

De Venecia a Compostela: *Cosí el mondo caminando diremo cantando che la birba e un bel mestier...*

M^o PILAR ALÉN

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El dramaturgo Carlo Goldoni escribe *La Birba* (Venecia, 1735) inspirándose en una escena cotidiana que él mismo había presenciado reiteradamente en la bulliciosa plaza de San Marcos. En 1774, otro italiano, el compositor Buono Chiodi utiliza el mismo texto y consigue reestrenar esta pieza en Santiago de Compostela, lugar en el que también se aglomeraban las gentes, venidas del entorno o de lejanos lugares, con motivo de la visita al Apóstol. En este estudio intentamos responder a los interrogantes que surgen ante esta coincidencia, totalmente singular, indagando en las posibles razones que pudieron motivar la nueva puesta en escena de la historia de los titiriteros ('birbe') de Goldoni en Compostela, pues parece difícil aceptar que haya sido sólo fruto de una mera casualidad.

Palabras clave: Goldoni, Venecia, La Birba, Buono Chiodi, Santiago de Compostela.

ABSTRACT

The play wright Carlo Goldoni writes *La Birba* (Venice, 1735) inspiring by a daily scene that he itself had attended repeatedly in the boisterous square of San Marcos. In 1774, another Italian, the composer Buono Chiodi uses the same text and manages to re-release this piece in Santiago de Compostela, place in which also there were agglomerating the peoples come from the environment or from distant places, on the occasion of the visit to the Apostle. In this study we try to answer to the questions that arise before this coincidence, totally singularly, investigating in the possible reasons that could motivate the new putting in scene of the history of the puppeteers ('birbe') of Goldoni in Compostela, since it seems to be difficult to accept that it has been only a fruit of a mere chance.

Keywords: Goldoni, Venecia, La Birba, Buono Chiodi, Santiago of Compostela.

INTRODUCCIÓN

El título de este estudio está tomado de *La Birba*, obra de Carlo Goldoni (Venecia, 1707-París, 1793), considerado como uno de los padres de la *commedia* italiana y uno de los más grandes dramaturgos del siglo XVIII.

El argumento de esta obra, representada como *Intermezzo* durante los carnavales de Venecia de 1735, según relata el propio Goldoni, está ‘calcado’ -como precisa el autor- de lo que él había presenciado hacer a los numerosos titiriteros (‘birbe’) de la Plaza de San Marcos. Casi cuatro décadas después, en 1774, la misma pieza, musicada por el maestro de capilla de la catedral compostelana, el italiano Buono Chiodi (Salò, 1728-Santiago de Compostela, 1783), fue puesta en escena de nuevo, presentada como *Divertimento*¹ con motivo de las fiestas de Santiago Apóstol.

A través de este trabajo intentamos buscar respuesta a los múltiples interrogantes que surgen ante el reestreno de *La Birba* en Compostela, un hecho totalmente singular que ha pasado desapercibido hasta el momento. Para ello, en primer lugar, nos adentramos en la figura de Carlo Goldoni, muy vinculada a Venecia, ciudad que, por su peculiar modo de vida, le sirvió también de inspiración para otros *intermezzi*. En segundo lugar, nos centramos en el mundo del teatro goldoniano en busca de claves que nos ayuden a entender el porqué de la existencia de esta obra, su primer estreno en Venecia y su rápido olvido, pese al éxito alcanzado en un primer momento. Después nos trasladaremos a Compostela para hacer un esbozo de la trayectoria vital y profesional del maestro salodiano Buono Chiodi, e intentaremos contextualizar *La Birba* en el conjunto de la obra de este compositor. Por último, abordamos aspectos relativos al estado de la ciudad de Santiago, su fisonomía, sus gentes, y aportaremos los datos que poseemos sobre la representación de *La Birba* en la festividad de Santiago Apóstol, acontecimiento al que tratamos de buscar alguna explicación razonada, dado que parece difícil aceptar que haya sido sólo fruto de una mera casualidad.

1. CARLO GOLDONI: EL DRAMATURGO DEL ‘MUNDO’ Y DEL ‘TEATRO’

La principal fuente de información y, sobre todo, la más clarificadora para conocer la vida y la obra de Carlo Goldoni, la hallamos en las *Memorias* que el propio autor escribió entre 1783 y 1786; las realizó en edad avanzada, estando en París, “para servir a la historia de su vida y a la de su teatro”, según declara al inicio de las mismas². Como señala, Juan Antonio Hormigón están íntimamente ligadas a su obra:

-
- 1 Así aparece denominada en la portada del libreto que se conserva en la Colección Privada de Xosé Ramón Barreiro-López y Morán. Agradecemos al Dr. Barreiro tanto el habernos dado noticia de él como el facilitarnos dicho ejemplar para su estudio.
 - 2 *Memorias del señor Goldoni, para servir a la historia de su vida y a la de su teatro. Dedicadas al Rey*. Introducción, traducción y notas de B. Ortiz de Gondra, *Teoría y Práctica del Teatro*, nº 3. Madrid, 1994. Cfr. “Prefacio”, pp. 25-27.

“Desde época muy temprana, el escritor Carlo Goldoni hizo emerger en su obra elementos autobiográficos. Primero lo llevó a cabo en algunas de sus comedias, desde ‘L’avvocato veneziano’ a ‘La bella verità’, en que episodios concretos de su biografía o sus diferentes actividades profesionales, sirven de documentación básica, de trama incluso a su creación literaria”³.

A lo largo de ese extenso relato vamos encontrando numerosos datos, personajes, hechos y circunstancias que revelan que la vida del dramaturgo estuvo realmente llena de episodios cuando menos curiosos, a la vez que nos muestra escenas y detalles peculiares que aparecen también reflejados, con más o menos ornamento y fantasía, en muchas de sus obras teatrales.

Aunque Goldoni asegura taxativamente en el Prefacio de dichas *Memorias* “mi vida no es interesante”⁴, desde el primer al último capítulo no deja de sorprendernos con pasajes de toda índole. Esto es algo que todo el que se ha acercado a esta obra percibe desde el primer momento, de modo que cabe decir, sin lugar a dudas, que toda su vida estuvo repleta de una amplia variedad de vivencias, difíciles de hallar en la biografía de cualquier otro mortal. Se puede añadir además, contra lo que Goldoni afirma, que su vida sí que tiene mucho interés, no sólo como relato autobiográfico, sino porque también es un medio excelente para entender su extensa obra y la reforma que llevó a cabo en el mundo del teatro.

Goldoni afirma, ya en 1750, cuando edita su primera colección de comedias⁵, que su principal fuente de inspiración eran el Mundo y el Teatro. Consciente de la dificultad que suponía seguir escrupulosamente las reglas aristotélicas del teatro de su época, se propone hacer de su obra un corpus mucho más cercano y real y, por supuesto, mucho menos encorsetado que el que él había conocido. A este respecto señala en sus *Memorias*:

“Cuando se estudia en el libro de la Naturaleza y del Mundo, y en el de la experiencia, no puede uno convertirse en Maestro de golpe; pero es bien cierto que no se logra jamás si no se estudian estos libros (...) Diré, con ingenuidad que si bien he descuidado la lectura de los más venerables y célebres Autores, de los cuales, como de óptimos Maestros, no pueden extraerse más que utilísimos documentos y ejemplos, con todo y con eso, los dos libros sobre los que más he meditado, y de los que no me arrepentiré nunca de haberme servido, han sido el *Mundo* y el *Teatro*”⁶.

3 J. A. Hormigón, “Una vida teatral”, en *Memorias del señor Goldoni*, p.11.

4 *Memorias del señor Goldoni*, “Prefacio”, p. 25.

5 *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneto fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*, Venezia, 1750-1757. Se reeditó nuevamente con correcciones: *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*. Prima edizione fiorentina dall’ Autore corretta, riveduta, ed ampliata. Firenze, 1753-1757.

6 VVAA. Goldoni: *Mundo y Teatro*. Madrid, Serie: Debate, nº 4. 1993. “Prefacio del autor a la primera colección de comedias. 1750”. Por Carlo Goldoni, traducción de Margarita García, p. 25.

El *Mundo*, según sus propias palabras, le proporciona todos estos condimentos:

“(…) me muestra tantos y tantos variados caracteres de personas, me los pinta tan al natural, que parecen hechos aposta para proporcionarme abundantísimos argumentos de graciosas e instructivas Comedias: me representa los signos, la fuerza, los efectos de todas las pasiones humanas: me provee de casos curiosos: me informa de las costumbres que corren: me instruye sobre los vicios y defectos que son más comunes en nuestro siglo y en nuestra Nación, los cuales merecen la desaprobación o la derrisión de los Sabios; y al mismo tiempo me indica en alguna Persona virtuosa los medios con los cuales la Virtud resiste a estas corruptelas, por donde yo de este libro aprendo, hojeándolo siempre, o meditando sobre él, en cualquier circunstancia o acto de la vida en que me encuentro, la absoluta necesidad de que se conozca por quien quiera ejercer mi profesión”⁷.

Sobre lo que le aporta el *Teatro* señala:

“(…) me hace conocer con qué colores deben representarse sobre los Escenarios los caracteres, las pasiones, los hechos, que en el libro del Mundo se leen; cómo deben sombrearse para darles mayor relieve, y cuales son las tintas que más gratos los hacen a los delicados ojos de los *espectadores*. Aprendo, en fin, del Teatro a distinguir qué es lo más apto para hacer mella en las almas, para despertar la maravilla, o la risa, o esa agradable cosquilla en el corazón humano, que nace principalmente de encontrar en la Comedia que se escucha, retratados al natural, y puestos con buen garbo en su punto de mira, los defectos y el ridículo que se encuentran en quien continuamente se frecuenta, pero de modo que no ofendan hiriendo demasiado”⁸.

Y es precisamente su ciudad natal, Venecia, la que le lleva a descubrir, como apunta Mario Baratto, la similitud entre ambas realidades, *Mundo y Teatro*:

“(…) Venecia, en donde la sociabilidad toma forma de cohabitación (el ‘exterior’ y el ‘interior’ son difícilmente separables, y la misma topografía suscita un contacto frecuente entre capas sociales distintas), lo empuja a un primer descubrimiento fundamental: que el ‘Mundo’ se había convertido en más teatral que el ‘Teatro’, que el espectáculo viviente superaba al espectáculo inventado y ya cristalizaba en formas inmóviles.

En conclusión, Venecia es el primer signo de un mundo más variado, no desprovisto de elementos aventureros, de zonas romancescas, y también de lívidos claroscuros: desde ‘L’uomo di Mondo’ hasta ‘La Putta Onarata’, desde ‘La Buona Moglie’ hasta ‘La bottega del Caffè’, virtuosos y peregrinos, estafadores y bravucones, tontos y espías continúan desarrollando lo ‘maravilloso’ de la *Commedia dell’Arte*, pero contentan al público de una manera menos artificiosa y arbitraria”⁹.

7 Ibidem, p. 27.

8 Ibidem, p. 27.

9 M. Baratto, “*Mundo y Teatro* en la poética de Goldoni”. En: VVAA. *Goldoni: Mundo y Teatro*. Madrid, Serie: Debate, nº 4. 1993, pp. 73-84.

La renovación del teatro que Goldoni consigue realizar sin escribir elevados tratados no pasaba sólo por meras reformas externas, como bien señala el dramaturgo veneciano, sino por una transformación, quizás más sutil y menos compleja, que incluía otros muchos factores, entre los que Goldoni incluye la creación y puesta en escena de los *Intermezzi*:

“Percatados los Cómicos de este universal descontento [alude a las reglas aristotélicas y a las normas del Teatro de la época], fueron buscando a tientas su provecho en las novedades. Introdujeron las máquinas, las transformaciones, los magníficos decorados; pero aparte de resultar cosa de demasiado dispendio, el concurso del pueblo bien pronto disminuía. Desbaratándose por eso las Máquinas, han procurado ayudar a la Comedia con Intermedios en Música; óptimos resultados dio el recurso durante algún tiempo, y yo fui de los primeros en contribuir con muchísimos Intermedios, de entre los cuales recuerdo que obtuvieron gran fama la *Pupila*, la *Birba*, el *Filósofo*, el *Ipocondríaco*, el *Caffè*, el *Amante Cabala*, la *Contessina* y el *Barcaiolo*”¹⁰.

Es aquí donde nos vamos a detener, en ese cambio hacia un nuevo modo de concebir el teatro, pues la obra que nos ocupa –*La Birba*– fue concebida precisamente como un *Intermezzo*. No fue el único ni el más importante puesto que en su dilatada producción, Goldoni llegó a escribir medio centenar de ellos, a los que hay que añadir unos cuantos más (hasta setenta y seis) si se suman también sus dramas jocosos¹¹.

2. LA BIRBA EN EL CONTEXTO DE LOS ‘INTERMEZZI’ DE GOLDONI

Cuando Goldoni contaba con poco más de veinte años de edad, ya había escrito varios *Intermezzi*. Los dos primeros, hoy perdidos, fueron realizados en 1729: “Il buon vecchio” (o “Il buon padre”) y “La cantatrice”. En los próximos siete años, residiendo aún en Venecia, realizaría también: “La pellarina”, “Il gondoliere”, “La pupilla”, “La Birba”, “L’ippocondrico”, “Il filosofo”, “Monsieur Petiton”, “La bottega del caffè”, “L’amante cabala”, “Amor fa l’uomo cieco” y “La favola de’ tre gobbi”. En Rimini realizaría “Il quartiere fortunato”. Y en Roma “Il matrimonio discorde”, “La cantarina” y “La vendemmia”¹².

Todos ellos tenían algunos elementos comunes: estaban estructurados en dos o tres escenas y requerían la intervención de tres o cuatro personajes que hacían la doble

10 VVAA. Goldoni: *Mundo y Teatro*, “Prefacio”, p. 24.

11 A. Calderone, V. Pagán, “Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocosos”. En: *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Francisco Lafarga (ed.), Lleida, 1997, pp. 139-194. Cfr. V. Pagán: “El drama jocosos”, p. 183-191.

12 Toda la obra de Carlos Goldoni ha sido recogida en 10 volúmenes por Giuseppe Ortolani (Cfr. *Tutte le opere di Carlo Goldoni* a cura di Giuseppe Ortolani. Italia: A.Mondadori, 1951). El listado completo de estas obras puede verse en VVAA. *Goldoni: Mundo y Teatro*, pp. 263-268. En la misma publicación se detallan los argumentos y otros aspectos puntuales de sus 228 piezas teatrales (pp. 269-482).

función de actor-cantante. Por sus dimensiones y sus características el propio Goldoni los denominaba “esbozos de comedia”. Su carácter cómico facilitaba su rápida acogida por parte del público que, gracias a la música de los más renombrados compositores italianos del momento (Salvatore Apolloni, Vincenzo Ciampi, Pietro Chiarini, Giacomo Maccari, Francesco Maggiore, Antonio Sacchini, Antonio Vivaldi...) los pudo conocer inmediatamente en toda Italia. En España, en cambio, tardaron en representarse, debido posiblemente a los intereses teatrales de la corte, controlados en estos momentos por el afamado castrato Carlo Broschi, más conocido como “Farinelli”. Él se encargó de que en el Coliseo del Buen Retiro se representaran mayoritariamente obras de autores de la escuela napolitana, en la que él mismo se había formado¹³. Por lo tanto, hasta el comienzo de la década de 1760 Goldoni y su obra no fueron apenas conocidos en los dos principales centros de representaciones musicales de la península en la primera mitad del siglo XVIII: Barcelona y Madrid¹⁴.

La Birba, como ya se ha señalado, se estrenó en Venecia en los carnavales de 1735. El propio autor aporta en sus *Memorias* algunos datos sobre su aparición en escena. Por aquel entonces, Goldoni, siempre atento a lo que acontecía en su alrededor, después de haber recorrido diversas capitales del norte de Italia, había regresado a Venecia, ciudad que le pareció entonces extraordinariamente especial por su luminosidad y su ambiente distendido y abierto:

“En Venecia se encuentran a las doce de la noche, como a las doce del mediodía, los comestibles expuestos, todos los cafés abiertos, y cenas preparadas en los hostales y los hoteles; porque las comidas y las cenas sociales no son comunes en Venecia, pero las reuniones y los picnics congregan a la gente con más libertad y mayor alegría.

En verano la plaza de San Marcos y sus alrededores se frecuentan tanto de noche como de día. Los cafés están llenos de gente distinguida, hombres y mujeres de toda clase”¹⁵.

También se vio gratamente sorprendido al entrar en contacto con Giuseppe Imer, director durante muchos años de la compañía del teatro de San Samuele. De él dice Goldoni que “era un genovés muy educado y hombre de bien”¹⁶, y añade este peculiar retrato:

“(…) sin haber recibido una educación muy ordenada, tenía talento y conocimiento; era un apasionado del Teatro, de natural elocuente, y hubiera defendido muy bien los papeles de enamorado improvisados, según la costumbre Italiana, si su altura y su figura hubiesen respondido a su talento. Bajo, gordo, sin cuello, con ojos pequeños y una pequeña nariz aplastada, resultaba ridículo en los personajes serios (...)”¹⁷.

13 A. Calderone, V. Pagán, “El drama jocoso”, op. cit., p. 183-184.

14 Ibidem. p. 187-188.

15 *Memorias del Señor Goldoni*, Parte Primera, Capítulo XXXV, p. 173.

16 Ibidem, p. 169.

17 Ibidem, p. 171.

Goldoni le atribuye a Imer la idea de “introducir en el Teatro los Intermedios con música, que durante mucho tiempo se habían añadido a la gran Ópera, y habían sido suprimidos para dejar lugar a los Ballets”¹⁸. En su compañía, Imer tenía dos actrices que llamaron la atención del dramaturgo: “una era una viuda muy bonita y muy dotada, llamada Zanetta Casanova¹⁹ que hacía los papeles de dama joven de las Comedias; y la otra, una mujer que no era Actriz, pero tenía una voz deliciosa. Era la Señora Agnese Amurat (...)”. Pero quizás lo más curioso de todo ello es descubrir que, en palabras de Goldoni: “Estas dos mujeres no conocían una sola palabra de música, e Imer tampoco; pero los tres tenían gusto, el oído exacto, la ejecución perfecta, y el público estaba encantado”²⁰.

Motivado por su reencuentro con su ciudad y con la acogida que le proporcionó Imer, Goldoni se puso a escribir dos obras: una Tragedia (*Rosmunda*²¹) y otro *Intermezzo* (*La Birba*²²). Sobre ambas apunta datos significativos en sus *Memorias*, especialmente, en lo que se refiere a *La Birba*:

“Para la obra larga me había proporcionado el argumento la ‘Rosmunda’ de Muti, mala Novela del siglo pasado, y la obra corta la había calcado de los titiriteros de la Plaza de San Marcos, cuyo lenguaje, ridículos, bromas y juegos de manos había estudiado bien”²³.

En la traducción al castellano de las *Memorias* de Goldoni que venimos citando se indica que el término ‘birbe’ alude a los *titiriteros* de la Plaza de San Marcos; y también se señala que no se conoce el autor que puso música a dicha pieza²⁴. No obstante, sobre ambos datos debemos hacer algunas precisiones.

18 Ibidem, p. 171

19 Parece ser que se trata de Maria Giovanna Faruso, llamada la ‘Buranelle’, casada con el actor Gaetano Casanova, que muere en 1776.

20 *Memorias del señor Goldoni*, Parte Primera, Capítulo XXXV, p. 171.

21 El padre Giammaria Muti, autor veneciano (1649-1727), había escrito ‘Rosimonda’ una historia de amor y honor medieval. Pero ya antes, en 1516, Ruccellai había dado a la imprenta la tragedia ‘Rosmunda’, célebre en su época. La acción se desarrolla en Aranna, capital de Gotia, y mezcla la historia de la reina de los lombardos, Rosmonda, con la del rey de los godos, Torrismondo, según el relato de Torcuato Tasso (Cfr. *Memorias del señor Goldoni*, Parte I. Capítulo XXXV, p. 174; véase nota a pie de página nº 238).

22 En la “Casa Goldoni” de Venecia se pueden consultar los libretos impresos que se conocen de esta obra. El primero –del que existen dos ejemplares– corresponde al realizado para su estreno en 1735: *LA BIRBA. / INTERMEZZO/ PER MUSICA/ diviso in tre parti/ Da rappresentarsi nel Teatro/ Grimani di S. Samuele. / IN VENEZIA, 1735./ Per Alvise Valvasense./ CON LICENZA DE’ SUPER*. El otro fue impreso con motivo de la escenificación realizada en Milán en 1743, de la que no hay noticia alguna: *LA/ BIRBA./ INTERMEZZO/ PER MUSICA/ Diviso in trè parti./ DA REPPRESENTARSI/ Nel Regio Ducal Teatro di Milano/ Nell’ Estate dell’ Anno 1743./ IN MILANO, MDCCXLIII./ Per Carlo Giuseppe Ghislandi/ in Contrada de S. Margarita.* - En la recopilación de 1951 de Giuseppe Ortolani se reproduce el texto de *La Birba* dividido en dos actos, y no en tres, como figura en las ediciones anteriores: *LA BIRBA/ Intermezzo di due parti per musica rappresentato per la prima volta in Venezia il carnevale dell’anno 1735* (Cfr. *Tutte le opera di Carlo Goldoni* a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, 1951, vol. 10, pp. 79-99).

23 *Memorias del señor Goldoni*, Parte Primera, Capítulo XXXV, p. 174.

24 Ibidem, Cfr. Nota a pie de página nº 239.

La palabra ‘birba’, según el Diccionario Zingarelli²⁵, en el sentido en el que aparece utilizado en el texto de Goldoni, tiene tres acepciones, en cierto modo similares puesto que redundan en una misma idea: “Persona scaltra e malvagia. 2.- Ragazzo scioperato che uniste impertinza a furbería. 3. Frode, malizia²⁶”. En ningún caso aparece el término ‘titiritero’, si bien es cierto que estos personajes solían actuar con cierta “birba”.

En cuanto al autor de la música todos coinciden en señalar a Giacomo Maccari²⁷ como su primer y único compositor²⁸. En la actualidad, ese compositor nos resulta prácticamente desconocido, pero en aquel entonces formaba parte de una saga de músicos que estaba en pleno apogeo; tenía dos hermanas cantantes, Antonia y Costanza; esta última gozó de gran popularidad en Venecia entre 1715 y 1718, y el mismo Maccari fue conocido por su faceta de ‘musico tenore’ de la capilla del palacio ducal de S. Marcos, y en el primer tercio del siglo XVIII por sus inicios como compositor de ópera seria (“Adoloaldo furioso”, 1727). En esta labor trabajó en colaboración con otro artista de cierto renombre, Salvatore Apolloni²⁹, quien a su vez también estuvo en contacto con la compañía que G. Imer tenía para las representaciones del Teatro de S. Samuele desde 1734 a 1743.

25 *Il nuovo Zingarelli*. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli, undicesima edizione a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, Bologna, 1990, p. 216.

26 Apunta como sinónimo el término “Monello” = pilluelo.

27 Cfr. G. Maccari, *The New Grove Dictionary of Opera*, New York, 1992, vol 3. pp. 114-115. Además de *La Birba* realizó dos *intermezzi* por los que fue muy conocido: “La pupilla” (C. Goldoni) y “Il Conte Copane” (A. Gori y G. Imer); ambas se representaron en S. Samuele en 1734. También escribió otras óperas cómicas para Imer y sus cantantes aficionados (entre las que estaba, como ya señalamos antes, Zanetta Casanova, madre del escritor y humorista). Ninguna de sus músicas sobrevivió. También tuvo bastante reputación como contrapuntista, pero solo queda una cantata para atestiguarlo.

28 Cfr. *Drammaturgia di Liote Allacci accresciuta e continuata fino all' ano MDCCLV*. In *Venezia*. MDCCLV. Presso Giambatista Pasquali, p. 24. I. Mamczarz, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe Siècle en France et en Italia*. Paris, 1972, p. 377. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origine al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*. Cuneo, 1990. C. Sartori se hace eco de los estudios realizados hasta la fecha por otros autores (como Irène Mamczarz o Lione Allacci); por ello, tomamos su “Catálogo” como el más autorizado en la actualidad; ahí aparece la referencia a “La Birba” en tres ocasiones, atribuida siempre a Goldoni y a G. Maccari; además, aporta otras datos, como el número de partes y escenas, el nombre de los personajes de la obra y las fuentes de donde procede la información, que figura del siguiente modo: n° 4095 *LA BIRBA. Intermezzo per musica diviso in tre parti da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele*. Venecia, Alvise Valvasense, 1735, p. 24. Mamczarz, 377; p. Goldoni; m. G. Maccari.- n° 4096 *LA BIRBA. Intermezzo per musica diviso in tre parti*. In *Venezia et in Bassano*, p. 24. Allacci 147; p. d’incerto; I. Mamczarz 377; p. Goldoni; m. G. Maccari (Orazio, Cechina, Lindora).- n° 4097 *LA BIRBA. Intermezzo per musica diviso in tre parti da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nell'estate dell'anno 1743*. Milano, Carlo Giuseppe Ghislandi, 1743. Pag. 24. Mamczarz 377; p. Goldoni; m. G. Maccari (Orazio, Cechina, Lindora).

29 Cfr. J.L. Jackman, “Apolloni, Salvatore”, *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, p. 153. Salvatore Apolloni, ó Apolloni, (n. Venecia, ca. 1704) parece ser que fue uno de los pocos alumnos de Galuppi. Ganó gran reputación como compositor de canciones en el estilo de los gondoleros venecianos (barcarolas), serenatas y otras obras ocasionales. Como compositor teatral trabajó exclusivamente para la compañía de comediantes de Giuseppe Imer (cantantes no profesionales). Sus obras, todas para el Teatro de S. Samuele, son: *La fama dell'onore* (M. Miani; mayo de 1727, repuesta en Viena en 1730); *Le metamorfosi odiamorose* (A. Gori, carnavales de 1732; repuesta en Dresdre, 1747, como *La Contessa di Mestre e Malghera*); y posiblemente ‘*La pelarina*’ (Goldoni? y Gori, carnavales 1734), y ‘*Il pastor fido*’ (carnavales 1739).

Goldoni era consciente de que estas piezas breves –los *Intermezzi*– eran como una especie de aprendizaje para el futuro, y así lo manifiesta en sus Memorias: “Los rasgos cómicos que empleaba en los Intermedios eran como el grano que sembraba en mi campo para recoger un día frutos maduros y satisfactorios”³⁰. En 1750 declaraba públicamente que nunca retocaba sus obras, pues con todas ellas iba creando ‘oficio’ y le hacían progresar en el mundo del teatro; prefería presentarlas tal y como las había elaborado y representado desde sus comienzos:

“Pero nadie piense que soy tan temeroso de creer mis comedias exentas de todo defecto. Tan lejano estoy de tal presunción, cuanto que me voy esforzando todos los días por mejorar en ellas mi gusto. Paréceme solamente que he llegado al punto de no tener que avergonzarme de haberlas hecho, y de poder aventurarme a darlas a la imprenta con esperanza de alguna compasión.

Yo las dejo correr cándidamente como fueron escritas y representadas la primera vez. No quiero que se diga que, corrigiéndolas, he tratado de acrecentar el mérito de mis primeros trabajos más allá de la verdad; más bien deseo que el mundo conozca, por la diferencia que se aprecia entre las primeras y las últimas, cómo gradualmente, a fuerza de observación y de experiencia, he ido avanzando. A este fin, publicándolas en el orden mismo en que fueron compuestas, renuncio también al mayor crédito que podría procurar a mi libro si hiciera preceder a las primeras, más débiles, por la últimas, a mi parecer nada imperfectas...”³¹.

La Birba, por tanto, no debe ser considerada como una obra menor, mediocre o imperfecta, si seguimos la autorizada opinión del propio autor, y menos aún si se tiene presente que gracias a su representación fue posible mantener en escena sus otras dos obras ‘serias’ (*Rosmunda* y *Belisario*):

“El 17 de enero se representó ‘Rosmunda’ por primera vez. No fracasó, pero al lado de ‘Belisario’, no podía vanagloriarme de haber tenido un éxito tan brillante; tuvo cuatro funciones bastante pasables. A la quinta, Imer la apoyó con un nuevo Intermedio. ‘La Birba’ causó el mayor placer: esta bagatela, muy cómica y muy alegre, sostuvo ‘Rosmunda’ durante otras cuatro representaciones, pero hubo que volver a ‘Belisario’. Esta obra obtuvo en su reposición el mismo éxito que había tenido en su presentación, y ‘Belisario’ y ‘La Birba’ se representaron juntas hasta el martes de Carnaval, lo cual clausuró el año teatral”³².

En esta misma idea incide la gran estudiosa de los *Intermezzi* italianos y franceses, Irène Mamczarz, para quien *La Birba* es una pequeña obra-maestra dentro de su

30 *Memorias del señor Goldoni*. Parte I. Capítulo XXXV, p. 174.

31 VVAA. Goldoni: *Mundo y Teatro*. “Prefacio”, p. 29.

32 *Memorias del Señor Goldoni*. Parte I. Capítulo XXXVI, p. 176. Juan Antonio Hormigón suscribe que la representación de *La Birba* fue lo que mantuvo en cartel la tragicomedia “Rosmunda” (Cfr. J.A. Hormigón, “Las doscientas veintisiete comedias de Goldoni”, en *Mundo y Teatro*, pp.273-274).

género, un ejemplo excepcional entre las numerosas creaciones contemporáneas de su género³³.

Pero, pese a todo, el libreto de *La Birba*, por razones que no llegamos a comprender, no volvió a ser puesto en música por ningún otro compositor, ni en vida de Goldoni, ni posteriormente³⁴. Este hecho nos abre un amplio abanico de interrogantes a los que, de algún modo, intentaremos dar respuesta, aún a sabiendas de que puede que no exista ningún motivo especial que aclare su injustificado olvido. Como ya hemos indicado, la única noticia que se tiene de una nueva composición basada en el libreto de *La Birba* es la que realizó Buono Chiodi, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela.

3. BUONO CHIODI EN SANTIAGO. DE *INTERMEZZO* VENECIANO A *DIVERTIMENTO* COMPOSTELANO

En el Archivo musical de la Catedral de Santiago se halla toda la obra, conocida hasta el momento, del compositor italiano Buono Chiodi (Salò, 1728-Santiago de Compostela, 1783). A él y a su obra hemos dedicado varios trabajos, por lo que no vamos a detenernos aquí en este particular³⁵. Lo que nos interesa ahora es situar el libreto de Goldoni en el contexto de la obra de Chiodi y en el entorno en el que fue representada nuevamente. Para ello contamos con dos fuentes importantes: por un lado, el libreto impreso en Santiago con motivo de su escenificación en el año 1774; y, por otro, parte de la música que se conserva de esta obra en el citado archivo compostelano.

El libreto lleva en la portada el siguiente título: *DIVERTIMENTO/ DE MUSICA, / que se há de representar en / el presente año de 1774./ EN LOS DIAS / en que se celebrarán las Fiestas / en honor/ DE EL SANTO APOSTOL / SANTIAGO EL MAYOR. / PUESTO EN MUSICA/ POR D. BUONO CHIODI, MAESTRO / de capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de SANTIAGO en Galicia. / CON LICENCIA, Y APROBACION,*

-
- 33 I. Mamczarz, op. cit., cfr. Capítulo VIII. « Les poètes italiens, auteurs d'intermèdes au XVIIIe Siècle », pp. 139-175. Cfr. también de la misma autora "L'Opera-Comique italien en Europe au XVIIIe siècle". En: *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles*. París, 1991, pp. 97-105. En este estudio no hace referencia alguna a *La Birba*, pero sí a la expansión del teatro cómico italiano por Europa, citando –en lo que se refiere a España– únicamente las ciudades de Madrid y Zaragoza.
- 34 En algunas fuentes aparece el dato de que se interpretó en Milán en 1743, aunque no se conoce el compositor que le puso música (Cfr. por ejemplo, Weiss, Pietro: "Goldoni, Carlo", *The New Grove of Opera*, vol. 2, pp. 478-480). Y, de hecho, se conserva en la "Casa Goldoni" el libreto impreso en dicho año; no obstante no se sabe si se llegó realmente a representar.
- 35 Cfr. M^o P. Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela*, Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna, 1992. *Ibidem*, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Sada, 1995.
- 36 La versión italiana que aparece también en el mismo libreto es muy similar: *DIVERTIMENTO/ MUSICALE/, dá rappresentarse nel present/ te anno de 1774. / NELLI GIORNI, / ne quali si celebraranno*

/ *En Santiago: por Sebastian Montero y Frayz*³⁶. A él le dedicaremos un estudio más pormenorizado; baste señalar aquí que ya de por sí da fe de que se trata de la misma obra realizada por Carlo Goldoni para los Carnavales venecianos, con muy pequeñas e insignificantes variaciones, como hemos podido comprobar. Presenta, como era normal en la época, el texto en lengua original y la traducción al castellano, así como leves cambios necesarios para adaptarla a los medios de los que disponía el compositor y a los gustos de un público poco habituado a este tipo de representaciones.

Sobre el primer aspecto –el idioma– cabe decir que, tanto en el texto goldoniano como en el compostelano, aparecen varios ‘dialectos’ del italiano: romano, veneciano, esclavón... Se trata pues de una pieza en la que se hace uso de un recurso bastante común en la época y en este tipo de piezas, tal y como indica C. Alberti:

“Il dialetto entra nel tessuto dell’intermezzo quasi come una citazione e dopo, nelle successive prove, si lega alla tipologia dei personaggi, che a loro volta rimandano all’interprete e alle sue caratteristiche coliche”³⁷.

Esto es habitual en la obra goldoniana, aunque más que de ‘lenguas diversas’ deberíamos hablar del empleo de ‘dialectos italianizados’. El mismo C. Alberti pone de manifiesto que son numerosas las soluciones lingüísticas adoptadas por Goldoni, tanto en sus comedias como en el resto de su obra: “(...) en los textos goldonianos se habla un dialecto italianizado, que se adecua a la exigencia del diálogo teatral y a la ritmicidad de una poesía vernácula bien consolidada”³⁸. Aún así, esos ‘dialectos’, en el caso de *La Birba*, para hacerse comprensibles al público compostelano, sufrieron un proceso de ‘traducción’, de ‘adaptación’ o como apunta A. Calderone, más bien de ‘connaturalización’:

“Connaturalizaciones y no traducciones, ni adaptaciones, por lo tanto, pueden definirse la mayoría de los textos teatrales goldonianos que fueron adaptados a la escena española en concordancia, más o menos rigurosa, con tales dictámenes (...)

Naturalmente, a cargo de autores-traductores no siempre muy ‘ilustrados’ ni poseedores de tales requisitos, la adaptación del texto extranjero raras veces reflejó algo más que la simple búsqueda de los equivalentes entre las dos lenguas y culturas, ciñéndose, a menudo, al texto goldoniano tan sólo en el asunto y su desarrollo (...)³⁹.

Sobre el proceso de ‘connaturalización’ que sufrió el texto goldoniano para la representación en Compostela, en líneas generales, está casi todo dicho en la “Advertencia

le Feste, / é li strepiti in honore / DEL GRANDE APPOSTOLO / S. GIACCOMO IL MAGGIORE. / POSTO IN MUSICA / DA D. BUONO CHIODI, MAESTRO / di Capella Della Santa Metropolitana Chiesa / di S. GIACCOMO in Compostella / A SAN GIACCOMO: / Con Approvazione ed Licenza de Superiori n’ella / Stamparia di Sebaziano Montero Frayz.

37 C. Alberti, Carmelo: *Goldoni*. Roma, 2004, pp. 281-282.

38 *Ibidem*, p. 302.

39 A. Calderone, “La comedia”, en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida, 1997, pp. 139-181, cfr. p. 170.

al que leyerer” que aparece en el propio libreto. Por su claridad y su relativa brevedad, lo copiamos íntegramente:

“Todos los Reinos, o Estados, que se componen de muchas Provincias, se diferencian los Idiomas en ellas del común que se usa en sus cortes. Lo mismo sucede en Italia, en donde al paso que la lengua Italiana es uno de los dialectos de la Latina, como la Española, y Francesa, de aquella lo son el Toscano, Napolitano, Veneciano, y así de otros países de que se compone la Italia.

El presente entretenimiento contiene rigurosamente cuatro personas, pero como representan muy distintas figuras, hablan en ella el dialecto Milanés, Romano, Bolonés, Napolitano, Veneciano, y Esclavón. No está este divertimento puesto en verso, ni aún en cadencia, sino en una prosa con gracia, y acomodada a la música y representación. El poco tiempo de un mes que se ha dado para traducirle, componerle y colocarle en verso castellano, y las raras frases provinciales, que en él se encuentran, son otros tantos motivos, para que la traducción no sea con la exactitud que piden las reglas, caminando sólo sobre la expresión del sentido para su inteligencia, y tal vez duplicando los términos para expresarse. No obstante los curiosos no echarán [de] menos todo lo que puede conducir para enterarse del gusto Italiano”.

Como podemos comprobar a la vista del libreto compostelano, se sigue la pauta habitual existente en el resto de España en cuanto a la ‘traducción’ del texto italiano: casi se mantiene inalterable el original, por lo que más que de ‘traducción’ habría que hablar de ‘asimilación’ a la ‘mentalidad española’. Así se hizo en *La Birba*, tal y como, por lo demás, lo concebía Goldoni, como señala Víctor Pagán en el siguiente párrafo:

“Está claro que Goldoni considera que los textos se deben adaptar a los gustos y costumbres de cada país. De modo que no resulta ajeno a su voluntad el hecho de que sus obras, personajes y temas se vayan aproximando a la mentalidad española. Este fenómeno no implica la adaptación de un modelo extranjero declamado o cantado al nacional –como desea el propio Goldoni–, sino la asimilación, mediante un proceso de recepción, imitación y recreación, que constituye una etapa progresista de los escenarios de la época (...).

(...) Aunque en general las versiones contemporáneas del italiano suelen ser libres, por una parte, o literales por otra, son hoy en día catalogadas como defectuosas; este error no debe mantenerse dado que fueron creadas para funcionar como soporte lingüístico-teatral y nunca como obras literarias que, en pocas palabras, es lo que decía el propio autor. Goldoni, que escribía sin estilizaciones literarias ni rebuscamientos, empleando una lengua sencilla, inmediata y muy próxima al habla verbal de su momento, suele verse en la época de forma variada, espontánea y con auténtico sentido teatral: la práctica tenía un objetivo, divertir (...)”⁴⁰.

40 I. Rodríguez Gómez, J. Leal Duart (eds.), *Carlos Goldoni. Una vida para el Teatro*. Coloquio Internacional: Bicentenario de Carlo Goldoni (UIMP. 9-11 marzo 1994). València, 1996. Cfr. en esta obra V. Pagán, “Itinerario de los dramas jocosos de Goldoni en España (y catálogo), pp. 173-199, en especial véase pp. 178-180.

En cuanto a las oportunas adaptaciones a las que se sometió el texto original, para poder comprenderlas en toda su extensión, conviene explicar, aunque sea brevemente, el contexto en el que se repuso *La Birba*, en la Compostela de 1774, a cargo de un maestro italiano que apenas llevaba cuatro años instalado en Santiago.

Buono Chiodi llegó a esta ciudad en junio de 1770, tras haber sido elegido por el Cabildo compostelano para dirigir la capilla de música, gracias al prestigio que parecía tener en Italia. Es un dato que choca sobremanera, pues, por más que hemos intentado buscar noticias de su actividad en dicho país, no hemos podido saber apenas nada sobre su vida y obra, salvo que gozaba de buena reputación como autor de música para poemas de autores locales⁴¹; pero ni hemos hallado tales composiciones, ni ninguna otra en suelo italiano.

El hecho cierto, perfectamente documentado, es que fue contratado en la ciudad de Lodi, lugar en el que aparece vinculado a dos nobles de ascendencia española que estaban en contacto con el Cabildo de Santiago: los hermanos Luigi y Gaetano Silva. Su traslado estuvo bien planeado y se llevó a cabo con la debida pausa y atención, gracias a lo cual no sólo consiguió traer consigo a dos jóvenes alumnos, sino que, como hemos podido saber recientemente, también puso empeño en transportar a Compostela “dos cofres” con “papeles de música”, entre las que suponemos que se hallaban obras suyas, pero también otras copiadas de compositores de su entorno⁴². El Cabildo se hizo cargo del traslado de esas partituras, que hicieron el recorrido Lodi-Barcelona-Madrid-Santiago, según se especifica en el texto del siguiente recibo:

“Mas 314 rs. pagados por el porte de unos papeles de Música, los 188 rs. de ellos por libranza de los Sres. de Contaduría de 27 de febrero de 1771 a favor del Sr. Maestro de Capilla Dn Buono Chiodi por el porte desde Lodi, a Barcelona, y los 126 de allí a Madrid”⁴³.

De modo más explícito aparece brevemente relatado el periplo seguido por tales partituras en la siguiente carta:

-
- 41 “(...) Compose varie cantante, su parole di nostri poeti, in occasione di feste e spettacoli. Passó quinde in Bergamo come maestro di Capella nella Chiesa di S. Jago in Compostella in Spagna, ove ricco ed honorato morí lasciando fama di facile compositore e di esperto musicista (...) (Cfr. *Enciclopedia dei musicisti bresciani*. Fondazione Civiltá Bresciana, 1985, p. 85. En esta cita se recoge, sin apenas cambios, la información que ya había sido publicada por A. Valentín en *I musicisti bresciani e il Teatro Grande*, Brescia, 1894, p. 119).
- 42 Hasta ahora era sabido que algunas obras de Buono Chiodi que se conservan en la catedral compostelana habían sido realizadas antes de haber llegado a Santiago; incluso hay un buen número de composiciones de autores coetáneos de Chiodi que, supuestamente, había traído el propio Chiodi (Cfr. M^a P. Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago*. Tesis Doctoral, Universidad de la Laguna, 1992. J. López Calo, *La Música en la Catedral de Santiago*. Vol. I. Catálogo I. La Coruña, pp. 275-299). Tras revisar diversa documentación del archivo catedralicio, lo que era una mera sospecha, ha quedado confirmado como un hecho real.
- 43 ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (A.C.S.) *Cuentas de las rentas del depósito de la música*, Libro 2^o.1742-1772 (Sign. IG. 620). Fol. 274.

“Muy Sres. nuestros, de orden del Sr. Dn. Joaquín Ignacio Pardo, canónigo cardenal de Santiago, remítome a vms. por el arriero Eusebio Martí, dador de esta, dos cofres conteniendo Papeles de Música que de su cuenta hemos recibido de Italia, a su arribo estimaremos a vms. se sirvan recogerlos y pagar los portes de dicho arriero sobre 8 ½ a 12 rs. Por cuyos cofres se servirán vms. encaminar en mano de dicho Sr. Dn. Ignacio Pardo en Santiago, como así nos tiene prevenido.

Que es cuanto se nos ofrece y que nuestro señor les guarde muchos años. Barcelona y Septiembre 28 de 1770.

[Rúbrica: Ramón Pujol Cantarely]

[En letra diferente aparece la indicación: Recibí de los ¿? D. Joseph Saez de Zaldua los 102 reales del porte de los ocho y media en que cita esta carta. Madrid, 20 de octubre 1770. Juan Rocca]”⁴⁴

Al llegar a Santiago, Chiodi se instala en la casa que estaba destinada al maestro de capilla de la catedral, en la Quintana de Vivos⁴⁵, junto con sus dos discípulos y, posiblemente en el mismo lugar donde habitaba entonces su antecesor, Pedro Cifuentes, quien, pese a su vejez y achaques seguía regentando la capilla de música; fallecería un año más tarde, en septiembre de 1771⁴⁶.

Chiodi aprendió pronto su nuevo oficio. Lógicamente, tuvo que pasar por un proceso de acomodación a una nueva lengua, a una nueva cultura, una nueva ciudad y a una serie de normas que regulaban la composición de música sacra en la catedral de Santiago. Pero todo ello no debió ser un problema para él, pues su dedicación al cargo que ocupaba fue, sin lugar a dudas, su mejor escuela. Basta decir al respecto que en tan sólo trece años de estancia en Santiago, dejó una producción de unas 600 obras, todas ellas dedicadas al culto de la catedral⁴⁷.

44 A.C.S., *Fondos del depósito de música: libranzas y recibos, 1761- 1768*. (Sign. IG. 1.021-B). Portes de los Papeles de Música del Maestro de Capilla, 314 rs.

45 Según datos extraídos del A.C.S., Chiodi vivió en una casa alquilada por el Cabildo, por la que pagó 550 rs. todos los años, desde 1771 hasta 1778, fecha en la que emprende un viaje durante todo un año a Italia; a su regreso pasaría a residir ya en el recién estrenado Seminario de Confesores mandado construir por el arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (Cfr. Libros auxiliares de fábrica 1767-1772 Sign. IG. 504; Libros de hacienda. Libros auxiliares, 1773-1777, Sign. IG. 505). En dichos libros sólo se puede leer la escueta nota: “El Sr. Maestro de Capilla dn. Buono Chiodi paga cada año quinientos y cincuenta reales por la casa que vive en la Quintana de Vivos, plazo fin de diciembre de 17—“. A partir de 1778 dicha casa fue ocupada por otro inquilino: “Dn Domingo García, escribano, vecino de esta ciudad paga cada año 920 rs. vn. por la casa de la Quintana de vivos donde están los oficios, según arriendo que se le hizo por tres años desde 1º de enero de 1778, plazo Navidad de 1778 (Cfr. *Libros auxiliares de fábrica. 1778-1781*, Sign. IG. 506). En 1784 se alquiló nuevamente: “Las Señoras de Barrio pagan cada año por la casa de la Quintana de Vivos llamada del Maestro de Capilla, 920 rs., plazo fin de diciembre de 84 (Cfr. *Libro de la fábrica. 1784*, Sign. IG. 507).

46 A.C.S., *Actas del Cabildo*, vol. 57. Cabildo del 1 de septiembre de 1771, fol. 290v.

47 Cfr. M^o P. Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, vol. I, pp. 165-324. *Ibidem*, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago...*, pp. 67-85. J. López Calo, *La Música en la Catedral de Santiago*. Vol. I. Catálogo I, pp. 67-273.

4. UNA SEMBLANZA DE COMPOSTELA ENTORNO A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

Compostela no presentaba grandes alicientes. Los accesos a la misma eran difíciles. Si repasamos los relatos publicados por algunos viajeros que visitaron nuestro país en esta época, no podemos sino concluir que Santiago, y Galicia en general, eran lugares de poco atractivo para los extranjeros.

El inglés Richard Twiss, aunque no llegó a penetrar en estas tierras, dejó constancia en su relato de las razones que le llevaron a desistir del empeño:

“Mi propósito era haber viajado desde Oporto a Santiago de Compostela, pero los caminos son intransitables para los carruajes y la estación no permitía viajar a caballo, de modo que para llegar a Salamanca me ví obligado a retroceder medio camino hasta Coimbra”⁴⁸.

Y eso, pese a que desde la Corte, sobre todo durante el reinado de Carlos III, se intentaba mejorar las comunicaciones con el resto del país⁴⁹. Sobre este particular, Ortega Romero señala que, entre los diversos caminos que conducían a Compostela sólo “el que iba a Orense, continuando a Castilla era de suma importancia para la vida de la ciudad jacobea no solamente por ser necesarios para el tránsito de la tropa, sino porque por él también se verificaba un intenso comercio, especialmente de vinos, que suministraba la provincia orensana”⁵⁰. Aún así, seguían teniendo gran importancia las ‘calzadas’ (caminos empedrados) que eran los más transitados por los caminantes⁵¹.

El escocés James Bruce, en el viaje que realizó en 1757, deja muy mal parado el trayecto que conducía hasta Compostela, así como a la propia ciudad. He aquí un extracto de su relato:

“Domingo, 16 de julio. Partimos del Groyne con la intención de llegar por la noche a St Yago, que está a 10 leguas, pero nuestro ariero (sic) nos defraudó y nos vimos obligados a pararnos en Palo, una casa miserable en la que no obstante conseguimos ropa blanca limpia, pese a que nos vimos obligados a dormir en el suelo, práctica habitual en todas las posadas en las que paramos a lo largo del camino. A la mañana siguiente, lunes 17, llegamos a St Yago, a una posada muy buena en la que estuvimos todo el día, hasta que por la tarde fuimos a ver la famosa iglesia de St Yago de Compostela, el santo tutelar de España. El exterior de la iglesia es bastante elegante, especialmente el frente, que consiste en dos largas agujas muy altas de arquitectura gótica. En el interior no hay nada digno de mención, ya que es extraordinariamente oscuro y el coro está atestado de pesados ornamentos que causan muy mal efecto, sobre todo porque el propio coro

48 R. Twiss, *Viaje por España en 1773*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1999, p. 286.

49 M. García-Fuentes, *El camino de acceso a Galicia en el siglo XVIII*. A Coruña, 1987.

50 M^o S. Ortega Romero, “Obras en la red viaria que daba acceso a la Compostela del siglo XVIII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. XXXIX, 140, 1990, pp. 173-92.

51 *Ibidem*, p. 190.

no es muy grande. Al estar ausente el tesorero, no pudimos ver el Tesoro, pero encontramos a un fraile que nos mostró el relicario, que está en una capilla de la Iglesia en la que el cuerpo de Santiago yace entero bajo el altar... ”

En conclusión, su impresión de Galicia no puede ser más deprimente y así lo expresa sin ningún reparo:

“Ahora nos despedimos de Galicia, uno de los países más desagradables que ví jamás en todos los sentidos. La faz entera del país es repelente. Nada que ver salvo yerma y cadenas de montañas sin un solo árbol entre ellas, en su mayor parte no cubiertas ni siquiera de brezo y helecho, y en sus mejores partes cubiertas con sólo eso. Las posadas son establos o pocilgas comparadas con las peores que ví jamás en Inglaterra y los habitantes, indigentes y miserables hasta tal punto difícil de imaginar, esclavos de todas las demás provincias de España y Portugal. En el último de estos reinos se calcula que hay 20.000 gallegos, empleados en todos los oficios serviles que no pueden hacer las bestias”⁵².

Pero no sólo los caminos eran malos y las zonas del entorno miserables, sino que, además, la ciudad estaba bastante descuidada. A ella concurrían numerosos visitantes, muchos de ellos, mendigos y personas sin recursos que, confiando en la buena fe de las gentes que se acercaban a la tumba del Apóstol, se amontonaban por los caminos para poder conseguir algún tipo de limosna. Este panorama contrastaba, sin embargo, con el gran proceso de transformación que estaba experimentando en otros aspectos pues, la segunda mitad del XVIII, como bien es sabido, fue uno de los momentos en los que se emprendieron importantes obras que dejaron profunda huella en su fisonomía. Esos cambios afectaron a los edificios (conventos, monasterios, iglesias...), pero también al propio desarrollo urbanístico de la ciudad, a sus plazas y, poco a poco, más lentamente, incluso a sus caminos y vías de comunicación⁵³.

Por otra parte, la ciudad presentaba una sociedad en la que clérigos y religiosos abundaban sobre el resto de la población. Este hecho llamaba la atención a los que se acercaban a visitarla. William Darlymple, en su viaje de 1774, deja constancia de sus impresiones en estos términos⁵⁴:

“Esta ciudad [Santiago de Compostela] está situada entre colinas sin cultivar, es grande y rebosa de curas, que, gozando de pingües rentas, viven en el lujo y la di-

52 J. García Blanco-Cicerón, *Viajeros angloparlantes por la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII*. A Coruña, 2006. Incluye el viaje de James Bruce, pp. 200-208.

53 A. Rosende Valdés describe con gran precisión el lamentable estado en el que se hallaba la ciudad, pese a las ordenanzas y denuncias que se reiteraban constantemente; el cambio de imagen sólo se hizo realidad a lo largo del siglo XIX (Cfr., A. Rosende Valdés, “Fragmentos urbanos de la Compostela ochocentista: la Plaza-Mercado”, en *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, T. II, Santiago de Compostela, 2002, pp. 155-179).

54 Cfr. J. García Blanco-Cicerón, op. cit. Incluye el viaje de William Darlymple, pp. 227-240 (véase Carta XI. Santiago, 10 de septiembre de 1774, pp. 235-238).

sipación de todo tipo, alimentándose de la debilidad, locura e incluso bribonería de sus prójimos, que llegan en peregrinación hasta el altar del sagrado apóstol. Aquí la Hipocresía ha levantado un templo prodigioso, en el cual el Engaño oficia de sumo sacerdote y los adoradores de la ignorancia se congregan diariamente en múltiples supersticiones; los crédulos y virtuosos, que desean obtener y además merecer el cielo, y los viciosos, que buscan expiar sus crímenes, son recibidos a la vez; y contribuyen por igual a la seguridad y el placer de la tribu sacerdotal: el Obispo, empírico supremo, sana las mentes y cura las conciencias de todo el mundo con la misma receta”.

Ni siquiera la catedral, el monumento más emblemático de la ciudad –junto con San Martín– ni el incipiente ambiente universitario llegaban a convencer a viajeros ilustres como Darlymple:

“La catedral no es nada extraordinario; hay algunas reliquias y otras chucherías para mostrar a los extranjeros; pero el sacristán no quiso satisfacer mi curiosidad hasta la mañana siguiente; y pensé que difícilmente merecía la pena posponer mi viaje para verlas.

El claustro del convento de San Martín es una muestra elegante y bien proporcionada de arquitectura de orden dórico.

Este lugar es también universidad; pero hay pocos estudiantes, y no goza de una gran reputación”.

En suma, vemos cómo realmente el elevado número de clérigos y el fenómeno de la peregrinación a la tumba del Apóstol (y todo lo que ello conllevaba), condicionaba en no poca medida determinados aspectos de la vida de los compostelanos. En este mismo sentido, se expresa otro visitante, Alexandre Jardine⁵⁵:

“La peregrinación a Santiago, aunque muy de capa caída, aún ocasiona gran holgazanería y desorden durante el verano. (...).

(...) Aquí las riquezas del clero tienen algunos efectos buenos. Encontramos algunas tierras de pastos, ganado pasable, buen pan, mercados de pescado y algunas casas de campo. La Iglesia, aunque más poderosa que el Estado, ha preservado cantidad de riqueza de la rapacidad del gobierno, reteniéndola en el país. El clero, que siempre vivirá bien, por lo general hace un buen negocio. Pero todo asunto público es vergonzosamente dejado de lado, salvo la iglesia. Esta famosa catedral, con todas sus riquezas y ornamentos, no es más que una mazmorra melancólica. Incluso los órdenes griegos de arquitectura añaden poca belleza en manos de obreros negligentes y poco hábiles. Las calles y los mejores edificios, construidos con un gusto bárbaro, están en su mayor parte sucios y en ruinas. Hay algo de buena arquitectura gótica en el hospital; y algo de buen y vigoroso dórico junto a San Martín”.

55 Cfr. J. García Blanco-Cicerón, op. cit. Incluye el viaje de Alexander Jardine en 1778, pp. 281-295. Cfr. pp. 293-294.

Pese a todo, a Jardine no le pasa desapercibido un dato que nos incumbe directamente: la belleza de la música que pudo escuchar en esa ‘mazmorra melancólica’ que es para él la catedral. Y dice al respecto: “Pero lo mejor de aquí es la música sacra, que a menudo es muy hermosa, tanto en lo que respecta a la composición como a la ejecución, a cargo de buenas voces e instrumentistas”. Casualmente, en 1778, cuando Jardine realiza su visita a Santiago, la música a la que hace alusión no podía ser otra que la de nuestro compositor, Buono Chiodi, ejecutada por una capilla de música formada por una treintena de cantores e instrumentistas de gran calidad, de los cuales, un tercio eran extranjeros (principalmente, italianos)⁵⁶.

Aún así, en su conjunto, no era ciertamente Santiago, una ciudad bella, liberal ni abierta, como algunas italianas y, por supuesto, estaba bastante lejos de asemejarse en este aspecto a la Venecia que nos describe Goldoni y otros autores. Quizás el único punto de semejanza podría estar en la concurrencia y el bullicio de las gentes y lo que ello suponía: desórdenes, altercados, vagabundeo y, en definitiva, abundancia de pícaros y holgazanes, males que intentan paliarse con sucesivas normativas⁵⁷. En la capital del véneto todos estos ingredientes convivían con la belleza de sus magníficos monumentos y la opulencia de la que todavía hacía gala aún en plena recta final de su existencia. De ello dan buena cuenta algunos estudios que tratan específicamente aspectos de la vida cotidiana en la ciudad de Venecia⁵⁸. Sin embargo, y como contraste, cabe señalar que, para entonces, en Santiago se abría una nueva etapa de esplendor, no muy duradera, pero muy fructífera, que no se haría notar tanto en la vida de los ciudadanos, como en el aspecto externo de la ciudad, transformada por el nuevo estilo del neoclasicismo⁵⁹.

56 Cfr. M^a P. Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi ...*, vol. I, pp. 15-115. Ibidem, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago...*, pp. 8-19. Ibidem, “Músicos italianos en la catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810)”, *Revista de Musicología*, XVII, 1-2, 1994, pp. 61-96.

57 Cfr. F. López Prada, “Desorde e conflitos. Prevención e Represión (Panorámica das medidas de mantemento da orde pública na Compostela da segunda metade do século XVIII)”, en X. L. Barreiro y L. Rodríguez Camarero, M. González Fernández (coords.), *Censura e Ilustración*. Santiago de Compostela, 1997, pp. 263-284.

58 A modo de ejemplo citamos: N. Jonard, *La vita a Venecia nel settecento* (Firenze: Giunti Marcello [*La vie quotidienne à Venise au XVIII siècle*. Hachette, 1965]; cfr. los capítulos referentes a “Un sguardo sulla città” (pp. 137-154) y “La dolce vita” (pp. 173-191). P. Urban Padoan, “Allestimenti teatrali a Venezia nel secolo XVIII: Intermezzi con giochi di magia Bianca e fuochi artificiali. *Apparati scenografici per le feste sull’acqua, in piazza e nei campi*”, *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIIIe et XIXe siècle*. Paris, 1991, pp. 61-70. E. Ravoux-Rallo, *Las mujeres en la Venecia del siglo XVIII*. Madrid, 2001 [*La femme à Venise au temps de Casanova*. Paris, 1984].

59 Sobre este particular, cfr. por ejemplo, A. Vigo Trasancos, *La Catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Santiago de Compostela, 1999. En el Capítulo VI (pp. 175-185) el autor aborda un tema en el que alude directamente a ese cambio alrededor de la catedral: “Actuación en el entorno de la Basílica: las plazas de la Azabachería, Quintana y Platerías (1759-1807)”. Es muy ilustrativa la información que aporta sobre una singular determinación del Cabildo: éste, consciente de la belleza del enlosado de la Quintana, el 25 de octubre de 1774 acuerda “que fenecida la obra de enlosar no se permita entrar coches, ni carro con carbón, leña, fruto, bacalao, aceite ni otra cosa con pretexto alguno”; es una muestra de que, con anterioridad al acuerdo, estas labores se realizaban con total normalidad.

5. LA BIRBA DE BUONO CHIODI. SU REPRESENTACIÓN EN COMPOSTELA (1774)

La relación entre el libreto del *Intermezzo* veneciano de Goldoni y la composición musical que sobre el mismo realiza Buono Chiodi está llena de interrogantes. Hasta hace poco tiempo ni siquiera se había reparado en que tal ‘ópera’ –término con el que se le denomina en los documentos de la catedral de Santiago y en los catálogos de música de la misma⁶⁰– formaba parte del amplio elenco de piezas teatrales de Goldoni, debido, sin duda, a que como ya señalamos, no es un título que se haya prodigado ni en vida ni después de la muerte del dramaturgo veneciano. Ahora, aún conocimiento la autoría del libreto, cabe preguntarse cómo llegó a manos de Chiodi y, sobre todo, en qué momento y cuál fue el motivo que le llevó a utilizarlo como texto para la elaboración de un *Divertimento* cuyo último fin –al menos según se sabe hasta el presente– fue el de contribuir a la celebración de los festejos de la solemnidad de Santiago Apóstol.

Chiodi pudo haber conocido el libreto de Goldoni en su país natal, pues las obras del veneciano, además de haber sido varias publicadas en 1750, estaban presentes en los teatros de toda Italia y formaban parte del repertorio habitual de numerosos músicos italianos. Si así fuese, cabe hacerse otra pregunta: ¿utilizó este libreto el maestro salodiano en su trayectoria profesional antes de trasladarse a Santiago?⁶¹ Es una cuestión que a día de hoy no parece tener una respuesta, como tantas otras relativas a la etapa en la que Chiodi permaneció en Italia. Como señalamos, las noticias sobre su faceta como músico anterior a la de su etapa en Compostela, nos es totalmente desconocida. Sabemos que, al igual que Antonio Vivaldi, coetáneo de Goldoni⁶², era clérigo y todas las piezas que de él se conservan son de carácter sacro, pero no por ello puede dejar de atribuírsele la composición de obras que, como *La Birba*, pertenecen al mundo operístico.

Hay un aspecto que podría ayudar a discernir en qué momento Chiodi musicó *La Birba*: el examen de las particellas que se conservan en el archivo musical de la catedral de Santiago⁶³. Sabemos, por otras obras que conocemos de Chiodi, que las que compuso en Italia, en su gran mayoría, están escritas en un papel pautado que se distingue claramente del que utilizó estando en Santiago. La diferencia radica fundamentalmente en que este último es apaisado, mientras que el italiano, no. Si siguiésemos este criterio

60 Cfr., por ejemplo, el más reciente a cargo de J. López Calo. *La Música en la Catedral de Santiago*. I. Catálogo. Vol. I. La Coruña, 1992, pp. 258-259.

61 Conviene recordar que cuando Chiodi llega a Santiago era ya un hombre maduro, con 42 años cumplidos, por lo que suponemos que ya habría desarrollado su propio estilo en su ya dilatada carrera como compositor.

62 En sus “Memorias” Goldoni relata su encuentro en 1735 con *Il prete rosso* en Venecia, y cómo realizó, a petición suya, en un cuarto de hora “un aria de ocho versos dividida en dos partes”, lo que provocó que Vivaldi, tras leerla, comenzase a dar inusitados “gritos de júbilo” (*Memorias del señor Goldoni*. Parte I. Capítulo XXXVI, p. 178).

63 A.C.S., *Archivo musical*, Leg. 48/3. Cfr. la descripción de dicho legajo en J. López Calo, J: *La Música en la Catedral de Santiago*. I. Catálogo. Vol. I. La Coruña, 1992, pp. 258-259.

tendríamos que concluir que la obra fue escrita en Santiago puesto que todos los papeles conservados presentan el típico formato apaisado. Pero esto nos plantea otra duda, ya que nos consta también que Chiodi hizo copia de muchas obras –algunas de autores italianos, y otras de su propia cosecha– cuando ya residía en Compostela; por ello, los papeles que nos quedan de *La Birba* podrían haber sido copiados de otros preexistentes realizados en Italia. No obstante, pensamos que esta no es la hipótesis más segura, pues es sabido que, por la carestía que suponía, las obras no se reescribían sin motivo alguno, sino cuando era obligado hacerlo por el desgaste que estas sufrían por el uso que de ellas se hacían. Y este no es el caso de *La Birba*, pues sólo parece haber sido representada dos veces consecutivas en el mismo año. Así pues, podríamos concluir que se trata de una obra realizada enteramente en Santiago, para una fecha muy concreta: la fiesta de Santiago Apóstol del año 1774.

La elección por parte de Chiodi de este libreto también es todo un enigma. Se podría apuntar ‘a priori’ que pudo haberse declinado por ella por tratarse de una pieza breve, en la que sólo se requería la actuación de tres personajes⁶⁴, pero esto no puede considerarse un factor determinante ya que todos los *Intermezzi* de Goldoni –y de otros autores– tenían una duración similar y requerían igualmente un número reducido de actores. Por lo tanto, el elenco de personajes no pudo haber sido tampoco determinante a la hora de hacer la elección.

Queda fijarnos en el argumento. Este, sin lugar a dudas, tiene un carácter que podríamos denominar ‘universal’, o casi, pues aunque la obra de Goldoni se ambienta en Venecia, la pequeña tramoya que presenta puede ser fácilmente transportada a cualquier lugar donde exista algún tipo de plaza por la que pululen los viandantes.

En síntesis, *La Birba* es la historia de tres personajes, Orazio, Lindora (su mujer) y Cechina (hermana de Orazio) que, arruinados a causa de sus vicios, se lanzan a buscarse la vida vagabundeando y mendigando, haciéndose pasar por pobres ciegos, tartamudos o vendedores de remedios curativos, a la par que disputan entre ellos –lo cual genera diversas situaciones cómicas– para al final acabar unidos por la misma causa: seguir viviendo de su picardía, “por el mundo caminando”, gritando alegremente que “la bribonería es bello placer”. La acción pues, aunque en origen está tomada de hechos reales que acontecían en la Plaza de Venecia, en una etapa de la historia de esta ciudad en la que poco a poco se iba desvaneciendo el gran esplendor alcanzado hasta entonces, puede desarrollarse en cualquier otra plaza con similar gentío y algarabía.

Se podría apuntar que, estando Chiodi en Santiago, ciudad en la que los menesterosos y vagabundos eran cantidad, y viviendo además en la cima de la actual Plaza de la Quintana, llena de bullicio por la multitud de vendedores y mercaderes que acudían a ella, bien pudo encontrar en el texto de *La Birba*, el pretexto perfecto para poner en escena el relato de una historia que también resultaba bien cercana o familiar al público

64 Chiodi añade un personaje más, como veremos más adelante, y a todo suma una ‘comparsa de hombres y mujeres’ que actúan como meros figurantes.

compostelano. En esas fechas (1774) la Plaza de la Quintana estaba en pleno proceso de remodelación, pues fue entre 1773 y 1780 cuando se llevó a cabo el enlosado en piedra de toda ella; aún así, no estaba suficientemente adecuada ya que todavía se conservaba parte del cementerio que tanto disgusto causaba a las inquilinas del monasterio de S. Paio; los malos olores y la suciedad de todo ese entorno, junto con el alboroto de las gentes, no hacían de éste un lugar idóneo, si bien es cierto que, pese a todo, esta plaza se había convertido en una de las más importantes de Santiago. No hay que olvidar que, pese a todo ese desbarajuste, ahí se representaban los autos sacramentales y se hacían, entre otras, las ceremonias de apertura de la Puerta Santa o Puerta de los Perdones⁶⁵.

Según López Ferreiro, en fechas especiales, todo el templo compostelano se quedaba pequeño y las gentes necesariamente se movían con gran regocijo y estrépito en su entorno:

“El templo no era bastante para contener la expansión de los espíritus en ciertas solemnidades, como en la festividad del Apóstol, o en la apertura de la Puerta Santa. Todo cuanto de honesto regocijo se conocía entonces, procuraba proporcionarle el Cabildo al pueblo, que tan voluntariamente se asociaba a estas fiestas, y aun pretendía contribuir, en cuanto estuviese de su parte, a su mayor solemnidad. De los festejos de toros, cañas, sortijas y cintas, ya era sabido que no podía prescindirse. En la fiesta de Julio del año 1772 se gastaron 13.244 reales en los Santiagos de oro y plata que se dieron como premio a los vencedores en el juego de la *sortija*; en el refresco dado a los señores mantenedores; en las gratificaciones a los músicos de los dos regimientos de Santiago y Compostela por su asistencia en los cinco días que duraron las fiestas, a los tambores y tropa y al Maestro de Capilla y músicos por tocar en la noche de la iluminación y en la del refresco. Las iluminaciones se hacían con tanta esplendidez y grandeza, que en el año 1781 se hicieron venir 624 hachas de resina que costaron mil reales”⁶⁶.

López Ferreiro nos aporta también un dato que nos lleva a volver la vista al pasaje en el que Goldoni relata cuál fue su fuente de inspiración para la creación de *La Birba* (los ‘titiriteros’ de la Plaza de San Marcos). Señala el canónigo compostelano que era frecuente que acudiesen a las fiestas compostelanas, entre otros ‘artistas’, compañías de “títeres”:

65 Cfr. A.A. Rosende Valdés, “Utilidad y magnificencia: la Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela”, en *Propaganda y Poder*, Congreso Peninsular de Historia da Arte Lisboa, 1999), Marisa Costa (coord.). Lisboa, 2000, pp. 299-346.- Cfr. también del mismo autor *Unha historia urbana: Compostela. 1595-1780*. 2004. Cfr. pp. 190-233 dedicadas a la “Praza da Quintana. O espacio da cerimonia sacra”.

66 Cfr. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, T. X. Santiago de Compostela, 1983, ed. facs., pp. 283-284. La única plaza que acogía el mismo espectáculo cada año era la del Obradoiro, lugar en el que se celebraban en las fiestas patronales, las ya tradicionales corridas de toros; sobre este particular cfr. F. Pérez Rodríguez, “Un escenario privilegiado para las fiestas del Apóstol Santiago: La Plaza del Obradoiro”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. XLII, nº 107, 1995, pp. 239-271.- A.A. Rosende Valdés, *Unha Historia urbana: Compostela. 1595-1780*. 2004, p. 316.

“Solían también solemnizarse las fiestas con títeres. En 1774 se dieron 3.000 reales a Félix Ortiz y a su compañía por tres días de títeres en la plaza del Hospital. Doce mil doscientos noventa y dos reales ganó José Cortés, romano, por las fiestas del año 1776; y en el año 1780 ganó por el mismo motivo 4.300 reales”⁶⁷.

Tenemos pues, títeres en Venecia y títeres en Compostela, y dos espectadores de excepción: el dramaturgo Carlo Goldoni en San Marcos y el compositor Buono Chiodi en Santiago de Compostela. No resulta por tanto descabellado pensar que ambos encontraron en la visión de ese espectáculo el pretexto idóneo para poner en escena una obra –*La Birba*– cuyo argumento, sin duda, sería del agrado del público por su cercanía y cotidianeidad.

Hemos tratado de documentar todo lo que se refiere a la representación de este “Divertimento” en Compostela, y lo que hemos podido saber es que se representó los días 25 y 26 de julio de 1774; el escenógrafo seguramente fue Miguel Ferro Caaveiro⁶⁸ y el vestuario fue confeccionado por el sastre Francisco Rial⁶⁹. Chiodi y el copista Estévez recibieron una bonificación extra por el trabajo realizado⁷⁰. Antes del estreno se hicieron varios ensayos, durante los cuales se agasajó a los actores con dulces y refrescos⁷¹.

Los intérpretes merecen un apartado específico. Como ya indicamos, la obra de Goldoni requiere la presencia de tres personajes (uno masculino y dos femeninos). Pero Chiodi no contaba ni tan siquiera con tal elenco de “actores”, por lo que concibió la obra para ser representada por varios cantores de la capilla de música de la catedral. Esto nos lleva a suponer que contó en todo momento con el beneplácito y el apoyo del Cabildo. Los cantores seleccionados no podían ser otros: los dos alumnos que habían hecho la travesía con él desde Lodi (Felice Pergamo y Carlo Mauro) y un tercer actor-cantante que

67 A. López Ferreiro, *opp. cit.*, T. X, p. 284.

68 No hemos encontrado ninguna referencia explícita sobre su participación en la obra de 1774 en los libros de cuentas de la catedral consultados; no obstante, aparece su nombre con motivo de los pagos que se libraron el año anterior, tras la representación de otra pieza teatral de Buono Chiodi: “2^a Semana de Agosto de 1773: Más 900 rs. a D. Miguel Caaveiro de gratificación por el Castillo.- Más al mismo maestro Caaveiro 250 rs. de gastos de cuando fue a los pinos a la Ulla y de las noches de Vísperas y día de Santiago.- Más 8 rs. a los que pusieron y quitaron las banderas de las Torres” (A.C.S., Fábrica. Comprobantes de cuentas, 1772-1774, Sign. 992 A).

69 “En 15 del mismo [octubre 74] pagué al sastre Francisco Rial 6.249 rs. vn. por géneros que para la ópera de este año de 1774 se estaban debiendo” (A.C.S., Libro de hacienda. Libros auxiliares, 1773-1777, Sign. IG. 505, fol. 52v).

70 “Más 7.905 reales que en 12 de septiembre de 1774 entregué al Maestro de Capilla y músicos por el trabajo de la ópera representada el día 25 de julio del mismo y repetida el día siguiente [Al margen: ópera].- “En 7 de octubre de 1774 entregué al violón Dn. Pedro Estévez 611 reales por copiar algunos papeles de Música en que se incluyen cien reales que se le debían de otra cuenta (A.C.S., Libro de hacienda. Libros auxiliares, 1773-1777, Sign. IG. 505, fol. 52v).

71 “En 15 de octubre de 1774 entregué a D. Gabriel Martínez Repostero 836 rs. por los dulces que ha dado para los refrescos y más gastos en las Fiestas del Apóstol este año de 1774” (A.C.S., Libro de hacienda. Libros auxiliares, 1773-1777, Fol. 53Fol. 53).- “En dicho día [20 enero 1775] entregué a Domingo Montero 274 rs. y 4 ms. de nueve cajas de dulce para los refrescos de los ensayos de ópera del Santiago de 74” (Ibidem, Fol. 53v).

también había sido discípulo de Chiodi en Italia, Giuseppe Ferrari, gracias al cual el Cabildo compostelano tuvo noticias del maestro salodiano cuando quiso buscar un ayudante para el anciano maestro Cifuentes. Giuseppe Ferrari, que actuaba como “tiple alto” en la catedral, hizo el papel del “Caballero romano” Orazio; Felice Pergamo, más joven que el anterior, igualmente con voz de tiple, actuó en el papel de la “Joven veneciana” Lindora; y Carlo Mauro, otro joven contralto, representó el papel de Cechina, hermana de Orazio. A estos tres personajes protagonistas del relato, Chiodi añadió uno más: Octavio, “dueño de la casa de Orazio”, y para ello recurrió a otro miembro de la catedral: el músico violón Baltasar Estévez⁷², que actuó como tenor en la obra, apareciendo únicamente en escena en dos breves momentos (al comienzo y al final de la pieza). Este personaje no aparece en el libreto de Goldoni si bien, tal y como lo presenta Chiodi, encaja perfectamente en el entramado de la obra.

Tratándose por tanto de una escenificación con músicos de la capilla de la catedral, que en todo estaban sometidos a los dictámenes del Cabildo, y siendo pensada esta obra para interpretarse en las fiestas del Apóstol, con muy poca antelación a la fecha señalada –recuérdese que en la “Advertencia al que leyere” se dice explícitamente que sólo se contó con un mes de antelación para poder traducir el texto italiano al castellano– cabe pensar que pudo haber sido representada en el entorno de la catedral. En 1773, Año Santo, se había representado también una obra bajo el patrocinio del Cabildo. Nos referimos al drama “De las venturas de España la de Galicia es la mejor”, con texto de José Amo García de Leis y música de Buono Chiodi, realizada para interpretarse en la festividad de Santiago Apóstol. López Ferreiro afirma que se representó en el claustro de la catedral⁷³, pero este dato contrasta con la noticia que aporta Carro Otero, tomada, a su vez, de un manuscrito inédito del Cura de Fruime, D. Diego Antonio Cernadas de Castro (1698-1777). En esta fuente se afirma que el Cabildo encargó al arquitecto Miguel Ferro Caaveiro la realización de un castillo en la Plaza del Hospital, para los fuegos de artificio del 26 de julio; y en ese mismo lugar se llevó a cabo la representación del citado drama en 1773:

En el ombligo de este grandísimo esqueleto, cubierto por la honestidad de algunas cargas de Telas de Clarín, se representó el acto Cómico Sacro de la Traslación de nues-

72 Cfr. M^a P. Alén, “Datos para una historia social de la música: apuntes biográficos de los músicos de la catedral de Santiago (1770-1820)”, en *Estudios sobre patrimonio artístico: Homenaje del Departamento de Historia del Arte a la Profesora M^a del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, 2002, pp. 709-739. Véase p. 714.

73 Poema sacro melo-dramático /Compuesto/ Por D. Joseph Amo García de Leis./ Profesor de Matemáticas, física experimental/ Y Bellas Artes, y Presidente de la Academia de Matemáticas / De la Real Universidad compostelana: / Puesto en Música/ Por D. Buono Chiodi, maestro de Capilla de la Santa Apostólica/ Y Metropolitana Iglesia de Santiago./ Y cantado / Por la Capilla de la misma Santa Iglesia el día de la anual festividad / Del glorioso Apóstol en este año de Jubileo de 1773. / Con licencia y aprobación. / En Santiago: por Sebastián Montero y Fraiz. Se conserva el libreto, más no la música de dicha obra. El autor de la “máquina teatral” había sido también Miguel Ferro Caaveiro, y entre los principales intérpretes estaban los ya citados Felice Pergamo, Carlo Mauro y Giuseppe Ferrari, además de otros músicos de la catedral (Cfr. A. López Ferreiro, op. cit., T. X , pp. 285-287).

tro Apóstol al Puerto de Iria Flavia, en que todos los actores procuraron desempeñar las galantes intenciones del Ilustrísimo Cabildo. Concluido el Drama, la Ópera o la Maniobra, porque también hubo sus tramoyas y cuando ya estaba el reloj a dar las doce de la noche cantaron como acostumbran los dos Capones Italianos, pero con tal gala, suavidad y melodía, que hubieran arrebatado la admiración de los oyentes, a no haberse también entonces empezado a oír el canto de los gallos⁷⁴.

Lo más lógico pues, es considerar que un año más tarde, en 1774, *La Birba* pudo haber sido igualmente escenificada en el mismo lugar, aunque no nos queden datos referenciales. La posibilidad de que pudiera haberse representado en un teatro queda prácticamente descartada ya que en esos años Santiago sólo contaba con una “Casa de Comedias” en la que solían actuar compañías de teatro (como la de María Antonia Iglesias, en 1770) e incluso otras que interpretaban ‘zarzuelas’ (como la que se realizó en 1772). En 1773 ese recinto pasó a manos del Ayuntamiento y es poco factible que el Cabildo catedralicio accediese a que sus músicos-actores pisaran un escenario poco apropiado para ellos, por su condición de miembros ‘dependientes’ de la catedral⁷⁵.

Pero sea cual sea el lugar de representación de la obra, lo cierto es que su argumento transcurre en espacios abiertos y, más concretamente, en una plaza, tal y como aparece indicado en el libreto de Goldoni, que en este aspecto es seguido fielmente por Chiodi. Las “Apariencias de Teatro” que aparecen al inicio del libreto compostelano son las siguientes:

ACTO PRIMERO.

Una Ciudad con dos casas en la delantera desviadas, y ambas con ventanas. En el fondo, el mar, y en él una barca, de donde sale Lindora.

ACTO SEGUNDO.

Una plaza rodeada de casas con varias pinturas de personas asomadas a ventanas.

ACTO TERCERO.

La misma plaza, y poco menos que en su mitad un gran bufete, en que se han de poner dos Charlatanes curanderos.

Así pues, tanto por su ambientación como por su tramoya, suponemos que el público pudo seguir la historia perfectamente, incluso sin tener que recurrir a la lectura de la ‘traducción’ al castellano que se hizo para la ocasión.

Sobre la recepción y el éxito o fracaso de la escenificación, nada podemos apuntar. El hecho de que únicamente se representase en 1774 no es sinónimo de fracaso; sin duda, habría que conocer otros muchos factores externos a la propia obra (como por ejemplo, el

74 J. Carro Otero, “La ciudad de Santiago, durante el Año Santo Compostelano 1773, a través de un manuscrito inédito del cura de Fruime”, en *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela, 1995, pp. 79-107.

75 Sobre esa “Casa de Comedias”, situada en la Rúa Nova, véase J. A. Sánchez García, *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña, 1997, pp. 59 y ss.

estado de la economía de la catedral, y los intereses creados entorno a la festividad más solemne celebrada en Compostela), para llegar a conclusiones con fundamento. Pero ese trabajo está todavía por hacer y, lo que es peor, quizás nunca se pueda llevar a cabo ya que no parece factible hallar información sobre un tema tan preciso. Nos falta incluso lo fundamental: la crónica del día a día de lo que acontecía en la ciudad, algo que a estas alturas del siglo XVIII era casi impensable en una ciudad de provincias como era Compostela.