo es el aria de la criada Fermina, quien ha ocupado la acción en las escenas VII a IX junto al criado Pascual y Antón, el oficial del sastre. Este último confiesa haber reconocido a Luquillas en el barón, lo que

22. Podemos recordar la canción del pastor «Già il sol si cela dietro la montagna» del primer acto de la ópera *Nina, ossia la pazza per amore* de Paisiello, música pastoral con oboes, fagotes y una viola, que permite a la ausente y ensimismada Nina soñar con la voz de su amado Lindoro. La versión traducida de esta ópera en un acto y sin recitados se representaba ya en Madrid desde 1790 (*Diario de Madrid*, nº 121, 1 de mayo de 1790, pág. 486), y Luciano Francisco Comella fue autor de su adaptación al castellano en dos actos en 1795, versión en la que simplifica la escena incluyendo solamente la mención a un pastor tocando la zampoña que atrae la atención de Nina (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-192-10bis-b, fol. 17v). Otro ejemplo se encuentra en el aria «Ya llegó el día» de *Los jardineros de Aranjuez* (1768) de Pablo Esteve, donde una música pastoral sirve al personaje de Isabel para el espejismo de verse convertida en señora (LEZA, 2014: 426).



provoca a Fermina una situación de gran nerviosismo por tener que contar el descubrimiento a su señora. La música de Lidón confirma inicialmente la esperada aria cómica, de gran movimiento, sobre un texto que comienza con la excitación inicial de la criada («¡Qué dicha, qué gozo!»), pero acabará reflejando perfectamente el giro hacia la cólera que siente hacia el embaucador. Así, tras comenzar con una melodía muy cantábil en un ágil *allegretto* en las primeras palabras de Fermina (ejemplo 5a), recorrerá diferentes tonalidades con la repetición de las dos estrofas del texto, abandonando las más ordenadas formas de las arias anteriores. Con las palabras «dudosa» y «turbada» sobre acordes invertidos de séptima de dominante (compases 26 a 29) crecerá la tensión tanto armónica como emocional y con la amenaza final de Fermina («Barón miserable, ¡ay, triste de ti!»), se alcanzará la máxima agitación en la orquesta junto a los amplios saltos y las tensas notas mantenidas de la voz, mostrando así el estado emocional final del personaje (ejemplo 5b).

Allegretto

¡Qué di - cha! ¡Qué go - zo! ¡Qué di - cha! ¡Qué go-zo!

Ejemplo 5 a. Aria de Fermina «¡Qué dicha, qué gozo!», cc. 1-8



The musical score consists of eight staves. The top three staves (Fl., Tp., Ob.) are woodwinds. The next three (VI. I, VI. II, Va.) are strings. The seventh staff (Fer.) is the vocal line with lyrics. The eighth staff (Bj.) is the bass line. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are: tris - te ay, tris-te de ti! Sí, ¡ay, tris-te de ti! ¡ay, tris - te de ti!

Ejemplo 5 b. Aria de Fermina «¡Qué dicha, qué gozo!», cc. 150-158

En la escena X siguiente del libreto aparece Isabel compartiendo con Fermina su desgracia con un nuevo texto lamentoso que concluye con un cambio a versos decasílabos en lo que, probablemente, se concibió como texto de una nueva aria, «Un amante que adora constante» (fols. 66v-67r). Desconocemos si Lidón puso en música estos versos, pues no se encuentra este número en la partitura, aunque puede deberse a una recolocación del número en el primer acto. Falta además otra supuesta intervención cantada de doña Mónica reprendiendo la actitud de Isabel («Hola, ¿qué es esto?», escena XI, fols. 69v-70r), aunque en este caso nuestro libreto incluye a continuación otro texto en octosílabos con el mismo significado, lo que puede suponer una variante sin este número musical.

Tras la escena XI, esencial en la obra por contener la exposición de la postura moral y afectiva de Isabel, doña Mónica y don Pedro, comienza un *crescendo* escénico con la sucesiva aparición de todos los personajes²³ y en donde se descubre el engaño de Luquillas, culminando en la escena XIX con la entrada final de los alguaciles trayendo preso al estafador que había escapado con su maleta. Esto

23. Aspecto característico de un *finale* de la ópera bufa italiana, aunque en este caso se reserva la música para el final.



supone una importante diferencia con la comedia, ya que en ella el falso barón escapa, mientras que su detención en la zarzuela responde al requisito de primar el espectáculo, brindando un momento para el que Lidón compone el primero de los dos números de conjunto finales en donde el bribón tiene un papel protagonista imposible de haber sucedido en la comedia. Se trata del sexteto²⁴ «Confieso el delito» en el que el preso pide clemencia mientras los demás le increpan con cortas intervenciones con las palabras «pícarón, pícarón» a modo de *pertichini*. Merece la pena señalar la tonalidad de Mib mayor utilizada, opuesta al La mayor con que Luquillas cantaba esperanzador al comienzo del acto, simbolizando así musicalmente el fatídico desenlace de su historia.

Un último conjunto, con todos los personajes salvo el falso barón, cierra tanto la partitura como el libreto. La escena XX incluye el final feliz de la historia, el triunfo del auténtico amor entre los jóvenes, y el restablecimiento del rol de cada personaje en función del orden social establecido y defendido por don Pedro. Incluye también el avergonzamiento de doña Mónica, despertada de su ilusión y quien concede la mano de Isabel a Leonardo. Los versos decasílabos y octosílabos del texto que serán puestos en música contienen la exclamación general de felicidad, así como la consigna moral de la obra:

- | | |
|------------------------|---|
| [Isa.y Leo.] | No, no turbe la dicha presente
el antiguo temor y la pena
que ya el Cielo sus iras serena,
y promete la felicidad. |
| [Món. y Fer.] | Grato amor os dé ventura
en unión honesta y pura
que no alteren ni moderen
ni los celos ni la edad. |
| [Isa.] | Ni de amor a la antorcha luciente
los ardores apague Himeneo. |
| [Leo.] | Logren ambos el digno trofeo,
siempre unidos en dulce amistad. |
| [Món., Fer. y
Pas.] | Grato amor os dé ventura |

24. Aunque Lidón indica «quinteto» al comienzo, se comprueba que además de Luquillas cantan Leonardo, Isabel, doña Mónica, Fermina, y don Pedro.



[Todos] en unión honesta y pura
 que no alteren ni moderen
 ni los celos ni la edad.

Lidón compone aquí un auténtico número de conjunto de gran contundencia y energía en el que se alternan pasajes solistas, a dúo y del coro formado por todos los personajes como brillante colofón musical del *finale* planteado por el texto (ejemplo 6). A la orquesta completa añadirá además la presencia de timbales, aunque se olvida de seguir escribiendo para ellos desde el compás 81, algo que, al fin y al cabo, podría apuntar a la posibilidad de que la música no llegara finalmente a interpretarse en escenario alguno.

Aun con esta última posibilidad presente, el estudio de la partitura nos ha permitido corroborar los planteamientos de Andioc en cuanto a las características de una zarzuela cortesana, y se muestra como valioso ejemplo de una absoluta influencia, en lo musical, de la ópera cómica italiana en el género hispano. Así, la presencia del recitado acompañado, de la incorporación del nuevo recorrido tonal del periodo clásico para el aria *da capo*, de la forma directamente dependiente del estado emocional de un personaje, de la música sacro-pastoral del dúo de enamorados, o del más elaborado número de conjunto final, son prueba de la completada asimilación del estilo italiano internacional en la zarzuela en los años finales de siglo²⁵. Es de desear que futuras investigaciones permitan hallar la partitura completa de la obra y proponer con ello su recuperación para los escenarios, lo que tendría sin duda un enorme interés musicológico a pesar de que, quizás, no gozase del debido permiso de don Leandro.

25. Ya el libreto impreso en 1792 de la propia ópera de Lidón, ahí titulada como «Drama heroyco en verso castellano intitulado Glaura y Cariolano», compuesta en 1791 y con texto de Ignacio García Malo, incluía una advertencia inicial de que la obra era «un ensayo en nuestro idioma castellano de la grande ópera seria italiana» y de que se pretendía demostrar con ella la posibilidad de creación de un teatro lírico «imitando a los italianos» (E-Mn, T/14566; más información en López, 2017, vol. I: 133-147).



[Più allegro]

137

Fl.

Tp.

Ob.

VI. I

VI. II

Isa.

Fer. Món.

Leo.

Pas. An.

Fg. Bj.

que no al - te-ren, ni mo - de - ren ni los ce-los ni la,e - dad que no,al - te-ren, ni mo - que no,al - te-ren, ni mo - de-ren ni los ce-los ni la,e - dad que no,al - te-ren, ni mo - que no,al - te-ren, ni mo - de-ren ni los ce-los ni la,e - dad que no,al - te-ren, ni mo - que no,al - te-ren, ni mo - de-ren ni los ce-los ni la,e - dad que no,al - te-ren, ni mo -

146

Fl.

Tp.

Ob.

VI. I

VI. II

Isa.

Fer. Món.

Leo.

Pas. An.

Fg. Bj.

de-ren ni mo - de-ren que no,al - te - ren,ni mo - de - ren ni los ce - los ni la,e - dad que no,al - ni mo - de-ren ni mo - de-ren que no,al - te-ren, que no,al - te - ren, ni mo - de - ren ni los ce - los ni la,e - dad de-ren ni mo - de-ren que no,al - te - ren,ni mo - de - ren ni los ce - los ni la,e - dad de-ren ni mo - de-ren ni los ce-los ni la,e - dad ni los ce - los ni la,e - dad

Ejemplo 6. Coro final «No, no turbe la dicha presente», cc. 137-154



BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René (1965), «Une «zarzuela» retrouvée: *El Barón*, de Moratín», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 1, págs. 289-321.
- (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- ESTALA, Pedro (1794), *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, Sancha.
- 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.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2015), «El ideal de la música española en la zarzuela de la Ilustración», *Cuadernos dieciochistas*, n.º 16, págs. 69-90.
- LEBEAU, Elisabeth (1968), «Un mécène de la musique, Charles Malherbe», *Humanisme actif: mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris, págs. 91-99.
- LE GUIN, Elisabeth (2013), *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- LESURE, François (1978), «The Music department of the Bibliothèque nationale, Paris», *Notes, Second Series*, vol. 35, No. 2 (dic., 1978), págs. 251-268.
- LEZA, José Máximo (2014), «La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo», en Leza, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, volumen 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, págs. 500-544.
- LÓPEZ RUIZ, Luis (2017), «El compositor José Lidón (1748-1827). Obra teórica y análisis de su música litúrgica». Javier Suárez-Pajares, dir. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, Madrid.
- McClymonds, Marita P. (2001), «Aria - 4. 18th century», en Sadie, S. & Tyrrel, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Oxford, University Press.

