



**¡VIVA LA AUTORA, QUE ES GUAPA!¹
MUJER Y GESTIÓN TEATRAL EN EL
MADRID DEL SIGLO DE LAS LUCES:
LA AUTORA MARÍA HIDALGO**

ANTONIO SORIANO SANTACRUZ
Universidad Complutense de Madrid

Cuando se tratan las realidades femeninas del Siglo de las Luces español es fácil caer en contradicciones. En primer lugar, es complejo intentar abordar la aportación de la mujer a su propio imaginario en el siglo XVIII sin recurrir a perfiles generados por una historiografía que a menudo niega la posibilidad de su existencia: visiones falocéntricas que tratan a escritoras y demás personalidades culturales femeninas como algo ajeno, como una simple excepción que no pasa de lo anecdótico. Afortunadamente hoy en día tenemos una cantidad sustancial de estudios que se alzan contra estas visiones tradicionales y muestran una compleja red cultural femenina que no vivió aislada ni supuso, por regla general, una excepción. Monografías como *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain* (Smith) y proyectos de investigación como *Bieses*² han tratado detalladamente realidades sociales de escritoras y son hoy fundamentales para entender la parte femenina de la modernidad española.

En segundo lugar, la vida cultural del Madrid del siglo XVIII aun tiene algunos huecos necesitados de estudio. Superados, aunque no del todo, los prejuicios acerca de la literatura teatral popular del siglo XVIII, se necesitan ahora estudios que vayan más allá de los dramaturgos y dramaturgas, entendiendo que la producción dramática es un complejo del que forman parte además actrices, actores, músicos, compositores, gestores y público. Acercamientos desde la historia cultural o la ciencia de los espectáculos a menudo aportan visiones que repercuten en la concepción textual y paratextual de las obras dramáticas.

Es habitual, por estas dos razones, encontrarse mujeres que no encajan en las categorías tradicionales de la historiografía del siglo XVIII y que nos obligan a visitar los documentos originales para conocer nuevas realidades. Uno de los casos más paradigmáticos de esto último es la figura

¹ Verso del sainete *La visita del Hospital del Mundo* de Ramón de la Cruz referido a la autora María Hidalgo.

² Acrónimo de *Bibliografía de escritoras españolas*. Bajo este nombre se recogen varios proyectos de investigación estipulados en fases, como por ejemplo *Escritoras españolas de la primera modernidad: metadatos, visualización y análisis*, financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-70548-P).

de la autora de compañía. Similar a los empresarios de ópera, el autor de compañía era el gestor de las compañías de representantes. En Madrid, durante el siglo XVIII, dos compañías eran formadas por el ayuntamiento para la representación en la ciudad (obviando las representaciones puntuales de los teatros privados) y estaban dirigidas por sendos autores. Por tal puesto (que, a pesar de su nombre, nada tiene que ver con el dramaturgo) se conocía a los responsables del correcto funcionamiento de la representación de los teatros públicos. Hacían, por utilizar términos actuales, una labor similar a la del director artístico de un teatro actual.

A menudo encontramos mujeres desempeñando el papel de autora de compañía durante la Edad Moderna española. Estudios como el de María Asunción Flórez Asencio han puesto de relevancia el papel de estas mujeres en el siglo XVII, pero en lo que respecta al Siglo de las Luces, aun siguen siendo, al menos en su mayor parte, desconocidas. Este artículo nace de la necesidad de acercarse a una de estas interesantes personas: la autora María Hidalgo, que dirigió su compañía en la capital con acierto durante un total de dieciocho años en la Ilustración madrileña. Una figura que, como se verá en las siguientes líneas, es fundamental para entender la compleja red sociocultural del teatro del momento. Antes de profundizar en esta autora, consideramos necesario definir algunas cuestiones previas para lograr que su papel sea íntegramente comprendido.

En primer lugar, necesitamos situarla dentro del debate intelectual sobre la mujer en el siglo XVIII. En segundo lugar, necesitaremos entender lo más fielmente posible la labor del autor de compañía. Aunque se ha puesto de relevancia su papel en estudios que tratan el gremio de representantes (García Lorenzo), aun creemos necesario matizar su papel y su importancia dentro de los cambios estéticos producidos en el teatro de la Ilustración. Asociado a esto último, profundizar en la realidad social de las mujeres en tales compañías, gobernada sobretudo por la presencia de las actrices y actrices cantantes, también es algo a todas luces necesario para dibujar la figura de María Hidalgo, que además de ser autora fue una gran actriz-cantante cuya fama fue manifiesta.

Igualdad versus complementariedad. El debate de la mujer en el siglo XVIII español

El debate sobre el género femenino en el siglo XVIII se construye sobre tres bloques de pensamiento diferentes. En primer lugar, la misógina estructural defendía una inferioridad del género femenino desde un planteamiento aristotélico-cristiano que en el humanismo había tenido un tono paternofilial. Sin embargo, tras la Contrarreforma los planteamientos asociados a esta idea se volvieron algo más belicosos. Los argumentos misóginos, aunque tenían cada vez más discusión, no cesaron en ningún momento del siglo XVIII español. Por ejemplo, periódicos como *El Caxón de Sastre* o el *El Bufón en la Corte* contenían numerosas acusaciones misóginas

y la petimetra, como retrato de la mujer habladora, ignorante, superficial e hipócrita³, proliferó en tiempos de María Hidalgo (Bolufer 32, 60).

Por otro lado, en el Siglo de las Luces se continúa la estela de la popular *querelle des femmes* (querella de las mujeres), que puede considerarse un género literario de la Edad Moderna⁴ y que pregonaba en muchos de sus textos una equiparación de los sexos. En España la principal aportación a este debate en el siglo XVIII la hace Benito Jerónimo Feijoo, quien dedicó el *Discurso XVI* de su *Teatro crítico universal* a la *Defensa de las mujeres*. Este texto es, sin duda, uno de los principales en la España de la época en materia de género y además ocasionó una lluvia de respuestas y polémicas que duró aproximadamente un cuarto de siglo (Smith 18). Lo que Feijoo plantea en su discurso es una completa equidad: “mi empeño no es persuadir en la ventaja, sino la igualdad” (Feijoo 331). Esta idea de la equiparación de ambos géneros había sido suscitada en el seno de la querella, siendo *De l'Égalité des deux sexes* (1673), obra del cartesiano François Poulain de la Barre, la primera obra que proclamaba abiertamente un “carácter no sexuado de la mente” que Feijoo defendía en sus discursos.

Por último, a partir de la segunda mitad del siglo, la Ilustración desarrolló un tercer planteamiento que estaba alejado de esta idea y que tampoco se relacionaba a priori con una clara misoginia. Esta, como dice Bolufer, “nueva ortodoxia ilustrada” (19) se basaba en argumentos empiristas que defendían la unión cuerpo-mente y que extrapolaba que, si las mujeres tenían un cuerpo diferente, también su mente debía serlo. Se indujeron entonces diferencias morales e intelectuales que partían de la premisa de la diferencia sexual. Sin embargo, este planteamiento no era simétrico tal y como se ilustra con esta cita del *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau: “el macho solo en ciertos instantes es macho, la hembra es toda su vida hembra” (13). Esta diferencia entre el hombre y la mujer se relacionaba con la cada vez más influyente separación de la vida privada y la pública, que se haría totalmente efectiva en el siglo siguiente, y que ahora entendía que lo privado (doméstico) y público eran feudo, respectivamente, de mujeres y hombres. Lo sutil de este planteamiento, que defendía lo privado junto a lo femenino no desde una clara misoginia sino como una “razón natural” del orden social fue clave para su calado en todos los estamentos de la sociedad (Smith 80).

³ Aunque petimetra tenía su variante masculina (petimetre), esta estaba más relacionada con la falta de virilidad y la presunción que con la ignorancia. No debemos entender, por tanto, que petimetra fuera una expresión sexista *per se*, pero sí que era una expresión misógina más del repertorio.

⁴ Aunque no exclusivamente de la Edad Moderna. De hecho, se ha tratado abiertamente la querella en la Edad Media en estudios como Archer o Tapia.

En la Ilustración surge un planteamiento alejado de la inferioridad, excelencia o igualdad: una nueva complementariedad. La visión ilustrada de este planteamiento veía a las mujeres no como individuos libres, sino como elementos útiles y necesarios para el contrato social. La Ilustración, por tanto, trajo consigo la diferencia social entre el hombre y la mujer en “apariencia armónica, naturalista y finalista en sus implicaciones” (Bolufer 65).

Este pensamiento de origen francés y representado sobretudo por Rousseau estaba muy presente en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. Concretamente, el pensamiento rousseauiano sobre la mujer es citado indirectamente (ya que el filósofo formaba parte de los autores prohibidos en la España de final del siglo XVIII) por muchos escritores del Madrid de la Ilustración. Ignacio López de Ayala, por ejemplo, cita las teorías “de cierto filósofo francés” y se posiciona en su contra en sus discursos a favor de la inclusión de la mujer en la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (Bolufer 78). Sin embargo, aunque algunos intelectuales ilustrados generaran este cambio de paradigma de la cuestión femenina, no debemos entender que lo harían sin oposición. Encontramos algunos ejemplos donde las mujeres tienen voz y generan un debate que batallará contra esta idea, como el llamado “teatro de las mujeres” que luego comentaremos y donde las mujeres representantes aprovechan su voz ajena a la ortodoxia para reclamar sus libertades⁵ (Martín Valverde 334-350).

La mujer en las tablas públicas del siglo de las Luces

El siglo XVIII es un momento crucial para la inclusión de la mujer en la vida literaria. Las lectoras empiezan a formar un sector creciente del público y, en relación con esto, encontramos una cantidad modesta de mujeres escritoras de diferente clase social que continúan la estela de las que lo hicieron el siglo anterior, como María de Zayas Sotomayor o Mariana de Carvajal y Saavedra. Para entender el perfil de mujer escritora e ilustrada tenemos una gran cantidad de estudios que versan sobre los diferentes textos y paratextos de autoría femenina y permiten hacernos una panorámica aun sesgada, pero desde luego de sumo interés. También es habitual encontrar estudios que nos acercan a mujeres intelectuales que fueron pioneras en formar parte de la vida cultural y de las grandes academias españolas, como la de San Fernando o la Matritense. Incluso y en menor medida, es posible encontrar algunos artículos y monografías sobre la

⁵ Sirvan de ejemplo los versos de la comedia de Comella *El sitio de Calés* declamados por Margarita, la protagonista femenina: *¡Que la gloria solamente / para los varones sea! / ¡Que los hombres nos excluyan / de gozar sus preminencias! / ¡Costumbre inhumana! ¡Abuso inicuo!* El dramaturgo la compuso para la compañía de Manuel Martínez, que, como trataremos posteriormente, codirigía la actriz María del Rosario Fernández, a la que Comella y según Martín Valverde tenía muy en cuenta.

mujer como ciudadana del siglo XVIII español en términos de historia cultural⁶.

Sin embargo, la gran mayoría de estos estudios no tratan la realidad de las representantes del siglo XVIII español. Esto es realmente curioso si tenemos en cuenta la gran cantidad de textos que tenemos sobre diferentes dramaturgas y traductoras de teatro, como María Rosa de Gálvez, Margarita Hickey o Isabel María Morón (Palacios Fernández 191-233) y más si tenemos en cuenta que la construcción de la mujer en el teatro del siglo XVIII es uno de los temas habituales en este tipo de estudios. Se ha tratado el perfil pseudomarxista de las mujeres de sainetes como *La república de las mujeres* de Ramón de la Cruz o el perfil más o menos empoderado de las protagonistas femeninas de algunas comedias populares como *El sí de las niñas* (Kish 184-200), pero se ha pasado por encima de las mujeres que interpretaban a estas mujeres. Se ha discutido sobre si la consideración social de la mujer como personaje teatral tiene una finalidad pedagógica y si podemos considerar el teatro de la segunda mitad del siglo una “escuela para esposas”, tal y como dice Kathleen Kish, pero no se ha puesto en relación esta realidad con las mujeres que la hacían posible en la escena, salvando algunas excepciones como *Autoras y Actrices en la historia del teatro español* (García Lorenzo) o el maravilloso estudio sobre la actriz María del Rosario Fernández, apodada la Tirana (Martín Valverde). Es necesario, por tanto, continuar esta estela e integrar a la mujer representante dentro de los estudios sobre mujer y sociedad en la Ilustración.

Sin embargo, esto no es tarea fácil. Los textos apologéticos sobre defensa o educación de las mujeres de la época no tratan en ningún momento a la mujer en las tablas. Inés Joyés incluso considera negativo que una mujer solo sepa hablar de “baile, juego, paseo, comedia, etc” (Joyés 203). Entre las habilidades ornamentales que se consideraban deseables para la buena educación femenina sí estaba la música, pero entendida de un modo domestico y casi siempre instrumental (Bolufer 157). Esta habilidad, no en términos de espectáculo sino como una actividad para realizar en el hogar (en lo privado), cumplía con el ideal pedagógico propuesto por Josefa Amar y Borbón: “La música instrumental es mas útil que la vocal, porque se puede ejercitar a solas, [...] y en las mujeres siempre es peligroso cultivar habilidades que requieren mucha comparsa” (200). De hecho, la “labor de manos” incluía el aprendizaje de instrumentos de tecla y era un aliciente para evitar que las mujeres cayesen en la tentación y la ociosidad. De aquí se extrae que durante todo el siglo siguiente proliferase la música instrumental de salón en la que la mujer tiene un papel fundamental en prácticamente todos sus ámbitos (organizadora, intérprete y público) (Carreras 102-108).

⁶ Ejemplos de todos estos estudios se pueden encontrar en la bibliografía del presente artículo.

Seguramente la razón de la omisión de las actrices de este tipo de documentos radique en que las actrices y mujeres pertenecientes a las compañías de representantes de la segunda mitad del XVIII no tenían una buena consideración social. Joaquín Álvarez Barrientos afirma que la mala consideración del cómico y la cómica se explica sobretudo por el carácter itinerante de los cómicos llamados “de legua” y por la constante exposición de los cómicos en la escena (6).

La exposición de la mujer en el teatro se convertía en reprochable porque mostraba lo privado en público y chocaba con la separación entre ambos ámbitos cada vez más necesaria en esta nueva complementariedad entre los géneros de la Ilustración. Si tenemos en cuenta que lo privado es, conforme avanza el siglo, marcadamente femenino, es lógico asumir que, dentro de todo el gremio de representantes, las mujeres serían las que contaban con peor consideración social, como así lo demuestran los constantes ataques que estas recibían por parte de los sectores más reaccionarios y conservadores de la sociedad religiosa (Cotarelo y Mori). Esto podría explicar por qué se les omite de todos los textos apologéticos sobre la mujer de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX y habla también de la relación más que evidente que ha existido siempre entre actrices y prostitución. Sobre esto último, los autores Duby y Perrot (181) han recogido esta asociación desde época romana⁷ y numerosos datos afirman que continuaba así en el siglo XVIII: Martín Valverde en su citado estudio sobre la actriz María del Rosario Fernández recoge la demanda de divorcio de esta en la que se demuestra, tras un complejo pleito, que su marido había pasado largas temporadas obligando a su mujer a prostituirse (Martín Valverde 277-280 y 301-302).

Pero lo cierto es que, al margen de este hecho, el teatro público madrileño del siglo XVIII era una estructura cerrada donde la mujer tenía una especie de reducto de autoridad (Kish habla de mujeres “semiliberadas” (184) relacionado seguro con la importancia de las actrices. Particularmente en el teatro musical esta importancia es manifiesta. El paradigma constante mujer-cantante-actriz era algo completamente necesario en el teatro. En primer lugar, la verosimilitud escénica precisaba que las mujeres actuaran como mujeres reales. En segundo lugar, la música, omnipresente en la mayoría de comedias y obras de teatro breve, requería de cantantes cualificadas en un teatro donde los castrados nunca encajaron (rechazo compartido también por el teatro y la ópera franceses). Sin embargo, las convenciones escénicas de la Edad Moderna provenientes de la ópera comercial veneciana y el *dramma per musica* requerían que los héroes cantantes tuviesen voz blanca. Por tanto, en España tenemos una

⁷ Dentro de la *dignitas* romana, la “mujer de buenas costumbres” era aquella que no era, entre otras cosas, “ni actriz ni prostituta” y por tanto merecía ser honrada.

interesante contradicción: mujeres haciendo de mujeres por verosimilitud escénica y mujeres haciendo de hombres cantantes por convención musical.

A esto se suma, además, la importancia del teatro musical breve durante la segunda mitad del siglo. En este, el papel que tienen estas mujeres gana en importancia y excede el que tendrían *per se* por el hecho de ser intérpretes. El furor que el público madrileño tenía por este tipo de teatro, primero sainetes y entremeses y luego tonadillas, hacía que, en ocasiones, desde la producción del texto y de la música hasta la representación se encajase en la personalidad y técnica de una actriz particular, generando un modelo de producción dramático-musical en el que las actrices eran el elemento central (Le Guin 49). De hecho, es habitual que las protagonistas de este tipo de teatro sean las mismas actrices representándose a sí mismas⁸.

Por otro lado y en ocasiones, incluso parece que las mujeres representantes estén por encima de sus homólogos masculinos. Durante todo el siglo se observa lo que algunos especialistas han denominado “teatro de las mujeres” o costumbre teatral que se ofrecía al auditorio en días señalados que consistía en una representación (comedia y todo lo que la rodeaba: introducción, entremés, sainete, tonadilla o fin de fiesta) efectuada únicamente por las actrices de la compañía que se repartirían todos los personajes de la farsa, incluidos galanes, barbas y graciosos (Martín Valverde 337). Martín Valverde relaciona esta costumbre con el factor erótico a lo que quizá debiéramos de sumar una grotesca comicidad que contribuiría al atractivo de la jornada teatral⁹. Aunque no hemos podido documentar este tipo de representaciones en tiempos de María Hidalgo, sí sabemos que se hacían asiduamente a finales de siglo, lo que es indicativo de esta pequeña libertad de la que gozaban las mujeres representantes y que les permitía tomar la escena en ocasiones.

Por tanto, la importancia de las actrices podría haber generado una especie de libertad (o semilibertad) particular para las mujeres en el teatro madrileño de la edad Moderna. Uno de los ejemplos más interesantes de esto es la presencia constante de autoras de compañía a la cabeza de las representaciones. Solo en Madrid hubo siete autoras durante el siglo

⁸ Sirvan de ejemplo, además del sainete que da título al presente texto, el fin de fiesta también de Ramón de la Cruz *Templos de amor y placer* (BHMM: Tea 1-184-5, B) o la tonadilla a tres de Blas de Laserna *La fuga de la Pulpillo* (BHMM: Tea 221-34 y Mus 121-9).

⁹ Nos parece lógico asumir comicidad si tenemos en cuenta que, por ejemplo, en la comedia *El señorito mimado o la mala educación*, de Tomás de Iriarte y que representaron solo las mujeres de la compañía de Manuel Martínez en 1791 (Andioc y Coulon 421) aparece Don Alfonso, caballero viejo y “anciano pundoroso”. Nos inclinamos a pensar que una mujer disfrazada de anciano era algo más cómico que erótico (la obra se puede consultar en BHM: C 18866).

XVIII¹⁰ entre las que destaca María Hidalgo, que estuvo un total de dieciocho años al frente de una de las dos agrupaciones de representantes municipales de la capital.

Empresarios y directores de escena: El autor de compañía teatral

El teatro público en el Madrid del siglo XVIII funciona gracias a una estricta burocracia municipal que lo hace inalterado durante todo el siglo. El gremio de representantes, fundado en los albores de la Edad Moderna, estaba controlado desde el ayuntamiento y dependía en última instancia del corregidor de Madrid y de la autoridad real (Armona y Murga 59-61). Todos los años, el Domingo de Resurrección se iniciaba el año teatral que acababa el martes de carnaval. Durante el inicio de cada año teatral, el ayuntamiento formaba dos compañías entre los integrantes del gremio de representantes dirigidas por sendos autores. Cada compañía estaba formada por un número fijo de actores y actrices (divididos por categorías o roles representativos: damas, galanes, barbas, vejetes, sobresalientes y graciosos), además de otros integrantes necesarios para la representación, tales como los compositores y músicos, apuntadores, porteros, guardarropas, etc.

Es evidente que el autor, como cabeza de la compañía, era una de sus figuras fundamentales. Pero, cuando se intenta dilucidar la labor exacta del autor de compañía pública en el Madrid del siglo XVIII, es fácil caer en contradicciones. Hemos recopilado varios documentos que tratan particularmente este tema. En *Directoras en la historia del teatro español* se recoge que un autor ajustaba los salarios, solicitaba originales a los escritores, definía el repertorio, preparaba la impedimenta, contrataba a los representantes y dirigía los ensayos (Hormigón I: 20), (Dir.). Por otra parte, Andrés Peláez Martín apoyado en Emilio Cotarelo y Mori afirma:

Los derechos y deberes del autor de comedias eran entre otros: ser el representante de la compañía: recibía directamente las órdenes de la Junta y demás autoridades; ordenaba y dirigía los ensayos que, cuando no eran generales, se hacían en su casa; llevaba las cuentas diarias y de las obras por medio del apuntador y transportero (luego, el transporte) formaba con los primeros actores el tribunal para la admisión de otros cómicos; pagaba a los ingenios (autores dramáticos); informaba a la Junta sobre la conducta y cualidades de todos y suministraba los objetos necesarios para la representación de cada obra. (147)

El perfil del autor de compañía aparece como una especie de gestor cuya influencia sobre el repertorio es bastante sustancial, ya que en él recaen

¹⁰ No contamos, aunque podríamos hacerlo, a María Rosario Fernández. Esta actriz fue "coautora" de la compañía de Manuel Martínez de 1788 hasta su jubilación en 1793 como así lo atestigua un contrato entre primera dama y autor que recoge Martín Valverde en el ya citado estudio.

la elección de las nuevas obras. Da cuenta de esto un memorial sobre la autoría de Sabina Pascual de 1719 que afirma “que las comedias que la expresada compañía hiciere [...] quedan al arbitrio y dirección de la compañía. [...] la dicha autora se obliga a que la dicha compañía hará todas aquellas comedias que pareciere estar más bien recibidas por el pueblo”. Este interesante memorial recogido por Shergold y Varey (88) interpone la figura del autor entre representantes y público como un selector de nuevo repertorio dramático en base a un gusto que ha de conocer. Generalmente, todos los recibos por pagos de nuevas obras que se daban a los dramaturgos estaban firmados por el autor de compañía. De hecho, cuando un dramaturgo entregaba una obra a una compañía para su representación, esa obra dejaba de ser de su propiedad y pasaba a formar parte del grueso de obras dramáticas del autor (Hormigón I: 899).

En resumen, el autor de compañía era una profesión similar a la del *impresario* de ópera italiana pero vinculado a la municipalidad. Esto puede parecer algo obvio, pero lo cierto es que los estudios pasan a menudo por la figura del autor de compañía sin puntualizar demasiado, entendiéndolo como cabeza de la compañía, pero casi de un modo abstracto y necesitado de definición. La realidad es que el autor de compañía era una figura central y vertebradora dentro de las redes culturales del siglo XVIII madrileño. Al margen del resto de sus labores, al elegir entre las nuevas plumas de las que disponían influía directamente en la creación de nuevo repertorio dramático. Además, también sería lógico asumir que el autor de compañía seleccionaba al compositor a la hora de encargar la música para una determinada función ya que se han conservado muchos pagos a compositores firmados por él. Esto vincula, también, al autor de compañía con la red sociomusical del momento.

Es bastante sustancial que, en muchas ocasiones, la figura del autor fuese femenina. La autoridad que el puesto requería quizá no hubiese sido posible si en el teatro las mujeres no tuvieran ese reducto de libertad que tratábamos anteriormente, más cuando sabemos que el caso de María Hidalgo no fue, en esencia, particular. Durante toda la Edad Moderna observamos a muchísimas autoras a la cabeza de compañías por toda la nación. El *Diccionario biográfico de autores del teatro clásico español* recoge un total nada desestimable de setenta y seis autoras, y eso que solo llega a las primeras décadas del siglo XVIII. En este siglo, Madrid fue testigo de siete autoras de compañía dirigiendo una de las dos compañías de la capital. Estas fueron María de Navas, Sabina Pascual, Juana de Orozco, Petronila Jibaja, Águeda de la Calle, María Ladvenant y María Hidalgo, que fue la última mujer española dedicada a la gestión hasta el siglo XX según *Directoras en la historia del teatro español* (Hormigón)¹¹. En total, veintinueve

¹¹ Al menos fue la última mujer que tuvo una compañía a su nombre en Madrid, ya que María del Rosario Fernández podría ser considerada coautora como hemos dicho anteriormente.

años teatrales de gestión femenina que de seguro y tal y como dice Catalina Buezo en su artículo sobre la autora María de Navas obligan “a reconsiderar el papel de la mujer en el quehacer dramático de este periodo” (271).

El proceso de acceso a la autoría es algo bastante oscuro hoy en día, pero todo apunta a que las mujeres no tenían demasiadas dificultades para acceder. Al parecer, para postularse como autor de compañía había que cumplir una serie de requisitos. En primer lugar, había que tener solvencia económica. Esto lo podemos deducir gracias a un memorial de María Ladvenant de 1763 en el que afirma que ya le habían concedido el sustancioso préstamo de 80.000 reales de vellón necesarios para acceder a la autoría (Peláez Martín 145). En segundo lugar, el hecho de que los autores de compañía fuesen en muchas ocasiones actores afamados hace pensar que probablemente el autor postulado precisase de apoyos dentro de la junta encargada de su nombramiento. Teniendo en cuenta que el autor de compañía necesitaba conocer el gusto del público, el haber cosechado éxitos en las tablas podría ser algo necesario a la hora de ser autor (o por lo menos, deseable).

Estas dos razones están relacionadas ampliamente con los perfiles de todas las autoras de compañía del siglo XVIII madrileño. Cuando una mujer llegaba a ser autora, lo más común era que esta hubiese heredado la compañía de su marido fallecido. Hay que tener en cuenta que la sustanciosa cifra que había que pagar para hacerse con la dirección teatral podía convertir la compañía en un bien a heredar. Fueron autoras por viudedad Sabina Pascual, Juana de Orozco, Águeda de la Calle y María Hidalgo, aunque la gran mayoría de ellas excedieron y por mucho a sus maridos en el tiempo que estuvieron dirigiendo. Por otra parte, y a pesar de que es lógico pensar que fuese muy difícil reunir tal suma de dinero para una mujer por sí sola, lo cierto es que fue posible para aquellas que triunfaron como actrices, como María Ladvenant, María de Navas y, posiblemente, Petronila Jibaja, quienes consiguieron la autoría de compañía sin heredarla de nadie.

María Hidalgo: mujer, actriz

María Hidalgo es hoy una casi desconocida. Salvando el estudio de Caroline Bec sobre actrices-cantantes, no es habitual encontrar estudios centrados en las representantes del siglo XVIII, aunque sí existen algunos centrados en actrices concretas cuya popularidad trascendió al siglo siguiente, como María Ladvenant (Cotarelo y Mori) o María del Rosario Fernández, cuya biografía ha sido recogida en un reciente estudio y ya hemos comentado (Martín Valverde). Sin embargo, aunque no se ha escrito mucho sobre ello, lo cierto es que en materia de interpretación y dirección teatral María Hidalgo demostró su validez. Fue una popular actriz y cantante y es la cuarta autora con más años dirigidos del cómputo total de

autores de la ciudad de Madrid (por detrás de José de Parra, Manuel Martínez y Eusebio Ribera). Además, durante los dieciocho años que estuvo al frente de su compañía acontecieron una serie de cambios sustanciales para el teatro que desglosaremos más adelante.

María Hidalgo Pinilla nació casi con el nuevo siglo, en 1705, y como es habitual, en el seno de una familia teatral. En la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* se aporta algo de información de quien suponemos sus progenitores. De su padre, Ignacio Hidalgo, se dice que era natural de Granada y que era músico de compañía teatral. Su madre fue María Pinilla, mujer de familia noble natural de Argamasilla de Calatrava, un municipio de Ciudad Real y que hacía papeles de quinta dama probablemente trabajando junto a su marido, como era lo habitual. Tras las complicaciones derivadas de caerse de un caballo en Alcalá de Henares estando en cinta, murió en Zamora en 1711. Además de María Hidalgo, el matrimonio tuvo otras dos hijas que también trabajaron en las tablas y que posteriormente trataremos: Isabel y Bárbara Hidalgo. Probablemente, María Hidalgo sería la primogénita de la familia (Shergold y Varey, *Genealogía* 326).

Tras la *Genealogía*, la siguiente noticia que tenemos de María Hidalgo como actriz la menciona como sexta dama de la compañía de Manuel de San Miguel en el año 1726¹². Aparece su nombre junto con la indicación “está en Alcalá”. Esta vinculación con Alcalá de Henares probablemente signifique que la familia Hidalgo Pinilla se quedó representando en Alcalá tras la muerte de su madre. Es lógico, por tanto, asumir que la vida interpretativa de la autora comenzase en Alcalá de Henares, pero debió de durar poco allí, ya que los siguientes datos sitúan a Hidalgo en Valencia y Barcelona a partir del año siguiente.

Lo habitual era que los actores de la capital hubiesen cosechado éxitos en alguna otra ciudad previamente antes de ser llamados a representar en Madrid¹³. María Hidalgo no fue una excepción. Caroline Bec ha recogido las noticias de la participación de María Hidalgo, sus hermanas y su marido, Manuel Guerrero, en las actividades líricas ciudad de Valencia durante los años 30 (Bec 261). Sin embargo, gracias al libreto impreso de la zarzuela *Amando bien no se ofenderá el desdén, Eurotas y Diana* de José de Cañizares, sabemos que Hidalgo estuvo en Barcelona representando dicha obra el 12 de diciembre de 1729¹⁴. El libreto recoge la loa inicial, además de los

¹² BNE Mss. 14074/1/17.

¹³ Cuando el corregimiento de Madrid llamaba a un actor o actriz a representar en Madrid, este no podía negarse. Madrid tenía el privilegio de llamar a representar en cualquier momento que se necesitase a cualquier actor, actriz o músico de la nación.

¹⁴ Cañizares, José de: *Amando bien, no se ofenderá el desdén. Eurotas y Diana con loa para empezar*. Barcelona: Imprenta de Juan Veguer. 1729, Bc 4-II-2/4.

nombres de los actores que representaron los personajes de la farsa, pertenecientes a la compañía de Cristóbal Palomino (Alier i Aixalà, 1979: 62). María Hidalgo personificó a Venus en la loa y a Diana en la zarzuela.

Arturo Zabala (33, 40.) ha recogido representaciones de la misma obra y compañía dos años antes, en 1727, en la ciudad de Valencia. Aunque Zabala no recoge el nombre de Hidalgo (solo el del autor de compañía), nos inclinamos a pensar que, tras los datos expuestos, Hidalgo pasó sus años de "formación en provincias" vinculada a la ciudad de Valencia desde 1727 y eventualmente se trasladó a la ciudad condal a representar. En 1735 continuaba en la ciudad, ya que sabemos que participó en la fiesta armónica *Endimión y Diana*¹⁵, representada en la casa de marqués de Rupit Bournoville dentro de las celebraciones del carnaval valenciano (Presas 176). Esta obra fue escrita por Manuel Guerrero, su marido, que trataremos posteriormente y representada por lo que Bec denomina su "compañía familiar" formada por su mujer y sus dos cuñadas: Isabel y Bárbara Hidalgo (Bec 285).

Tanto esta obra como la mencionada *Eurotas y Diana* forman parte de aquellas piezas dramáticas fuertemente influidas por el repertorio italiano operístico, pero con letra en castellano, de presencia musical variable pero abundante y que suponen una primera recepción del *Dramma per musica* cuya pervivencia será rastreable en la península durante todo el siglo XVIII (Leza 308-320). En ambas obras hizo María Hidalgo de Diana, la protagonista femenina, como se puede intuir por sendos títulos, lo que nos hace suponer que Hidalgo no tardó demasiado en convertirse en una gran cantante.

A partir de 1739 María Hidalgo será llamada a representar a Madrid y permanecerá en esta ciudad hasta el final de su vida. Sin embargo, antes de centrarnos en la etapa madrileña (como intérprete y como autora) vamos a tratar brevemente a la familia de María Hidalgo, ya que consideramos que es fundamental para entender el funcionamiento de las compañías de representantes durante la Edad Moderna, fuertemente gobernadas por una serie de familias de actores y músicos que dominaron las tablas de las principales ciudades del país.

La familia Hidalgo es una de las treinta y cinco familias teatrales que durante el siglo XVIII proveyeron a la ciudad de Madrid de multitud de músicos y representantes¹⁶ (Bec 48-49). De Isabel y Bárbara Hidalgo no hemos podido encontrar demasiada información salvo la ya comentada y que muestra su participación en el teatro musical de la ciudad de Valencia.

¹⁵ *Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*, BNE Mss. 14102, pp. 228 r.- 234 °v.

¹⁶ Aunque treinta y cinco parezca un número muy alto, lo cierto es que el alto nivel de endogamia entre estas familias hace que no estemos hablando de núcleos familiares independientes. Por ejemplo, la familia Hidalgo es realmente la familia Hidalgo/Guerrero/Palomino/Orozco/Serqueira si tenemos en cuenta los enlaces matrimoniales de sus miembros.

Sí que tenemos constancia de que la muerte de ambas aconteció en Madrid, la de Bárbara en 1743 y la de Isabel un año después¹⁷, pero no nos consta su participación en ningún espectáculo de la ciudad. A partir de 1749 aparece una segunda María Hidalgo, cuyo nombre completo era María Ángela, representando junto a la primera en la ciudad de Madrid. No sabemos exactamente el parentesco que las unía. A la llamada María Hidalgo *la menor*, Cotarelo y Mori (*Don Ramón de la Cruz* 527) la supone hermana de la mayor, cosa que consideramos imposible si tenemos en cuenta la información que hemos expuesto anteriormente. Quizá fuese sobrina o, como intuye Bec, prima (325-328). Sea como fuere, ambas opciones plantean la existencia de un tío o un hermano de nuestra Hidalgo del que no hemos podido hallar noticia.

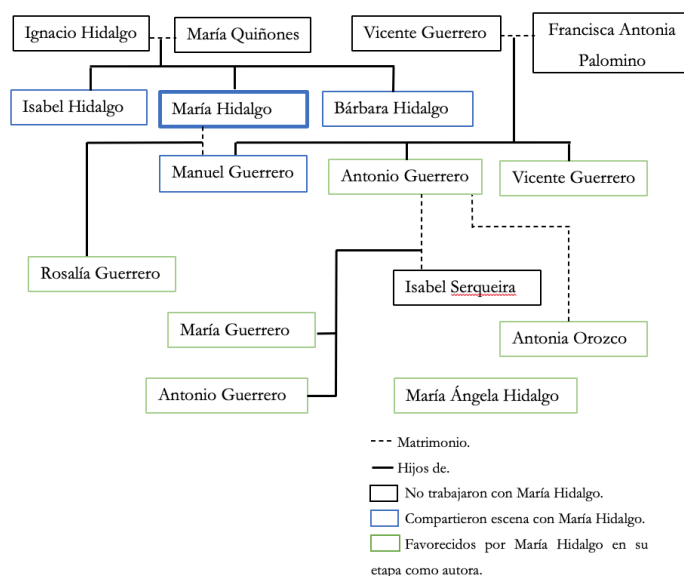
No hemos podido tampoco encontrar la fecha del enlace matrimonial de María Hidalgo con Manuel Guerrero, aunque probablemente se casarían en la década de 1720 si tenemos en cuenta su participación conjunta a partir de 1727. En 1739, Manuel Guerrero también fue llamado a representar en Madrid y fue primer galán de la compañía de Antonio Palomino (familiar de Cristóbal Palomino, con el que representaron en Valencia¹⁸) desde ese año hasta el 1745. Posteriormente fue autor de su propia compañía en el teatro de los Caños del Peral (Morales de la Fuente 127), y luego y volviendo a los teatros públicos, primer galán en la compañía de Manuel de San Miguel del 1747 al 1751 y de la suya propia hasta la fecha de su muerte, en 1754. Guerrero fue un reputado actor, cantante y dramaturgo que escribió, además del melodrama antes comentado, algunas comedias de éxito como *Las más heroica amistad o Amor más verdadero* (1745) o *La piedad vence al destino o La sortija de Venus* (1748), tercera parte de la famosa comedia de magia *El anillo de Gíges y Mágico rey de Lidia* (Diez Borque y Palacios Fernández 131, 137). Además, nos legó un pequeño opúsculo en defensa de los comediantes y su representación que era una respuesta ante los ataques hacía los mismos del jesuita Gaspar Díaz y que incluso se llevó a la imprenta en 1743¹⁹. Según nuestros datos, el matrimonio solo tuvo una hija: la popular actriz Rosalía Guerrero, que hizo papeles de sexta, cuarta dama y graciosa hasta su prematura muerte en 1767 (Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz* 524).

¹⁷ APSS: *Libro de difuntos* 25: 184, r. (Bárbara) y 245 r. (Isabel).

¹⁸ La familia Palomino es otra de las grandes familias del gremio de representantes madrileño. Aunque no hemos podido encontrar información sobre Cristóbal, podemos destacar, además del autor Antonio Palomino, a los actores Tadeo Palomino y María Teresa Palomino, apodada la Pichona, ambos reconocidos y muy habituales en los papeles protagónicos de cantado (Cotarelo y Mori, 1899, 565-566).

¹⁹ Guerrero, Manuel. *Respuesta a la resolución que el reverendísimo padre Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús dio....* Zaragoza: Francisco Moreno impresor. 1743.

La familia Guerrero es otra de las grandes familias del gremio de representantes madrileño. Manuel Guerrero, de segundo apellido Palomino, tuvo dos hermanos que fueron músicos teatrales: Vicente y Antonio. Este último, fue primer músico de la compañía de María Hidalgo mientras esta existió y han llegado a nuestros días muchas de las partituras que compuso para la compañía de su cuñada (Soriano Santacruz 19, 46-51). Antonio Guerrero se casó con dos actrices pertenecientes al gremio de representantes: primero con Isabel Serqueira y luego con Antonia Orozco. De ambos matrimonios, surgieron algunas actrices y músicos que fueron favorecidos por María Hidalgo en algún momento de su gestión tal y como muestra el siguiente gráfico²⁰:



Como se puede observar, María Hidalgo trabajó habitualmente con su familia cercana en las tablas y cuando dio el paso a la gestión teatral siguió favoreciendo a sus parientes más directos. No hay que entender esto como una excepción, sino como un paradigma de la endogamia del teatro público madrileño relacionada más con una estructura diseñada para mantener y enseñar el oficio del actor, cantante y músico a las nuevas generaciones de una manera funcional que con el nepotismo en sí mismo. Sin embargo, aunque el funcionamiento de las redes familiares de María Hidalgo no fuese en sí mismo particular, sí tiene algunas peculiaridades que comentaremos más adelante.

Volviendo de nuevo a María Hidalgo, no sabemos qué fue lo que motivó a que la actriz y su marido fueran llamados a representar en Madrid.

²⁰ Construido en base a Bec; Morales de la Fuente, y Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz*.

Al parecer, el matrimonio y su pequeña compañía familiar había cosechado notables éxitos en Valencia y Barcelona, donde estuvieron en contacto con Gaspar de Molina. El sacerdote había hecho carrera en estas dos ciudades antes de comenzar su andadura como Presidente del Consejo de Castilla en 1734 y entre sus labores, aun estaba la de formar las compañías de Madrid (competencia que fue transferida al corregimiento de la ciudad en los años siguientes). Por tanto, es posible que Gaspar de Molina tuviese algo que ver en el ascenso de la pareja de representantes a las tablas madrileñas en 1739 (Bec 285-286).

Ya hemos indicado que, a partir de este año, María Hidalgo estará vinculada a Madrid hasta el final de su vida. Primero aparece como cuarta dama en la compañía de Manuel de San Miguel durante dos años (de 1739 a 1741). A partir de ese año encontramos noticias dispersas que la sitúan representando óperas y zarzuelas en el teatro de los Caños del Peral asociada a las compañías de San Miguel y de Antonio Palomino. Sabemos que hizo papeles protagónicos o principales en la farsa dramática *el Domiciano* (música y texto anónimos), representada en 1743 y la ópera *El tequelí*, en 1744, con texto de Solano y Lobo y música de Francesco Corradini (Bec 263-265). Ya conocía Hidalgo este tipo de repertorio de su etapa anterior en Valencia y Barcelona, y en Madrid ya había hecho de protagonista en otra ópera de Corradini: *Burlas y Veras de amor. La Elisa*, esta vez con texto de José de Cañizares, representada en el teatro de la Cruz en 1739, cuando Hidalgo no llevaba más que unos meses en la capital (Leza 335-336). A partir del año 1747 vuelve a las compañías de los teatros públicos a los cuales estará vinculada ya hasta el final de su vida.

Tabla 1: María Hidalgo como actriz en las compañías públicas de Madrid

Año teatral	Puesto	Compañía
1726-1727	6 ^a . Dama.	Manuel de San Miguel
1739-1740	4 ^a . Dama	Manuel de San Miguel
1740-1741	4 ^a . Dama	Manuel de San Miguel
1747-1748	4 ^a . Dama	Manuel de San Miguel
1749-1750	4 ^a . Dama	Manuel de San Miguel
1750-1751	4 ^a . Dama	Manuel de San Miguel
1751-1752	4 ^a . Dama	Manuel Guerrero
1752-1753	4 ^a . Dama	Manuel Guerrero
1753-1754	4 ^a . Dama	Manuel Guerrero
1754-1755	5 ^a . Dama	María Hidalgo
1755-1756	5 ^a . Dama	María Hidalgo
1756-1757	5 ^a . Dama	María Hidalgo
1757-1758	6 ^a . Dama	María Hidalgo
1758-1759	5 ^a . Dama	María Hidalgo
1759-1760	5 ^a . Dama	María Hidalgo
1760-1761	5 ^a . Dama	María Hidalgo

1761-1762	4ª. Dama	María Hidalgo
1762-1763	6ª. Dama	María Hidalgo
1763-1764	7ª. Dama	María Hidalgo
1764-1765	7ª. Dama	María Hidalgo

En este momento ya tenemos datos suficientes para dibujar un perfil interpretativo de María Hidalgo. Cotarelo y Mori recoge en su nota biográfica (*Don Ramón de la Cruz* 526) que fue mucho más famosa como autora que como actriz, sin embargo, los datos que hemos expuesto nos hacen dudar de esta afirmación. En primer lugar, tanto en Valencia y Barcelona como en la primera etapa madrileña asociada al teatro de los Caños del Peral y a sus representaciones operísticas, María Hidalgo hizo papeles principales en prácticamente todas las que hemos podido recopilar. Y, aunque no han llegado a nuestros días demasiadas partituras asociadas a estas representaciones, lo cierto es que sabemos que este tipo de personajes requerían de una cantante cualificada con una compleja técnica vocal que seguro que María Hidalgo dominó.

Por otro lado, como se puede observar en la tabla, el puesto que ocupó María Hidalgo como intérprete en las compañías que trabajó fue el de cuarta dama, que era el puesto musical principal de la compañía²¹. María Hidalgo probablemente nunca dejó de representar papeles principales en muchas de las zarzuelas y óperas que se hicieron en los dos teatros públicos mientras ella fue cuarta dama de estos, como *Viento es la dicha de amor* (1748) o *Apolo y Climene* (1757), entre muchas otras (Andioc y Coulon 221, 236). Y, además, María Hidalgo como cuarta dama debió de cantar diariamente en la parte musical de las comedias, que variaba bastante de una comedia a otra (algunas comedias pueden considerarse zarzuelas de tres actos, mientras que en otras no es más que una pequeña y corta canción (Soriano Santacruz 38-40)). Por último, como cuarta dama debía de hacer las voces más agudas en los llamados *cuatros*, los coros conductores de la acción tan necesarios en la dramaturgia hispánica y omnipresentes en la mayoría de las comedias y zarzuelas.

Podemos de hecho, relacionarla con alguna de las partituras que han llegado a nuestros días y forman parte de este repertorio. Por ejemplo,

²¹ Por regla general los puestos musicales eran la cuarta, quinta y sexta dama, que era la sobresaliente, aunque dependiendo de la compañía y de la época que estemos tratando esto puede variar ligeramente. Aunque en apariencia el puesto de "cuarta dama" parezca bajo dentro de la jerarquía teatral, no hay que olvidar que estas denominaciones se generaron a principios del siglo XVII, cuando la musical teatral tenía menos importancia. En el siglo XVIII la importancia de la música en el teatro aumentó considerablemente, aunque ello no trajo el cambio de la denominación de la "cuarta dama". También debemos de tener en cuenta que en todo momento los roles de primera y segunda dama estuvieron relacionados sobretodo con el teatro en verso, cuya popularidad se mantuvo inalterada durante toda la Edad Moderna.

podríamos relacionarla con la copla *Vuela, pensamiento mío* incluida en la música compuesta por su cuñado, Antonio Guerrero, para la calderoniana *El conde Lucanor*²². En esta canción teatral aparece la indicación “4ª. dama” presidiendo la partitura. Esta, se representó en numerosas ocasiones durante el siglo XVIII y en muchas de ellas esa cuarta dama fue María Hidalgo. Este tipo de indicaciones son muy habituales en las partituras de comedias, sainetes y tonadillas y permiten, tal y como estamos haciendo, definir el rol de cuarta dama como un rol especializado que requería una técnica musical equiparable, por ejemplo, a los papeles protagónicos de la ópera italiana que dominaba los teatros europeos de la época²³.

Hemos podido recopilar algunos datos que nos hablan de la fama de María Hidalgo como actriz. Unas octavas anónimas e impresas sin fechar y sin nombre que alaban a la compañía de Manuel Guerrero a su paso por los Caños del Peral (por tanto, podemos fecharlas entre 1745 y 1747) hablan así de María Hidalgo y de Catalina Pacheco, alias la Catuja, quien trabajó con María también como actriz cantante:

[...] Las dos bellas atlantes peregrinas
afrentas del clavel, coral y plata
que en matices, diamantes, piedras finas
se roban la atención que las retrata.
Cuyas dos voces métricas divinas
lisonjean lo mismo que arrebatan
encantos del encanto de la Tracia
donde tiene su cátedra la gracia.
De sus areas²⁴ y cuatros al imán
fertilizan dulzuras al confín
y a las almas inflaman ecos del Clarín²⁵. [...]

²² BHMM, Mus 20-10.

²³ Sirvan de ejemplo al margen de la ya mencionada las coplas presentes en las comedias *El anillo de Gíges (1ª Parte)* de Blas de Laserna (BHMM, Mus 4-5) o *La fingida arcadia* (BHMM, Mus 7-16) y *El delincuente sin culpa o Bastardo de Aragón* (BHMM, Mus 17-17) de Antonio Guerrero, donde la indicación “4ª dama” aparece en piezas de un complejo virtuosismo.

²⁴ Quiere decir arias. En referencia a las arias da capo que provenían del repertorio italiano y se convirtieron en habituales en todo tipo de repertorios escénico-musicales.

²⁵ *En vista de los tres Autos Sacramentales que se están executando en los Coliseos de la Cruz, y Príncipe y el Real de los Caños del Peral, un desinteresado imparcial manifiesta las ventajas con que la compañía de este último se esmera en su execución, a distinción de las otras.* BNE, VC/12598/4.

También nos aporta información sobre su vida como actriz el sainete inédito *La Visita del Hospital del Mundo* de Ramón de la Cruz. Es una obra de costumbres teatrales cuyos personajes son los mismos integrantes de la compañía interpretándose a sí mismos. Este sainete, escrito para la compañía de Hidalgo en 1763, pone en boca de su autora los siguientes versos en referencia a su pasado como actriz:

Autora: Pues si eso decís vosotros
 ¿Qué dirá María Hidalgo?
 que ha mantenido los cuatros
 tanto tiempo en estas tablas
 con concertados gorjeos
 que a todo el patio agradaban
 y decía muchas veces:
 ¡Viva la autora, qué es guapa!²⁶

Al margen del dato sobre la belleza de la autora²⁷, tanto las octavas como el sainete de Ramón de la Cruz nos proporcionan información sobre la vida interpretativa de María Hidalgo, quien se confirma en primer lugar como una actriz cantante y, en segundo lugar, como una actriz alabada por el público en contra de lo que decía Cotarelo y que nos vemos obligados a rechazar.

Finalmente, y como última noticia que hemos podido recopilar sobre la popularidad de María Hidalgo, aparece su nombre varias veces en la sección de *Amos y Criados* del *Diario Noticioso Universal*, donde la casa de la autora, que al parecer estaba situada en la antigua calle de San Juan, hoy en día calle de Moratín y posteriormente en la calle Huertas, ambas en el barrio de Letras, sirve de referencia a varios sirvientes para ofrecer sus servicios²⁸. Esto, aparte de darnos el dato de la residencia de la autora, también aporta información sobre su popularidad. Que la casa de la autora fuese una referencia para el pueblo de Madrid, “casa de María la comedianta”,

²⁶ Conservado en la BHMM en su versión manuscrita bajo la signature, p. 20.

²⁷ Cotarelo y Mori en la citada nota biográfica afirma que, de joven, a la autora la apodaban la Venus por su belleza. Aunque probablemente María Hidalgo era muy guapa (así parece según los datos que hemos manejado), lo cierto es que el apodo de Venus podría estar relacionado con los papeles divinos que María Hidalgo hizo de seguro en numerosas zarzuelas y comedias, donde los dioses tenían desarrollados pasajes musicales. De hecho y como hemos dicho anteriormente, en Barcelona hizo de Venus en la loa que antecedió a *Eurotas y Diana*.

²⁸ *Diario noticioso universal*, Madrid, Lunes 11 de diciembre de 1758, Num. 8, p. 536; *Diario noticioso universal*, Madrid, S.F, Num. 42, p. 84; *Diario noticioso universal*, Madrid, Miércoles 3 de junio de 1761, Núm. 230, p. 460.

significa que María Hidalgo era una personalidad reconocida en la villa, suponemos que por su fama como actriz y, posteriormente, como autora.

Sin embargo, y a pesar de la popularidad que sabemos que tuvo, tras la muerte de su marido y su ascenso a la dirección de compañía se produce un cambio en la carrera interpretativa de la autora. En el primer año que dirige, 1754, pasa de cuarta dama a quinta dama y el descenso será progresivo hasta acabar, en 1764, en uno de los puestos con menos peso a nivel de representación: el de séptima dama (salvando el año 1760-1761 en que vuelve a ser cuarta). Si tenemos en cuenta que al año siguiente pide su jubilación como actriz para dedicarse exclusivamente a la dirección, podemos deducir que la autora se aleja por su propio pie progresivamente de la representación²⁹. Quizá esta sea la razón por la que Cotarelo reste importancia a su labor como actriz.

María Hidalgo: mujer, autora

Dejar la representación para dedicarse exclusivamente a gestionarla no era lo habitual. Aunque María Hidalgo no fue un caso aislado (antes lo hizo el autor Manuel de San Miguel y posteriormente hubo otros ejemplos), lo más común era que los autores participasen activamente en la representación, a menudo en los papeles protagonistas como primera dama o primer galán. Sí fue la única mujer que lo hizo durante el siglo que nos ocupa. Quizá la razón de esto fuera su edad. Si tenemos en cuenta que Hidalgo nació en 1705, en el momento que pide su jubilación como actriz contaría con sesenta años que quizá eran ya demasiados para soportar la frenética vida de las representaciones del teatro público.

Sea como fuere María Hidalgo dirigió su compañía con acierto durante un total de dieciocho años que convierten su gestión teatral en quizá lo más remarcable de su trayectoria. Sin embargo, antes de centrarnos en su papel como autora, debemos de reflexionar acerca de qué es lo que debemos criticar en materia de gestión teatral. Es lógico asumir que a la hora de analizar la calidad de esta tratemos el éxito comercial de la producción como uno de los elementos claves. Sin embargo, el teatro público del Madrid del siglo XVIII funciona de un modo algo diferente. En primer lugar, los dos únicos teatros que representaron durante todo el siglo diariamente son los dos teatros públicos, es decir, el teatro de la Cruz y el teatro del Príncipe, donde las dos compañías de la municipalidad se turnaban durante el año teatral. Aunque existía un tercer teatro, el de los Caños del Peral, no dio funciones en varios momentos del siglo y por tanto su caso no es comparable, al menos hasta que dicho teatro no se convierte en teatro público a finales de siglo (Turina Gómez 124). Esto quiere decir que no hubo competencia real entre la Cruz y el Príncipe, ya que ambos

²⁹ BNE, Mss. 14074/1-65, 70, 77, 78, 79.

funcionaban paralelamente, ninguno fue sede de una compañía titular y tenían la misma afluencia de público.

En segundo lugar, debemos asumir que los datos relativos al éxito de una función determinada, como la venta de entradas, tienen una serie de modificantes que no han llegado a nuestros días. Estos, como el tiempo atmosférico, un período de epidemia o la presencia de un espectáculo itinerante no teatral presente en la ciudad y del que no han quedado noticias, podrían de seguro influir notablemente en la taquilla y por ende en el éxito de una función (Andioc 31-32). Es por ello por lo que tratar este tipo de datos para evaluar el éxito de una función, una temporada o incluso un período de gestión determinado es algo no suficientemente concluyente, aunque sí útil. Creemos más acertado tratar las novedades en torno a estética teatral o musical que acontecen en el seno de la autoría de María Hidalgo para mostrar su valía como gestora, ya que, como hemos tratado anteriormente, la autora estaría relacionada con el proceso de creación dramático-musical. De hecho, las dos décadas en las que la autora dirige su compañía son un momento de cambios sustanciales en el teatro madrileño del Siglo de las Luces, debido sobretudo a la evolución de la zarzuela y la eclosión de un nuevo género de teatro breve: la tonadilla.

Tradicionalmente se ha considerado como origen de este género de teatro breve a aquellas piezas que compuso Luis Misón para el Corpus de 1757 y cuya representación recogió el *Memorial Literario* en un artículo sobre la historia del género publicado en 1787³⁰. Así ha sido desde que Subirá reprodujo el artículo en la primera gran monografía sobre la tonadilla (285-287). Sin embargo, esta cronología es bastante problemática. En primer lugar, Rosa Pérez Mora ha demostrado la utilización del término "tonadilla" desde el último tercio del siglo XVII (89-104). Por otro lado, José Antonio Morales de la Fuente (103) ha puesto de relevancia las tonadillas que compositores como Antonio Guerrero agregaron al final de algunos de los sainetes compuestos en 1757. Este mismo compositor interpuso también una tonadilla para finalizar la introducción de 1755 *El auto contra los bailes*, preludio de la comedia *Roberto el diablo* y que parece que hasta la fecha ha sido ignorada.

Aunque no podemos tratar aquí la compleja problemática de la génesis de la tonadilla, sí podemos afirmar que a pesar de no originarse en la década de los 50 del siglo XVIII, lo cierto es que es en este momento cuando se representan las primeras tonadillas como piezas independientes y no como agregados de otros géneros de teatro breve (tal y como ocurría con las introducciones y sainetes de Guerrero, donde la tonadilla es la pieza musical final). La popularidad que alcanzó como género ha sido puesta en valor por

³⁰ "Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte". *Memorial literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*. XLVI. Septiembre de 1787, parte segunda. 169-174.

una serie de estudios de referencia entre los que se puede destacar el ya citado estudio de Subirá y más recientemente el estudio de Elisabeth Le Guin, quien ha debatido los presupuestos nacionalistas, concluyendo la tonadilla como un género teatral que sí representa la parte más castiza de la sociedad madrileña sin renunciar a las influencias de géneros italianos tales como el *intermezzo*. No podemos concluir aquí si las primeras tonadillas se debieron a Guerrero, a Misón o a otro artífice desconocido, pero sí que debemos destacar que todas estas personalidades tienen un claro nexo: la autora María Hidalgo.

En primer lugar, las tonadillas que finalizaban la introducción y los sainetes de Antonio Guerrero fueron compuestas para la compañía de Hidalgo. Este músico y como ya hemos señalado era cuñado de la autora y trabajó en su compañía mientras esta estuvo en activo. Por otra parte, y según el citado artículo del *Memorial literario*, las primeras tonadillas compuestas por Misón en 1758 y cuyo nombre no nos ha llegado fueron representadas por las actrices Teresa Garrido y Catalina Pacheco. Más adelante, en esa misma temporada teatral, tenemos noticia de dos nuevas tonadillas compuestas por el mismo compositor para la Navidad. Estas, también *sine nomine*, fueron cantadas por Diego Coronado, Juan Ladvenant, María Ángela Hidalgo (familiar de la autora) y por las dos actrices antedichas. Todos estos actores formaban parte de la compañía de Hidalgo, por tanto, podemos asumir que las primeras tonadillas independientes fueron representadas por su compañía.

Han llegado a nuestros días pagos y partidas que apoyan esta tesis. De la temporada 1759-1760 tenemos conservada una partida de la compañía para nueve tonadillas firmadas por la autora (aunque no sabemos realmente cuáles fueron ni cuándo se representaron)³¹. A partir de ese momento es habitual encontrar pagos destinados a la composición de tonadillas en los años siguientes en ambas compañías. La importancia de la tonadilla como género es fundamental para entender el teatro madrileño de la segunda mitad de siglo. Y todo parece indicar que María Hidalgo es una de las personas claves para entender su evolución y su popularidad.

La importancia de María Hidalgo en la evolución del teatro en España durante la segunda mitad del XVIII no se ciñe exclusivamente al establecimiento de este “nuevo” género. De hecho, Ramón de la Cruz está fuertemente vinculado a la compañía de la autora. Gracias a numerosos pagos y al hecho de que muchas de las obras del madrileño han conservado la compañía que las estrenó en sus paratextos, podemos vincular a María Hidalgo con el estreno de muchas obras del autor. La lista de obras de teatro breve estrenadas por la compañía de la autora (y escritas para ella) es extensísima y se compone de títulos como los sainetes y entremeses *Los novios espantados*, *La civilización*, *El renegado*, *La crítica*, *Los desconfiados* o *Los*

³¹ BNE, Mss. 14016/1/4.

novios espantados o los fines de fiesta *Baños inútiles* o *La botillería*, entre muchos otros³². También escribió algunas obras de formato mayor para la compañía de Hidalgo, como las zarzuelas *Las segadoras de Vallecas*, *Las labradoras de Murcia* (representada por las dos compañías con música de compositor Antonio Rodríguez de Hita (edición de Cabañas Alemán), las traducciones de óperas adaptadas a zarzuelas como *Los portentosos afectos de la naturaleza* o la comedia *Sesostris* (Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz* 278, 290).

Finalmente, la compañía de María Hidalgo fue la responsable de la producción de dos de las zarzuelas fundamentales para la evolución del género en la segunda mitad del siglo XVIII. Una de ellas es la traducción y conversión en zarzuela por Antonio Furmento Bazo de *La buena fillola* (o *La buena hija*) *dramma giocoso* de Carlo Galdoni (*La buona figliuola*), estrenada por la compañía de la autora en 1765. Bazo es, junto a Ramón de la Cruz, un dramaturgo indispensable para entender la producción teatral del Madrid de la Ilustración. Esta zarzuela es clave en el establecimiento de la ópera bufa en el Madrid del momento, tanto desde el punto de vista teatral como musical, ya que con lo bufo se irradiaron de convenciones dramáticas que dominaron toda Europa (Le Guin 93-94).

La otra zarzuela reseñable, *Los jardineros de Aranjuez*, con texto y música del compositor Pablo Esteve, es también fundamental para entender la evolución del repertorio del teatro musical en esta época, ya que supuso uno de los principales y primeros ejemplos del nuevo quehacer dramático-musical que trajo consigo la citada ópera bufa italiana. En ella, su autor y en palabras de José Máximo Leza: “no cuestiona el uso de formas italianas como el aria o las «acavatinas» ni el modelo de la ópera bufa que tan bien conoce, sino que pretende adaptarlas a una dramaturgia específica [hispana] donde la vivacidad es esencial para conseguir el favor del público” (425-426). Pablo Esteve es uno de los compositores fundamentales del repertorio teatral del Madrid de la Ilustración y, como Misón, su inclusión en el mundo del teatro popular parece vincularse a la figura de María Hidalgo.

Es bastante reseñable el hecho de que la gestión de María Hidalgo gane en importancia desde el punto de vista del teatro musical. En los teatros públicos, como ya hemos tratado, se representaban zarzuelas, óperas y comedias con música, además de los intermedios, pero, por otro lado, se representaban una gran cantidad de obras donde la música era inexistente o algo no demasiado importante a nivel dramático. Estas obras “de representado” tenían sus actrices especializadas, la primera y segunda dama sobretodo, del mismo modo que cuarta y quinta eran damas especializadas en el ámbito musical. Aunque la evolución de teatro declamado continúa durante la época de gestión de Hidalgo, no es en absoluto comparable al

³² Véanse los pagos al dramaturgo conservados en BNE, 14015 y 14016 y AVM, Sec. 1-471-1.

interés musical que podemos atribuir a la autora. Es por ello por lo que Caroline Bec afirma que las dos principales “eclosiones” del teatro musical español del siglo XVIII fueron auspiciadas por dos mujeres, actrices cantantes y directoras: Juana de Orozco (cuya compañía es fundamental en la recepción de la primera ópera italiana en los teatros públicos) en la década de 1730 y María Hidalgo a partir de 1760 (Bec 330). Con los datos expuestos no podemos más que compartir esta idea.

Si tenemos en cuenta la vida interpretativa de Hidalgo, no debería de extrañarnos su predilección por el teatro musical. Desde su etapa valenciana la vemos especializada en el repertorio musical y su familia, la familia Hidalgo/Guerrero/Palomino es una familia particularmente musical dentro del gremio de representantes, donde los hombres son músicos, compositores (Vicente, Antonio y Antonio hijo) o, en menor medida, cantantes (Manuel Guerrero y Tadeo Palomino, que será un afamado cantante en las décadas siguientes) y las mujeres, prácticamente en su totalidad, actrices cantantes (las hermanas de María, María Ángela, Rita Orozco...). De hecho, todas las personas pertenecientes a la familia de Hidalgo que la autora favoreció, tal y como se puede ver en el gráfico genealógico, son músicos, compositores o actores cantantes que de seguro ayudaron a María a lograr el éxito como gestora teatral y musical.

Sin embargo, a pesar de los éxitos, también tuvo que hacer frente María Hidalgo a algunos problemas con las autoridades. Por ejemplo, en 1763 se acusó a María Hidalgo y a María Ladvenant, quien dirigía la otra compañía durante ese año teatral, de dejar entrar a galanes (los hombres de la compañía) al vestuario femenino de los coliseos, además de permitir que algunas de las personas que alquilaban los palcos pudiesen entrar en cualquier momento a los mismos, lo que en ocasiones dificultaba la representación. Las dos mujeres autoras se dirigieron en un memorial conjunto a las autoridades pidiendo que permitiesen acceder al palco (llamados aposentos) a aquellos “diferentes señores y otras grandes personas” que los habían pagado anualmente. Su proposición fue rechazada, obligándolas a acatar las normas sobre decencia en la representación que se habían publicado en ordenanza en 1753 y se volvieron a reafirmar aprovechando la situación (Bec 346-347).

Al margen del hecho en sí, que puede parecer anecdótico, podemos observar una actitud combativa que sirve para perfilar algo de la personalidad de la autora. Quizá por eso Caroline Bec afirma que “desde la década de 1750 las actrices que ocuparon puestos de directora de compañía violaron regularmente las reglas impuestas para el buen funcionamiento de los teatros y el respeto al orden público. Para atraer un mayor número de espectadores no dudaron en comenzar las actuaciones antes de las cuatro de la tarde, hora legal en invierno [...] o cantar una canción fuera de la representación o, por el contrario, cantar una canción en el escenario al

margen de la obra mientras el público lo pidiese³³" (347-348). Esta actitud por parte de las mujeres directoras de desobediencia hacia las autoridades que defendían la segregación de sexos o la "decencia" en el teatro la consideramos un dato que aporta valiosa información sobre la actitud de María Hidalgo.

En 1773, como ya hemos indicado, se le concedió la jubilación a la autora junto con Juan Ponce, que dirigía la otra compañía (Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz* 526). A partir de ese año, Manuel Martínez y Eusebio Ribera serán los autores hasta prácticamente final de siglo y continuarán la estela de lo programado por María Hidalgo. Durante sus años de gestión se popularizó la tonadilla y se estableció definitivamente la opera bufa, hibridada o no con la zarzuela (Leza 410-418). Destacaremos, finalmente, que la época que sucedió a Hidalgo y que seguramente ella presenció como espectadora fue una época donde surgieron grandes actrices especializadas que triunfaron en todo tipo de géneros "nacionales" y extranjeros y cuyas noticias han llegado a nuestros días de la mano de la primera historiografía cultural.

El 1 de abril de 1797, más de veinte años después de su jubilación, moría la autora María Hidalgo en su casa de Madrid³⁴. Había hecho declaración de pobre en la primavera de 1793. No podemos saber cómo de pobre era Hidalgo en el momento de su muerte, ya que Sánchez Escobar ha puesto de relevancia que muchas veces esta especie de testamentos que eran las declaraciones de pobre ocultaban a veces bienes no declarados. Sin embargo, no aparece en la declaración de pobre ningún nombre, designando la autora a su alma como única heredera de "los cortos bienes" que tenía (Bec 147). Por tanto, aunque no podemos estar seguros del nivel de pobreza, sí podemos suponer que María Hidalgo falleció sin familiares cercanos, a pesar de sus 70 años dedicados al teatro en los que estuvo representando junto a una legión de estos.

Por lo expuesto y aunque el repertorio teatral de la segunda mitad del siglo precise de estudios que aporten luz sobre algunos huecos presentes en la disciplina, lo cierto es que podemos incluir a María Hidalgo en el centro de la producción cultural del Siglo de las Luces madrileño. Son muchos los nombres que se vinculan a ella gracias a contratos, pagos y demás

³³ Toutefois, à partir des années 1750, les comédiennes-chanteuses, d'autant plus lorsqu'elles occupaient la charge de directrice de compagnie, enfreignaient régulièrement ces règles imposées pour le bon fonctionnement des théâtres et le respect de l'ordre public. Pour attirer un plus grand nombre de spectateurs, elles n'hésitaient pas à débiter les représentations avant quatre heures de l'après-midi, heure légale du début du spectacle en hiver [...] à chanter un air en dehors de la représentation elle-même, ou au contraire à bisser l'air sur scène à la demande du public.

³⁴ APSS: *Libro de difuntos 38*: 106, r.

documentación teatral presente en el Archivo de Villa, como los ya mencionados (Cruz, Bazo o los músicos Guerrero, Misón o Esteve) además de otras personalidades importantes para la vida cultural, como los propios actores y actrices o los miembros de la orquesta.

Sin embargo, no debemos entender que la compañía de la autora y su gestión sobresaliese por encima de la otra compañía. Ésta, que estuvo dirigida por varias personas durante los años de gestión de Hidalgo (los autores José de Parra, José Martínez Gálvez, Juan Ángel, Nicolás de la Calle, Juan Ponce y las autoras Águeda de la Calle y María Ladvenant), no estuvo, por regla general, alejada estética y productivamente de la de Hidalgo. Generalmente, ambas compañías compartieron una misma idiosincrasia teatral durante todo el siglo y no tuvieron una competencia real. No hay que olvidar que todos sus integrantes, incluidos actores, actrices y autores, pertenecían al mismo Gremio de representantes y formaban juntos un sector social reconocible y endogámico que se ha de estudiar en conjunto. Las famosas competencias entre compañías se debían, sobretudo, al público, que sí que se polarizaba hacia una compañía u otra en base a su preferencia particular por una actriz o actrices. Sin embargo, a nivel musical, los primeros ejemplos de tonadillas junto con las dos zarzuelas antedichas sí suponen una importante novedad, son imprescindibles para la evolución del teatro musical del siglo XVIII y pueden vincularse particularmente con la gestión de la autora. Esto es algo que creemos que ha de ser puesto en valor.

A modo de conclusión, los datos expuestos sobre la vida teatral de María Hidalgo la convierten en una personalidad imprescindible para el teatro madrileño de las décadas centrales del siglo y permiten situarla en el centro de la red sociocultural que lo producía. Podríamos argumentar, por lógica, que probablemente parte de la gestión y todo lo que ello conllevaba (inclusive la selección de las obras a representar) no fuese el esfuerzo de una única persona, sino algo más orgánico: un conjunto de decisiones tomadas por las principales personalidades de la compañía. Sin embargo, los documentos que hemos presentado demuestran que la autora estuvo relacionada con el proceso creativo (textual y musical) y con los creadores de un modo estrecho e incluso génico, siendo la primera responsable de la viabilidad escénica de la obra en todo el espectro que conlleva la representación teatral.

Por otra parte, no debemos restar importancia a la dilatada vida de Hidalgo como actriz y cantante, que también fue destacada. Su papel como protagonista en numerosas zarzuelas, óperas y comedias la muestra como una intérprete de alto nivel y con una capacidad de adaptación que pudo ser decisiva en su etapa como gestora. En esencia, fue una gran cantante que a la vez fue fundamental en la evolución de los géneros de teatro musical de la segunda mitad del siglo XVIII.

Poner de relevancia la figura de Hidalgo tiene sobre todo la finalidad de plantear la necesidad de incluir a los actores y actrices en la red sociocultural

de su tiempo, ya que son figuras imprescindibles para comprender la escena española del siglo XVIII. Y, por otra parte, destacar las realidades femeninas en la gestión teatral de este siglo. Su vinculación con las instituciones choca con la idea de mujer que solemos asumir cuando estudiamos la Modernidad. Se ponen en valor aquí las palabras de Ruiz-Doménec sobre la necesidad de acercarnos a estas mujeres rompiendo con el molde de la mujer victoriana y asumiendo “todo lo que ellas fueron, pudieron ser y los motivos por los que no pudieron ser lo que deseaban ser [...] la existencia femenina es el centro de una posibilidad «otra» del mundo” (12, 16). Una especie de acercamiento a la mujer obviando la identidad femenina legada del siglo XIX para intentar dilucidar esta “otra posibilidad del mundo” es lo que hemos intentado hacer con este primer acercamiento a María Hidalgo.

Con nuestro estudio deseamos insistir en la importancia de la figura de la autora de compañía. Reclamamos en estas últimas líneas la necesidad de estudios que pongan de relevancia el papel de la mujer en la vida artística del Siglo de las Luces, comprendiendo todo su espectro. Estudios que asuman que la producción cultural femenina no solo fue cosa de monjas, dramaturgas y mujeres de la alta sociedad, sino que además fueron figuras indispensables las actrices, las autoras y demás profesionales del teatro y las mujeres en su generalidad como público tal y como se ha hecho cuando se ha puesto en valor la importancia de las lectoras del siglo XVIII (Bolufer 300-308). Estudios que, en definitiva, permitan comprender la magnitud del espectro artístico femenino del setecientos, que en ocasiones nos trae personalidades tan importantes y sorprendentes como María Hidalgo, una mujer que nació y murió con el siglo XVIII, cuya voz y técnica fue aplaudida por todo el espectro del público de la época, desde el Presidente del Consejo de Castilla hasta el pueblo llano de varias metrópolis y cuya gestión teatral fue fundamental para la evolución del teatro musical de la época. María Hidalgo fue primera responsable de obras fundamentales para la vida dramática del Madrid de la Ilustración y vivió en el centro de una compleja red sociocultural de artistas entre los que podríamos destacar a importantes dramaturgos, compositores, interpretes, actrices, actores y, por supuesto, a ella misma.

ABREVIATURAS

APPS: Archivo de la parroquia de San Sebastián de Madrid.

AVM: Archivo de Villa de Madrid.

BHMM: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

BNE: Biblioteca Nacional de España.

BC: Biblioteca Nacional de Cataluña.

ÍNDICE DE MANUSCRITOS

- Cruz, Ramón de la. *La visita del Hospital del Mundo*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-184-39. 1764.
- _____. *Templos de amor y placer*. Fin de fiesta para el auto *El cubo de la Almudena*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 1-184-5-B. 1760.
- Guerrero, Antonio. *Música para la comedia La fingida Aradia*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Mus 7-16. 1744.
- _____. *Música para la comedia El delincuente sin culpa o Bastardo de Aragón*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Mus 7-17. 1757.
- Laserna, Blas de. *Música para la comedia El anillo de Giges (1ª parte)*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Mus 4-5. 1779.
- _____. *La fuga de la Pulpillo*. Tonadilla a tres. Apunte de teatro manuscrito. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea 221-34.
- _____. *La fuga de la Pulpillo*. Tonadilla a tres. Música manuscrita. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Mus 121-9.
- Óperas y zarzuelas del siglo XVIII*. Biblioteca Nacional de España Mss. 14102.
- Ordenanza y estatuto de las precauciones que se deveran tomar para la representación de las comedias mandadas observar por su magestad en el mes Noviembre de 1753*. Archivo de Villa de Madrid: Secretaría, 2-248-26.
- Recibos de autores dramáticos*. Archivo de Villa de Madrid: Secretaría, 1-471-1.
- Libro de difuntos 25*. Archivo de la parroquia de San Sebastián de Madrid.
- Libro de difuntos 28*. Archivo de la parroquia de San Sebastián de Madrid.
- S.N. Biblioteca Nacional de España: Mss. 14015.
- S.N. Biblioteca Nacional de España: Mss. 14016/1/4.
- S.N. Biblioteca Nacional de España: Mss. 14074/1/17, 35, 65,70, 72, 74, 77-79.

BIBLIOGRAFÍA

- Alier i Aixalà, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consideració de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'estudis catalans, 1990.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. "El actor español en el siglo XVIII: Formación, consideración social y profesionalidad". *Revista de Literatura* 100 (1988): 445-466.
- Amar y Borbón, Josefa. *Discurso sobre la educación de las mugeres*. Madrid: Imprenta de D. Benito Cano, 1790.
- Andioc, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Editorial Castalla- Fundación Juan March, 1976.
- Anónimo. "Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte". *Memorial literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* XLVI (Septiembre de 1787, parte segunda): 169-174.
- Anónimo. *En vista de los tres Autos Sacramentales que se están executando en los Coliseos de la Cruz, y Principe y el Real de los Caños del Peral, un desinteresado imparcial manifiesta las ventajas con que la compañía de este último se esmera en su execución, a distinción de las otras*. BNE, VC/12598/4.
- Archer, Robert. *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*. London: Tamesis, 2005.
- Armona y Murga, José Antonio de. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Vitoria: Diputación foral de Álava, 1988.
- Bec, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle (1700-1767)*. París: Honoré Champion, 2016.
- Bolufer, Mónica. *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1998.
- Buezo, Catalina. "La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una <<autora>> aventurera". *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*. Murcia: U de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000. 267-286.
- Cañizares, José de: *Amando bien, no se ofenderá el desdén. Eurotas y Diana con loa para empezar*. Barcelona: Imprenta de Juan Veguer. 1729, Bc 4-II-2/4.

- Carreras, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Comella, Luciano Francisco. *El sitio de Calés*. Madrid: librería de Manuel Quiroga, 1790.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada: U de Granada, 2008.
- _____. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- _____. *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de Madrid*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1896.
- Cruz y Olmedilla, Ramón de la; Rodríguez de Hita, Antonio. *Las labradoras de Murcia*. Cabañas Alemán, Fernando J., ed. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- De la Barre, François Poulain. *De L'égalité des deus sexes. Discours Phisique et Moral*. Paris: Antoine Dezallier, 1679.
- Diez Borque, José María y Palacios Fernández, Emilio. "El teatro en el siglo XVIII". En *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1988.
- Duby, Georges y Perrot, Michele, dirs. *Historia de las mujeres 1. La Antigüedad*. Madrid: Taurus, 2000.
- Feijoo y Montenegro, Benito Gerónimo. *Teatro critico universal, ó Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid: Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M, 1778.
- Ferrer Vals, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger Ediciones, 2008.
- Flórez Asencio, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*. Kassel: Reinbenberger, 2015.
- García Lorenzo, Luciano, ed. *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia: U de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000.
- Guerrero, Manuel. *Respuesta a la resolución que el Reverendissimo Padre Gaspar Diaz de la Compañía de Jesus dio en la conquista theologica acerca de lo ilícito de representar, y ver representar comedias, como se practican el dia de oy en España;*

donde se pruebalo licito de dichas Comedias, y se desagravia la Còmica profesion de los graves defectos, que ha pretendido imponerla dicho Reverendisimo Padre. Zaragoza: Francisco Moreno impresor, 1743.

Hormigón, Juan Antonio, dir. *Directoras en la historia del teatro español.* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2003.

Iriarte, Tomás de. *El señorito mimado o la mala educación.* Barcelona: Imprenta de la Viuda de Piferrer, 1790.

Joyés, Inés, tr. *El príncipe de Abisinia.* Madrid: Imprenta de Sancha, 1798.

Kish, Kathleen. "A School for Wives. Women in Eighteenth-Century Spanish Theater". *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols.* London: U of California P, 1983. 184-200.

Le Guin, Elisabeth. *The Tonadilla in Perfomance. Lyric Comedy in Enlighbtenment Spain.* Berkeley, CA; London: U of California P, 2016.

Leza, José Máximo. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Martín Valverde, José María. *La Tirana (1755-1803): Una actriz en la época de Carlos III.* Barcelona: Planeta, 2018.

Morales de la Fuente, José Antonio. *Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII.* Tesis doctoral. U de Granada, 2018.

Muriel Tapia, María Cruz. *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana.* Cáceres: Guadiloba, 1991.

Palacios Fernández, Emilio. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII.* Madrid: Laberinto, 2002.

Peláez Martín, Andrés. "María Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de España". *Autoras y Actrices en la historia del teatro español.* Murcia: U de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000. 133-154.

Pérez Mora, Rosario. "El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la "Tonadilla escénica". *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII.* Madrid: U Autónoma de Madrid, 2008.

- Presas, Adela. "El tratamiento de la mitología en los dramas con música realizados para ámbitos privados en la primera mitad del siglo XVIII". *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 28 (2018): 157-189.
- Rousseau, J. J. *Emilio o De la Educación*. Tomo V. París: Casa de Tournachon-Molin, 1824.
- Ruiz-Doménec, José Enrique. *El despertar de las mujeres. La mirada femenina en la Edad Media*. Barcelona: Península, 1999.
- Sánchez Escobar, Fernando M. "Las declaraciones de pobreza como fuente histórica". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* LI (2011): 157-179.
- Shergold, N.D. y Varey, J. E., eds. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*. London: Tamesis Books Limited, 1985.
- _____. *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books Limited, 1986.
- Smith, Theresa Ann. *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*. Berkeley, CA; London: U of California P, 2006.
- Soriano Santacruz, Antonio. *La música para comedias de Antonio Guerrero: aproximación y estudio de caso*. Trabajo de fin de máster. Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Subirá, José. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930.
- Turina Gómez, Joaquín. *Historia del teatro real*. Madrid: Alianza editorial, 1997.
- Zabala, Arturo. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1960.

