

AMÉRICA Y LA FIGURA DEL INDIANO EN EL TEATRO MUSICAL DE LA PENÍNSULA IBÉRICA DURANTE LA ILUSTRACIÓN¹

Javier Gándara Feijóo
Universidade de Santiago de Compostela
<https://orcid.org/0000-0002-4272-6008>

América y el personaje indiano estuvieron presentes en el teatro musical² de la Península Ibérica desde mediados del siglo XVIII hasta 1814³. Para analizar las diferentes concepciones sobre ambos elementos, se partirá de documentación conservada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, sobre todo géneros hispanos como la tonadilla escénica y la comedia, representados entonces en los famosos teatros (o «coliseos») de La Cruz y El Príncipe. Cabe destacar que también poseen relevancia en la presente investigación fuentes iconográficas custodiadas en diversas instituciones.

Las tonadillas escénicas constituyeron pequeñas obras dramático-musicales que gozaron de gran popularidad en el Madrid del siglo XVIII. No obstante, también recibieron buena acogida en América. Subirá Puig trata en su extenso estudio *La tonadilla escénica* (1928-1933) la difusión de este tipo de piezas en territorio americano. En el siguiente fragmento extraído de sus investigaciones, podemos apreciar la conexión entre la tonadilla, América y lo indiano (tres de los ejes en los que se basará esta comunicación):

Se extendieron entre los criollos de nuestro imperio colonial, como lo comprueba el Memorial antes mencionado, que suscribieron en 1787 los autores de compañías Martínez y Ribera, con motivo de la petición formulada por los ciegos para editar tonadillas, pronunciándose contra el proyecto de que comercializasen con ese caudal literario «ya en España, ya embarcándole para las Indias». Veinte años antes de que se escribiera este Memorial se había representado con éxito, renovado durante un lustro bien largo, aquella tonadilla cuyo epígrafe reza El indiano de Lima, en la cual el indiano recién llegado a nuestra península refiere que en Lima se cantaban numerosas arias y tonadillas, unas malas y otras buenas, porque de todo se producía en aquel alejado suelo, mencionando entre las mejores tonadillas compuestas por allá «una de trompas punteadas que solo tocarla alegra» (Subirá Puig, 1928, tomo 1: 275-276).

Previamente al análisis de la documentación, cabe definir la palabra indiano. Según el tomo IV del *Diccionario de Autoridades* (1734), este es «el sugeto que ha estado en las Indias, y después vuelve a España». Ya en el siglo XVIII era habitual la asociación de una fortuna económica al personaje, tal y como muestra el referido diccionario en otra de sus acepciones al vocablo: «Se llama tambien el mui rico y poderoso». Por lo tanto, consideraremos como indiano al migrante peninsular ibérico retornado de América con prosperidad económica. A aquel que vuelve sin fortuna, aunque alardee de ella (tal y como era habitual), lo definiremos como «pseudoindiano». Es importante esta apreciación, puesto que en las fuentes consultadas para la presente investigación aparecen sendas figuras.

Dicho migrante retornado (tanto con dinero como sin él) se caracterizaba por la dificultad de establecer su pertenencia territorial (¿peninsular o americano?). Este hecho cobra gran relevancia si tenemos presente que durante la Ilustración hubo muchas disputas entre lo propio y lo foráneo⁴, controversias que se vieron reflejadas en el teatro musical. Consecuentemente, surge la siguiente

¹ Para la presente investigación se contó con una ayuda predoctoral de la Xunta de Galicia (ED481A), una Ayuda de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas (GPC) de la Xunta de Galicia para el grupo *Organistrum* (ED431B 2021/09) y del Ministerio de Ciencia e Innovación para proyectos de I+D+i orientada a los retos de la sociedad (PID2020-115496RB-I00).

² La relación América-teatro musical hispano ha sido tratada en estudios elaborados por Abascal Sherwell (2019), Capelán Fernández (2017), Fernández-Cortés (2007) y Marín López (2016). Por su parte, Carlos Villanueva (1994) ha investigado las características de personajes-tipo en el villancico litúrgico, género estrechamente vinculado a la tonadilla escénica en una época en la que las fronteras entre lo popular y lo profano eran difusas. Existen incluso obras de carácter mixto como el villancico de tonadilla, considerado por algunos investigadores como precedente de la tonadilla escénica (Pérez Mora, 2008: 89-104).

³ Ya en épocas precedentes se constata su presencia, especialmente durante el Siglo de Oro, cuando fue muy relevante el papel que ostentó en ámbito escénico hispano (González Barrera, 2016).

⁴ En este momento se estaban enunciando ya ideas sobre la «nación española» (Moreno Almendral, 2018).

pregunta: ¿la figura del indiano ponía en entredicho o enriquecía las concepciones que sobre la identidad colectiva hispana se estaban construyendo entonces? Lo más probable es que ambas cosas.

TONADILLA *UN VIZCAÍNO, UN INDIANO, UN GALLEGO, UN MERCADER, UNA TAPADA Y UN NEGRO*⁵ (LUIS MISÓN, 1762)

El autor de la música de esta obra, Luis Misón, fue uno de los más afamados creadores de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII. Se alababa su valía incluso en publicaciones de filiación ilustrada como *El Censor* (muy críticas con el género). En el «Discurso XCII», Cosme Damián (según Cotarelo y Mori, pseudónimo de Samaniego) critica con ironía a todos los compositores madrileños, excepto a Misón:

Nuestros músicos son en este punto muy discretos, toman de todas partes lo mejor que encuentran, y al lado de un pasaje de la *Frasquetana* encajan otro del *Stabat Mater* de Pergolesi, para que haya de todo y nadie quede descontento. Si estos remiendos están mal zurcidos, no importa. ¿Quién será capaz de conocerlo o extrañarlo cuando nuestras orejas están hechas a todo? Gluck, Haydn, Piccini son los mauleros que los proveen de retales, y ellos son tan buenos que parecerían bien, aunque sea en vestido de arlequín. Sobre todo, para cantar cuatro verdades de Perogrullo, cuatro sentencias de bodegón, y cuatro desvergüenzas como el puño, que es a lo que se reduce la poesía de nuestras tonadillas. Ya ve Vm. que sería un desatino andarse a caza de primores musicales. El bueno de Misón había abierto una senda que cuidadosamente seguida pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional, pero sus sucesores se han extraviado de ella, se han desdeñado de imitarle, y han hecho muy bien, porque esto cuesta mucho y vale poco (García Pandavenes, 1972: 173-174).

Desconocemos, sin embargo, el nombre del creador de la letra de esta tonadilla (quizás el propio Misón), así como tampoco conservamos el libreto ni las *particellas*. Comprender el contenido textual de la partitura (llamada habitualmente guion) no resulta una tarea sencilla debido a la escasa sistematización y orden en su elaboración (este tipo de composiciones tenían un carácter efímero y debían ser creadas y copiadas rápidamente). Además, los personajes (gallego, indiano, vizcaíno...) no aparecen nombrados como tal en el manuscrito, sino que se especifica tan solo el nombre del actor o actriz que los interpretaba. A mayores, las didascalías son muy escasas, por lo que se vuelve necesario sobreentender algunos movimientos y acciones que habrían ocurrido sobre el escenario para así seguir la trama.

La fuente expresa que esta es tonadilla a 6: en efecto, 6 son los personajes, pero tan solo intervienen 5 (el indiano está presente en gran parte de la obra, pero no tiene diálogo). A ello cabe sumar que la tapada aparece por duplicado (interpretada por dos actrices). El elenco sería pues: dos tapadas, un negro, un mercader, un gallego y un vizcaíno. Tras un análisis pormenorizado del manuscrito, es posible realizar las siguientes atribuciones:

PERSONAJE	ACTOR/ACTRIZ
Tapada 1	Rosa
Tapada 2	Granadina
Indiano	No especificado (no interviene en ningún momento siguiendo la partitura conservada; tan solo presencia física ⁶)
Negro	Coronado
Gallego	Garcesa
Vizcaíno	Mariana
Mercader	Guzmana

Tabla 1. Personajes e intérpretes de *Un vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una tapada y un negro*. Elaboración propia.

Estos personajes eran estereotipos muy presentes en el teatro y música del Antiguo Régimen. No solo se disponían en géneros profanos, sino también paralitúrgicos. Existe un villancico americano de Sor Juana Inés de la Cruz de 1691 en el que aparecen precisamente un gallego, un vizcaíno, un negro y un puertorriqueño (Villanueva Abelairas, 1994: 95). A excepción del de Puerto Rico y a falta de las tapadas, los demás son los mismos que vemos en esta obra de Misón.

⁵ Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 168-17. [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=21010&num_id=49&num_total=93]

⁶ Quizás en el desaparecido libreto contaba con alguna intervención declamada.

El idioma predominante en la pieza es el castellano, aunque el personaje gallego se expresa en varias ocasiones en un sucedáneo de su idioma («Ay, prube criñu quitado, Tudu el día traballu»). El negro y el vizcaíno no hacen lo mismo (hablar en bozal-guineo y vasco, respectivamente), sino que emplean el español. Más significativo aún es que el indiano permanezca mudo durante toda la obra, a pesar de que el argumento de la tonadilla gira precisamente en torno a él: dos mujeres (tapadas) lo intentan conquistar con el objetivo de gozar de su fortuna; lo llevan al negocio de un mercader (con dos empleados: gallego y vizcaíno) para que el rico retornado les compre todos los caprichos propios de las modas petimetras del XVIII; en esta situación, tan solo el sirviente del indiano (negro) lo advierte infructuosamente del engaño. Por lo tanto, se ofrece aquí una visión del migrante como persona rica pero ingenua.

Esta concepción arraigada en las clases populares de finales de la Edad Moderna también se percibe en algunos ilustrados del entonces. Un ejemplo lo observamos en el «Discurso CLVIII» de la anteriormente mencionada revista *El Censor*. En el mismo, mientras se critica que la prosperidad de España se confiase a la teología y no a la política, se alude de forma despectiva a la figura del indiano (apareciendo este como rico, pero iluso):

No ha mucho que se graduó de un axioma político nunca oído y del todo extravagante, el de que la ignorancia y los errores en algunas ciencias ocasionan la pobreza de los Estados. Ya se ve: todos los días vienen de América llenos de pesos hombres que apenas saben firmar su nombre. ¿Y qué tienen que ver la teología v.g. y la moral con la riqueza o pobreza de una nación? ¿Pues acaso podrían enjaretarse en el tratado de la Trinidad algunas observaciones sobre el modo de multiplicar las gallinas, o en el de los Sacramentos algún medio para el aumento del tocino? (García Pandavenes, 1972: 271-272).

La estructura de la tonadilla que aquí nos ocupa es la típicamente tripartita: entable (*andantino*), coplas (en este caso, cuatro: *adagio-andante*, *andante staccato*, *allegreto* y *andante*) y seguidillas (*allegro non molto*). Esta ortodoxia formal no debería extrañar si tenemos presente que Luis Misón fue considerado como el gran instaurador de la tonadilla escénica (incluso ya en el propio siglo XVIII; recuérdese lo dicho por *El Censor*), atribución hoy matizada en favor del compositor Antonio Guerrero (Morales de la Fuente, 2020: 101; Pessarrodona Pérez, 2020: 61). En todo caso, el esquema que tanto Misón como Guerrero le otorgaron a sus obras fue seguido en décadas posteriores por muchos de sus sucesores.

Las tonalidades de esta partitura están en relación con el argumento de la pieza, así como a la par de la estructura musical (en cuanto a movimientos). De este modo, el *andantino* y el *adagio-andante* se muestran en Fa M y en ellos se sucede la escena de exterior en la que las tapadas 1 y 2 intentan conquistar al indiano y llevarlo a comprar prendas de lujo. El *andante staccato* se presenta en sol m y en él se muestra una escena en el interior del negocio del mercader previamente a que lleguen el migrante y demás compañía. Una vez que se produce su entrada, comienza un *allegreto* seguido de un *andante*, ambos en Sol M. El *allegro non molto* (seguidillas) también está en el último tono expresado. A diferencia de esta interesante correlación tonalidad-estructura-argumento, no se perciben en la obra elementos musicales que caractericen a los diferentes personajes y sus procedencias geográficas.

TONADILLA *UNA GITANA Y UN INDIANO*⁷ (ANTONIO GUERRERO, 1764)

Música de Antonio Guerrero y letra de autor no especificado. Conservamos dos manuscritos de esta obra: la partitura o guion (más las *particellas* para violín I, violín II, trompa I, trompa II y contrabajo) y el libreto (en el que curiosamente se omiten partes del texto que conforma las coplas y la seguidilla). Predomina aquí también la habitual estructura tripartita: entable (*allegro/andante*⁸ en Sol M), coplas (en este caso, dos números: *andante* y *allegro*, ambos en La M) y seguidilla (*allegretto* en Sol M).

El argumento se centra tan solo en dos personajes: una gitana y un indiano. Comienza ella indicando que va a detectar a un embaucador. Se encuentra entonces con el citado migrante y le lee la mano, relatándole primero su pasado («a cierta niña en la Corte/la diste palabra y mano») y después el futuro («tú dirás ahora en la Corte/que barras traer tu caudal/que aguardas mucho dinero/y tú no tendrás un real»). Él responde afirmativamente a todo ello: «esto es lo cierto,/no hay que dudar/porque tú lo adivinas/por esos astros». Hasta el final de las coplas no se descubre que los dos son en realidad conocidos que habían tenido un acercamiento previamente a la marcha de

⁷ Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 179-3; Biblioteca Histórica de Madrid, Tea 221-94. [http://www.memoriademadrid.es/]. Cabe resaltar que el título de la obra varía según consultemos el libreto o la partitura: *Una gitana y un indiano* (partitura) y *El indiano y la gitana* (libreto).

⁸ En la partitura general se especifica *andante*, mientras que en las *particellas* se escribe *allegro vivo* y *allegretto*.

él a América (ella sería la «niña» cortejada). La música no caracteriza a cada personaje, puesto que una misma melodía y armonía se presenta para los diferentes textos de los distintos interlocutores.

En esta obra se refleja la realidad de los pseudo indios: emigrantes peninsulares que retornan de América aparentando una fortuna que no tienen (dicha mentira, a su vez, es conocida e incluso ridiculizada por las personas de su círculo social). Muchos de ellos habían abandonado a sus esposas en favor de una «carrera de Indias», tal y como ha estudiado Pascua Sánchez (1993). Una vez llegados a territorios americanos, solían configurar una segunda familia allí, constituyendo las «pinturas de castas» un fiel testimonio de ello. Este género pictórico fue preponderante en Perú y México durante la segunda mitad del siglo XVIII. Las obras de dicha tipología muestran diferentes hibridaciones, aunque prevalece la de europeo-indígena.



Figura 1. *Español, Yndia serrana o civilizada. Produce mestizo*⁹.

MÚSICA PARA LA COMEDIA *LA CONQUISTA DEL PERÚ*¹⁰ (BLAS DE LASERNA, 1780)

La conquista del Perú iba acompañada, tal y como era habitual en las comedias, de números musicales: un bailete, un *allegro* y dos *andantes* de la autoría del conocido compositor de tonadillas Blas de Laserna. Todas estas piezas necesitaban de una plantilla de coro mixto y orquesta. Además de la partitura o guion con el bajo continuo y las melodías de las voces, se conservan en el manuscrito las *particellas* de violín I, violín II, oboe I, oboe II, trompa I y trompa II. A diferencia de las dos obras anteriores, esta no consta de papel para contrabajo, lo que provoca que la base armónica recayese exclusivamente en las trompas y en el instrumento o instrumentos que interpretasen la partitura del bajo.

El bailete se presenta en la tonalidad de La M y compás de seis por ocho, sobresaliendo en él un ritmo dáctilo que recuerda a la muiñeira (llamada entonces «gayta»). Ello quizás se deba o bien a la casualidad o a una analogía entre lo gallego y lo indígena (los personajes estereotipados de sendos lugares representaban bastantes veces lo subalterno en el teatro profano madrileño; también en los villancicos paralitúrgicos de la Península y América). Asimismo, pudo existir otro tipo de vinculación hoy desconocida entre ambas zonas: en la Catedral de Santiago se conserva de hecho un villancico titulado *Del Perú, señores, vengo*, creado por el maestro de capilla Buono Chiodi (López Calo, 1992: 182). En el bailete se aprecian también efectos de canon y estilo concertante. Esto último tiene que ver con el contenido de la letra («al son de las voces/repitan los ecos/Que viva/Que viva/Que reine/Que reine»). Se imitan así las estructuras de afirmación (orador)-repetición (fieles) propias de los rituales religiosos.

Por su parte, el *allegro* en Re M y compás de compasillo, muestra una textura claramente homofónica al comienzo, derivando finalmente en un estilo concertante como en el bailete (ello tiene que ver también con el contenido del texto: «el enojo aplaquemos del sol y la luna/con aires, con llantos, suspiros y quejas/y al son de las voces los ecos repitan/sagradas deidades, clemencia, clemencia/sagradas deidades, clemencia, clemencia»). Los *andantes* se presentan asimismo en la tonalidad de Re M, aunque difieren sus entidades métricas (el primero de ellos está en compás de compasillo, mientras que el segundo en $\frac{3}{4}$).

El contenido textual de estas breves piezas musicales revela un carácter sagrado y místico. Bailete y *allegro* son oraciones y plegarias de contenido pagano (al menos para el espectador

⁹ Pintura conservada en el Museo Nacional de Antropología (España) con el número de inventario CE5244. Procede de Perú. [<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNA&Ninv=CE5244>]

¹⁰ Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 20-27. [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30944&num_id=4&num_total=4]

madrileño del siglo XVIII). Esta idea se puede apreciar en el apunte teatral de la comedia que aquí nos ocupa¹¹ (elaborada por Francisco de Castillo y Tamallo), cuya didascalia inicial dice: «Sale una tropa vestidos de Yndios, cantando y bailando; y despues Yupanqui, el sacerdote, Glauca, Tucapel, y detrás de todos Guascar Ynca Rey; todos con arcos y flechas».

Por su parte, los dos *andantes* constan de textos que, aunque de temática pagana, recuerdan a cuestiones cristianas. El primero de ellos trata sobre la renuncia desde un punto de vista similar al del Catolicismo («Si obligarme desea,/humana vida,/el sacrificio sea»). Por su parte, el segundo constituye una súplica a Dios («Envía, oh Señor,/a ese joven bello/que por hijo tuyo/gobierno estos reinos./Danos, oh Padre,/a tu hijo/por rey nuestro./Sea bienvenido/el joven tan bello/para ser rey nuestro»). Cabe recordar que este texto está realizado por autores peninsulares, probablemente cristianos católicos que ven lo pagano a través de sus creencias religiosas. Tampoco debemos obviar el proceso de evangelización cristiana de América, produciéndose en este continente la confluencia de creencias católicas llevadas por europeos y rituales indígenas propios del nuevo territorio. Ambos aspectos explican dichas coincidencias.

MÚSICA PARA LA COMEDIA CRISTÓBAL COLÓN¹² (BERNARDO ACERO, 1790)

De esta comedia tan solo se conserva la partitura con la música que acompañaba a la representación escénica en determinados momentos: un *duetto* y un coro, ambos con letra. A través del coro se produce una clara alabanza a Isabel la Católica, patrocinadora de las campañas de conquista de América: «Al ver a su reina hoy en el jardín/en su obsequio todos quieren competir/pero no es extraño que obsequien así/a quien de Castilla es bello pensil». El dúo, por su parte, invita al trabajo y la racionalidad (ideales muy propios de la Ilustración): «Trabaja la abeja/trabaja la hormiga/y huye la fatiga/el ser racional». Prosigue un aspecto opuesto en la siguiente estrofa: «El que mira ocioso/mira confundido/al verse corrido/del irracional».

Por lo tanto, nos encontramos ante una obra cuyo cometido debió ser claramente moralizante (inculcando el valor del trabajo y la razón) y propagandístico (resaltando el patrocinio regio de acontecimientos relevantes del pasado hispano). Esta misma idea se aprecia en otras manifestaciones culturales, como en el diminuto perfumador dieciochesco conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense (Gándara Feijóo, 2016). En él sobresale la presencia de Isabel la Católica y la iconografía musical de la pieza.



Figura 2. *Perfumador* CE000606. Escena de Cristóbal Colón arrodillado ante Isabel la Católica, con la efigie de Fernando al fondo. Fotografía: Fernando del Río.

En cuanto a los aspectos propiamente musicales, cabe destacar que en la partitura o guion conservado se explicita la base armónica, así como las líneas melódicas de las voces. A mayores, se muestran las *particellas* de los siguientes instrumentos: violín I, violín II, flauta u oboe I, flauta u oboe II, trompa I, trompa II y contrabajo. Por lo tanto, se presenta en el manuscrito una plantilla amplia. Tanto el *duetto* como el coro están en la tonalidad de Si b M. El primero es más extenso que el segundo y en compás de compasillo. En él, la parte instrumental ostenta cierto protagonismo, aunque bien es cierto que los instrumentos II se limitan a doblar a los I a distancia

¹¹ Biblioteca Histórica de Madrid, Tea 1-98-16B. [<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30999>]

¹² Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 20-26. [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31215&num_id=1&num_total=1]

de tercera y/o quinta. Por su parte, el coro (en 2/4) muestra más sencillez en toda la plantilla, probablemente con el objeto de resaltar el contenido de la letra (propagandístico, como se ha apuntado ya).

CONCLUSIONES

La caracterización del indiano es diametralmente opuesta en las dos tonadillas seleccionadas en este trabajo. En *Un vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una tapada y un negro*, el indiano (procedente de México) aparece como un hombre realmente adinerado que atrae a las mujeres por su fortuna. El papel que ostenta muestra pasividad e ingenuidad, manteniéndose en silencio toda la obra, incluso ante los numerosos halagos y requerimientos de las tapadas (que acaban de conocerlo). En cambio, en *Una gitana y un indiano*, las intervenciones del retornado son extensas, constituyendo este un personaje pícaro que engaña en busca de beneficio propio: aparenta en el inicio una fortuna que no tiene («no me sobra otra cosa sino dinero»). La gitana que con él dialoga relata los defectos y debilidades del migrante que tiene ante sí y confiesa que ya sabía de él antes.

En este trabajo se ha tratado además la música compuesta para dos obras dieciochescas con temática americana: *La conquista del Perú y Cristóbal Colón*. Ambas son ejemplos de la utilización del teatro y la música como elemento de propaganda patriótica: exaltación de las supuestas «glorias» hispanas, así como de la racionalidad ilustrada¹³. Estas piezas teatrales, a pesar de tener en común con las dos tonadillas anteriores el aludir a lo americano, ofrecen una visión diferente: mientras en las tonadillas predomina la burla o engaño en relación con el indiano, en las comedias estudiadas se realiza un acto de exaltación de América empleando ideales ilustrados y religiosos propios de una determinada élite dieciochesca. A esta divergencia contribuyeron dos factores: la mayor comicidad de la tonadilla en comparación con la comedia y el hecho de que América tuviese una buena consideración social en la Península Ibérica (sinónimo de prosperidad), mientras que el indiano (y pseudo indiano) no gozaba de tal reconocimiento.

REFERENCIAS

- ABASCAL SHERWELL SÁNCHEZ, Estefanía: «La presencia del indiano y el criollo en el teatro breve del Madrid dieciochesco». Gloria FRANCO; Natalia GONZÁLEZ; Elena DE LORENZO (coords.), *España y el continente americano en el siglo XVIII: actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Madrid: Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII-Trea, 2017, pp. 659-676.
- ABASCAL SHERWELL SÁNCHEZ, Estefanía: *La representación de América y lo foráneo en el teatro breve español del siglo XVIII: identidad racial y marginalidad en la España de la Ilustración*. Tesis de Doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- CAPELÁN FERNÁNDEZ, Montserrat: «La tonadilla escénica en Venezuela o el proceso de criollización de un género hispano», *Anuario Musical* 72, 2017, pp. 137-152.
- FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo: «Sonnetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)». María GEMBERO; Emilio ROS (eds.), *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 437-454.
- GÁNDARA FEIJÓO, Javier: «Estudio y reflexiones en torno a una obra del Museo Arqueológico Provincial de Ourense», *Boletín Auriense* 46, 2016, pp. 159-173.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso: «Reivindicación del castellano en la ópera española de finales del siglo XVIII». Emilio CASARES; Álvaro TORRENTE (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. 1. Madrid: ICCMU, 2001, pp. 455-475.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián: «Oro, monas y papagayos: el indiano en el teatro del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies* 93 (7), 2016, pp. 757-771.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier: «El rey como espectador del teatro indiano: *Las palabras a los reyes*, de Luis Vélez de Guevara». *Actas del VII Congreso Internacional de la AEELH*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008, pp. 213-234.
- IZQUIERDO KÖNIG, José Manuel: «*El militar retirado* de Pedro Jiménez de Abrill (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): una tonadilla inédita en el Perú independiente», *Diagonal* 1 (2), 2016, pp. 1-28.
- LÓPEZ CALO, José: *La música en la Catedral de Santiago: catálogo del archivo de música I*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1992.
- MARÍN LÓPEZ, Javier: «Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales», *Revista de Musicología* 39 (1), 2016, pp. 291-310.

¹³ Algo similar ocurrirá en *Glaura y Carolano*, primera ópera seria hispana conservada enteramente en castellano y cuyo argumento gira alrededor de la conquista de Chile (García Fraile, 2001; Rodríguez Morín, 2016).

- MORALES DE LA FUENTE, José Antonio: «Luis Misón y el *Memorial literario* de 1787». Aurèlia PESSARRODONA; Germán LABRADOR (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*. Madrid y Sant Cugat: Arpegio, 2020, pp. 97-114.
- MORENO ALMENDRAL, Raúl: *Nación vivida, Nación narrada: una historia de lo nacional en el Reino Unido, Francia, España y Portugal, ca. 1780-1840*. Tesis de Doctorado. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018.
- NAVARRO GARCÍA, Luis: «Poblamiento y colonización estratégica en el siglo XVIII indiano», *Temas americanistas* 11, 1994, pp. 40-57.
- GARCÍA PANDAVENES, Elsa: *El Censor: antología*. Barcelona: Labor, 1972.
- PASCUA SÁNCHEZ, María José: «La cara oculta del sueño indiano: mujeres abandonadas en el Cádiz de la carrera de Indias», *Chronica nova* 21, 1993, pp. 441-468.
- PÉREZ MORA, Rosario: «El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la tonadilla escénica». Joaquín ÁLVAREZ ; Begoña LOLO (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 89-104.
- PESSARRODONA PÉREZ, Aurèlia: «Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo». Aurèlia PESSARRODONA; Germán LABRADOR (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*. Madrid y Sant Cugat: Arpegio, 2020, pp. 61-96.
- RODRÍGUEZ MORÍN, Felipe: «Glaura y Cariolano, una ópera neoclásica de Ignacio García Malo», *Cuadernos dieciochistas* 17, 2016, pp. 329-351.
- SUBIRÁ PUIG, José: *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1932, 4 tomos.
- SUBIRÁ PUIG, José: *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1933.
- VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos: *Los villancicos gallegos*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

ANEXO

La conquista del Perú

BHM, Mus 20-27

Bailete

Blas de Laserna Nueva (1751-1816)
Editor: Javier Gándara Feijóo

©KGF2021

La conquista del Perú

Musical score for page 2, measures 1-8. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Each system includes staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for page 2, measures 9-16. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 9 through 12, and the second system contains measures 13 through 16. Each system includes staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

La conquista del Perú

Musical score for page 3, measures 1-8. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Each system includes staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for page 3, measures 9-16. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 9 through 12, and the second system contains measures 13 through 16. Each system includes staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.