



**EL CUERPO CANTANTE COMO CONFIGURADOR DE  
LA IDENTIDAD DE GÉNERO: UNA APROXIMACIÓN  
TEÓRICA PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO LÍRICO DEL  
SETECIENTOS HISPÁNICO**

*THE SINGING BODY AS SHAPER OF GENDER IDENTITY: A  
THEORETICAL APPROACH TO THE STUDY OF LYRIC THEATER IN  
THE HISPANIC EIGHTEENTH CENTURY*

**Aurèlia Pessarrodona Pérez**

Universitat Autònoma de Barcelona

([Aurelia.Pessarrodona@uab.cat](mailto:Aurelia.Pessarrodona@uab.cat))

<https://orcid.org/0000-0002-4154-1394>



**DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.51.04**

**ISSN 2444-3948**

**Resumen:** Este artículo propone herramientas teóricas y conceptuales para analizar el papel del cuerpo cantante en la configuración de las identidades de género en el siglo XVIII, momento en que se pasa de una concepción barroca, fluida, del cuerpo en la que hombres hacen de mujeres, mujeres de hombres y seres híbridos de héroes míticos, a otra moderna en la que se sientan las bases para una visión supuestamente naturalista y realista de las tipologías vocales asociadas a los géneros femenino y masculino que se consolidará en los años 1840.

Estos marcos teóricos son el punto de partida para ofrecer una primera aproximación al caso hispánico, sobre todo madrileño, desde la perspectiva del paso del modelo de sexo único al de dos sexos que observa Thomas Laqueur a lo largo del siglo. En el artículo se observa que

estas herramientas pueden ayudar a entender de manera más contextualizada la preponderancia femenina vocal en las tablas madrileñas, así como la recepción española del *dramma per musica* metastasiano y la apabullante hegemonía del cuerpo cantante femenino en la tonadilla.

**Palabras clave:** cuerpo cantante, *castrati*, modelo de sexo único, modelo de dos sexos, *dramma per musica*, travestismo, ópera bufa, zarzuela, tonadilla

**Abstract:** This article proposes theoretical and conceptual tools to analyze the role of the singing body in shaping gender identities in the 18th century. In this period there is a shift from a baroque, fluid conception of the body in which men perform women, women perform men, and hybrid beings mythical heroes, to a modern conception laying the foundations for a supposedly naturalistic and realistic view of vocal typologies associated with the female and male genders that will be consolidated in the 1840s.

These theoretical frameworks serve as the starting point to provide a first approach to the Hispanic case, especially in Madrid, from the perspective of the transition from a single-sex model to a two-sex model observed by Thomas Laqueur throughout the century. The article notes that these tools can help understand in a more contextualized way the vocal predominance of women on the Madrid stage, as well as the Spanish reception of Metastasian *dramma per musica* and the overwhelming hegemony of the female singing body in the *tonadilla*.

**Keywords:** singing body, *castrati*, one-sex model, two-sex model, *dramma per musica*, transvestism, opera buffa, zarzuela, *tonadilla*.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Marcos teóricos: del psicoanálisis lacaniano a los estudios del cuerpo. 3. El complejo siglo XVIII. 4. Algunas reflexiones sobre el caso hispánico. 5. Conclusiones

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

AURÈLIA PESSARRODONA PÉREZ es licenciada en Humanidades (Univ. Pompeu Fabra), doctora en Musicología (Univ. Autónoma de Barcelona), postgraduada en Archivística (UNED) y cantante lírica. Su investigación se ha centrado en la música escénica e instrumental del siglo XVIII hispánico, sobre todo la tonadilla, la recepción de la ópera italiana, la danza y los aspectos dramático-musicales, performativos, gestuales y comunicativos de estos géneros. Entre sus publicaciones destacan los dos volúmenes de las tonadillas de Jacinto Valledor en la colección Monumentos de la Música Española (nº 84 y 86) del CSIC, su artículo «El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido» (ganador del segundo premio del Otto Mayer-Serra Award) y artículos en revistas como *Acta Musicologica*, *The Journal of Musicology* o *Bulletin of Spanish Studies*. En la actualidad es profesora lectora Serra Húnter del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona.

## I. INTRODUCCIÓN

Los cantantes cantan con el cuerpo; es su instrumento y su manera de comunicarse con el mundo. Al cantar proyectan mucho más que una voz abstracta, ya que la escucha de una voz también implica sentir el cuerpo que la emite. Para entender esta relación entre el cantante y su cuerpo partimos del concepto de *cuerpo cantante*,<sup>1</sup> según el cual el cantante implica su cuerpo como emisor de la voz cantada, como presencia sobre el escenario, como intérprete de tal o cual personaje y, en general, como creador de significados e identidades.<sup>2</sup>

Entre estas identidades también se encuentran las de género. De hecho, el poder de seducción de la voz es uno de los tópicos más longevos de nuestra historia, que podemos rastrear desde al menos las míticas —y femeninas— sirenas. A lo largo de la historia occidental se ha querido controlar el poder de este cuerpo cantante, esencialmente femenino y potencialmente peligroso, así como ajustarlo a las diversas maneras de entender las identidades de género.

En este sentido, el teatro lírico, sobre todo italiano, del Setecientos es crucial. A lo largo del siglo se pasa de una concepción barroca, fluida, del cuerpo en la que hombres hacen de mujeres, mujeres de hombres y seres híbridos de héroes míticos, a otra *moderna* en la que se sientan las bases para una visión supuestamente naturalista y realista de las tipologías vocales asociadas a los géneros femenino y masculino. Esta visión no se consolidó hasta los años 1840, cuando se asentó definitivamente la asociación de voz «de pecho» a lo masculino y «de cabeza» a lo femenino (Aguilar Rancel, 2022, págs. 199-201).<sup>3</sup>

Este fenómeno fue reflejo de la construcción de las identidades de género que se llevó a cabo a lo largo del siglo XVIII, cuando se forjaron las bases de la modernidad y la definición de los valores de las sociedades contemporáneas. Desde este punto de vista, el teatro lírico hispánico, sobre todo el de los teatros municipales madrileños, es especialmente sugerente, ya que se pasó de una hegemonía vocal femenina de corte barroco a una paulatina inserción de cantantes masculinos, pero con el desarrollo paralelo de un género lírico breve esencialmente femenino: la tonadilla. Desde hace unos años ha crecido el interés por el estudio de los intérpretes vocales de este periodo, sobre todo de las actrices de cantado de estos teatros municipales madrileños (Angulo, 2000; Labrador, 2003; Flórez, 2006b; Lolo, 2006; Pessarrodona, 2015, 2019, 2021, 2023;

González Marín, 2021; Soriano, 2021; Astuy, 2017, 2022), pero todavía faltaría entender este fenómeno desde el punto de vista del cuerpo cantante como configurador de las identidades de género. Así pues, el objetivo de este trabajo es ofrecer herramientas teóricas y conceptuales para estudiar este asunto de cara a entender mejor los fenómenos sucedidos en el siglo XVIII hispánico e incentivar posteriores estudios sobre el tema.

## 2. MARCOS TEÓRICOS: DEL PSICOANÁLISIS LACANIANO A LOS ESTUDIOS DEL CUERPO

Existe un claro consenso sobre el poder de seducción inherente a la voz cantada,<sup>4</sup> pero su corporeidad ha sido entendida de maneras muy distintas, incluso antagónicas. En líneas generales, han predominado dos puntos de vista: uno que tiende a desvincular al cantante de su corporeidad y otro que enfatiza el papel fundamental de su cuerpo tanto en el escenario como en la experiencia misma del oyente. Veamos, de manera sucinta, ambas posturas a partir de los autores más ilustrativos.

En la visión descorporeizadora del cantante ha sido clave la enorme influencia del psicoanálisis de Jacques Lacan,<sup>5</sup> sobre todo a partir de los múltiples trabajos de Michel Poizat (1986, 1991, 1996, 2001). Según este autor, el máximo goce o *jouissance* del aficionado operístico se alcanza en esos instantes en los que el cantante, al llegar al «grito puro», deviene solo voz. En esos momentos de goce, el oyente de ópera se olvida de lo visual para entregarse a un vacío que le conecta con el —lacaniano— grito infantil perdido (Poizat, 1986, págs. 142-146). Esta experiencia implica la descorporeización de la voz y la aniquilación del cantante como sujeto (Poizat, 1986, pág. 59), ya que queda reducido a su voz, lo que se convierte, para el oyente, en un *objeto de deseo* (Poizat, 1986, págs. 141-142).

Este deseo no debe entenderse como algo meramente sexual ni sexualizado, sino como una pulsión de deseo de algo perdido (Poizat, 1986, pág. 150). No obstante, según Poizat las voces agudas son las que mejor permiten alcanzar ese «grito puro», considerando la voz femenina como la «candidata natural» (Poizat, 1986, pág. 217). Esto lleva a Poizat a establecer un interesante paralelismo entre esta voz-objeto y lo femenino donde resuena la imagen arquetípica de la *femme fatale*: la mujer deseada

pero inaccesible, ángel y demonio (Poizat, 1986, págs. 217-218). Como contrapartida, Poizat considera que los *castrati*, junto con los niños, son la «voz divina por excelencia» (Poizat, 1986, pág. 166).

En esta manera de concebir la voz —aguda, femenina e incluso divina— como objeto de deseo encontramos ecos del concepto lacaniano de *falo*, entendido no como el pene físico sino como símbolo ancestral de lo masculino. Para Lacan, el falo se erige como significante de la diferencia sexual y de la *falta*: el varón se comprende como tal en tanto que *tiene* falo y, por tanto, desde un punto de vista simbólico constituye la esencia categórica de ser *hombre*; mientras que la mujer, que no lo posee, *es* falo (Marqués, 2007; Surmani, 2014). Este concepto psicoanalítico de *falo* ha influido enormemente en la manera de entender el fenómeno de los *castrati*: «*the castrato's virility, the phallus, has been displaced into his voice*» (Dame, 2006 [1994], pág. 144). La consecuencia más radical de esta *castración* ha sido la total descorporeización del *castrato*, llegando a despersonalizarlo al reducir su identidad a su voz como mero instrumento: «*Because this sound was a strange voice in the wrong body (insofar as it belonged to any natural body), it became impersonal, more a musical instrument than a voice at all.*» (Reynolds, 1995, pág. 137).

Pero ese mismo hecho pudo ser la causa, justamente, del enorme poder erótico del *castrato*. Según Roland Barthes (2011 [1970], págs. 154-155) en su comentario de la novela de Balzac *Sarrasine*, el erotismo de la música italiana provenía del hecho de ser interpretada por «cuerpos sin sexo» que aglutinaban toda su sexualidad y carnalidad en la garganta. Barthes entra así en la exploración de la corporeidad inherente a la percepción de la voz cantada, aspecto que trata sobre todo a partir del concepto de *grano de la voz*: «El 'grano' es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta» (Barthes, 1986 [1970], pág. 270). En realidad, Barthes acuña el concepto de *grano de la voz* como posible criterio estético para juzgar interpretaciones vocales, pero su posicionamiento implica volver la voz del revés, donde aquello que se valora ya no es solo la pulcritud de la técnica vocal, sino cómo esa voz transmite la interioridad (incluso visceral) del cantante.

Esta línea entronca con mi posicionamiento sobre el cuerpo cantante. En mi doble rol de cantante y de investigadora me cuesta entender la voz como algo tan alienante y desligado del cuerpo, aunque las ideas de los autores nombrados sean especialmente sugerentes y atractivas intelectualmente. Como se ha apuntado al inicio, considero que, cuando

oímos una voz, estamos percibiendo —sintiendo— también el cuerpo que lo emite, su *grano*. La escucha de la voz nos permite *empatizar* corporalmente con su emisor, sentirlo físicamente y reconocerlo. En este sentido, el interés musicológico por el cuerpo desarrollado por los investigadores de la New Musicology —gracias a la influencia de los *body studies*, los estudios de género y la fenomenología— impulsó aproximaciones al tema realmente sugerentes. Uno de los trabajos más radicales es *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance* de Sam Abel (1996), que se propone analizar cómo el público del teatro de ópera responde física y eróticamente a los cuerpos que cantan e interpretan sobre el escenario. La conclusión de Abel es, simple y llanamente, que *la ópera es un acto sexual* (Abel, 1996, págs. 82-83): a modo de giro carnal de Poizat, Abel transforma la *jouissance* en un *operatic orgasm* que acaece, sobre todo, en los puntos culminantes del melodrama en cuestión (Abel, 1996, pág. 86). Evidentemente, no se trata de un acto sexual real, sino más bien de una interacción sexual entre un cuerpo y una imagen mental, pero, al contrario que la mera fantasía, es una experiencia que se da en un plano carnal verdadero (Abel, 1996, pág. 84).

De hecho, Abel empieza el libro citando a Wayne Koestenbaum en su *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (1993, pág. 43):

A singer's voice sets up vibrations and resonances in the listener's body [...]. The listener's inner body is illuminated, opened up: a singer doesn't expose her own throat, she exposes the listener's interior: Her voice enters me, makes me a «me,» an interior, by virtue of the fact that I have been entered.

Si bien el objetivo principal del libro de Koestenbaum es justificar el gusto homosexual por la ópera, esta cita ofrece un aspecto interesante para el tema que nos ocupa: la capacidad de la voz cantada para crear identidades. La experiencia vocal, vibracional y carnal, permite la identificación del yo del oyente como tal: como individuo que siente la experiencia, a modo de «siento, luego existo» operístico.

Es cierto que estos autores se centran en la fenomenología de la experiencia operística —pasiva— del oyente, pero, al contrario que la visión psicoanalítica que despersonalizaba al cantante convirtiéndolo en una mera voz-objeto, la empatía corporal permite entender al cantante como

otro sujeto. Es, de hecho, lo que propone la filósofa Adriana Cavarero en *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (2022 [2003]), donde analiza la capacidad de la voz para crear identidades desde el cuerpo, partiendo de la siguiente cita del cuento de Italo Calvino *Un re in ascolto*: «Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimento, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci». En palabras de Cavarero, «La voce di chi parla è invece sempre diversa da tutte le altre voci, anche se le parole pronunciate fossero sempre le stesse» (Cavarero, 2022 [2003], pág. 7).

Dentro de estas identidades también están las de género. Ya se ha apuntado la tendencia general a asociar el placer de la voz con las voces agudas, básicamente femeninas, así como la problemática de entender ciertas voces en cuerpos no normativos. De hecho, la anterior cita de Koestenbaum menciona al cantante como *she*. En efecto, en la tradición occidental hay un consenso claro en considerar el canto como algo femenino, ligado a la esfera del cuerpo y, por tanto, opuesto a lo racional, lo masculino; tal como afirma rotundamente Cavarero: «Per dirla con una formula: la donna canta, l'uomo pensa» (Cavarero, 2022 [2003], pág. 10). En este sentido, Lucy Green (1997, pág. 29) identificó cuatro características de la feminidad asociadas al canto de las mujeres: la toma de conciencia del cuerpo —la mujer es dueña de sí misma, pero a la vez es peligrosamente seductora—, la asociación con la naturaleza, la apariencia de disponibilidad sexual y la simbolización del cuidado materno. En nuestro imaginario colectivo esto se ha materializado en dos arquetipos femeninos: el de la *femme fatale* asociado a Lilith o Eva— que, como las sirenas, seduce con la voz; y el maternal —el de la Virgen María— que canta al bebé en un ámbito doméstico.

Así pues, el canto ha sido el ámbito musical femenino por excelencia, donde la mujer ha podido desarrollarse profesionalmente con mayor libertad a lo largo de la historia, pero también donde ha sufrido mayor censura, ya que la cantante ha sido entendida como una mujer que se exhibe y que, por tanto, se muestra disponible sexualmente. Esto se habría dado porque el tipo de exhibición institucionalizado más común ha codificado al exhibidor como femenino y al espectador como masculino (Green, 1997, pág. 25). En definitiva, la mujer que canta en público está exhibiendo su cuerpo y mostrando su disponibilidad, aunque de forma enmascarada y convencional, cosa que llevó a conflictos morales que afectaron directamente a nuestro siglo XVIII.



## 3. EL COMPLEJO SIGLO XVIII

¿Cómo se manifiesta todo lo expresado anteriormente en el teatro musical del siglo XVIII? De una manera especialmente compleja. De entrada, se hereda la moda de los *castrati*, que proviene de una prohibición explícita de que las mujeres cantaran primero en los templos y luego en los teatros de Roma —en los estados papales las mujeres tuvieron prohibido subir a un escenario hasta 1798—; aunque, en los teatros públicos de Madrid había un claro predominio de mujeres cantantes. En las primeras décadas del Setecientos encontramos, en general, cuerpos ambiguos, mucho travestismo y preponderancia clara de voces agudas, pero a medida que avanza el siglo se va imponiendo el modelo que exporta sobre todo el melodrama cómico italiano, más realista y burgués, donde no hay *castrati*, se prefieren las voces masculinas graves para los hombres (sobre todo el bajo bufo) y el travestismo se ha integrado en los argumentos ficcionales de las obras.

¿Cómo podemos entender este cambio dentro de su contexto histórico? Uno de los principales problemas de algunas de las teorías expuestas en el epígrafe anterior es el de haber proyectado visiones contemporáneas sobre el cuerpo, el sexo y el género a la ópera de épocas pasadas, ya que, en realidad, su comprensión ha fluctuado y cambiado según los avances científicos y/o la ideología imperante. Desde *Making Sex* de Thomas Laqueur (1992) —y a pesar de las críticas recibidas (Davy, 2019)— resulta poco justificable proyectar nuestra dicotomía hombre/mujer, de apariencia tan biológica y natural, a esas épocas. Según Laqueur, con anterioridad al siglo XVIII predominaba el *modelo de sexo único*, que entendía al ser humano de una manera aristotélica y galénica a partir de la teoría del *calor vital*: aunque hubiera dos géneros, la medicina los entendía como gradaciones de un solo sexo evolucionado según el grado de calor emitido por el cuerpo, donde la mujer era considerada como una versión menor del hombre en un eje vertical de gradaciones infinitas (Laqueur, 1992, págs. 4-5).

Esto nos acerca a cómo se entenderían, en el Barroco, el travestismo en general y el fenómeno de los *castrati* en particular. Así lo mostró Roger Freitas en *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato* (2003), donde aplica la teoría de Laqueur al fenómeno de los *castrati*. Según Freitas, el *castrato* se situaba en un lugar intermedio en esta gradación sexual, como el niño preadolescente o púber. En esta

teoría médica antigua se pensaba que el calor completo de un hombre se desarrolla en la pubertad, cuando los cuerpos de niños y niñas comienzan a diferenciarse. Por tanto, castrar a un niño antes de la pubertad no ponía su sexo en duda, sino que solo lo bloqueaba, situándolo entre medio de la jerarquía del sexo único e impidiéndole llegar al estallido final de calor vital que lo habría llevado a la masculinidad plena. En consecuencia, sexualmente hablando el *castrato* sería como un niño y como tal fue entendido: aunque su cuerpo aumentara de tamaño, la cirugía había asegurado que su calor vital y, por tanto, sus características físicas permanecían en un nivel de juventud menos masculino. Así pues, tanto los *castrati* como los niños fueron descritos como afeminados.

Por tanto, el *castrato* difícilmente se entendería en los siglos XVII y XVIII como una voz sin cuerpo, sino que estaba altamente corporeizado sobre el escenario, situándose en un punto intermedio entre el hombre y la mujer cercano al estereotipo del púber, modelo de belleza ya desde la Antigüedad clásica y que todavía seguía vigente en la iconografía (Freitas, 2003, pág. 208; Freitas, 2009). La voz del *castrato* no sería otra cosa que una voz de niño amplificada por un cuerpo de hombre adulto, aunque con ciertas características físicas que lo acercan al púber —como la falta de vello facial o la cara redondeada— y que, por tanto, lo harían especialmente atractivo (Freitas, 2009). Es por eso por lo que en las óperas del siglo XVII solían interpretar papeles de joven amoroso (Freitas, 2009, pág. 239).

La reforma de la ópera seria de Metastasio intentó masculinizar a los personajes interpretados por *castrati* añadiéndoles características épicas y guerreras, lo que Wendy Heller calificó como una «*reconstruction of operatic masculinity that was a driving force in the reform of Italian opera in the early 18th century*» dentro de un «*complete reworking of [...] gender representation*» (Heller, 1998, págs. 567-568). Seguramente la voz «irreal» de los *castrati* encajaría con la representación de personajes heroicos que pretendían perpetuar los valores del Antiguo Régimen a través de lo *maravilloso* y lo *mágico*, encarnados por cantantes que, con su pirotecnica vocal, encantaban el alma (Feldman, 2007, pág. 70). Esto explicaría la preponderancia, a partir de 1720, de las arias de bravura —el *fiery allegro* según Feldman— en su repertorio, enfocado básicamente en representar la monarquía (Feldman, 2015, capág. 4). Sin embargo, según Freitas (2003, págs. 240-241), la faceta sentimental de estos personajes heroicos interpretados por *castrati* no desaparece, ya que suelen

debatirse entre los deberes políticos y sus sentimientos amorosos. De hecho, Freitas observa, en las óperas serias de Haendel, la tendencia a que la antítesis entre amor y deber —rasgos asociados a lo femenino y lo masculino, juventud y madurez— se relacione, respectivamente, con el uso de tésituras más agudas o graves en los personajes masculinos cantados por *castrati* (Freitas, 2003, pág. 246). Así pues, la reforma metastasiana representaría un paso intermedio hacia la masculinidad moderna en ópera, un movimiento cuyo paso siguiente fue, al menos en la ópera seria, la eliminación del héroe soprano a principios del siglo XIX (Freitas, 2003, pág. 242).

En cualquier caso, los *castrati* se asociaban a un mundo barroco y aristocrático que fue cuestionándose a lo largo del siglo. Un excelente ejemplo es el poema «Kastraten und Männer» de Friedrich Schiller, publicado en la *Anthologie auf das Jahr 1782*, donde se carga sin compasión contra los *castrati*, entre otras cosas, por su asociación con la aristocracia, lo que lleva al yo poético a autoproclamarse paradigma de una masculinidad capaz de romper las barreras sociales:

Ich bin ein Mann, mit diesem Wort,  
Begegn'ich ihr alleine,  
Jag ich des Kaisers Tochter fort  
So lumpicht ich erscheine (cit. Krimmer, 2005, pág. 1557).

¿Qué sucedió para llegar a tal reivindicación de masculinidad? A lo largo del siglo XVIII se va estableciendo lo que Laqueur denomina el *modelo de dos sexos*, donde los sexos masculino y femenino quedan ya claramente diferenciados biológica y socialmente: los hombres son hombres y las mujeres son mujeres, sin intermedios ambiguos, y cada uno tiene su rol en la sociedad. En el siglo XVIII se establece, pues, la manera *moderna* de entender los sexos y los géneros, donde los *castrati* ya no tienen lugar, por lo que pasan a ser vistos como seres monstruosos, fruto de una práctica abominable y cuyo afeminamiento era socialmente inaceptable (Krimmer, 2005, pág. 1551). Pocos años antes de los versos de Schiller Rousseau (1768, pág. 75) ya había definido los *castrati* de este modo:

Il se trouvé, en Italie, des peres barbares qui, sacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le Chant de ces malheureux.

Laissons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre cet infame usage; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, en tant de façons, à la conservation de l'espece humaine.

Rousseau, por tanto, considera los *castrati* fruto de una práctica abominable *contra natura*. Precisamente la Naturaleza era la justificación principal que se esgrimía para condenarlos, actuando a modo de tramantojo que infundía una pátina de verdad incuestionable para justificar la hegemonía masculina dentro del orden burgués. En realidad, no fueron solo los descubrimientos científicos los que establecieron el *modelo de dos sexos*, sino sobre todo la pujante ideología burguesa. Según Laqueur (1992, págs. 152 y 194-207), la razón subyacente detrás del cambio era que los cuerpos tenían que ser definidos como sexos opuestos para permitir que el poder fuera concedido formalmente a un grupo — los hombres— y negado a otro —las mujeres—. Así pues, la tendencia general —aunque no única— que se impuso paulatinamente a lo largo del siglo fue la división tajante de los sexos, con un falocentrismo creciente basado en la reproducción como finalidad social del matrimonio, y con el establecimiento de diferencias biológicas entre los sexos que justificaban sus correspondientes tareas, relegando a las mujeres a un ámbito doméstico y a la ocupación principal de crianza y cuidado de los hijos. Esto solo podría suceder si los sexos estaban claramente separados, cosa que la ciencia y la medicina se encargó de legitimar basándose en el poder incuestionable de una naturaleza fetichizada usada como arma ideológica arrojada contra el artificio atribuido a los grupos privilegiados (Bolufer, 1997, pág. 24). Dentro de esta ideología el cuerpo y la voz del *castrato* se entienden como algo antinatural y artificial, asociado a la caduca aristocracia del Antiguo Régimen (Feldman, 2015, pág. 5). En cambio, el melodrama cómico italiano se encargó de transmitir los ideales burgueses a través de unas tipologías vocales acordes con esa naturaleza que enarbolaba.

No obstante, Laqueur (1992, págs. 150-151) aclara que el *modelo del sexo único* no desaparece del todo. Los dos modelos coexisten a lo largo del siglo, aunque vocalmente se acabe imponiendo el *modelo de dos sexos*, con sus registros claramente diferenciados. Si bien a finales del siglo

XVIII todavía se usaba el falsete en la zona más aguda de las voces masculinas (Aguilar Rancel, 2022, págs. 192-193), el melodrama cómico italiano dieciochesco exprimía sistemáticamente las posibilidades escénicas de las voces masculinas graves. Sin embargo, existen remanentes operísticos del *modelo de sexo único*, siendo los más evidentes los *papeles de pantalón*. De hecho, no era extraño que mujeres encarnaran a hombres en la ópera seria del Barroco (Rosselli, 2000, pág. 92), lo cual también encajaría en el *modelo de sexo único*, ya que normalmente correspondían a papeles de jóvenes amorosos, es decir, hombres todavía no desarrollados, representados vocalmente a través de la identificación entre juventud masculina y voz aguda. La adaptación de esta convención a la ópera bufa implicó la creación de uno de los personajes más fascinantes del repertorio: el Cherubino de *Le nozze di Figaro* de Mozart. En él no solo encontramos la explosión sexual de la adolescencia —Abel (1996, pág. 154) lo asocia con el *enfant masturbateur* de Foucault— sino que, además, todavía representa el ideal de belleza púber expuesto más arriba, tal como se muestra, sobre todo, cuando Susanna y la Condesa lo disfrazan de mujer, dándose así un doble travestismo sobre el escenario.

Sin embargo, vale la pena recordar que el primer travestismo del personaje se debe al propio Beaumarchais, quien consideró que el paje solo podía ser interpretado por una mujer porque ningún actor del momento sería capaz de «*sentir les finsesses*» de ese púber (Beaumarchais, 1809, vol. 2, pág. 54). Por tanto, el primer Chérubin en un escenario fue Jeanne Olivier en 1784, iniciando así la tradición del personaje travestido, que en su adaptación a ópera fue estrenado por la cantante Dorotea Busani. Aunque a Chérubin/Cherubino se le ha considerado una versión precoz, e incluso rival, del Conde de Almaviva (Andrews, 2001, pág. 226), en realidad se halla en ese estadio intermedio del púber, con toda la explosión temporal de sentimiento y placer que describe la entrada *puberté* de *L'Encyclopédie* (Jaucourt, 1751, vol. 13, pág. 549). Así pues, para encarnar operísticamente al púber Cherubino, se adaptó el antiguo *modelo de sexo único*, con su feminidad intrínseca, al moderno *modelo de dos sexos*, propio de la ópera bufa. Algo similar ya llevaba tiempo sucediendo en las tablas madrileñas.

## 4. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL CASO HISPÁNICO

Los marcos teóricos y el contexto histórico general comentados pueden brindarnos herramientas para entender cómo los cuerpos cantantes conformaron identidades de género sobre los escenarios hispánicos, sobre todo madrileños. Aquí simplemente se apuntan algunos datos y reflexiones de cara a promover posteriores investigaciones de un asunto que, sin duda, requiere mayor profundización.

De entrada, parece que el *modelo de dos sexos* encontró fácil acomodo en la España dieciochesca (Bolufer, 1997). Los principales textos médicos que sustentan este modelo en España —traducciones de textos principalmente franceses, pero también obras de nueva creación, opúsculos divulgativos incluidos— son de la segunda mitad del siglo e inicios del siguiente (Bolufer, 1997), aunque otros escritos de principios de siglo ya podrían entenderse en este nuevo contexto ideológico.<sup>6</sup>

Sin embargo, todo parece indicar que en el teatro hispánico dieciochesco hubo una hegemonía vocal femenina derivada de la tradición músico-escénica anterior. Según Flórez (2006b, pág. 522), en el Siglo de Oro la música teatral fue interpretada en España mayoritariamente por actrices que encarnaban la mayoría de los papeles, tanto masculinos como femeninos, hasta el punto de que los hombres —salvo los que hacían papeles cómicos, los *graciosos*— quedaron prácticamente excluidos, sobre todo en piezas de géneros mayores como las semióperas o las zarzuelas, pero también en géneros breves. Esta práctica se consolidó en la segunda mitad del siglo XVII, sobre todo por las exigencias que suponía el nuevo repertorio músico-escénico cortesano (Flórez, 2006a, págs. 474-475; Bec, 2016, pág. 27). Esto generó lo que Flórez (2006a, págs. 475-476) denomina *especialización musical sexual*: la técnica vocal aparece como un campo musical fundamentalmente femenino mientras que la composición y la música instrumental pertenecen al ámbito masculino.

Así pues, Flórez concluye que «el teatro, y especialmente el teatro musical, era en definitiva uno de los pocos ámbitos donde las mujeres podían desarrollar su potencial artístico, alcanzando al mismo tiempo notoriedad, influencia e independencia» (Flórez, 2006a, pág. 482). Estas palabras, referidas al siglo XVII, son perfectamente extrapolables a los teatros municipales madrileños del siglo XVIII. Si bien en la segunda mitad del siglo XVII las que cantaban eran principalmente la tercera —o *graciosa*, básicamente de teatro breve—, cuarta y quinta damas, a lo

largo del siglo XVIII hasta la décima podía tener participación musical (Bec, 2016, págs. 28 y 272-274, Astuy, 2022). Sin embargo, Bec observa una creciente especialización en estas categorías actorales, que condujo a la diferenciación entre *damas de cantado* y *de representado* a mediados de siglo, lo cual refleja una nueva orientación lírica del espectáculo teatral que se afianzó sobre todo con el surgimiento y la consolidación de la tonadilla a partir de los años 1760 (Bec, 2016, págs. 287-288).

Sin embargo, en el contexto hispánico también hubo lugar para la importación de los parámetros vocales de la ópera seria italiana, *castrati* incluidos. Como es sabido, a partir de los años 1730 se dio una fructífera recepción de la ópera seria metastasiana en la corte española, con un enorme impacto en la producción y la creación autóctonas.<sup>7</sup> Para ello fue determinante la llegada, en 1738, de una compañía profesional de cantantes italianos para actuar en el recientemente renovado Teatro del Buen Retiro (Carreras, 1996-1997; Carreras, 2000), así como las fiestas reales organizadas por Farinelli en la corte, sobre todo entre 1747 y 1758 (Leza y Marín, 2014, págs. 316-320).

Aunque el repertorio operístico interpretado en la corte era similar al del resto de Europa (Stein y Leza, 2009, pág. 268), tuvo que amoldarse, también vocalmente, a los gustos ibéricos. La adaptación de las óperas metastasianas al contexto dramático de los teatros municipales madrileños implicó, entre otros cambios, que los papeles cantados fueran interpretados, mayoritariamente, por mujeres (Bec, 2016, págs. 253-267). Quizá esta tendencia autóctona pudo influir en que habitualmente aparezcan mujeres —como las sopranos Elisabetta Uttini y María Heras— encarnando papeles masculinos en las óperas serias interpretadas en el real Teatro del Buen Retiro desde 1738 hasta aproximadamente 1752 (Cotarelo, 1917, págs. 111-157), junto con *castrati* como Francesco Giovaninni o Caffarelli o cantantes masculinos sin castrar como el excepcional Antonio Montagnana, uno de los primeros bajos líricos de la historia de la ópera (Torrente, 2023, pág. 27).

En este sentido resulta significativa la recepción hispánica del libreto de *Achille in Sciro*, escrito por Metastasio en 1736 y que, a través del travestismo del propio héroe protagonista, pone sobre la mesa precisamente la problemática de las identidades vocales de género dentro de la reforma del *dramma per musica*. Heller considera que, al contrario que en versiones anteriores del mito, la de Metastasio enfatiza el momento en el que Achille rechaza su disfraz femenino, canto incluido, convirtiéndose

así en «*eloquent proponent of the reform of Italian opera*» (Heller, 1998, pág. 567). Sin embargo, Freitas (2003, pág. 241) resalta el carácter sentimental del personaje, ya que, justo después de esa transformación, el héroe admite su amor por Deidamia, aspecto que teñirá la prosecución de la ópera. Esta lectura amorosa del libreto pudo ser la base para su recepción hispánica, ya que, para la boda de la infanta María Teresa Rafaela con el delfín Luis de Francia en 1744, se optó por una versión, con música de Francesco Corselli, donde Achille fue interpretado por la excelente soprano española María Heras (Torrente, 2023, pág. 28). Si bien un travestismo similar ya se había dado en Nápoles con la contralto Vittoria Tesi (Torrente, 2023, pág. 28), no es descartable que dentro de los códigos músico-escénicos autóctonos encajara bien que una mujer, con su voz aguda, representara a un héroe joven que se debate entre su deber y el amor, enfatizando asimismo su parte femenina en el «*doppio travestimento*» (cit. Torrente, 2023, pág. 28) que, a modo de Cherubino heroico, se da sobre el escenario. De hecho, esta convención se mantuvo en la adaptación del mismo libreto a comedia por Ramón de la Cruz, estrenada el 23 de enero de 1779 por la compañía de Eusebio Ribera en el madrileño Teatro de la Cruz con música de Blas de Laserna (Soriano, 2020, pág. 82).<sup>8</sup> En esta versión Aquiles volvió a ser una mujer, en este caso Josefa Figueras, primera dama de la compañía. Resulta significativo que este personaje sólo tenga un aria, «Si en un pecho inflamas» —equivalente al original metastasiano «Se un core annodi» (Soriano, 2020, pág. 85)—, ya que se trata del momento en que Aquiles, travestido a disgusto suyo, empuña la lira para celebrar, ante los invitados, la llegada de los griegos. De esta manera la voz cantada acentuaría la femineidad no querida del personaje.

Sin embargo, en la recepción española de Metastasio ya se observa cierto interés por la gradual asimilación operística del *modelo de dos sexos*. Esta pudo ser la causa de la paulatina desaparición del travestismo femenino en el teatro de corte que se observa en el último periodo de las funciones organizadas por Farinelli (Cotarelo, 1917, págs. 159-190).<sup>9</sup> Asimismo, Llorens y Torrente (2021, págs. 99-100) han identificado, tanto en la corte española como en la portuguesa, cierta tendencia a diferenciar los sexos de las voces agudas mediante tesituras más graves para los personajes masculinos. Este hecho estaría en la misma línea de la observada por Freitas en las óperas de Haendel (Freitas, 2003, pág. 246),



y, por tanto, corroboraría la tendencia a masculinizar las voces agudas dentro de la reforma de la ópera seria.

Por otra parte, el *dramma per musica* metastasiano también pudo influir en los argumentos de las zarzuelas cultivadas en los teatros públicos en la década de 1740, donde se dejan de lado los argumentos mitológicos para tratar temas heroicos en los que se combinan intrigas políticas con asuntos amorosos (Leza y Marín, 2014, págs. 320-321). Este cambio argumental pudo suponer el paso de un entorno *mitológico* que acogería cómodamente el *modelo de sexo único*, con mujeres encarnando muchachos púberes, amorosos y sentimentales, a otro *heroico* de corte metastasiano y, por tanto, influido por el interés por diferenciar los sexos y masculinizar a los héroes.

Sin embargo, la llegada del melodrama cómico italiano en sus diversas vertientes —tanto los *intermezzi*, que se dan en las representaciones operísticas de la corte desde 1738 con una pareja de bufos boloñeses (Casanova, 2019, pág. 61), como los *drammi giocosi* de corte goldoniano que llegan a España a partir de los años 1750 en general y que se cultivan en los teatros de los Reales Sitios desde 1767 hasta 1777 en particular (Cotarelo, 1917, págs. 197-210)— tuvo que ser determinante para normalizar la interpretación de papeles masculinos por hombres y, en consecuencia, para incentivar la participación de cantantes masculinos en los escenarios municipales madrileños. Así ocurrió en las zarzuelas, sobre todo burlescas, que empezaron a componerse a finales de la década de 1760 para los teatros municipales madrileños, con una interesante síntesis de elementos italianos e hispánicos (Leza, 2009; Fernández-Cortés, 2005, apartado 3.2, y 2016, págs. xxxvii-xl) así como la participación de cantantes masculinos en papeles importantes como Ambrosio de Fuentes, Diego Coronado o Tadeo Palomino. Es cierto que en zarzuelas burlescas de este periodo todavía hay mujeres que encarnan papeles masculinos, sobre todo jóvenes galanes de clase social alta y con arias vocalmente exigentes (Marín y Leza, 2014, pág. 416). Sin embargo, la asimilación de los patrones vocales bufos en estas zarzuelas, así como el mayor desarrollo de la tonadilla como género lírico, conllevaría la consolidación de los cantantes masculinos en la escena pública madrileña y, por consiguiente, una mejora técnica vocal sustancial de los *galanes* de las compañías, como lo muestran casos tan notables como los tenores José Ordóñez *El Mayorito*,<sup>10</sup> Vicente Sánchez *Camara*<sup>11</sup> o el célebre Manuel García (Lolo, 2006).

Tras lo visto, ¿a qué se debería esta hegemonía vocal femenina en los teatros públicos madrileños? Si bien el asunto requiere mayor estudio, sugiero que en origen pudo tratarse de un reclamo comercial, aunque posteriormente estas voces femeninas se explotaran por su mayor desarrollo técnico y también sirvieran como adaptación del *modelo* vocal *de sexo único* en un entorno sin *castrati*. El travestismo teatral de mujeres vestidas de hombre había sido causa de controversias importantes ya en el Siglo de Oro por su atractivo erotizante, acentuado por el uso de prendas ajustadas; pero precisamente debido a su éxito no se pudo impedir su aparición cada vez más profusa y compleja (Escalonilla, 2001, pág. 41). Así pues, los gestores de los teatros públicos serían conscientes del poder de atracción del cuerpo cantante femenino sobre el escenario, no solo por tratarse de mujeres que actuaban con ropa ajustada de hombre, sino porque, en la línea de lo expuesto más arriba, el teatro musical permitiría la exhibición más completa de la mujer sobre el escenario a través de su voz, su gesto, su baile y su cuerpo. A esto se aferran varios textos coetáneos críticos con el teatro, como el de Pedro José de Vera (Díaz, 1742; Cotarelo, 1904, págs. 231-236) donde se comenta cómo las actrices

representan, cantan, bailan y tocan, no con descuido, sí con todo el primor del arte y aun con estudio, para dar mejor gusto al pueblo que les mira y oye [...]. Allí se atiende al gusto de la letra y a la que la farsante pone de suyo; a la sentencia del verso, al sentido con que le dice; se repara en el aire con que le canta; en la acción con que le mide; en la dulzura de voz con que le quiebra; en la destreza con que le acompaña, ya con instrumentos, castañuela, lazo del baile y con otros mil sainetes y atractivos que usan estas sirenas para arrebatarse y dementar los ánimos de los galanes y mozos que miran.

En estas palabras encontramos tópicos muy comunes sobre el tema,<sup>12</sup> como la sempiterna comparación con sirenas que encantan a los hombres, pero esta seducción no solo es causada por el poder erotizante de sus voces sino también por su cuerpo, exhibido sobre el escenario de manera global en actrices, en principio, muy multifacéticas. Precisamente por eso, con la paulatina asimilación del *modelo de dos sexos* en las tablas madrileñas, los gestores de los teatros no estarían dispuestos a perder un reclamo tan importante como el del cuerpo cantante femenino. Así

pues, dentro de la división neoclásica de géneros teatrales —hablados y cantados, serios y cómicos, breves y no breves— que se impone ya a mediados del siglo XVIII (Pessarrodona, 2020), y con el *modelo de dos sexos* vocal asentándose en los escenarios, la tonadilla, sobre todo la unipersonal o *a solo*, pasó a convertirse en el lugar femenino por excelencia sobre las tablas (Pessarrodona, 2016). Resulta significativo que, años más tarde, las críticas a las actrices aparezcan focalizadas exclusivamente en las tonadilleras:

L'actrice seule fait ordinairement tous les frais des *tonadillas*; c'est vers elle que se dirige principalement l'attention des spectateurs; c'est elle seule qui excite leurs murmures ou qui emporte leurs applaudissements. Un air décidé, des manières hardies, des gestes libres, un ton effronté, lui attirent les suffrages; elle ne néglige rien pour les mériter: cela pourroit paroître un scandale pour les personnes sévères qui cherchent dans la pureté du théâtre le moyen de corriger les moeurs (Laborde, 1809, vol. 5, pág. 270).

No fue un cambio automático, ya que existen tonadillas primerizas, sobre todo de Luis Misón, con personajes masculinos cantados por mujeres, pero sí que se acabó estableciendo un estándar vocal basado en el *modelo de dos sexos* y una visión presuntamente natural de la voz, no solo con grandes graciosos como José Espejo o Miguel Garrido como estrellas, sino también con excelentes cantantes líricos como los mencionados *Camas*, Tadeo Palomino o Manuel García.

Sin embargo, el peso de lo femenino en la tonadilla es innegable. Entre las aproximadamente 570 tonadillas a solo localizadas en los fondos de los antiguos teatros de Madrid que custodia la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid solo se contabiliza una docena escasa específicamente para hombres (Pessarrodona, 2016), la mitad de las cuales están escritas expresamente para el mayor gracioso del momento, Miguel Garrido, y en una de ellas —*La humorada de Garrido* (1786), con música de Pablo Esteve—, aparece vestido de mujer a modo de guiño grotesco a la femineidad intrínseca de este subgénero (Pessarrodona, 2019, págs. 14-17; Pessarrodona, 2023).<sup>15</sup>

Dicho brevemente, las tonadillas a solo son obras específicas para los cuerpos cantantes femeninos de las compañías. En ellas estos cuerpos se exhiben en todo su esplendor, haciendo lucir lo mejor de ellos: el

canto, el carisma, el baile, etc. Estas obras muestran a mujeres que se empoderan sobre el escenario gracias a su voz cantada: dan consejos a las mujeres del público, critican aspectos de la sociedad, etc. Por tanto, podían tener cierta función moral de corte ilustrado, aunque fuera un pretexto para la exhibición del cuerpo cantante femenino a través de agentes normalmente masculinos como los compositores o los libretistas (Pessarrodona, 2016).

En cualquier caso, la feminidad original de la tonadilla a solo tiñó todo el género.<sup>14</sup> Resulta muy ilustrativa la gran cantidad de tonadillas protagonizadas por mujeres, muchas de ellas pequeñas trabajadoras «empendedoras», normalmente vendedoras ambulantes como ramilletteras, naranjeras, avellaneras, belloterías, buñueleras, rosquilleras, limeras, y un largo etcétera, tal como reza multitud de títulos de este repertorio. Esto contrasta con el sainete, género emparentado directamente con la tonadilla: en toda la producción sainetística de Ramón de la Cruz he encontrado escasísimos títulos protagonizados por mujeres y siempre en plural —*Las escocficteras*, *Las calceteras*, *Las naranjeras en el teatro* y *Las castañeras picadas*—. Esto nos llevaría a parafrasear el título de una divertida tonadilla tardía de Blas de Laserna, de corte ya muy burgués: en la tonadilla *al fin vence la mujer*.<sup>15</sup>

De todos modos, conviene recordar que el cuerpo cantante femenino en estas compañías madrileñas no fue ni unívoco ni uniforme. Bec (2016, pág. 273) observa, en la primera mitad de siglo, cierta división entre cantantes con tesitura aguda de soprano (normalmente, la cuarta, quinta y sexta damas) y cantantes con voz más grave de contralto que tienden a desempeñar roles más cómicos (sobre todo la tercera o *graciosa*). Más adelante, esta tendencia se observa con la presencia de cantantes técnicamente tan dotadas como María Mayor Ordóñez *La Mayorita*, Lorenza Correa (Pessarrodona, 2021), María Pulpillo o Catalina Tordesillas (Astuy, 2022), y actrices de cantado para las que la voz no es tanto un fin en sí mismo sino un medio para explotar su carisma, su gesto y su baile, como *La Caramba* (Pessarrodona, 2022) o Polonia Rochel (Astuy, 2022). Por tanto, no parece tanto una cuestión de tesituras como apuntaba Bec, sino de que los compositores creaban sus obras según las características actorales de los miembros de las compañías (Pessarrodona, 2019, 2021 y 2023; Astuy, 2022). Y es que en la tonadilla el cuerpo cantante no solo construye la identidad vocal de género, sino también

—y sobre todo— la identidad individual y subjetiva de cada intérprete (Pessarrodona, 2015, 2019, 2021, 2022, 2023).

## 5. CONCLUSIONES

A modo de conclusión de esta aproximación inicial a un tema muy complejo podemos afirmar que en los teatros públicos madrileños del siglo XVIII se dio una explotación y un aprovechamiento consciente del poder de atracción del cuerpo cantante femenino adaptado a los modelos sexuales comentados por Laqueur y Freitas. Es decir, en estos escenarios se observa un paso del *modelo de sexo único* con preponderancia de voces agudas pero encarnadas por mujeres, al *modelo de dos sexos* con hombres que empiezan a tomar posesión vocal de los escenarios, dejando la tonadilla como reducto para el lucimiento del cuerpo cantante femenino.

Sin duda, quedan muchos interrogantes por responder: por ejemplo, ¿qué modelo de feminidad transmitirían esas mujeres empoderadas sobre los escenarios del siglo XVIII? o ¿cómo encajarían estos cuerpos cantantes con la construcción del *majismo* o con la pujante ideología burguesa? Sin embargo, a lo largo de este trabajo se ha constatado algo importante: la construcción de las identidades de género a través del cuerpo cantante no fue ni unívoca ni uniforme a lo largo y ancho del siglo XVIII. Si queremos llegar a empatizar con esas voces y esos cuerpos y entender su significado conviene conocer el contexto ideológico del periodo y del lugar en cuestión, a lo cual se espera haber contribuido aportando herramientas teóricas para abordarlo.

## 6. OBRAS CITADAS

- ABEL, SAM (1996). *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Taylor and Francis. Edición de Kindle.
- ABBATE, CAROLYN (1993). Opera; or the Envoicing of Women. En Ruth A. Solie, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (págs. 221-258). University of California Press.

- AGUILAR RANCEL, MIGUEL ÁNGEL (2015). Corpografías de Tolomeo: cuerpo cantante y género en puestas en escena recientes de la ópera *Giulio Cesare*. En Teresa Cascudo, *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (págs. 83-107). Calanda.
- AGUILAR RANCEL, MIGUEL ÁNGEL (2022). *El contratenor. Historia y presente de una tipología vocal*. Akal.
- ANDREWS, RICHARD (2001). From Beaumarchais to Da Ponte: A New View of the Sexual Politics of «Figaro», *Music e Letters* (82-1), 214-233.
- ANGULO, MARÍA (2000). María Pulpillo: los problemas de una cantatriz del siglo XVIII. En Luciano García Lorenzo, *Autoras y Actrices en la historia del teatro español* (págs. 309-327). Universidad de Murcia.
- ASTUY, INGARTZE (2017): Damas de cantado en los teatros de Madrid del siglo XVIII. *Revista Música Autónoma* (diciembre 2017), 1-17.
- ASTUY, INGARTZE (2022): *Arte y oficio de cantatriz: El canto en la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)* [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
- BARTHES, ROLAND (2011 [1970]). *S/Z*. Siglo XXI.
- BARTHES, ROLAND (1986 [1972]). El «grano» de la voz. En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (págs. 262-271). Paidós.
- BEAUMARCHAIS, PIERRE-AUGUSTIN CARON DE (1809). *Oeuvres complètes de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*. Léopold Collin, 1809.
- BEC, CAROLINE (2016). *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*. Honoré Champion.
- BOLUFER, MÓNICA (1992). Ecos de la «querelle des femmes» en la España del siglo XVIII. En León Carlos Álvarez Santaló, Carmen María Cremades Griñan, *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen* (vol. II, págs. 185-194). Universidad de Murcia.
- BOLUFER, MÓNICA (1997). Ciencia, reforma social y construcción de identidades sexuales: la 'naturaleza femenina' en los textos médicos del siglo XVIII, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (4 y 5), 21-39.
- CARRERAS, JUAN JOSÉ (1996-1997). Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/9). *Artígrama* (12), 99-121.

- CARRERAS, JUAN JOSÉ (2000). En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738). En Margarita Torrione, *España festejante. El siglo XVIII*, (págs. 323-347). Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- CASANOVA, TERESA (2019). *El intermezzo en la corte de España, 1738-1758* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Consultable en línea: <<https://docta.ucm.es/entities/publication/adfc15b4-293f-4a7f-a31f-2703dd00cda9>> [último acceso: 26/8/2023].
- CASCUDO, TERESA (2015). Introducción. En Teresa Cascudo, *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (págs. ix-xxv). Calanda.
- CAVARERO, ARIANA (2022 [2003]). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Castelvechhi.
- COTARELO, EMILIO (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Imprenta de José Perales y Martínez.
- COTARELO, EMILIO (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Est. Tipóg. de la Revista de Archivo, Bibliotecas y Museos.
- COTARELO, EMILIO (1917). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Tipóg. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DAME, JOKE (2006 [1994]). Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato. En Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology* (págs. 139-154). 2ª ed. Routledge.
- DAVY, AMBER (2019): An Evolving Conception of Sexual Difference: Evaluating Thomas Laqueur's Theory on the Emergence of a «two-sex model» in the Eighteenth Century. *Trinity Women's Review* (3-1), 57-71.
- DÍAZ, GASPAR (1749). *Consulta theologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias como se practican el dia de oy en España*. Imprenta Real de Marina y Real Casa de Contratación. Consultable en línea: <<https://books.google.es/books?id=LoFSGODafbsC&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>> [última consulta: 26/11/2023].
- DOLAR, MLADEN (2006). *A Voice and Nothing More*. The MIT Press.

- DUNCAN, MICHELLE (2004). The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity. *Cambridge Opera Journal* (16-3), 283-306.
- ESCALONILLA, ROSA ANA (2001). Mujer y travestismo en el teatro de Calderón. *Revista de Literatura* (125), 39-88.
- FELDMAN, MARTHA (2007). *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. University of Chicago Press.
- FELDMAN, MARTHA (2015). *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*. University of California Press.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, JUAN PABLO (2005). Estudio preliminar. En Pablo Esteve, *Los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos* (págs. xvii-llii). Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, JUAN PABLO (2016). Estudio. En José Castel, *La fontana del placer. Zarzuela en dos actos (1776)* (págs. xix-xlvi). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. Monumentos de la Música Española, 82.
- FLÓREZ, MARÍA ASUNCIÓN (2006a). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. ICCMU.
- FLÓREZ, MARÍA ASUNCIÓN (2006b). «Los vientos se paran oyendo su voz»: de «partes de música» a «damas de lo cantado». Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII. *Revista de Musicología* (29-2), 521-536.
- FREITAS, ROGER (2003). The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato. *The Journal of Musicology* (20-2), 196-249.
- FREITAS, ROGER (2009). Sex Without Sex: An Erotic Image of the Castrato Singer. En Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth, Catherine M. Sama, *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour* (págs. 203-215). Stanford University Press.
- GONZÁLEZ MARÍN, LUIS ANTONIO (2021). ¿Actrices o cantantes? Aspectos de la vocalidad en el teatro musical de José de Nebra. En María Encina Cortizo y Michela Niccolai, *Singing Speech and Speaking Melodies: Minor Forms of Musical Theatre in the 18th and 19th Century* (págs. 160-200). Brepols.
- GREEN, LUCY (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.



- HELLER, WENDY (1998). Reforming Achilles: Gender, *Opera seria* and the Rhetoric of the Enlightened Hero. *Early Music* (26), 562-581.
- JAFFE, CATHERINE (1999). Placer sospechoso: escritura de las lectoras en la España del siglo XVIII. *Diccioccho* (22-1).
- JAUCOURT, LOUIS DE (1751). Puberté. En *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (vol. 13, págs. 549-550). Briasson, David, Le Breton, Durand. Consultable en línea: <[https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/Ire\\_%C3%A9dition/PUBERT%C3%89](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/Ire_%C3%A9dition/PUBERT%C3%89)> [última consulta: 28/8/2023]
- KOESTENBAUM, WAYNE (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. Poseidon Press, 1993.
- KRIMMER, ELISABETH (2005). «Eviva il coltello»? The Castrato Singer in Eighteenth-Century German Literature and Culture, *PMLA* (120-5), 1543-1559.
- LABORDE, ALEXANDRE DE (1809). *Itinéraire descriptive de l'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'Administration et de l'Industrie de ce Royaume*. Nicolle.
- LABRADOR, GERMÁN (2003). Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico. En *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica* (págs. 38-47). Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid. Consultable en línea: -<<https://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/Publicaciones/TemaCulturaYOcio/SanIsidro/PaisajesSon/CATTONA.pdf>> [última consulta: 26/11/2023]
- LAQUEUR, THOMAS WALTER (1992). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press. Traducción al castellano: (2001). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trad. Eugenio Portela. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- LEZA, JOSÉ MÁXIMO (2009): El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780). *Revista de Musicología* (32-2), 503-546.
- LEZA, JOSÉ MÁXIMO; MARÍN, MIGUEL ÁNGEL (2014). 1730-1759: la asimilación del escenario europeo. En José Máximo Leza, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII* (págs. 223-352). Fondo de Cultura Económica.

- LOLO, BEGOÑA (2006). Donde menos se piensa o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid (1798-1799). En Alberto Romero y Andrés Moreno, *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1852)* (págs. 137-158). Universidad de Cádiz.
- LLORENS, ANA; TORRENTE, ÁLVARO (2021). Constructing *Opera Seria* in the Iberian Courts: Metastasian Repertoire for Spain and Portugal, *Anuario Musical* (76), 73-110.
- MARQUÉS, CRISTINA (2007). El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis. *Trama y Fondo* (22), 45-56.
- MARÍN, MIGUEL ÁNGEL; LEZA, JOSÉ MÁXIMO (2014). 1759-1780: la renovación ilustrada, En José Máximo Leza, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII* (págs. 353-438). Fondo de Cultura Económica.
- MILLER, JACQUES-ALLAIN (1997 [1994]). Jacques Lacan y la voz. En VVAA, *La voz* (págs. 9-21). EOL.
- PESSARRODONA, AURÈLIA (en vías de publicación). Da Figaro a Figarò: nuove indagini sugli adattamenti de *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello sulle scene di Madrid. En Galliano Ciliberti, *Musicioti pugliesi e mecenatismo musicale*.
- PESSARRODONA, AURÈLIA (2015). Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico. En Teresa Cascudo, *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (págs. 109-142). Calanda.
- PESSARRODONA, AURÈLIA (2016). La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca. *Bulletin of Spanish Studies* (93-2), 211-238.
- PESSARRODONA, AURÈLIA (2019): El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido. *Diagonal* (4-2), 1-30.
- PESSARRODONA, AURÈLIA (2020): Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo. En Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador, *Estudios en torno a Luis Misón* (págs. 61-96). Arpegio, col. Estudios Musicales del Clasicismo, nº 5.
- PESSARRODONA, AURÈLIA (2021): Los inicios de Lorenza Correa en Madrid: Su formación y desarrollo como actriz de cantado a partir del primer repertorio conocido (1787-94). *Acta Musicologica* (93-2), 140-176.

- PESSARRODONA, AURÉLIA (2022): The Singing Body in 18<sup>th</sup>-century Spanish Music for the Stage: Interactions and Identities [comunicación]. *15<sup>th</sup> International Congress on Musical Signification*. Barcelona: ESMUC.
- PESSARRODONA, AURÉLIA (2023): The Singing Body in a Zemic Approach: The Case of Miguel Garrido. En Eero Tarasti, *Transcending Signs. Essays on Existential Semiotics* (págs. 999-1020). De Gruyter Mouton.
- POIZAT, MICHEL (1986): *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Métailié.
- POIZAT, MICHEL (1991): *La Voix du Diable: la Jouissance Lyrique Sacree*. Métailié.
- POIZAT, MICHEL (1996): *La Voix sourde: la société face à la surdité*. Métailié.
- POIZAT, MICHEL (2001): *Vox populi, vox Dei*. Métailié.
- ROSSELLI, JOHN (2000). Song into Theatre: The Beginnings of Opera. En John Potter, *The Cambridge Companion to Singing* (págs. 83-95). Cambridge University Press.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1768). *Dictionnaire de Musique*. Ches la Veuve Duchesne.
- REYNOLDS, MARGARET (1995). Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions. En Corinne E. Blackmer, Patricia J. Smith, *En travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (págs. 132-151). Columbia Univ. Press.
- SORIANO, ANTONIO (2020) *Aquiles en Sciro* de Ramón de la Cruz y Blas de Laserna. La pervivencia de Metastasio en las comedias populares en el Madrid de la Ilustración, *Scherzo* (360), 82-86.
- SORIANO, ANTONIO (2021). ¡Viva la autora, que es guapa! Mujer y gestión teatral en el Madrid del Siglo de las Luces: La autora María Hidalgo. *Dicciocho* (44-1), 7-37.
- STEIN, LOUISE K.; LEZA, JOSÉ MÁXIMO (2009). Opera, Genre and Context in Spain and its American Colonies. En Anthony R. DelDonna, Pierpaolo Polzonetti, *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (págs. 244-269). Cambridge University Press.

- SURMANI, FLORENCIA (2014). La noción de falo simbólico en Lacan. Su distinción de la noción de significante fálico. En *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología* (págs. 564-567). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología.
- TORRENTE, ÁLVARO (2023). *Achille in Retiro*: ópera seria «ma non tanto». En *Aquiles en Esciros (Achille in Sciro)* [notas al programa de la producción del Teatro Real], págs. 24-29.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1996). I Hear You with my Eyes: or The Invisible Master. En Renata Salecl, Slavoj Žižek, *Gaze and Voice as Love Objects* (págs. 90-126). Duke University Press.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1997). La voz en la diferencia sexual. En VVAA, *La voz* (págs. 47-70). EOL.
- ZUCCARINI, CARLO (2008). The (Lost) Vocal Object in Opera: The Voice, the Listener and Jouissance. *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, disponible en <[http://psyartjournal.com/article/show/zuccarini-the\\_lost\\_vocal\\_object\\_in\\_opera\\_the\\_voice](http://psyartjournal.com/article/show/zuccarini-the_lost_vocal_object_in_opera_the_voice)> [última consulta: 1 de agosto de 2023].
- ZUCCARINI, CARLO (2012). *Enjoying the Operatic Voice: a Neuropsychanalytic Exploration of the Operatic Reception Experience* [tesis doctoral]. Brunel University (publicado en 2018 con el mismo título por Vernon Press).

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> El término *singing body* aparece sobre todo en manuales y talleres de canto con finalidad terapéutica (Aguilar Rancel, 2015, pág. 86), aunque desde inicios de la década pasada empieza a usarse en el mundo académico para explorar la corporeidad y materialidad de la voz. Encontramos una temprana reflexión teórica sobre el cuerpo cantante en la tesis doctoral de Jelena Novak (2012) donde, a falta de un marco teórico concreto, se repasan las teorías más recientes que han abordado la voz desde su materialidad y su performatividad (Abbate, 1993; Cavarero, 2003; Duncan, 2004; Dame, 2006; Dolar, 2006), llegando a la conclusión de que «*different modalities of the reinvention of the singing body require a different theoretical starting-point every time, taking into account the specificity of the object being analyzed*» (Novak, 2012, pág. 30).

Estas primeras aproximaciones coinciden con el uso del término *cuerpo cantante* que Miguel Ángel Aguilar Rancel y yo le dimos a nuestros sendos artículos publicados en *Música y cuerpo: estudios musicológicos* (Aguilar Rancel, 2015; Pessarrodona, 2015) y que Teresa Cascudo (2015, pág. xviii) resume de este modo: «La vocalidad en particular genera corporalidad, pero también genera presencia». Aguilar Rancel se centra en puestas en escena actuales de óperas del pasado, mientras que mi artículo trata la corporeidad intrínseca de las obras, es decir, las trazas de cuerpos cantantes presentes en los propios documentos musicales, sobre todo en tonadillas, aspecto que he proseguido en trabajos posteriores (Pessarrodona, 2019, 2021, 2022 y 2023).

- <sup>2</sup> Por tanto, el concepto de *cuerpo cantante* no se limita a la voz, sino que aglutina, también, todo aquello relacionado con la corporeidad del cantante, como la presencia escénica, la interpretación, el gesto —danza incluida— o la indumentaria.
- <sup>3</sup> Esta es una de las maneras más comunes de mencionar los registros vocales a partir de las sensaciones vibratorias de unos mecanismos laríngeos muchos más complejos, el M1 y el M2 (Aguilar Rancel, 2022, capítulo 2).
- <sup>4</sup> Este erotismo intrínseco de la voz cantada podría tener una base neurobiológica, tal como Zuccarini (2012, apartado 4.2) plantea para evaluar la *jouisissance* vocal de Poizat o el *operatic orgasm* de Samuel Abel.
- <sup>5</sup> Sobre Lacan y la voz véanse Miller, 1997 [1994] o Žižek, 1996 y 1997. Para entender la voz lírica en el pensamiento de Lacan, Poizat y otros, aconsejo Zuccarini, 2008 y 2012, apartado 2.2.

- <sup>6</sup> Sería el caso de textos continuadores del debate teórico de la *querelle des femmes* como *La defensa de las mujeres* de Feijoo, de 1726, que preconizan la igualdad, si no la superioridad, de las mujeres (Bolufer, 1992; Jaffe, 1999).
- <sup>7</sup> Para un panorama general con bibliografía más completa, véase Leza y Marín, 2014, págs. 307-352.
- <sup>8</sup> Los materiales con la música de esta comedia se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 15-3, consultables en línea: < <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=265279>> [última consulta: 26/11/2023].
- <sup>9</sup> Esto quizá explicaría la participación del tenor alemán Anton Raaff en esta compañía a partir de 1754 (Cotarelo, 1917, pág. 168).
- <sup>10</sup> Fue el tenor principal de las óperas interpretadas por la compañía de Eusebio Ribera en los años 1780 (Pessarrodona, en vías de publicación).
- <sup>11</sup> Es el primer actor masculino de las listas de las compañías para los teatros públicos de Madrid en el que se especifica que es «solo de cantado», en un año tan tardío como 1791 (Cotarelo, 1899, pág. 470; Astuy, 2022, pág. 83).
- <sup>12</sup> Las cantantes profesionales italianas del siglo XVII también tuvieron que lidiar con críticas que ponían en duda su reputación e incluso con contratos donde se especificaba la obligación de aparecer desnudas. Aunque es cierto que en un primer momento hubo, en el teatro veneciano, una estrecha relación entre estas cantantes y las prostitutas de lujo, la mayor complicación de las arias que se dio sobre todo a partir del nuevo siglo implicó una mejora en la reputación de estas intérpretes (Rosselli, 2000, págs. 92-93).
- <sup>13</sup> El material musical de esta obra se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 92-1, consultable en línea: < [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=322250&num\\_id=2&num\\_total=11](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=322250&num_id=2&num_total=11)> [última consulta: 26/11/2023].
- <sup>14</sup> No olvidemos que la tonadilla como género teatral autónomo surgió de estas piezas unipersonales (Pessarrodona, 2020).
- <sup>15</sup> Los materiales musicales de esta obra se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 176-3, consultable en línea: < <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=232646>> [última consulta: 26/11/2023].