

La música en las traducciones de teatro francés: catalogación del repertorio de Madrid entre 1770 y 1800

José Miguel PÉREZ APARICIO
Universidad Autónoma de Barcelona
JoseMiguel.Perez@uab.cat
<https://orcid.org/0000-0002-8723-8948>

Resumen

La recepción del teatro francés en los escenarios madrileños se dio en el último tercio del siglo XVIII. Este trabajo documenta las fuentes musicales que acompañaban a las traducciones teatrales de origen francés, determinando si estaban acompañadas de la música original francesa o si se escribía música nueva para ellas. El catálogo generado se analizará de manera cuantitativa para presentar una serie de gráficas y tablas que permiten visualizar el volumen de traducciones acompañadas de música, en qué teatros se representaban, qué tipología de música las acompañaba y cómo evolucionan cronológicamente estos aspectos. El mayor cambio de tendencia que se puede constatar, consolidado en 1800, es el paso de componer música nueva connaturalizada a importar la música escénica francesa original.

Palabras clave: documentación musical, Ilustración, recepción, adaptación.

Resumé

La réception du théâtre français sur la scène madrilène a lieu dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Ce travail documente les sources musicales qui accompagnent les traductions théâtrales françaises, déterminant si elles sont accompagnées de la musique française originale ou de nouvelle musique. Le catalogue généré sera analysé quantitativement pour présenter une série de graphiques et de grilles permettant de visualiser le volume de traductions avec musique, les théâtres où ces pièces traduites ont été jouées, le type de musique qui les a accompagnées et l'évolution chronologique de ces aspects. Le principal changement de tendance que l'on peut observer, consolidé en 1800, est le passage de la composition d'une musique nouvelle et naturalisée à l'importation de musique de scène originale française.

Mots-clés : documentation musicale, siècle des Lumières, réception, adaptation.

Abstract

The reception of French theatre on the stages of Madrid took place in the last third of the eighteenth century. This paper documents the musical sources that accompanied the

* Artículo recibido el 3/04/2023, aceptado el 17/11/2023.

theatrical translations from French, determining whether they were accompanied by the original French music or whether new music was written for them. The catalogue generated will be analysed quantitatively to present a series of graphs and tables that allow us to visualize the volume of translations accompanied by music, in which theatres they were performed, what typology of music accompanied them, and how these aspects evolve chronologically. The major trend change that can be observed, consolidated in 1800, is the shift from composing new connaturalized music to importing original French music.

Key words: musical documentation, Enlightenment, reception, adaptation.

1. Introducción

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, los espacios teatrales madrileños comenzaron a acoger el repertorio escénico francés. El pensamiento ilustrado propició que comenzasen a traducirse estas obras con la intención de reformar la escena española, en especial a través de la importación del género trágico. Hacia 1769 se sitúan los primeros intentos reformistas del conde de Aranda y de Pablo de Olavide que pretenden importar el teatro francés, fecha a partir de la cual comienza a ser habitual, de hecho, la traducción y adaptación de obras francesas. A pesar de la reiteración de sus intenciones, las instituciones reformistas lograron iniciar el proceso de traducción e importación, pero sin que la tragedia llegase a hacerse un hueco real en la cartelera madrileña.

A partir de 1800 se observa en el proceso de adaptación musical un cambio de tendencia, el paso de la escritura de música nueva a la interpretación de la música original francesa. Este proceso se culminará y se configurará como nuevo paradigma con el cambio de régimen que supone la instauración en 1808 de José Bonaparte en la corona, que implica a su vez un cambio en las políticas teatrales que afectan directamente al repertorio francés.

El objeto de este trabajo será documentar y catalogar, dentro de este repertorio de obras francesas que se representan traducidas en los teatros madrileños, la presencia de la música: qué obras se representaron en Madrid con música, si las versiones originales eran también musicales o en qué casos se importa también la música original. El objetivo, además de presentar un nuevo catálogo centrado en documentar la música que acompañaba a las obras, será el de identificar y confirmar las tendencias de adaptación musical de esta época a través de un análisis cuantitativo.

Como marco temporal, se toma el año 1770 como inicio de la recepción del teatro francés promovido por la reforma teatral del conde de Aranda y el año 1800 como final, aunque se incluyen las piezas representadas hasta 1808, coincidiendo con el cambio de régimen político, para confirmar el asentamiento de los cambios observados primeramente con el cambio de siglo.

2. La catalogación de las traducciones: estado de la cuestión

La presencia del teatro francés durante la Ilustración española ha sido estudiada principalmente desde el ámbito de los estudios literarios. Sus traducciones y adaptaciones se han entendido como un fenómeno literario plasmado en un formato textual, por lo que este trabajo pretende ampliar ese enfoque incluyendo también la música teatral al comprender el teatro como un hecho escénico pluridisciplinar. Se partirá para ello de los catálogos y carteleras ya existentes, por lo que en este apartado se procederá a repasar a los principales investigadores y sus aportaciones, que posteriormente serán citadas.

Sobre el contexto en el que se dan estos espectáculos teatrales, encontramos el nombre de Jerónimo Herrera Navarro (1996; 1999) en diversos artículos sobre las traducciones en España y las retribuciones, o primerizos derechos de autor, a los traductores. También destaca María Jesús García Garrosa (2009; 2012; 2019; 2020) en diferentes publicaciones sobre el fenómeno de la traducción en el siglo XVIII. En el aspecto musical, las aportaciones de Marina Barba (2015) sobre las orquestas de los teatros madrileños de este siglo y de José Máximo Leza (2001; 2009) sobre las influencias y mestizajes en el teatro musical español son fundamentales para poder entender la presencia y función de la música en la escena teatral dieciochesca. Especialmente el trabajo de Leza (2009) sobre el mestizaje entre el teatro musical francés y español en la obra de Ramón de la Cruz es una de las chispas que da pie al inicio de este trabajo.

En el aspecto literario, la más amplia serie de publicaciones se encuentran editadas por la Universitat de Lleida, que ha dejado un largo rastro bibliográfico sobre el estudio del teatro francés en España y sus traducciones. Destaca especialmente la figura de Francisco Lafarga (1988; 2013; 2020), quien, además de escribir sobre estos fenómenos literarios, ha catalogado las traducciones españolas del teatro francés del siglo XVIII. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)* recoge los títulos de las ediciones impresas en España y la referencia a la obra original que se traduce –trabajo que no siempre es fácil debido a la ausencia de referencias en la obra española y a que las traducciones de los títulos en algunos casos no son literales– (cf. Lafarga, 1988).

Otra investigación indispensable de la que parte este trabajo es la publicada por René Andioc y Mireille Coulon (2008) en la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, un vaciado de todos los documentos históricos de los archivos de Madrid para reconstruir la cartelera de los teatros madrileños. Aquí, Andioc y Coulon recogen las representaciones, día a día, de los tres teatros de Madrid: el Príncipe, el de la Cruz y el de los Caños del Peral. Se trata de un trabajo imprescindible, pues incluye, además de la cartelera, el catálogo de obras interpretadas, sus autores y otros datos como el género, número de actos, y la especificación de si eran traducciones, adaptaciones u obras nuevas.

El tercer principal estudio para poder reconstruir la cartelera madrileña de traducciones teatrales es *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*.

Ópera, Comedia und Zarzuela de Rainer Kleinertz (2004), en cuyo segundo volumen publica un catálogo de las obras de teatro musical españolas del siglo XVIII y que incluye algunas traducciones del francés con música. A diferencia de los catálogos de Andioc y Coulon y de Lafarga, este incluye referencias a los compositores españoles de música nueva que documenta a partir de los manuscritos del Archivo de la Villa depositados en la Biblioteca Histórica de Madrid, cuyos fondos también se han consultado para este trabajo.

El trabajo de documentación necesario para poder catalogar correctamente las traducciones francesas requiere acudir a las fuentes primarias para poder verificar y completar una serie de datos que las carteleras publicadas hasta ahora omiten. Los trabajos realizados desde el ámbito de la literatura incluyen escasas referencias a la música y con criterios que incluso pueden inducir a error. Por ejemplo, el catálogo de Andioc y Coulon incluye referencias a los compositores de la música de algunas obras, pero no de todas, por lo que la catalogación en el aspecto musical no es sistemática. Hace especialmente mención de los compositores franceses en los casos que mantienen la música original, pero omite muchos de los españoles, lo que invisibiliza el proceso de adaptación a través de la composición de música nueva.

Por otra parte, el catálogo de traducciones de Lafarga incluye referencias a la música de la obra original y a su compositor, pero no hace ningún tipo de mención a la música que tuvo la traducción, ya que solo cataloga las ediciones impresas de los textos. El catálogo de Kleinertz recoge las obras con música y da un gran paso a la hora de catalogar las partituras de la Biblioteca Histórica, hasta el punto de que la propia biblioteca utiliza el catálogo de Kleinertz como fuente para atribuir la autoría de las partituras que no están firmadas. Sin embargo, muchas obras que sí que aparecen en los catálogos mencionados previamente y que tuvieron música quedan fuera del catálogo de Kleinertz. Por lo tanto, ninguno de estos catálogos abarca el aspecto musical de manera completa y sistemática.

Muchos de los casos de partituras de traducciones francesas que Kleinertz no catalogó en la Biblioteca Histórica han quedado sin autoría atribuida y otras que están firmadas cabría contrastarlas con la música de la obra original. Los arreglos de música original nunca estaban firmados por el compositor original, sino por el arreglista, lo que genera dudas en la atribución que deben ser contrastadas. Para ello, se ha realizado una comparación preliminar de ambas fuentes (la música francesa con la música conservada en Madrid), para determinar si se trataba o no de un arreglo. Algunos casos, sin embargo, han quedado indeterminados, sobre todo por la falta de alguna de las dos fuentes que no permite contrastarlas.

3. La situación de las partes musicales: problemática y metodología adoptada

El caso de *La espigadera*, adaptación de Ramón de la Cruz, nos sirve para ilustrar la problemática del teatro francés en las décadas estudiadas. El texto original de *La*

espigadera corresponde a *Les moissonneurs*, una «comédie en trois actes et en vers, meslée d'ariettes» de Charles Favart. Estas *ariettes* tienen, en la versión francesa, música de Egidio Romualdo Duni. Sin embargo, la adaptación que realiza Ramón de la Cruz no toma la música original, sino que solo se encarga de traducir el texto declamado.

En un principio, la obra de Ramón de la Cruz se catalogó como exenta de música al no quedar documentadas relaciones entre este texto literario con otro texto musical (Lafarga, 2013: 318). Sin embargo, posteriormente se ha encontrado la música que el compositor Pablo Esteve compuso para la versión española. Comparando las dos versiones, la cantidad total de números musicales es menor en la española; en esta, además, se suprimen las *ariettes* para solista y se sustituyen por monólogos declamados, mientras que los coros se simplifican en número de voces y se añaden más números corales de los que se concibieron en la versión francesa (Leza, 2009: 503-546).

El hallazgo de la partitura que, en este caso, permitió relacionar la obra teatral con su respectiva música, indica que es posible que otros casos de traducciones de obras musicales en similares condiciones también hayan quedado documentalmente inconexos y, por tanto, incompletos en su catalogación. Tenemos constancia en la cartelera de la época de muchas otras traducciones de Ramón de la Cruz de libretos musicales, incluso de otras obras musicales del mismo Charles Favart. Por tanto, hay un alto indicio de que este fenómeno de adaptación musical fuera recurrente y se utilizase con más frecuencia de la constatada hasta ahora. Localizar esa música y relacionarla con su respectiva obra teatral –conociendo, a su vez, la música de la obra original francesa– permitiría nuevos análisis comparativos entre ambas versiones, como el que somos capaces de hacer en el caso de *La espigadera*, para entender el proceso de adaptación musical de esta época, más allá de la adaptación literaria realizada a través de la traducción.

Este caso ha llevado a desarrollar aquí una investigación documental que, partiendo de los catálogos previos de traducciones y representaciones, pretende completarlos en el aspecto musical documentando de manera sistemática la música dentro de estas obras en el período y lugar acotados, que en este caso son los teatros de la ciudad de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello, se ha diseñado una base de datos relacional en la que volcar la información de la cartelera teatral tomada de la bibliografía existente (lo que ha supuesto la transcripción a formato digital de la información correspondiente a las traducciones de obras francesas) y donde añadir los datos nuevos relativos a los documentos musicales. Este ha sido un paso imprescindible para poder manejar, comparar y relacionar la información de interés para este proyecto, eliminando las obras españolas o traducciones italianas que no son objeto de este trabajo y que ocupan gran parte de la cartelera.

Una vez localizada la relación de obras originales y sus correspondientes traducciones, el repositorio digital de la Biblioteca Nacional de Francia, Gallica, y las digitalizaciones de otras bibliotecas nacionales y universitarias accesibles desde Google Books han servido de consulta para documentar las obras teatrales francesas y su música.

Algunas de ellas, por el género al que se adscriben indicado en la portada, se pueden catalogar directamente como obras con música, mientras que del resto se ha analizado el contenido de las obras en busca de indicadores textuales que denoten partes cantadas o danzas incorporadas en la obra. Por último, se ha realizado el mismo proceso con las traducciones y adaptaciones españolas, documentando los registros a partir del catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (depositaria del Archivo de la Villa) y del catálogo de obras españolas de teatro musical del siglo XVIII de Rainer Kleinertz.

El catálogo generado a partir de este proceso de documentación se compone de tres tablas principales alojadas en la misma base de datos: obras originales, sus traducciones y sus representaciones en la cartelera. El carácter relacional de esta base de datos permite ligar los datos entre las diferentes tablas y realizar filtrados, consultas o generar gráficas variando los parámetros del análisis para explorar diferentes tipos de relaciones entre los datos e identificar tendencias. Esto ha servido para crear una serie de tablas y gráficos que permiten visualizar la relación entre música y texto: en qué medida las traducciones se representaban acompañadas de música, si esta música era nueva o no, si todos los originales con música se adaptaban también con música o no, cómo se repartían estas representaciones por teatros, o cómo evolucionaban cronológicamente estos aspectos. Además, la parte más relevante del catálogo se incluye aquí como anexo en formato de tabla para hacer la información accesible.

El objetivo de este trabajo, pues, es el de documentar la música de las traducciones de teatro francés del período mencionado. Por una parte, se realiza un análisis de la cartelera del momento para resaltar la relevancia de la música en estas representaciones e identificar los cambios o tendencias en el proceso de recepción. Esta parte, de carácter más cuantitativo y basada en el análisis estadístico y su visualización en gráficos, debería proporcionar un marco general en el que situar los futuros estudios de caso. Se desarrollará a continuación en dos puntos principales, uno correspondiente al análisis del número de traducciones y cómo se distribuyen en el tiempo, y otro en el que se abarcará el número de representaciones de cada obra y su distribución por teatros. Cada uno, además, se precede de una breve introducción sobre la traducción teatral en el siglo XVIII y sobre los tres teatros de Madrid en los que se alojan las funciones, respectivamente. Por otra parte, se proporciona como anexo un catálogo que incluye todas las traducciones de teatro francés que tuvieron música con la localización de sus respectivas fuentes, que servirá de referencia para profundizar en futuros trabajos en el estudio cualitativo de casos y en el análisis comparativo y pormenorizado entre las partituras originales y los arreglos o adaptaciones.

Resituándonos en el estado de la cuestión de la traducción teatral en el siglo XVIII, conocemos que los pensadores y políticos ilustrados del siglo XVIII habían promovido la importación de libros y literatura francesa a España, que pasaba por un proceso de traducción al castellano previa a su distribución. El teatro francés comenzó a representarse en los teatros madrileños en la década de 1760 y, a diferencia de otro tipo

de textos, sufrió un mayor nivel de adaptación y connaturalización para asimilar el gusto del público español. En cuanto al teatro francés que iba acompañado de música, esta se sustituyó por música de nueva composición en el proceso de adaptación o, directamente, se prescindió de la música. Esta fue la tendencia de recepción predominante en este último tercio del siglo XVIII.

Con el análisis que presenta este trabajo, basado en el trabajo documental mencionado y aquí anexado, se pretende afirmar la hipótesis de que, en el año 1800, coincidiendo con la entrada del nuevo siglo, el paradigma de la adaptación del teatro francés cambió a favor del arreglo de la música original, lo que conlleva un cambio fundamental en el modelo de recepción. Los años posteriores, también documentados, entre 1800 y 1808, servirán para constatar que este cambio de tendencia observado en 1800 se consolida y no es algo puntual.

4. La traducción teatral en el siglo XVIII

Las obras francesas que llegaron a las tablas de los teatros de Madrid sufrieron, en todos los casos, un proceso de traducción, pero ni todas las traducciones siguieron los mismos criterios, ni todas fueron igual de fieles al original. En el ámbito propiamente traductológico, el siglo XVIII supone el asentamiento y profesionalización de este oficio literario. El movimiento ilustrado promovió la llegada a España de obras del extranjero de todo tipo y para que estas tuvieran cierto alcance requerían ser traducidas al castellano.

A la hora de realizar esta tarea, encontramos dos vertientes diferenciadas: una que optaba por traducciones literales que mantuvieran la forma y sentido lo más exacto posible respecto al original y otra en la que se permitía cierta creatividad propia para adecuar la historia al gusto español o connaturalizarla. En el ámbito teatral, ambos tipos de traducción tenían lugar, aunque la labor del traductor, en principio, debía ser la de intermediario, sin un papel creativo (Lafarga, 2020: en línea).

Margarita Hickey, por ejemplo, anunciaba al presentar su *Andrómaca* en 1789 (traducción de la tragedia *Andromaque* de Racine) que al considerar un atrevimiento realizar cualquier cambio respecto a la obra original, había mantenido fielmente todos los pasajes y expresiones (Establier Pérez, 2020: 111-112). Sin embargo, autores como Cándido María Trigueros o Tomás Iriarte defendían la creatividad propia del traductor, cómo este debe añadir, quitar y cambiar todos los elementos del texto que crea convenientes para mejorar el original, incluso llegar a cambiar aspectos del argumento, si así lo cree necesario (García Garrosa & Lafarga, 2009: 30-31).

Más de la mitad de los textos traducidos en España a lo largo del siglo XVIII lo fueron de la lengua francesa, lo que es reflejo de las relaciones de España, y especialmente del sector ilustrado, con Francia y con las ideas que allí se promovían (García Garrosa, 2019: 258). Esto, por otra parte, hizo que aparecieran entre los textos publicados toda una serie de galicismos y de estructuras lingüísticas foráneas, ante las que

Antonio de Capmany fue uno de los más críticos. La postura en contra de la influencia foránea en el castellano quedó plasmada en tratados como *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano* (1791) de José de Vargas y Ponce o *Exequias de la lengua castellana* (1871) de Juan Pablo Forner. Esta crítica promovió que, en cierta medida, la práctica de la traducción se tornase más seria y rigurosa (García Garrosa & Lafarga, 2009: 40-46).

Otra de las cuestiones que surge al comenzar a traducirse obras literarias, como son las teatrales, es el asunto de la autoría: ¿el autor sigue siendo el original, o la autoría del traductor prevalece en la traducción? Lo cierto es que, debido al grado de libertad que los traductores se otorgaban en la adaptación, determinar si una obra era una traducción o adaptación de otra era difícil (García Garrosa, 2020: en línea). La práctica que se adopta es pagar lo mismo al ingenio (quien aporta la obra a la compañía o al teatro para su representación) por una obra nueva que por una traducción, lo que para Gaspar Zavala y Zamora promovía la traducción mediocre, pues asegura que es más fácil copiar que crear (Armona y Murga, 1988: 294).

A lo largo del siglo se intentó cambiar el sistema de un pago único al ingenio a un pago por cada vez que se representase la obra o un porcentaje de los ingresos de cada representación, pero al resultar siempre estos menores que el originario pago único, se volvió inevitablemente a este sistema ante las críticas de los ingenios. Las propuestas de pagos diferenciados, si se trataba de una obra original o de una traducción, tampoco llegaron a buen puerto. (Herrera Navarro, 1999: 398-401). Lo que sí está claramente diferenciado en los pagos únicos son las obras con música y sin música: mientras una comedia o pieza sin música en un acto se pagaba a entre 500 y 750 reales, una ópera en un acto se gratificaba con entre 600 y 900 reales. En piezas de dos actos, las comedias se pagaban entre 900 y 1000 reales y las óperas y zarzuelas a 1500. Por otra parte, los sainetes se pagaban entre 300 y 400 reales, destacando Ramón de la Cruz, que llegó a cobrar hasta 600 reales por cada sainete (Herrera Navarro, 1996: 47-82).

Es significativo que, a pesar del apoyo institucional a la tragedia, fuese el género cómico el que llegara a los escenarios madrileños con tanto éxito, a pesar de las dificultades que presentaba a la hora de su traducción. Bernardo de Iriarte avisaba al conde de Aranda en 1767 de que «rara comedia francesa (bien que no milita esta razón en la tragedia) podría acomodarse al teatro español por la diferencia de costumbres de las dos naciones: a que se agrega la dificultad de encontrar traductores hábiles [...] sobre todo debiendo estas ser en verso [...]» (Palacios Fernández, 1990: 58-59). El trabajo de adaptación y connaturalización era necesario para poder mantener la gracia y comicidad de la obra sin que resultase extraña.

La música, además del texto, era otro elemento escénico que aparecía en muchas de las obras francesas que se tradujeron en el siglo XVIII. Mientras previamente se había preferido la supresión o composición de música nueva, cuando a partir de

1800 se vuelve habitual mantener la música original, se añade el problema de que la traducción de las letras debe encajar con la música y esto requiere un especial esfuerzo, como recalca Eugenio de Tapia en 1801, al hablar de su traducción *Adolfo y Clara o los dos presos*, original de Marsollier. Además, en su declaración se aprecia cómo la lengua francesa es en estos años mejor apreciada que lo era en el siglo XVIII, ya que de Tapia reafirma su buen trabajo de traducción incluso «faltando al lenguaje castellano la energía que respectivamente tiene el francés» (Herrera Navarro, 1999: 402-403).

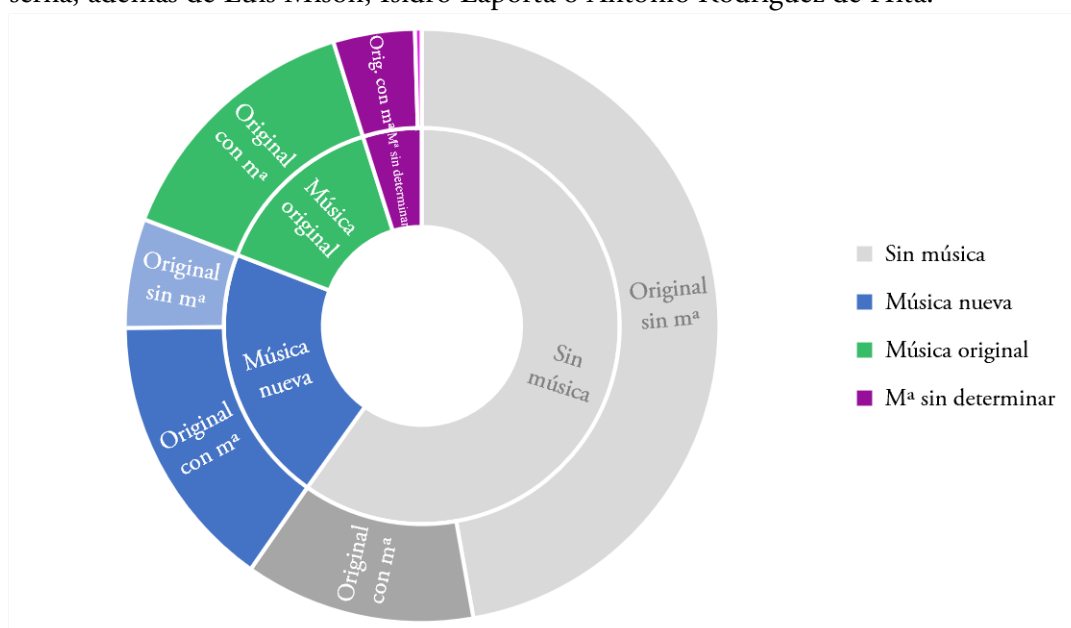
4.1 Análisis de la cartelera de traducciones y adaptaciones

Las primeras representaciones de traducciones francesas en los teatros de Madrid tuvieron lugar en 1762. Hasta 1808, momento en el que la Guerra de Independencia y los gastos que comporta provocan la quiebra e incluso cierre de teatros, como el de los Caños del Peral, se ha documentado la representación de 279 traducciones de teatro francés entre los teatros de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral. De todas ellas, 117 se representaron con música, de las cuales 65 eran composiciones de música nueva, 39 eran arreglos de la música francesa original, 11 tenían música cuya autoría no está determinada y 2 se representaron con la música de la adaptación italiana del original francés. Es decir, que el 41,9% de las traducciones tuvieron también música.

La mayoría de las traducciones para las que se compuso música nueva correspondían a obras de teatro francesas que también tenían música: 41 de las 65, o lo que es lo mismo, el 63% de obras con música son traducciones de teatro musical. Por otra parte, de las 163 traducciones sin música, el 79,1% de los originales franceses tampoco tenía música y solo se registran 34 traducciones en las cuales se suprime totalmente la música, prescindiendo de la original y sin componer nueva [gráfico 1].

Esta maleabilidad para poder prescindir de la música o sustituirla se ve potenciada porque la gran mayoría de obras originales musicales eran *opéras-comiques* o *comédies mêlées d'ariettes*, o sea, géneros que alternaban el declamado con el canto. A diferencia de la ópera, que tenía música durante toda su representación, aquí solo había determinados números musicales alternados con el declamado, lo que también permite elegir el número de escenas musicales que se mantienen o incluso cambiar cuáles son los momentos con música. La composición de música nueva no implicaba que la traducción tuviera la misma cantidad de música que el original. Trasladando esto a un eje cronológico, los primeros casos de traducciones aparecen de manera puntual en la década de 1760 con muy pocas representaciones. Es en 1768 cuando comienzan a tener una presencia significativa, especialmente en lo relativo a obras con música nueva, y será a partir de 1770 cuando se establezca la tendencia y la traducción de obras teatrales francesas se vuelva un hecho habitual. El más prolífico traductor de esta década fue Ramón de la Cruz, que llegó a realizar 43 adaptaciones entre 1770 y 1779, principalmente de comedias y *opéras-comiques*. Aunque muchos de los originales ya fueran obras en un acto, otros fueron acortados al adaptarlos a la forma del sainete. De las 43

traducciones, 23 tuvieron música nueva, principalmente de Pablo Esteve y Blas de Laverna, además de Luis Misón, Isidro Laporta o Antonio Rodríguez de Hita.



Gráfica 1. Obras francesas representadas en Madrid según su tipología de música¹.

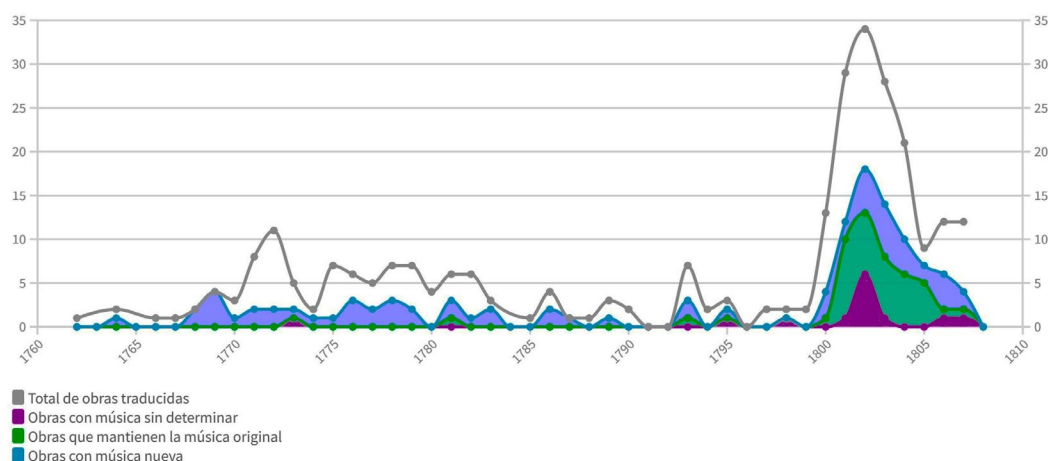
Las traducciones de esta década destacan por rescatar obras del teatro clásico del siglo XVII y comedias de la primera mitad del XVIII. Entre el repertorio traducido por Ramón de la Cruz destacan las comedias de Molière del siglo XVII, de Legrand del primer cuarto del XVIII, de Pannard y Favart del segundo tercio del XVIII y de Carmontelle (las más actuales) de la década de 1760. Entre las comedias de Ramón de la Cruz podemos destacar *La amistad o el buen amigo* (representada en 1780 y 1795) y *La espigadera* (en 13 temporadas desde 1778 a 1806) y entre sus sainetes, *La gitanilla honrada* (en 1776), *El novio rifado* (en 5 temporadas desde 1778 a 1805), *Los payos hechizados* (en casi todas las temporadas desde 1777 a 1789) y *El premio de las doncellas o la fiesta de la rosa* (en 1776), por ser todos ellos adaptaciones de comedias de Charles Favart. La obra de Ramón de la Cruz destaca por la presencia de música en sus sainetes (Coulon, 2008: 289-398).

Los sainetes de Ramón de la Cruz también se distinguen por lo mucho que perduraron en cartelera a lo largo del tiempo. Muchos de ellos, como *La muda enamorada*, *El casamiento desigual* o *Las preciosas ridículas* se mantuvieron en cartelera durante décadas, incluso hasta los primeros años del siglo XIX. En parte, la reposición de estas obras supone que, aunque el número de nuevas traducciones disminuyera a la mitad a partir de 1783 y no aumentara hasta 1800, el número de representaciones pudiera

¹ El anillo interior muestra la clasificación de las traducciones representadas en Madrid, según tuvieran o no música y de qué tipo. El anillo exterior desglosa cada apartado, según las obras originales con las que se corresponden fueran también o no musicales.

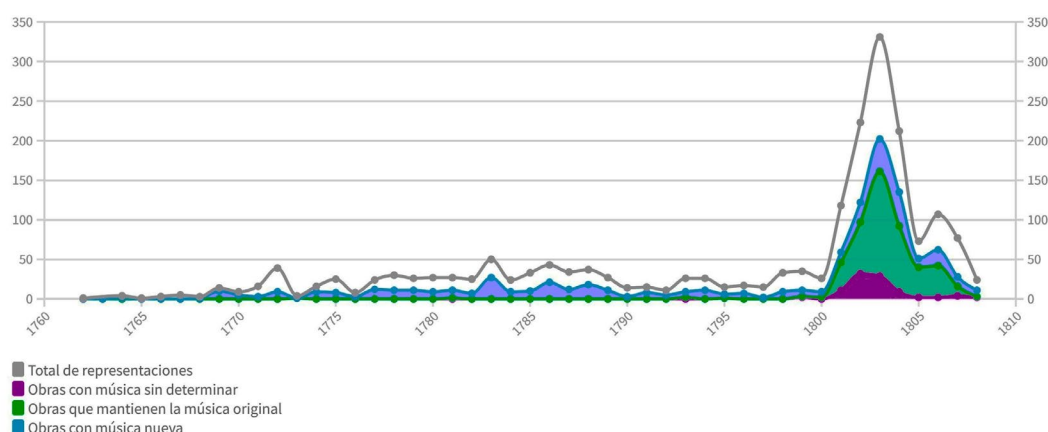
incluso incrementarse a lo largo de la década de 1780 con respecto a la anterior [gráficas 2 y 3]:

Estrenos de traducciones de obras francesas en los teatros de Madrid



Gráfica 2. Traducciones de obras francesas estrenadas en los teatros de Madrid².

Suma de las representaciones de obras francesas con música en relación al total de representaciones de traducciones francesas



Gráfica 3. Representaciones de traducciones francesas en los teatros madrileños³.

Además de comedias y sainetes, en cartelera también hubo traducciones de algunas tragedias clásicas como *Mitridates*, *Fedra* o *Zaida*. Los estrenos de tragedias se concentran entre 1769 y 1772, debido al apoyo a este género por parte de la reforma teatral del conde de Aranda, pero no volvieron a estrenarse muchas más hasta 1800, a pesar de recibir el apoyo de la censura (García Garrosa, 2012: 109). Sin embargo, sí que se continuaron representando las anteriores a lo largo de las décadas de 1780 y

² La línea superior muestra el total de estrenos, mientras que los sectores de color muestran qué parte de ese total tenía música nueva o mantenía la original.

³ Comparado con el total de traducciones estrenadas (donde las musicales son la minoría), el repertorio musical tiene peso mayor en cuanto a número total de representaciones.

1790. Destacan las traducciones de Olavide de *La Celmira*, original de Jean-Baptiste de Belloy, representada en Madrid en 1771 y casi bianualmente desde 1781 hasta 1804; *El Desertor* de Louis-Sébastien Mercier, frecuente en cartelera desde 1777 a 1789; o *La Hipermenestra* de Antoine-Marin Lemierre puesta en escena en 11 temporadas desde 1764 a 1808.

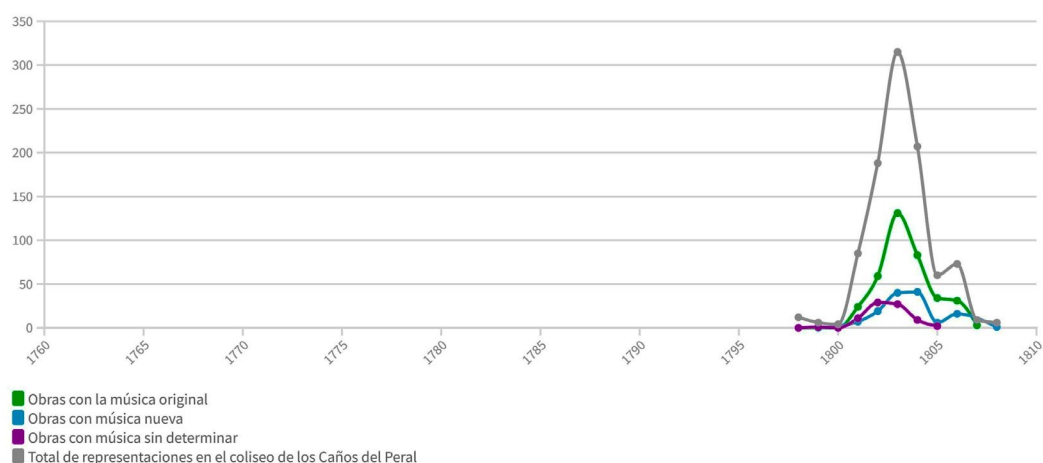
El descenso de nuevas traducciones, especialmente con música nueva, coincide con la retirada de Ramón de la Cruz, que a partir de 1786 se dedicará a recopilar y publicar en diversos tomos la obra que había escrito a lo largo de su carrera. Entre 1783 y 1800 destacarán las traducciones de Antonio Valladares de Sotomayor, Luis Moncín o Margarita Hickey, además de la música de Esteve, Laserna y Pablo del Moral. También cabe la mención a una representación excepcional de música original francesa y dos óperas que llegan desde Italia basadas a su vez en *opéras-comiques* francesas, además de otro caso similar de una obra alemana que llega a través de su adaptación francesa.

En 1781, se estrena *El cuadro hablador* con texto de Ramón de la Cruz y la música original de André Grétry para la comedia francesa *Le tableau parlant*, estrenada en 1770. El melodrama *Ariadna y Teseo* se estrena en Madrid en 1793, con música de Georg Anton Benda arreglada por Blas de Laserna y compuesta para *Ariadne auf Naxos* de Johann Christian Brandes (Presas, 2015: 104-107); sin embargo, la obra alemana llegará a través de la traducción francesa *Ariadne dans l'île de Naxos* de Pierre-Louis Moline. Lo curioso es que la versión francesa tuvo música nueva de Jean-Frédéric Edelmann, pero la que llegó a Madrid fue la de Benda. Hubo más casos de textos alemanes que llegaron a través de sus traducciones al francés, pero no con música. Por otra parte, *Nina ou La folle par amour* y *Le déserteur* se estrenaron en Madrid en 1795 y 1798, respectivamente, a través de sus adaptaciones como ópera italiana. La primera prescindía de la música de Nicolas Dalayrac para añadir la de Giovanni Paisiello y sucede lo mismo con la música de la segunda, compuesta por Pierre-Alexandre Monsigny a favor de la de Giuseppe Gazzaniga.

La llegada del nuevo siglo supondrá el aumento desmedido de nuevas traducciones de obras francesas. Dentro de este incremento generalizado, destacan especialmente las que mantienen la música original. Estas superarán al número de traducciones para las que se escribiría música nueva, invirtiendo la tendencia hasta el momento. El número de estrenos de nuevas traducciones pasa de una media de 2 al año, durante la década de 1790, a más de 30, solo en 1802 [Figura 2]. El número total de representaciones entre los tres teatros estudiados sufre un incremento similar: de menos de 50 representaciones al año de traducciones del francés, a más de 300 en 1803 [gráfica 4], aunque la inmensa mayoría corresponden a los Caños del Peral, que previamente a 1800 no había presentado ninguna obra de origen francés [gráfica 5]. Sin embargo, los datos relativos a las representaciones no deben entenderse como fieles a la realidad de la cartelera, sino como una representación estadística de esta, pues su reconstrucción

total es compleja debido a la falta de fuentes y la poca regularidad de los periódicos, por lo que muchas representaciones quedaron sin registrar (Presas, 2015: 95).

Representaciones de teatro francés registradas en el coliseo de los Caños del Peral



Gráfica 4. Representaciones de traducciones del francés registradas en el coliseo de los Caños del Peral⁴.

La retirada del apoyo oficial del gobierno y de la casa real a la ópera italiana, con la Real Orden del 28 de diciembre de 1799, coincide con la irrupción en los Caños del Peral de la ópera cómica francesa a partir de 1800. Este hito lo protagonizan Vicente Rodríguez de Arellano, Félix Enciso Castrillón, Eugenio de Tapia y Luciano Francisco Comella, entre otros, como traductores, y Bernardo Gil, Pablo del Moral, Stefano Cristiani y José María Francesconi y Suffó como arreglistas de la música francesa. Mientras en las décadas previas la proporción de obras con música y de representaciones musicales se había mantenido estable en alrededor del 45% del total, en estos años supondrá alrededor del 60% y se compondrá de la música de Nicolas Dalayrac, Pierre Gaveaux, Jean-Pierre Solié, Étienne-Nicolas Méhul, Henri-Montan Berton, Nicolas Isouard, y, como compositor de música nueva, Manuel García.

El número de autores francófonos es notable, y también lo fue en la autoría de la música de las traducciones de estos años, mucho mayor que las que tenían música nueva. Además, los nombres de los compositores españoles son diferentes a los de décadas anteriores. El cambio de siglo coincide con un cambio generacional, ya que Pablo Esteve, uno de los más prolíficos compositores teatrales, muere en 1794, el mismo año que Ramón de la Cruz. Alrededor de 1800, también Pablo del Moral se retiró (murió en 1805), y entre 1805 y 1806 se documentan las últimas composiciones para comedias de Blas de Laserna. Desde 1800, el nombre de Manuel García será casi el único que vemos en la composición de música nueva para traducciones francesas.

⁴ Se aprecia claramente cómo la reapertura de este teatro dispara el número total de representaciones en comparación con las décadas anteriores.

Además, en el repertorio estrenado a partir de 1800 existe un cambio de tendencia en el tipo de obras traducidas. Mientras anteriormente se traducían obras escritas hacía décadas, ahora las obras traducidas serán mucho más recientes. Especialmente las óperas y comedias con música que conservaban la música original son bastante actuales, con entre solo uno y tres años de diferencia con respecto al estreno de la original, y en general muy pocas de las traducciones de estos primeros años del siglo XIX son anteriores a la década de 1790. Con ello, los Caños del Peral se convierte en un escenario al día y de actualidad con las novedades del teatro musical francés, especialmente de la ópera cómica.

Este aspecto es especialmente relevante si se considera también la evolución tecnológica de la imprenta musical. En los años anteriores a 1790, las fuentes de los textos teatrales no incluían la parte musical impresa. Se conoce que eran obras musicales por las didascalias y otras acotaciones textuales que indican la presencia de música. En algunos casos, la música se editaba por separado, en compilaciones de partituras de música escénica que incluían la línea vocal y el acompañamiento para agrupación de cámara. Hacia la década de 1770, se comienzan a ver ediciones de textos teatrales que, al final del tomo, incluyen impresa la partitura correspondiente solo a la parte vocal. Es ya en la década de 1790 y en adelante, cuando las partituras de música escénica francesa aparecen editadas de manera individual, ya no en compilación, y para orquesta completa. Esto, sin duda, habría influido a la hora de importar la música, pues mientras el texto era fácilmente accesible para su traducción, la falta de ediciones impresas de las partes musicales dificultaba su recepción conjunta. La mejora de las ediciones musicales hacia finales de siglo explicaría, parcialmente, el súbito aumento de traducciones que mantienen la música original.

5. Los teatros del Madrid dieciochesco

La ciudad de Madrid presentaba en el siglo XVIII tres teatros en funcionamiento: por un lado, los teatros de la Cruz y del Príncipe, y, por otro, el coliseo de los Caños del Peral. Inaugurados casi al mismo tiempo, los corrales de la Cruz y del Príncipe se abrieron al público a finales del siglo XVI, en 1584 y 1583 respectivamente, por lo que también las grandes comedias del Siglo de Oro del teatro español pasaron por sus tablas. También ambos toman su nombre de la calle en la que se encuentran: la calle de la Cruz en su esquina con la Plazuela del Ángel, y la calle del Príncipe a la altura de la plaza de Santa Ana. En la primera mitad del siglo XVIII, estos corrales se transformaron en coliseos cerrados, lo que los hacía aptos para representaciones musicales, más allá de las comedias que se habían representado allí tradicionalmente (Gómez García, 1997: 216-217).

El coliseo de los Caños del Peral presenta una actividad más irregular: construido en 1708 sobre el lavadero de los caños del Peral –lo que es actualmente la plaza Isabel II y el Teatro Real– para la compañía italiana de los Trufaldines de Felipe V, se

reconstruye en 1738 tras ordenarse su derribo por el mismo rey. A partir de entonces, estará bajo protección real, con un funcionamiento inestable y sucesivos períodos de cierre, hasta que durante el reinado de Carlos IV y bajo la supervisión de la Junta de Hospitales sufre un nuevo auge, en 1787, hasta que cesa su actividad en 1810 para ser demolido de nuevo en 1817 (Leza, 2001: 120).

Tal como dejaron plasmado en sus críticas, el ideario ilustrado habla de una clara dicotomía en el repertorio teatral: el teatro popular y el teatro serio; entendido a su vez en la oposición del género cómico y el trágico. En el caso de la ciudad de Madrid, los corrales de la Cruz y del Príncipe albergaban la comedia popular, mientras que el coliseo de los Caños del Peral estaba destinado a la ópera. En ojos de los reformistas, existía un problema referente a la dirección de los teatros que requería la intervención del gobierno para elevar el nivel de las representaciones y sus textos:

Pero, ¿quién no ve que este desorden proviene de la calidad misma de los espectáculos? ¿Qué diferencia tan grande entre la atención y quietud con que se oye la representación de *Atalía* o la del *Diablo Predicador*⁵? ¿Qué diferencia entre los espectadores de los corrales de la Cruz y el Príncipe y los del coliseo de los Caños, aun cuando sean unos mismos! (De Jovellanos; Carnero, 1998: 211).

Estas palabras nos dan una clave para entender la situación de los teatros de la ciudad: hay dos escenas teatrales, diferenciadas en su repertorio, tipología de obras y lugares de representación, pero la diferenciación en el tipo de público no es tan severa y clara. Mientras géneros como la ópera se mantienen reservados a las clases acomodadas por motivos económicos, entre los espectadores de comedias se podía encontrar a miembros de cualquier clase social.

De ahí que el empeño del gobierno sea tal por fomentar el género trágico e intervenir en el tipo de teatro que consumen las élites, pues cuando estas acuden a las comedias comparten el comportamiento del «de la chusma»:

La sola incomodidad de estar de pie por espacio de tres horas, lo más del tiempo de puntillas, pisoteando, empujando y muchas veces llevado acá y acullá mal de su agrado, basta para poner de mal humor al espectador más sosegado. [...] Entonces es cuando del montón de la chusma salen el grito del insolente mosquetero, las palmadas favorables o adversas de los chisperos y apasionados, los silbos y el murmullo general [...] (De Jovellanos; Carnero, 1998: 212).

Con esta feroz crítica, Jovellanos ilustra las diferencias entre las comedias y tonadillas de la Cruz y del Príncipe, frente a la ópera italiana que albergaba el coliseo de

⁵ *Athalie* (1691), tragedia de Jean Racine traducida al español por Eugenio de Llaguno y Amírola. *El diablo predicador*, comedia de magia de Luis Belmonte Bermúdez.

los Caños. El objetivo de los reformistas será, directamente, eliminar esta tipología de teatro para solventar la problemática que les supone la actitud de su público. Los gobiernos ilustrados intentaron atajar estos problemas a través del control institucional del teatro, el intervencionismo y la censura, lo que derivó a finales de siglo en la Junta de Dirección de Teatros o Junta de Reforma, aprobada por Real Orden, el 21 de noviembre de 1799, a raíz del proyecto presentado en 1797 por el censor Santos Díez González, *Idea de una reforma de los Theatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*.

En cambio, el coliseo de los Caños del Peral se mantuvo independiente de los poderes públicos desde 1787, cuando comenzó a ser gestionado por la Junta de Hospitales, a la que sucedió la Asociación para la representación de óperas italianas entre 1791 y 1795, y, en adelante, empresarios como Domingo Rossi, Melchor Ronzi o Manuel García. Ante la posible intervención de la Junta de Reforma de los Caños del Peral, el Marqués de Astorga, en junio de 1800, recalca en nombre de la Junta de Hospitales el carácter operístico del teatro de los Caños del Peral, que a diferencia de los de la Cruz y el Príncipe no necesitaba de intervención en el contenido programado, aunque sí de un saneamiento económico (Leza, 2001: 121-122).

La diferencia entre los Caños del Peral, con ese mencionado carácter operístico, respecto al teatro de la Cruz y del Príncipe –en los que se representaban comedias con música entre otro tipo de géneros no musicales– se ve reflejada también en sus orquestas. La segunda mitad del siglo XVIII muestra una tendencia a estabilizar las orquestas de los teatros, dándole más estabilidad laboral a los músicos y aumentando el tamaño de las orquestas. Mientras que los teatros de la Cruz y del Príncipe comenzaron el siglo contratando músicos de manera puntual, a partir de 1750 los músicos comienzan a trabajar de manera asociada, ya sea como agrupación que las compañías contratan para acompañar sus obras o contratados directamente por la compañía como orquesta que la acompañe durante la temporada.

5.1 Análisis de las representaciones por teatros

De los tres teatros madrileños, el que más variedad de traducciones francesas albergó en sus escenarios en el período estudiado fue el teatro del Príncipe, tanto en total, con 163, como de obras musicales, 65. Le sigue los Caños del Peral, con 64 obras musicales, pero con la diferencia de que, mientras en el Príncipe son mayoría las obras con música nueva, en los Caños lo son las que mantienen la música original francesa, además de que la actividad de los Caños del Peral está mucho más concentrada. Por último, el teatro de la Cruz es el que menos variedad de traducciones francesas representó, con solo 47 de ellas con música [tabla 1]:

	Teatro de la Cruz	Teatro del Príncipe	Coliseo de los Caños del Peral
Sin música	75	98	78
Música nueva	35	40	20
Música original	10	18	35

Música sin determinar	2	7	9
-----------------------	---	---	---

Tabla 1. Número de traducciones del francés estrenadas en los teatros de Madrid, clasificadas según su tipología de música.

Si en lugar del número de obras atendemos al número de representaciones que tuvieron lugar en cada teatro, a pesar de ser el que estuvo menos años activo y que hasta la entrada en el siglo XIX no comenzó a recibir teatro francés, los Caños del Peral es con diferencia el que más representaciones ofreció de este repertorio y el principal teatro que albergó los arreglos de la música original francesa. Los teatros de la Cruz y del Príncipe concentran las pocas representaciones de música original también en los años correspondientes al siglo XIX previos a la Guerra de Independencia, pero en ellos destacan principalmente las representaciones con música nueva [tabla 2]:

	Teatro de la Cruz	Teatro del Príncipe	Coliseo de los Caños del Peral
Música nueva	21	33	366
Música original	139	182	131
Música sin determinar	7	9	80
Sin música	230	357	390

Tabla 2. Cantidad de representaciones de obras francesas en los teatros de Madrid, clasificadas según su tipología de música.

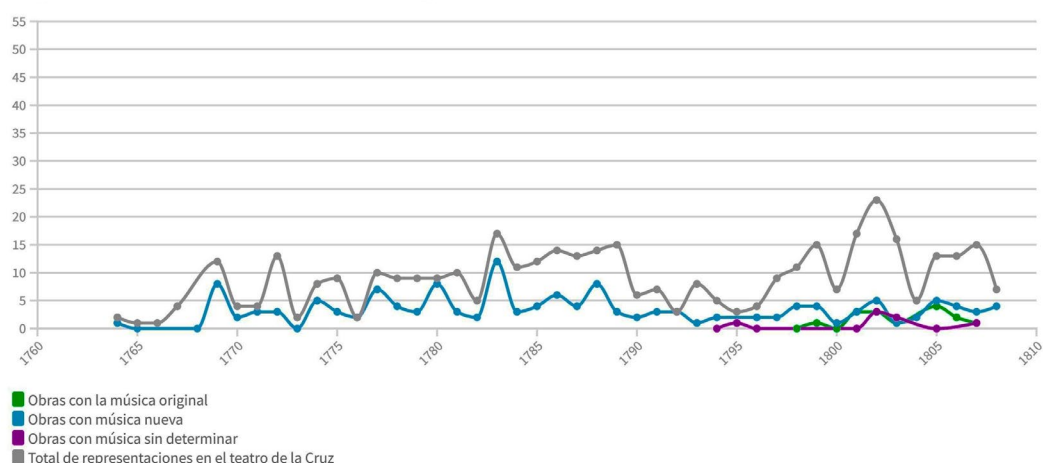
Si traducimos las cantidades de obras y representaciones a términos porcentuales, la Cruz y el Príncipe presentan proporciones muy similares, aunque el teatro francés tuviera más presencia en el Príncipe: alrededor del 40% de las obras y de las representaciones de traducciones francesas fueron musicales, pero las obras con música nueva tuvieron mayor número de representaciones a favor de las que mantuvieron la música original, que se representaron bastante menos en relación al número de obras. Por otra parte, en los Caños del Peral la relación de obras con música que se representaron fue algo mayor, pero este teatro destaca especialmente porque, además de que la mayor parte de obras musicales mantuvieran la original, estas fueron mucho más representadas que las traducciones de teatro francés declamado.

Aunque la mayor novedad la presenta los Caños del Peral, que los sobrepasa con creces en número de estrenos y de representaciones, cabe destacar un cambio respecto a los teatros del Ayuntamiento de Madrid. Mientras que los teatros de la Cruz y del Príncipe habían seguido sendas muy parecidas a lo largo de las décadas anteriores, con la llegada del siglo XIX, el teatro del Príncipe se suma a la representación de obras con música francesa, al igual que los Caños del Peral, y llega incluso a superar a las de traducciones con música nueva. Aunque el teatro de la Cruz tenga en general menos representaciones de traducciones francesas, presenta hasta ese momento una línea del tiempo similar a la del Príncipe, compartiendo, por ejemplo, las caídas de 1773 y 1776 y de 1790 en número de representaciones, y los picos de 1783 y 1793.

Sin embargo, con el cambio de siglo, el teatro del Príncipe introduce los arreglos de la música original, mientras en el teatro de la Cruz pasan casi desapercibidos.

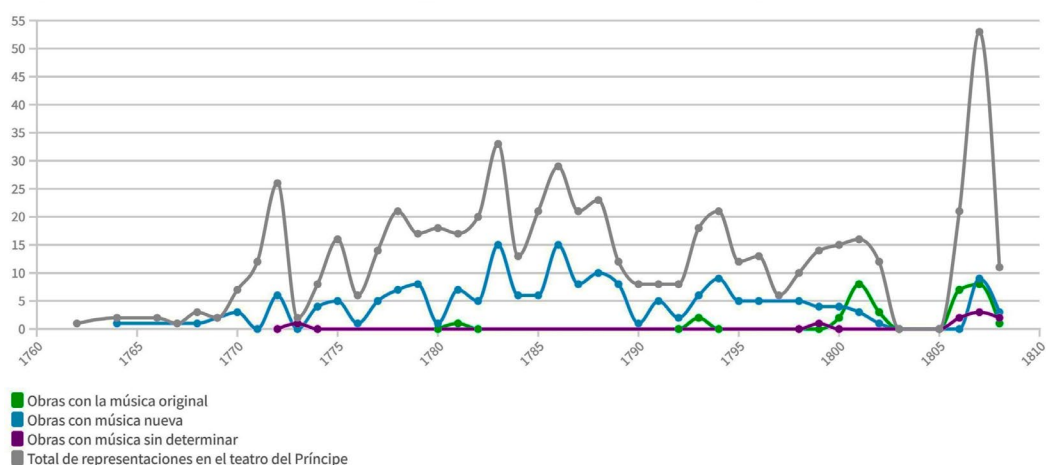
El par de años anteriores a 1803 y el par posteriores a 1805 presentan un gran aumento del teatro francés declamado y la aparición de la música escénica francesa, en una línea similar a la que presenta los Caños del Peral, pero que en este caso se ve truncada por el incendio que obligó a cerrar el teatro del Príncipe durante la temporada de 1803/04. Si no hubiera sido así, probablemente el Príncipe hubiera sido un competidor de los Caños del Peral en la representación de ópera cómica y comedia con música francesa [gráficas 5 y 6]:

Representaciones de teatro francés registradas en el teatro de la Cruz



Gráfica 5. Cantidad de representaciones de obras traducidas del francés registradas en la cartelera del teatro de la Cruz⁶.

Representaciones de teatro francés registradas en el teatro del Príncipe



Gráfica 6. Cantidad de representaciones de obras traducidas del francés registradas en la cartelera del teatro del Príncipe⁷.

⁶ La línea superior indica la cantidad total, mientras que las líneas dentro de su área marcan qué cantidad de ese total corresponde a obras con música y de qué tipo.

⁷ Al igual que en el caso anterior, se indica la cantidad total y qué parte dentro de esta corresponde a obras con música

6. Conclusiones

El último tercio del siglo XVIII supuso la irrupción en la cartelera teatral madrileña de las traducciones del teatro francés. Durante estas décadas, a pesar de los esfuerzos institucionales por implementar la tragedia, la comedia fue el género que más se tradujo y representó. Gran parte de este repertorio de comedias, también adaptadas como sainetes, tenían música, y el proceso de recepción que se adoptó pasaba por la composición de música nueva para estas obras. Destaca como precursor, por el número de obras traducidas y por el tiempo que permanecieron en cartelera, Ramón de la Cruz y sus sainetes con música nueva.

El cambio de siglo supone también el cambio de paradigma en la recepción teatral. Las comedias y óperas en un acto se comenzarán a recibir en grandes cantidades y con arreglos de la música original, lo que comienza a suceder de forma abrupta a partir del año 1800. Además, destacará en la representación de este repertorio el coliseo de los Caños del Peral frente al de la Cruz, en el que apenas se representa música francesa, y el Príncipe, que, aunque sí comienza a representar la música original, debe cerrar sus escenarios debido al incendio que lo dejó inactivo entre 1803 y 1806.

Aunque no existe suficiente documentación para reconstruir la totalidad de la cartelera del siglo XVIII, se ha decidido trabajar con las representaciones registradas ya que, ante la imposibilidad de completar estrictamente la cartelera, son una muestra representativa de la actividad de cada teatro que nos otorga cierta información estadística. Con todo ello, tras lo expuesto en este trabajo se puede confirmar la hipótesis planteada: en el año 1800, coincidiendo con la entrada del nuevo siglo, el paradigma de la adaptación del teatro francés cambió a favor del arreglo de la música escénica original, lo que conllevó un cambio fundamental en el modelo de recepción.

El proceso documental para la elaboración del catálogo anexado, que también ha consultado las fuentes musicales francesas para comprobar si las obras originales contenían música, sugeriría que el desarrollo de la edición e imprenta musical también habrían afectado en este proceso. Es también hacia finales del siglo XVIII, cuando comenzamos a encontrar las ediciones de música escénica completas y orquestadas, lo que facilitaría su difusión, mientras que previamente era común que los textos circularan sin sus respectivas partes musicales o incluyendo en la impresión solo la línea vocal.

Por otra parte, también se han localizado casos peculiares de traducciones de traducciones, en las que comedias francesas con música llegan a través de su versión como ópera italiana, y podrían realizarse interesantes estudios de caso. En cuanto a los teatros, se podría incidir en la diferencia entre el teatro de la Cruz y el del Príncipe en el proceso de recepción de la música escénica francesa, ya que ambos dependen del ayuntamiento de Madrid y muestran comportamientos diferentes.

El catálogo anexado, que referencia las fuentes de estos casos, pretende servir de referencia para facilitar el acceso a las fuentes musicales y fomentar los estudios

cuantitativos de casos de estudio que permitan comprender mejor cuáles y cómo eran los procesos de arreglo y adaptación de la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, René & Mireille COULON (2008): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808): Volumen 1: Introducción y cartelera y Volumen 2: Índices y bibliografía*. Madrid, Fundación Madrid.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio de; Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ; Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS & María del Carmen SÁNCHEZ GARCÍA [ed.] (1988 [1785]), *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Vitoria, Diputación Foral de Álava.
- BARBA, Marina (2015): «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Cuadernos dieciochistas*, 16, 165-185.
- COULON, Mireille (2008): «Música y sainetes. Ramón de la Cruz», in Joaquín Álvarez Barrientos & Begoña Lolo (ed.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, UAM-CSIC, 289-398.
- ESTABLER PÉREZ, Helena (2020): «Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica: Margarita Hickey y su “Prólogo” a la traducción de *Andrómaca* (1789)». *Revista de Literatura*, 163, 95-122.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús & Francisco LAFARGA (2009): «La historia de la traducción en España en el siglo XVIII», in José Antonio Sabio Pinilla, (ed.): *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*. Granada, Comares, 27-80.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2012): «Censura y traducciones teatrales en España en la primera mitad del siglo XVIII». *Anagnórisis*, 6, 92-115.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2019): «Translation in Enlightenment Spain», in Elizabeth Franklin Lewis, Mónica Bolufer Peruga, Catherine M. Jaffe, Brad Epps & Javier Muñoz-Basols (ed.): *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment*. Londres, Routledge, 258-270.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2020): *El pensamiento sobre la traducción en el siglo XVIII*, in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (dir.), *HTE—Historia de la traducción en España*. URL: <https://phte.upf.edu/hte/siglo-xviii/garcia-garrosa/>
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997): *Diccionario del teatro*. Madrid, Ediciones Akal.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1996): «Precios de piezas teatrales en el siglo XVIII (Hacia los derechos de autor)». *Revista de Literatura*, 58, 47-82.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1999): «Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII», in Francisco Lafarga (ed.): *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*. Lleida, Universitat de Lleida, 397-405.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de & Guillermo CARNERO [ed.] (1998 [1796]): *Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la Ley Agraria*. Madrid, Cátedra.

- KLEINERTZ, Rainer (2004): *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel, Edition Reichenberger.
- LAFARGA, Francisco (1988): *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- LAFARGA, Francisco (2013): «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII». *MonTi: Monografías de Traducción e Interpretación*, 5, 300-324.
- LAFARGA, Francisco (2020): «El estatus del traductor en el siglo XVIII», in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (dir.), *HTE—Historia de la traducción en España*. URL: <https://phte.upf.edu/hte/siglo-xviii/lafarga-2>
- LEZA, José Máximo (2001): «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX», in Begoña Lolo (ed.): *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, vol. I. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 115-139.
- LEZA, José Máximo (2009): «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)». *Revista de Musicología*, 32: 2, 503-546.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1990): «El teatro barroco español en una carta de Bernardo Iriarte al Conde de Aranda (1767)». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 43-64.
- PRESAS, Adela (2015): «No solo ópera. Interacciones generativas en la escena lírica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII». *Cuadernos dieciochistas*, 16, 91-123.
- SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (2008): «Teatro y teatro francés traducido en el Madrid de 1808: una aproximación». *Anales de Filología Francesa*, 16, 205-221.

Anexo 1: Catálogo de traducciones de teatro francés representadas en Madrid con música

Traducciones representadas con música nueva

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Acelina, La</i>	Tapia, Eugenio de	3	01/10/1800	Moral, Pablo del		Biblioteca Histórica de Madrid (BHM) Mus 5-3	?					
<i>Aguas de Trillo, las</i>	Cruz, Ramón de la	1	08/11/1787	Moral, Pablo del	Probablemente le corresponda la música <i>Los baños de Trillo</i> de Del Moral.	BHM Mus 59-12	<i>Eaux de Bourbon, Les</i>	Carton, Florent	Sí ?		1	04/10/1696
<i>Al amor de madre no hay afecto que le iguale, la Andrómaca</i>	Silva y Sarmiento, Pedro da; Cruz, Ramón de la	5	10/06/1764	?		BHM Mus 4-7	<i>Andromaque</i>	Racine, Jean	No		5	17/11/1667
<i>Atalía</i>	Llaguno y Amírola, Eugenio de	5	25/02/1804	García, Manuel	Coros entre actos.	BHM Mus 4-6 (2)	<i>Athalie</i>	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	5	05/01/1691
<i>Athalía, La</i>	Comella, Luciano Francisco	2	02/03/1800	Moral, Pablo del		BHM Mus 4-6 (1)	<i>Athalie</i>	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	5	05/01/1691

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Audiencia encantada, La</i>	Cruz, Ramón de la	1	25/12/1771	Laporta, Isidro		BHM Mus 60-10; 60-11	<i>Heure de l'audience, L'</i>	Legrand, Marc-Antoine	Sí	Aubert, Jacques	1	05/11/1722
<i>Bella pastora y ciudadana en el monte y discreto labrador, La</i>	Solo de Zaldívar, Bruno	3	16/07/1781	de Laserna, Blas		BHM Mus 6-11	<i>Bergère des Alpes, La</i>	Marmontel, Jean-François	Sí	Kohaut, Joseph	3	1766
<i>Caballero de Sigüenza, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	12/10/1770	?		BHM Tea 1-159-6,B	<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	3	06/10/1669
<i>Casamiento desigual o Gutibambas y Mucibarrenas, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	03/06/1769	?		BHM Mus 66-8	<i>Georges Dandin ou Le mary confondu</i>	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	3	18/07/1668
<i>Casamiento por fuerza, El</i>	Díez González, Santos	3	18/12/1795	Esteve i Gri-mau, Pablo	Iba acompañado de la tonadilla <i>El novio prudente</i> de Esteve.	BHM Tea 1-98-14, A	<i>Erminie ou Philandre ou Le mariage forcé, Le</i>	Billardon de Sauvigny, Edme-Louis	Sí		5	1773
<i>Celina o el mudo incógnito, La</i>	?	2	04/11/1803	?	Tuvo al menos una contradanza, y parece que en 1818 se amplió la música para posteriores representaciones.	BHM Mus 22-2; 34-5	<i>Caelina ou l'enfant du mystère</i>	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	02/09/1800

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Celoso por fuerza, El</i>	?	1	12/11/1801	?	Le corresponde una canción de autor desconocido.	BHM Mus 25-3	<i>Jaloux malgré lui, Le</i>	Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard	No		1	03/04/1793
<i>Criado de dos amos, El</i>	Concha, José	2	09/08/1803	Cristiani, Stefano	Puede que sea una adaptación. El nº 3 del primer acto se toma de la música de <i>Mi tía Aurora</i> .	BHM Mus 219-1	<i>Valet de deux maîtres, Le</i>	Roger, Jean-François	Sí	Devienne, François	1	03/11/1799
<i>Criado fingido, El</i>	?	1	02/02/1804	García, Manuel	En 1832 Baltasar Saldoni amplió la música para una nueva representación.	BHM Mus 223-1	?					
<i>Dama colérica o novia impaciente, La</i>	Gálvez, María Rosa	1	30/05/1806	de Laserna, Blas		BHM Mus 22-10	<i>Jeune femme colère, La</i>	Étienne, Charles-Guillaume	Sí	Boïeldieu, François-Adrien	1	18/04/1805
<i>Divorcio feliz o la marquesita, El</i>	Cruz, Ramón de la	4	26/08/1782	Esteve i Gri-mau, Pablo	Adaptación teatral de una novela.	BHM Tea 1-19-5, B; Mus 23-7	<i>Heureux divorcé, L'</i>	Marmontel, Jean-François	No			1761
<i>Doña Inés de Castro</i>	Comella, Luciano Francisco	1	15/07/1793	de Laserna, Blas		BHM Tea 1-23-1, B; Mus 23-14	<i>Inès de Castro</i>	Houdar de La Motte, Antoine	No		5	1723
<i>Eclipse de luna, El</i>	?	1	25/08/1803	Sort, Narciso		BHM Tea 1-66-4 bis	<i>Éclipse totale, L'</i>	Chabeaussière, Ange-Étienne-	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	07/03/1782

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
								Xavier Poisson de la				
<i>Espigadera, La (1ª parte)</i>	Cruz, Ramón de la	3	20/07/1778	Esteve i Grima, Pablo	Acompañada del sainete <i>Los festivos segadores</i> , también con música de Esteve.	BHM Mus 51-3; 62-8	<i>Moissonneurs, Les</i>	Favart, Charles-Simon	Sí	Duni, Egidio Romualdo	3	27/01/1768
<i>Espigadera, La (2ª parte)</i>	Cruz, Ramón de la	3	07/11/1783	Esteve i Grima, Pablo	Introducida por una loa festiva.	BHM Mus 17-22	<i>Moissonneurs, Les</i>	Favart, Charles-Simon	Sí	Duni, Egidio Romualdo	3	27/01/1768
<i>Ester</i>	Comella, Luciano Francisco	2	13/03/1803	?	Drama sacro para representar en Cuaresma.	BHM Mus 658-2	<i>Esther</i>	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	3	26/01/1689
<i>Ester (2)</i>	Enciso Castrión, Félix María	3	05/03/1804	García, Manuel	Coros al final de cada acto.	BHM Mus 9-13	<i>Esther</i>	Racine, Jean	Sí	Moreau, Jean-Baptiste	3	26/01/1689
<i>Gitanilla honrada, La</i>	Cruz, Ramón de la	1	25/05/1776	de Laserna, Blas		BHM Mus 65-1	<i>Bobémienne, La</i>	Favart, Charles-Simon	Sí	Capua, Rinaldo di	2	28/07/1755
<i>Gran Tamerlán de Persia y Bayaceto otomano</i>	Cruz, Ramón de la	3	30/10/1769	?		BHM Mus 13-5	<i>Tamerlan ou la mort de Bayacet</i>	Pradon, Nicolas	Sí	?		1676
<i>Guerra abierta o el tratado singular</i>	Enciso Castrión, Félix María	3	17/01/1806	de Laserna, Blas	Contiene seguidillas y coplas.	BHM Tea 1-114-12, B; Mus 14-10	<i>Guerre ouverte, ou Ruse contre ruse</i>	Dumaniant, Antoine-Jean	Sí	Jadin, Louis-Emmanuel	3	04/10/1786

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Hombre de las tres caras o el proscrito de Venecia, El</i>	?	3	01/07/1802	?	Tiene una danza.	BHM Mus 26-14	<i>Homme à trois visages ou Le proscrit, L'</i>	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	Sí	?	3	06/10/1801
<i>Imperio de las costumbres o la viuda de Malabar, El</i>	Zavala y Zamora, Gaspar	4	04/11/1801	Moral, Pablo del	Música para el preludio del acto 4.	BHM Mus 26-9	<i>Veuve de Malabar ou L'empire des coutumes, La</i>	Lemierre, Antoine-Marin	No		5	30/07/1770
<i>Inesilla la de Pinto</i>	Cruz, Ramón de la	1	01/09/1769	?		BHM Mus 66-16	<i>Agnès de Chaillet</i>	Legrand, Marc-Antoine	Sí	Mouret, Jean-Joseph	1	24/12/1723
<i>Joven isleña, La</i>	López de Sedano, José	2	05/07/1779	Esteve i Grima, Pablo		BHM Mus 19-9	<i>Jeune Indienne, La</i>	Sébastien-Roch, Nicolas	No		1	30/04/1764
<i>Juanito y Juanita</i>	Cruz, Ramón de la	1	09/02/1778	Esteve i Grima, Pablo		BHM Mus 67-6	<i>Georgette et Georgette</i>	Harny de Guerville	Sí	Alexandre, Charles-Guillaume	1	28/07/1761
<i>Juicio de Salomón, El</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	14/10/1802	Moral, Pablo del		BHM Mus 19-3	<i>Jugement de Salomon, Le</i>	Caigniez, Louis-Charles	Sí	Quaisain, Adrien	3	18/01/1802
<i>Luto fingido, El</i>	Martí, Francisco de Paula	1	30/05/1803	García, Manuel		BHM Mus 282-1	<i>Grand deuil, Le</i>	Étienne, Charles-Guillaume	Sí	Berton, Henri-Montan	1	21/01/1801
<i>Macbeth</i>	La Calle, Teodoro de	5	25/11/1803	?	Tiene sinfonías para el comienzo de cada acto.	BHM Mus 637-13	<i>Macbeth</i>	Ducis, Jean-François	No		5	01/06/1790
<i>Majo escrupuloso, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	01/12/1776	de Laserna, Blas		BHM Mus 65-26	<i>Deux chapeaux, Les</i>	Carmentelle, Louis Carrogis	No		1	1768

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Mal de la niña, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	05/02/1768	?		BHM Mus 66-6	<i>Amour médecin, L'</i>	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	3	22/09/1665
<i>Maniático (aprensivo), El</i>	Cruz, Ramón de la	1	01/09/1773	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 66-41	<i>Amour diable, L'</i>	Legrand, Marc-Antoine	No		1	1708
<i>Marido de su hija, El</i>	Valladares de Sotomayo, Antonio	0	04/09/1786	Esteve i Grimau, Pablo		BHM Mus 29-18	<i>Cénie</i>	Graffigny, Françoise de	No		5	25/06/1750
<i>Mayor gloria de un héroe es ser constante en la fe o el héroe verdadero, La</i>	Rey, Fermín del	3	02/08/1786	de Laserna, Blas		BHM Mus 14-8; Tea 1-117-12, C	<i>Polyeucte</i>	Corneille, Pierre	Sí	Charpentier, Marc-Antoine	5	1643
<i>Minas de Polonia, Las</i>	Gasca y Medrano, María de	3	04/11/1805	?		BHM Mus 14-20	<i>Mines de Pologne, Les</i>	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	03/05/1803
<i>Molino de Keben y aventuras de Tekeli, El</i>	Gasca, Pedro de	3	25/12/1805	de Laserna, Blas	Se representó junto al baile de teatro Padedú.	BHM Mus 14-21; Tea 1-124-12, A	<i>Tékeli ou le siège de Montgaz</i>	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	29/12/1803
<i>Mujer de dos maridos, La</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	04/11/1804	de Laserna, Blas	Kleinertz no atribuye autoría a la música.	BHM Mus 26-2	<i>Femme à deux maris, La</i>	Guilbert de Pixérécourt, René-Charles	No		3	14/09/1802
<i>Música al fresco, La</i>	Cruz, Ramón de la	1	23/01/1779	?		BHM Mus 66-2	<i>Sérénade, La</i>	Regnard, Jean-François	No		1	1694

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Novelero, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	21/02/1781	de Laserna, Blas		BHM Mus 65-20	<i>Nouvelliste dupé, Le</i>	Pannard, Charles-François	Sí	?	1	22/09/1757
<i>Novio rifado, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	05/12/1778	?		BHM Mus 70-20	<i>Coq de village, Le</i>	Favart, Charles-Simon	Sí	?	1	31/03/1743
<i>Pablo y Virginia</i>	Pastor, Juan Francisco	3	16/07/1800	Moral, Pablo del	Drama pastoral. En 1830 Ramón Carnicer le puso música al mismo texto.	BHM Mus 9-11	<i>Paul et Virginie</i>	Favières, Edmond de	Sí	Kreutzer, Rodolphe	3	15/01/1791
<i>Payos hechizados, Los</i>	Cruz, Ramón de la	1	04/08/1777	de Laserna, Blas		BHM Mus 66-32	<i>Ensorcelés ou Jeannot et Jeanette, Les</i>	Favart, Justine	Sí	?	1	01/09/1757
<i>Plebeyo noble o el Mamauchi, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	15/01/1807	?		BHM Mus 61-27	<i>Bourgeois gentilhomme, Le</i>	Poquelin, Jean-Baptiste	Sí	Lully, Jean-Baptiste	5	14/10/1670
<i>Pleito del pastor, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	01/09/1768	?		BHM Mus 67-25	<i>Avocat Patelin, L'</i>	Breueys, David-Augustin de	No		3	04/06/1706
<i>Policine o Los hijos de Edipo</i>	Saviñón Yáñez, Antonio de	5	15/04/1806	León, José		BHM Mus 644-3	<i>Polinice</i>	Alfieri, Vittorio	No		5	1783
<i>Preciosas ridículas, Las</i>	Cruz, Ramón de la	1	15/05/1772	Galván, Ventura		BHM Mus 62-37	<i>Précieuses ridicules, Les</i>	Poquelin, Jean-Baptiste	No		1	18/11/1659

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Premio de las doncellas o la fiesta de las rosas, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	25/05/1776	?		BHM Mus 61-34	<i>Rosière de Sa-lency, La</i>	Favart, Charles-Simon	Sí	Philidor, François-André Danican	3	25/10/1769
<i>Quien porfia mucho alcanza</i>	?	1	12/11/1802	García, Manuel		BHM Mus 335-2	?					
<i>Regimiento de la locura, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	04/02/1774	Esteve i Gri-mau, Pablo		BHM Mus 65-4	<i>Impromptu de la folie, L'</i>	Legrand, Marc-Antoine	Sí	?	1	05/11/1725
<i>Reloj de madera, El</i>	?	1	25/09/1802	García, Manuel		BHM Mus 312-2	<i>Horloge de bois ou Un traité d'humanité, L'</i>	Bernard-Val-ville, François	Sí		1	1799
<i>República de las mujeres, La</i>	Cruz, Ramón de la	1	04/10/1772	Rodríguez de Hita, Antonio	Hace como sainete de fin de fiesta a <i>Hamleto</i> .	BHM Mus 65-25	<i>Amazones modernes ou Le triomphe des dames, Les</i>	Legrand, Marc-Antoine	Sí	Quinault, Jean-Baptiste Maurice	3	1727
<i>Retrato, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	11/11/1775	?		BHM Mus 65-27	<i>Portrait, Le</i>	Carmontelle, Louis Carrogis	No		1	1768
<i>Ripios del Maestro Adán, Los</i>	Enciso Cas-trillón, Félix María	1	19/01/1807	García, Manuel		BHM Mus 295-1	<i>Chevilles de Maître Adam, Les</i>	Moreau de Commagney, Charles-Fran-çois-Jean-Bap-tiste	Sí	?	1	28/12/1805
<i>Seducor arre-pentido, El</i>	?	1	16/09/1802	García, Manuel		BHM Tea 1-189-26,A	?					

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Tintorero vengado, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	04/10/1783	?		BHM Mus 64-18	<i>Vert-galant, Le</i>	Carton, Florent	Sí	?	1	1714
<i>Tipo-Saib o la toma de Seringapatán</i>	Enciso Castrión, Félix María	3	1806	?	Se trata de música incidental, no cantada.	BHM Mus 15-11	<i>Tippo-Saib</i>	Gobert, Mon-gobert di	Sí	Piccinni, Alexandre	3	04/08/1804
<i>Tres hermanos rivales, Los</i>	Moncín, Luis Antonio	1	12/04/1789	Esteve i Gri-mau, Pablo		BHM Mus 64-14	<i>Trois frères rivaux, Les</i>	Lafont, Joseph de	No		1	04/02/1713
<i>Tres sultanas o Solimán II, Las</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	07/06/1793	?	Se compusieron coplas y bailes para sucesivas representaciones años después del estreno.	BHM Mus 624-6; 30-7	<i>Soliman Second ou Les trois sultanes</i>	Favart, Charles-Simon	Sí	Gibert, Paul-César	3	09/04/1761
<i>Triunfo del interés, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	01/07/1777	?		BHM Mus 64-21	<i>Triomphe de Plutus, Le</i>	Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de	Sí	Mouret, Jean-Joseph	1	22/04/1728
<i>Tutor enamorado, El</i>	Cruz, Ramón de la	2	20/05/1769	Misión, Luis	<i>Los dioses reunidos o la fiesta de las musas</i> como prólogo y <i>El valle del placer</i> como intermedio, más fin de fiesta.	BHM MA 262	<i>Tuteur amoureux, Le</i>	Lémonier, Pierre-René	Sí	?	2	24/02/1764
<i>Una de las tres, y de tres ninguna</i>	Cruz, Ramón de la	1	01/04/1771	?	Variante del título <i>De tres ninguna y de ninguna tres.</i>	BHM Mus 65-5	<i>Triomphe du temps futur, Le</i>	Légrand, Marc-Antoine	Sí	Quinault, Jean-Baptiste Maurice	1	1725

Anexo 2: Traducciones representadas con la música original francesa

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Adolfo y Clara o los dos presos</i>	Tapia, Eugenio de	1	29/01/1801	Dalayrac, Nicolas	Gil, Bernardo; Moral, Pablo del	Comedia con intermedios de música	BHM Mus 202-1	<i>Adolphe et Clara ou Les deux prisonniers</i>	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	10/02/1799
<i>Aguador de París, el</i>	Marqués y Espejo, Antonio	3	16/07/1802	Cherubini, Luigi			BHM Mus 2-1	<i>Deux journées, Les</i>	Bouilly, Jean-Nicolas	Sí	Cherubini, Luigi	3	16/01/1800
<i>Alina o la reina de Golconda</i>	?	3	04/11/1804	Berton, Henri-Montan	Cristiani, Stefano; Francesconi y Suffó, José María de los Reyes		BHM Mus 205-2, 206	<i>Aline, reine de Golconde</i>	Vial, Jean-Baptiste-Charles	Sí	Berton, Henri-Montan	3	10/04/1766
<i>Ariadna y Teseo</i>	?	1	09/09/1793	Benda, Georg Anton	de Laserna, Blas		BHM Mus 1-13	<i>Ariane dans l'île de Naxos</i>	Moline, Pierre-Louis	Sí	Edelmann, Jean-Frédéric	1	24/09/1782
<i>Bion</i>	Gálvez, María Rosa	1	24/05/1803	Méhul, Étienne-Nicolas			BHM Mus 336-2	<i>Bion</i>	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	1	27/12/1800
<i>Califa de Bagdad, El</i>	Tapia, Eugenio de	1	04/07/1801	Boïeldieu, François-Adrien	Gil, Bernardo		BHM Mus 466-2; 467	<i>Calife de Bagdad, Le</i>	Godard d'Aucourt de Saint-Just, Claude	Sí	Boïeldieu, François-Adrien	1	16/09/1800

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Capítulo (segundo), El</i>	?	1	04/11/1802	Solié, Jean-Pierre			BHM Tea 1-195-10, B	<i>Chapitre second</i>	Dupaty, Emmanuel	Sí	Solié, Jean-Pierre	1	17/06/1799
<i>Casa en venta, La</i>	Tapia, Eugenio de	1	09/07/1801	Dalayrac, Nicolas	Gil, Bernardo		BHM Mus 225-1	<i>Maison à vendre</i>	Duval, Alexandre	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	23/10/1800
<i>Claudia, La</i>	?	1	22/07/1801	Bruni, Antonio Bartolomeo			BHM Mus 221-1	<i>Claudine ou Le petit commissionnaire</i>	Deschamps, Jacques-Marie	Sí	Bruni, Antonio Bartolomeo	1	06/03/1794
<i>Colérico, El</i>	?	1	21/07/1803	Méhul, Étienne-Nicolas	Zingarelli, Nicola Antonio	Zingarelli firmó una versión del aria nº 7	BHM Mus 229-2; 230	<i>Irato ou L'emporté, L'</i>	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	1	17/02/1801
<i>Concierto interrumpido, El</i>	?	1	09/12/1804	Berton, Henri-Montan	Cristiani, Stefano; Francesconi y Suffó, José María de los Reyes	Adaptadores según Cotarelo y Mori	BHM Mus 219-2; 220	<i>Concert interrompu, Le</i>	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Berton, Henri-Montan	1	31/05/1802
<i>Confidentes, Los</i>	Enciso Castrión, Félix María	2	16/01/1805	Isouard, Nicolas			BHM Mus 220-1; 221	<i>Confidences, Les</i>	Jars, Antoine-Gabriel	Sí	Isouard, Nicolas	2	31/03/1803
<i>Cuadro hablador, El</i>	Cruz, Ramón de la	1	31/07/1781	Grétry, André-Ernest-Modeste		Se representó más tarde como <i>La esposa fiel</i>	BHM Mus 40-1	<i>Tableau parlant, Le</i>	Anseaume, Louis	Sí	Grétry, André-Ernest-Modeste	1	07/11/1770

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Delirio o las consecuencias de un vicio, El</i>	Villanueva y Ochoa, Dionisio	1	09/12/1801	Berton, Henri-Montan	Gil, Bernardo		BHM Mus 231-1	<i>Délire ou Les suites d'une erreur, Le</i>	Révéroni Saint-Cyr, Jaques-Antoine de	Sí	Berton, Henri-Montan	1	07/12/1799
<i>Delirio o los efectos de un vicio, El</i>	Enciso Castrellón, Félix María	1	29/04/1806	Berton, Henri-Montan			(Saura Sánchez, 2008: 211)	<i>Délire ou Les suites d'une erreur, Le</i>	Révéroni Saint-Cyr, Jaques-Antoine de	Sí	Berton, Henri-Montan	1	07/12/1799
<i>Él mismo</i>	?	1	30/05/1804	Piccinni, Alexandre			BHM Mus 294-1; 295	<i>Lui-même</i>	Le Roy, Marie-François-Denis-Thérésa	Sí	Piccinni, Alexandre	1	04/06/1802
<i>Elisa o el viaje al monte de San Bernardo</i>	?	2	10/02/1803	Cherubini, Luigi			BHM Mus 194-1	<i>Elisa ou Le voyage au Mont-Bernard</i>	Révéroni Saint-Cyr, Jaques-Antoine de	Sí	Cherubini, Luigi	2	13/12/1794
<i>Engañador engañado, El</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	1	04/11/1801	Gaveaux, Pierre			BHM Mus 257-2	<i>Trompeur trompé, Le</i>	Bernard-Valville, François	Sí	Gaveaux, Pierre	1	02/08/1800
<i>Error y el honor, El</i>	Comella, Luciano Francisco	3	04/11/1802	Grétry, André-Ernest-Modeste		Kleinertz atribuye la música al compositor francés	BHM Mus 14-9	<i>Lisbeth</i>	Favières, Edmond de	Sí	Grétry, André-Ernest-Modeste	3	10/01/1797

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Esclava persiana, La</i>	?	1	23/02/1802	Dalayrac, Nicolas		Kleinertz atribuye la música al compositor francés	BHM Mus 237-1	<i>Gulnare ou l'esclave persane</i>	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	09/01/1798
<i>Inquilino, El</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	1	07/05/1802	Gaveaux, Pierre			BHM Mus 280-2; 281	<i>Locataire, Le</i>	Bassompierre, Charles-Augustin	Sí	Gaveaux, Pierre	1	26/07/1800
<i>Intriga por las ventanas, La</i>	Enciso Castrión, Félix María	2	14/10/1805	Isouard, Nicolas			BHM Mus 276-2; 277	<i>Intrigue aux fenêtres, L'</i>	Bouilly, Jean-Nicolas	Sí	Isouard, Nicolas	1	25/02/1805
<i>Jockey o cazadorcito de moda, El</i>	Ordejón, Ignacio de	1	16/07/1802	Solié, Jean-Pierre			BHM Mus 221-2	<i>Jockey, Le</i>	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Solié, Jean-Pierre	1	1797
<i>Marcelino</i>	Tapia, Eugenio de	1	25/08/1801	Lebrun, Louis-Sébastien	Gil, Bernardo		BHM Tea 1-194-4, A; Mus 288-2	<i>Marcellin</i>	Bernard-Valville, François	Sí	Lebrun, Louis-Sébastien	1	1800
<i>Marinero o el matrimonio repentino, El</i>	Tapia, Eugenio de	1	24/02/1802	Gaveaux, Pierre	Gil, Bernardo		BHM Tea 1-191-15; Mus 291-2	<i>Petit matelot ou Le mariage impromptu, Le</i>	Pigault de l'Épinoy, Charles-Antoine-Guillaume	Sí	Gaveaux, Pierre	1	1796
<i>Médico turco, El</i>	Enciso Castrión, Félix María	1	14/10/1804	Isouard, Nicolas			BHM Mus 296-1	<i>Médecin turc, Le</i>	Gouffé, Armand	Sí	Isouard, Nicolas	1	19/11/1803

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Mi tía Aurora</i>	Enciso Castrellón, Félix María	2	21/12/1803	Boïeldieu, François-Adrien	Cristiani, Stefano		BHM Mus 293-1; 294	<i>Ma tante Aurora ou Le roman impromptu</i>	Long-champs, Charles de	Sí	Boïeldieu, François-Adrien	3	13/01/1803
<i>Miguel Ángel</i>	?	1	13/06/1804	Isouard, Nicolas			BHM Mus 292-1	<i>Michel Ange</i>	Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard	Sí	Isouard, Nicolas	1	11/12/1802
<i>Milton</i>	Enciso Castrellón, Félix María	1	04/11/1805	Spontini, Gaspere			BHM Mus 288-1	<i>Milton</i>	Étienne, Joseph	Sí	Spontini, Gaspere	1	27/11/1804
<i>Ópera cómica, La</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	1	19/05/1801	della Maria, Dominique			BHM Mus 317-2	<i>Opéra-comique, L'</i>	Dupaty, Emmanuel	Sí	della Maria, Dominique	1	09/07/1798
<i>Palma o el viaje a Grecia</i>	?	2	13/05/1803	Plantade, Charles-Henri			BHM Mus 315-1	<i>Palma ou Le voyage en Grèce</i>	Lémontey, Pierre-Édouard	Sí	Plantade, Charles-Henri	2	22/08/1798
<i>Pícaros y Diego</i>	Enciso Castrellón, Félix María	1	1807	Dalayrac, Nicolas			BHM Mus 348-1	<i>Pícaros et Diégo ou La folle soirée</i>	Dupaty, Emmanuel	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	03/05/1803
<i>Preso o el paracido, El</i>	Tapia, Eugenio de	1	01/10/1800	della Maria, Dominique	Gil, Bernardo; Moral, Pablo del	La autoría del arreglo es dudosa	BHM Mus 315-2	<i>Prisonnier ou La ressemblance, Le</i>	Duval, Alexandre	Sí	della Maria, Dominique	1	29/01/1798

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Arreglista	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Quinta de Escorondón, La</i>	?	2	24/06/1803	Devienne, François		Variante del título <i>Las visitandinas</i>	BHM Mus 328-1	<i>Visitandines, Les</i>	Picard, Louis-Benoît	Sí	Devienne, François	2	07/07/1792
<i>Secreto, El</i>	Enciso Castrellón, Félix María	1	03/12/1801	Solié, Jean-Pierre			BHM Mus 336-1	<i>Secret, Le</i>	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Solié, Jean-Pierre	1	20/04/1796
<i>Tesoro fingido o los peligros de la curiosidad indiscreta, El</i>	Enciso Castrellón, Félix María	1	12/05/1805	Méhul, Étienne-Nicolas			BHM Mus 323-1	<i>Trésor supposé ou Le danger d'écouter aux portes, LE</i>	Hoffmann, François-Benoît	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	1	29/07/1802
<i>Treinta y una, La</i>	?	1	14/04/1804	Tarchi, Angelo			BHM Mus 331-2	<i>Trente et quarante</i>	Duval, Alexandre	Sí	Tarchi, Angelo	1	19/05/1800
<i>Una hora de matrimonio</i>	?	1	21/02/1805	Dalayrac, Nicolas			BHM Mus 335-1	<i>Une heure de mariage</i>	Étienne, Charles-Guillaume	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	20/03/1804
<i>Una travesura</i>	Bellosartes, Manuel	2	1803	Méhul, Étienne-Nicolas			BHM Mus 330-1	<i>Une folie</i>	Bouilly, Jean-Nicolas	Sí	Méhul, Étienne-Nicolas	2	05/04/1802

Anexo 3: Traducciones representadas con música sin autoría u origen indeterminado

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Amor filial, El</i>	?	1	25/12/1802	?	La fuente solo incluye el texto con referencias musicales, pero por la tendencia de la época podría suponerse que se utilizase la música original.	BHM Tea 1-189-20	<i>Amour filial, L'</i>	Demoustier, Charles-Albert	Sí	Gaveaux, Pierre	1	10/08/1792
<i>Carboneros de Holsback, Los</i>	Enciso Castrillón, Félix María	3	30/05/1807	?	La fuente solo incluye el texto, que presenta una referencia musical a un baile.	BHM Tea 1-95-6, A	<i>Charbonniers de la Forêt Noire, Les</i>	Bassompierre, Charles-Augustin	Sí	?	3	29/09/1803
<i>Desertor francés, El</i>	Comella, Luciano Francisco	3	20/11/1798	Gazzaniga, Giuseppe	Adaptación a través de la ópera italiana de Gazzaniga.	BHM Mus 232-1; 232-2; 233	<i>Déserteur, Le</i>	Mercier, Louis-Sébastien	Sí	Monsigny, Pierre-Alexandre	3	06/03/1769
<i>Ermitaño del monte Posilipo, El</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	3	26/09/1806	?	9 números instrumentales de autor desconocido.	BHM Mus 14-11	<i>Hermite du mont Pausilippe, L'</i>	Caigniez, Louis-Charles	Sí	Quaisain, Adrien	3	05/03/1805
<i>Error de un buen padre, El</i>	?	1	09/12/1802	?	Se conserva la reducción para piano de unas coplas.	BHM Mus 38-4	<i>Alexis ou l'erreur d'un bon père</i>	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	24/01/1798
<i>Felipe y Juanita</i>	?	1	20/06/1801	?	Autor desconocido, podría ser la música original.	BHM Mus 247-1	<i>Philippe et Georgette</i>	Boutet de Monvel, Jaques-Marie	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	28/12/1791

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
<i>Matrimonio de Figaro, El</i>	Rodríguez de Arellano, Vicente	2	20/05/1802	?	4 actos reducidos a 2. ¿Puede que se tomara del libreto de Da Ponte para Mozart?	BHM Tea 1-203-51,B	<i>Folle journée ou Le mariage de Figaro, La</i>	Caron de Beaumarchais, Pierre-Augustin	No		5	27/04/1784
<i>Mayor Palmer, El</i>	Enciso Castrillón, Félix María	3	21/07/1803	?	Tiene una sinfonía de compositor desconocido.	BHM Tea 1-73-2, C; Mus 636-13	<i>Major Palmer, Le</i>	Pigault de l'Épinoy, Charles-Antoine-Guillaume	Sí	Bruni, Antonio Bartolomeo	3	26/01/1797
<i>Melomanía burlada, La</i>	?	2	15/02/1802	?	La fuente solo incluye el texto, pero presenta referencias a números musicales.	BHM Tea 1-194-12	<i>Mélomanie, La</i>	Grenier, N.	Sí	Champein, Stanislas	1	23/01/1781
<i>Nina o la loca por amor, La</i>	Comella, Luciano Francisco	2	9/12/1795	Paisiello, Giovanni	Traducida de la versión italiana del original francés.	BHM Mus 273-1; 274	<i>Nina ou La folle par amour</i>	Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph	Sí	Dalayrac, Nicolas	1	15/05/1786
<i>Otelo o el moro de Venecia</i>	La Calle, Teodoro de	5	1802	?	Tiene un romance con música y puede que se acompañara de una sinfonía de Pleyel.	BHM Mus 32-15; 630-4	<i>Otelo ou le more de Venice</i>	Ducis, Jean-François	Sí	Grétry, André-Ernest-Modeste	5	28/11/1792
<i>Quid pro quo (La dichosa equivocación)</i>	?	1	1802	?		BHM Tea 1-189-13	<i>Quiproquo ou Le volage fixé, Le</i>	Moustou, N.	Sí	Philidor, François-André Danican	1	06/03/1760
<i>Toma de Jerusalén, La</i>	Cruz, Ramón de la	3	25/12/1773	?	Comienza con un coro pastoral.	BHM Tea 1-112-1, B;	<i>Armide</i>	Quinault, Philippe	Sí	Lully, Jean-Baptiste	5	15/2/1686

Título	Traductor	Actos	Fecha	Compositor	Notas	Fuente	Obra traducida	Autor	Música	Compositor	Actos	Fecha
					Variante del título: <i>En vano contra el honor lidian encantos y amor.</i>	(Herrera Navarro, 1999: 399)						