

EL POEMA SACRO MELO-DRAMÁTICO DE BUONO CHIODI (SANTIAGO DE COMPOSTELA, 1773)

M. Pilar Alén

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen:

Varios autores aluden en sus estudios a la existencia de una “ópera” compuesta por el maestro de la catedral de Santiago de Compostela Buono Chiodi, para el Año Santo de 1773. Hasta la actualidad no ha sido posible hallar ningún rastro de la música de tal obra, por lo que no podemos pronunciarnos sobre la calidad de la misma. Pese a todo, es de sumo interés el libreto, recientemente aparecido entre los fondos de la Biblioteca Nacional. Tanto por la temática que aborda —la Traslación del cuerpo del Apóstol Santiago desde Jerusalén a Compostela— como por haber estado auspiciado su estreno por el Cabildo de Santiago, sin duda, puede considerarse una obra al servicio del poder del clero catedralicio frente a otros poderes, civiles y religiosos, de la ciudad.

Palabras clave:

Buono Chiodi, poema sacro, melo-dramático, ópera, Santiago de Compostela, Año Santo, 1773

Abstract:

Several authors allude in their studies to the existence of an “opera” composed by the teacher of the cathedral of Santiago de Compostela, Buono Chiodi, for the 1773 Holy Year. At this moment it has not been possible to find any track of the music of such a work, consequently we cannot declare on the quality of this one. Despite everything, it's of supreme interest the libretto appeared recently between the funds of the National Library For the subject that approaches —theAdjournment of the body ofApostle Santiago at the expense of their disciples, from Jerusalem to the current Compostela—, as well as for the circumstances that surround their premiere in the festivity of the Holy Boss of Spain, supported by the Chapter of Santiago, undoubtedly, it can be considered a manifestation submitted to the cathedral clergy power opposite to other power, civil and religious, of the town.

Key Words:

Buono Chiodi, sacred poem, melodramatic, opera, Santiago of Compostela, Holy Year, 1773

A MODO DE PREÁMBULO

Se tenía conocimiento de la existencia de una “ópera” compuesta por el maestro italiano Buono Chiodi para el Año Santo de 1773, pero hasta fecha reciente sólo se conocía el título y algunos pormenores referentes a su supuesta escenificación.

El libreto de la citada “ópera” se ha podido localizar en la Biblioteca Nacional de Madrid (sig. T-24601. Ref. 801935). En la catedral de Santiago, en cambio, no hallamos de momento ningún rastro de la misma, salvo algunos datos circunstanciales, pero ello no impide que podamos extraer ya algunas conclusiones sobre su carácter y su estructura, así como su interés y oportunismo para ponerla en escena en tal fecha. El título completo, tal y como aparece en la portada del libreto, nos aporta ya algunos datos: “DE LAS VENTURAS / DE ESPAÑA / LA DE GALICIA ES MEJOR. / POEMA SACRO / MELO DRAMMATICO, / COMPUESTO / POR D. JOSEPH AMO GARCIA DE LEIS, / Profesor de Matemáticas, physica Esperimental, y Bellas Letras, 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 APOSTOL / en este año de Jubileo de 1773. / CON LICENCIA, Y APROBACIÓN, / En Santiago: por Sebastian Montero y Frayz”.

A. López Ferreiro¹ hace una descripción muy pormenorizada de todas y cada una de sus partes, aportando con precisión detalles que indican que debió tener en mano el libreto hace ahora un siglo. Por su parte, Filgueira Valverde² vuelve a darnos noticia del mismo drama, siendo posible que también él haya tenido contacto físico con los materiales ya que nos dice literalmente que “(...) de esta ópera he hallado particellas sueltas en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago. No creo que con ellas pueda reconstruirse totalmente”³. Por último, nos queda también otro testimonio, aparecido más recientemente, no tan explícito pero sí más interesante dado que procede de un testigo directo de la época; nos referimos a la noticia que nos aporta sobre esta obra el Cura de Fruime, D. Diego Antonio Cernadas, del que hablaremos más adelante.

Nuestro objetivo a lo largo de estas líneas será ofrecer toda la información que poseemos sobre este melodrama sacro, tratando de contextualizarlo primero en la época en que fue escrito y representado; una época llena de no pocos avatares, en la cual, como a lo largo de todo el Antiguo Régimen, cada ceremonia o espectáculo público era algo más que eso:

Además de mostrar y difundir valores religiosos, cívicos y culturales [...] constituía sobre todo un medio para exaltar el poder de quienes la organizaban, y para mostrar a la generalidad de la población cuál era el orden social y la función que en él correspondía tanto a los individuos como a las corporaciones⁴.

1 LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. X. Santiago de Compostela, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1908, pp. 286-287.

2 FILGUEIRA VALVERDE, José: *Cancionero Musical de Galicia de Sampedro y Folgar. Reconstrucción, introducción y notas bibliográficas*. Madrid, Fundación Barrié de la Maza, 1942, p. 26. El autor, en la introducción a dicho Cancionero ofrece un detallado recorrido por la historia de la música galega, destacando los hitos más importantes a su juicio. Denomina el melodrama como “ópera” y señala que fue interpretada en la Plaza de la Quintana, sin justificar ninguna de estas afirmaciones.

3 *Ibid.*

4 LÓPEZ LÓPEZ, Roberto J.: *Ceremonia y poder en Galicia a finales del Antiguo Régimen*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 39.

I. LAS FIESTAS DE LOS AÑOS DE JUBILEO EN COMPOSTELA

Siempre que el día 25 de julio coincide con un domingo, Santiago de Compostela celebra un nuevo Año Santo o de Jubileo. Es entonces cuando la ciudad se llena de peregrinos a los que, además de atenderles en el ámbito espiritual, se les intenta ofrecer –a ellos y a todos los habitantes de Galicia– la mejor acogida posible. La oferta se acrecienta cuanto más se acerca la festividad del Apóstol pues, como es lógico, la mayor afluencia de gentes a Compostela comienza a producirse en los meses de primavera y, más especialmente, en los de verano, cuando el clima es más benigno.

La historia de las peregrinaciones a Santiago ha sido bastante estudiada, por lo que no vamos a detenernos en ella. Baste apuntar, algunas ideas. Por una parte, es sabido que el fenómeno de la peregrinación sólo parece haber declinado un tanto cuando ha habido algún tipo de conflicto (guerras, pestes...) y en cambio se ha visto recuperado en etapas de mayor bonanza política, económica y social, es decir, en los períodos de mayor seguridad para los ciudadanos⁵. Por otra parte, y aunque se constata en todos los tiempos la llegada de peregrinos de toda Europa, la mayoría de estos siempre ha procedido de tierras cercanas, como Francia, Italia y Portugal, además de la propia España, como es lógico.

En la segunda mitad del *xvii* se produjo una notable recuperación del fenómeno, tras una etapa marcada por cierto retroceso provocado por la Reforma, y por un estado de estancamiento al comenzar el nuevo siglo. El *xviii*, sobre todo tras haber concluido la guerra de Sucesión española, vuelve a ser una etapa de esplendor para el fenómeno jacobeo. En este sentido González Lopo afirma que “las noticias de viajeros y naturales confirman la idea de un siglo *xviii* en el que la presencia de peregrinos y en número abundante, en especial durante los jubileos, no es un espectáculo insólito”⁶. Esta situación se mantuvo hasta 1789, fecha en la que comienza a decaer de nuevo, al menos durante unas décadas.

En esos años de Jubileo todas las autoridades –civiles y religiosas, de la ciudad ponen todo su empeño para celebrar con la mayor solemnidad posible la fiesta de quien fue proclamado “Patrón de España”, título que propició a la ciudad de Santiago el favor y el privilegio de la monarquía en todo momento⁷.

El Concejo, el Arzobispado y el Cabildo de la ciudad eran los responsables últimos de que todo discurriera lo mejor posible. Su unión y concordia eran fundamentales para el feliz desenvolvimiento del ceremonial –tanto litúrgico como civil– y todo lo que concierne a los festejos de tan gran celebración. Sin embargo, y como vamos a comprobar en las siguientes líneas, hay que admitir que las desavenencias eran bastante frecuentes, incluso por cuestiones aparentemente nimias. Por ejemplo, algo que siempre generaba conflictos era la cuestión del protocolo a seguir en ceremonias a las que asistían

5 “[...]son los conflictos internacionales más que los internos los que modulan el ritmo peregrinatorio, si bien la repercusión regional de los interiores debía introducir fuertes distorsiones en el origen provincial de los romeros” (Cfr. GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis: “Los avatares de la peregrinación jacobea en el Renacimiento y el Barroco”, en *Homenaje a José García Oro*, ed. a cargo de Miguel Romani Martínez, M^a Ángeles Novoa Gómez. Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións, 2002, pp. 171-192; véase p. 182).

6 GONZÁLEZ LOPO: *op. cit.*, p. 191

7 Es muy elocuente este comentario de R. López: “Este hecho, el de la presencia de la Corona, resulta más interesante si cabe en el caso de Galicia, pues se trata de una zona alejada de los centros de poder y desde el punto de vista político un espacio secundario en el entramado general de la monarquía hispana” (Cfr. LÓPEZ LÓPEZ, Roberto J.: *op. cit.*, p. 39).

los representantes de los tres poderes. En particular, estos conflictos eran muy evidentes en el momento de la entrada solemne de un nuevo arzobispo en la ciudad. Hasta tal punto llegaron los desacuerdos y disputas que, en 1738, el Cabildo hizo redactar un documento en el cual se especificaba claramente todo el modo de proceder en estos casos⁸. Pero pese a todo, en 1773, cuando debía celebrarse la entrada solemne del arzobispo Francisco Alejandro Bocanegra, de poco sirvió tal documento; el resultado fue un mal comienzo entre las relaciones del nuevo prelado y el clero catedralicio, y de éste, a su vez, con el Concejo de la Ciudad⁹. Las desavenencias por las reiteradas irregularidades fueron tales que el asunto fue llevado a varias reuniones capitulares, como bien se puede ver en las Actas de la catedral:

El Sr. Cornado propuso que, habiéndose experimentado varias disputas sobre la entrada pública del Ilmo. Sr. Arzobispo, motivado de alguna omisión que hubo, tenía por conveniente que en lo futuro, la primera cosa que se le debía participar, luego que hubiese elección, lo trajese allanado, y quedó por propuesto¹⁰.

En este cabildo, habiéndose tratado sobre el propuesto de lo pedido por el Sr. Arcediano de Cornado, en 23 de diciembre, tocante a la entrada de Sres. Arzobispos, se acordó el que así que participen su elección, se les escriba informándolos de todo lo preciso y conducente al asunto, para que soliciten antes de su venida el modo de sus entradas, respectivamente¹¹.

Tan delimitados estaban esos poderes en la segunda mitad del siglo XVIII en Compostela que incluso se llegó a plasmar visualmente esa realidad en la propia configuración de la plaza más grande y más emblemática de la ciudad: la Plaza del Hospital, conocida actualmente como Plaza del Obradoiro. Desde que el arzobispo Rajoy mandara levantar el actual palacio que lleva su nombre, dicho espacio público quedó delimitado por sus cuatro costados con edificaciones representativas de esos cuatro estamentos: la catedral, símbolo del poder de la Iglesia; el palacio de S. Xerome, símbolo del poder intelectual por albergar las dependencias de la Universidad; el Hospital Real (hoy conocido como Hostal de los Reyes Católicos) como emblema del poder de la monarquía y, finalmente, el Palacio de Rajoy (entonces Seminario de Confesores y sede del Ayuntamiento), símbolo del poder civil. En definitiva, la estampa de la Plaza del Obradoiro era —y es— la imagen de cuatro poderes, con sus cuatro edificios mirándose frente a frente¹². El equilibrio entre todas estas fuerzas era fundamental, como señalamos, para el buen funcionamiento de la vida de la ciudad y más si cabe, en los años en los que los festejos del Apóstol se acrecentaban con motivo del Jubileo.

8 Cfr. LÓPEZ FERREIRO, ANTONIO: *op. cit.*, vol. X. Apéndice número VIII. “Ceremonial de la entrada pública solemne de los Sres. Arzobispos, redactada en el año 1738”, pp. 31-36.

9 Cfr. LÓPEZ LÓPEZ, ROBERTO J.: “Las entradas públicas de los arzobispos compostelanos en la Edad Moderna”, en *Homenaje a José García Oro*, Romani, Miguel; Novoa, M^a Ángeles (eds). Santiago, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 193-209.

10 Archivo de la catedral de Santiago de Compostela (=Arch CS), Actas Capitulares (=AC), Cabildo del 23.12.1773, fol. 74.

11 *Ibid.* Cabildo del 14.01.1774, fol. 76v.

12 Cfr. ROSENDE VALDÉS, ANDRÉS A.: *Unha historia urbana: Compostela. 1595-1780*. Gijón, Edicións Nigra Trea, 2004. El autor aborda en este estudio el estudio detallado de las cuatro plazas que rodean la catedral.

Y, si bien todos los años jubilares eran —y son— importantes para Santiago, si tuviésemos que resaltar el más sobresaliente del siglo XVIII, sin duda tendríamos que poner en un lugar destacado el de 1773. Fue un año, en cierto modo atípico en diversos aspectos. A continuación resaltamos de entre todas esas circunstancias atípicas las más relevantes para nuestro estudio.

Por una parte, como algo excepcional, hay que apuntar que durante más de un año la sede arzobispal estuvo vacante. El 17 de julio de 1772 había muerto el último prelado y gran benefactor de la ciudad, el arzobispo Rajoy¹³ y, hasta septiembre de 1773 no se produjo la llegada del sustituto, el arzobispo Francisco Alejandro Bocanegra, dilatándose aún un poco más su entrada solemne en la ciudad que, por fin, pudo llevarse a cabo en diciembre de dicho año. Ese retraso se debió en parte, como ya indicamos, a los desencuentros entre el Cabildo y el Concejo pues, por lo que al protocolo se refiere, el primero consideraba que, estando la sede arzobispal vacante, todo el poder eclesiástico recaía en el clero catedralicio; por su parte, el Concejo, se lo negaba. Ante esto, se hizo una consulta al Consejo de Castilla, quien después de ir dilatando una respuesta, dejó el tema sin resolver, ya que lo que realmente quería dicha Audiencia era que desapareciese esa ceremonia de toma de posesión de los arzobispos¹⁴.

Por otra parte, el entendimiento entre el Concejo y el Cabildo tampoco era fluido. Una de las cuestiones que, por ejemplo, originaba desavenencias entre los dos poderes, era el tipo de espectáculos que se contrataban para entretenimiento de la población. El Cabildo, con motivo de las fiestas del Apóstol en el mes de julio, siempre se mantuvo fiel a la preferencia por las corridas de toros, realizadas en la actual Plaza del Obradoiro con toros venidos expresamente de Castilla¹⁵. El Concejo, por su parte, era el encargado de dar las oportunas licencias para que éste y otros espectáculos se desarrollasen. Y es aquí donde no siempre coincidían ambos intereses. Baste recordar que en la primavera de 1768 el empresario italiano Nicola Setaro obtuvo sin problema permiso para representar, por primera vez en Santiago, sus óperas italianas; incluso consiguió por parte del Concejo que se levantase un pequeño teatro para la ocasión, ya que en la ciudad no existía ningún otro¹⁶. Pero su estancia en Santiago acabó con un grave incidente, pues tanto Setaro como su compañía tuvieron que salir a toda prisa de la ciudad en el mes de octubre, tras ser apedreada la casa del empresario; ya, desde hacía algunos meses, el propio Setaro se había quejado al Concejo por las duras críticas que estaba recibiendo por parte de algunos religiosos, los cuales a su vez, posiblemente enardecieron al pueblo. En 1769 y 1770 no se representó ninguna ópera en Santiago, aunque perduró el recuerdo de la misma en la ciudad. En 1771 y 1772 fue posible la actuación de la compañía de María Antonia Iglesias, con la particularidad de que en este último año incluso se

13 SANDOMINGO, Teodoro: *Una página de Galicia (El arzobispo Rajoy y la vida local compostelana. Siglo XVIII)*. 2ª ed. La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1990. — Cfr. también *III Centenario del Nacimiento de Bartolomé Rajoy y Losada. Arzobispo de Santiago. Puente deume, 1690-1990*. Madrid, Einsa Ediciones Informatizadas, 1990.

14 LÓPEZ LÓPEZ, Roberto J.: *Ceremonia y poder en Galicia a finales del Antiguo Régimen*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 58-72.

15 Cfr. "Las corridas de toros en Santiago", en PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Notas viejas galicianas*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993, pp. 307-313.

16 SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel: *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997, p. 43ss.

solicitó licencia para representar una comedia de máquinas y una ‘zarzuela’: “[...] que es como Opera, por la mucha música, y su Teatro que tiene todo lo cual ha sido y es muy costoso”¹⁷.

Por otra parte, entre la Universidad y el Concejo tampoco había pleno entendimiento, como se desprende de ciertas órdenes dictadas ya desde varios años antes para contener las diversiones que perjudicaban a los estudiantes¹⁸ y, por extensión al resto de los ciudadanos:

[...] deseando el Concejo evitar en lo sucesivo semejantes desórdenes, tan contrarios a la modestia, buena crianza, y correspondencia, que debían observar, y son tan propias de la Profesión de las Letras: Ha acordado, por punto general, no se permitan Vítores, Toros, Novillos, ni otro festejo, o demostración pública a nombre de Escuela, o Nación por las Calles, ni a Personas particulares, ni a Santo Tomás, San Luis Gonzaga, ni con pretexto de devoción, u otro alguno, ciñéndose a los cultos de devoción en la Iglesia, y de diversión dentro de las Puertas de los Conventos, y Colegios [...]”¹⁹.

Y así llegamos al año 1773, especial por ser “Año Santo”. La celebración del mismo comenzó la tarde del 31 de diciembre de 1772, en la Plaza de la Quintana de Muertos, nombre que alude al cementerio que aún entonces existía en tal lugar, pese a ser un sitio destinado igualmente a la celebración de las principales ceremonias sacras del Cabildo. El Cura de Fruime relata, en clave cómica, la concurrencia de gentes a dicho acto en semejante escenario:

[...] la referida Apertura de la puerta, o la Solemne Publicación del plenísimo Jubileo (que es uno de los tesoros más preciosos que se dignó franquear el Vaticano, el honor de nuestro Apóstol) se ha practicado con tanta formalidad, y con tan numeroso concurso de las gentes patricias, y extranjeras, que en aquella tarde todos los Fieles Difuntos, que están sepultados en aquel distrito pudieron temer que hubiese llegado el día del Juicio Universal, que según la opinión mas bien se guía y fundada, se discurre, que de ser a la propia hora de las tres, y si hemos de hablar con sencillez, era su presunción harto vehemente, después que experimentan que en aquel Territorio por ciertas providencias inmediatas ya nadie se sepulta, y que por lo mismo, no debía de haber quedado en el Mundo, hombre a vida, o como decimos, mortal²⁰.

17 *Ibid.* p. 60-61. Cfr. También CARREIRA, Xoan M.: “El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicola Setaro”, en *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*. E. Casares y C. Villanueva (coords). Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. II, pp. 48 y 93-94. El autor sugiere que la obra en cuestión pudo ser “Alfeo y Aretusa”, con libreto de Juan Bautista Diamante y música de Juan Hidalgo y José Marín.

18 Cfr. “Un aspecto de la vida académica compostelana. Prohibición de comedias en la temporada de curso”, en PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Notas viejas galicianas*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993, pp. 221-225.

19 Archivo Histórico Universitario Santiago Compostela - F. U. Disposiciones legales, s.H. 190, p. 14/1. Véase la *Carta Orden prohibiendo las Funciones públicas a nombre de Escuela, o Nación, por las calles*, enviada el 30 de septiembre de 1757, por el Concejo al Sr. Rector y Claustro de la Universidad de Santiago.

20 CARRO OTERO, José: “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, Xunta de Galicia, 1995, pp. 79-107. Véase el epígrafe “Quintana de los Muertos”. El manuscrito inédito que se incluye en este estudio lleva por título “Mercurio Histórico, y Político, que contiene el estado presente de la gran Ciudad Compostelana, los Intereses de algunos de sus Naturales, y Generalmente lo más curioso, que se ha observado en todo el año Sancto presente, con Reflexiones Políticas (porque se puso particular cuidado, en que no fuesen desatentas) sobre los Subcesos obcurrentes. Con Permiso (porque no se despacha, el Mercurio de otra Suerte) del Señor Don Juan Jacobo Cirujano titulado del Hospital de San Roque. Se hallara donde tengan el mal gusto de copiarlo”.

Mientras discurría el Año Santo, tanto Nicola Setaro como María Antonia Iglesias volvieron a solicitar al Concejo sendos permisos para realizar sus respectivos espectáculos en 1773. Pero en esta ocasión la respuesta fue negativa ya que, después de ser estudiado el tema, tras varias presiones por parte del clero, el Consejo de Castilla prohibió por Real Cédula la representación de óperas y de comedias. La noticia quedó recogida en la Actas del Concejo en estos términos:

[...] que no haya en la Ciudad de Santiago, durante el año santo, óperas, comedias ni Fuegos artificiales, y solo permitimos y le concedemos facultad para que pueda tener una corrida de toros²¹.

Llama la atención la tardía fecha en que se decretó esta orden (23 de julio), tan próxima a la festividad del Apóstol. Esto nos lleva a pensar que el drama de Chiodi ya estaba realizado para aquel entonces y no entraba en conflicto con la nueva normativa; no era considerado, por tanto, como una “ópera”, aunque como veremos, hay varios factores que inducen a pensar que no se alejaba mucho de esta forma. Todo parece indicar que el Cabildo, junto con Chiodi, actuó por cuenta propia y, llegado el momento, ambos no dudaron en escenificar una obra enteramente cantada, con sus intérpretes solistas y sus coros²². Eso sí, quienes actuaban en esta ocasión no eran actores profesionales, sino músicos de la catedral, un dato que quizás sea clave para entender el porqué no fue rechazado este espectáculo; incluso había intervenido en los ensayos el propio médico del Cabildo, Pedro Gómez de Bedoya²³.

En 1774 volvieron las funciones de comedias a cargo de Félix Ortiz; a ellas se sumó la puesta en escena de un “Divertimento” que, en esta ocasión sí que era totalmente profano y su estilo plenamente italiano. Nos estamos refiriendo a la puesta en escena del libreto que Carlo Goldoni creó como ‘Intermezzo’ para los carnavales de Venecia en 1735: “La Birba”. Chiodi, buen conocedor del estilo italiano, lo puso nuevamente en música y se representó el 25 y 26 de julio, siendo sus intérpretes algunos músicos italianos de la capilla de la catedral. No consta que hubiese protestas ni disputas de ningún tipo en esta ocasión; a ello posiblemente contribuyesen dos factores: el que para la escenificación no se requirió ningún espacio cerrado especial (casa de comedias, teatro o similar), pues todo parece indicar que se realizó en la Plaza del Hospital (Obradoiro)²⁴; y el que, una vez más, todo el montaje

21 Archivo Municipal de Santiago. Libro de Actas I, Fols. 315-316. Carta fechada en Madrid, el 23 de julio.

22 Es posible que las presiones eclesiásticas para prohibir la representación de óperas y comedias, halla sido más acuciante ante el hecho de que el Cabildo ya tuviese programado de antemano cómo festejar la solemnidad del Apóstol, mediante la representación del melodrama sacro de Chiodi.

23 Pedro Gómez de Bedoya era muy conocido en Santiago por sus variadas intervenciones en el campo de la Medicina (era catedrático de Cirugía y Anatomía de la Universidad compostelana desde 1755) y en otras actividades artísticas. López Ferreiro señala que ensayó a los acólitos de la catedral para la función de ‘opera’ de 1773: “por la que se gastó en la ópera en gratificar al Maestro de Capilla D. Buono Chiodi, a los músicos y a los representantes y al médico Bedoya por ensayar a los acólitos para los entremeses y por lo que se empleó en géneros, pendientes y flores” LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*. Vol. X. Santiago de Compostela, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1908, pp. 286-287. El dato es recogido por RODRÍGUEZ MIGUES, Luis: “Figuras galaicas del termalismo”, en *Baldea*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 97-109.

24 López Ferreiro en el listado de gastos que realizó el Cabildo para la ocasión parece apuntar que la escenificación se realizó en el claustro: “Por la gratificación a los cabos, músicos, tambores y más tropa de ambos regimientos de Santiago y Compostela que estuvieron en la plaza a la ópera y a los toros, y a la ópera que se representó en el claustro..... 1.485 rs.” (Cfr. LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *op. cit.*, vol. X, p. 286).

y la interpretación corriese a cargo del maestro de capilla y los músicos de la catedral, siendo la maquinaria incluso confeccionada nuevamente por el arquitecto del Cabildo, Miguel Ferro Caa veiro. La escenificación, por otra parte, al igual que aconteció en 1773, debió efectuarse como un añadido más a los ya tradicionales fuegos artificiales de todos los años²⁵.

II. LA “ÓPERA” DE BUONO CHIODI

Pese a que el nombre “ópera” no aparece en ninguna parte del libreto, tanto en los documentos de la época como en la historiografía que ha surgido a posteriori se le menciona casi siempre de este modo. Es algo que, en principio ya da idea del carácter de esta obra, pese a ser denominada originariamente “poema sacro melodramático”.

El libreto de la Biblioteca Nacional de Madrid tiene el formato de un pequeño cuadernillo de 40 páginas. En la portada aparece el texto completo de la obra, sus autores, intérpretes y editores; en las páginas 3-5, el ‘argumento’; en la página 6, los nombres de los actores con sus correspondientes papeles; en la número 7, las “mutaciones”, con el nombre de su artífice; y a partir de la página 8, hasta la página 40, se desarrolla el melodrama. En este apartado veremos, pues, las características que presenta y todos los elementos que confluyen en esta pieza.

a) Argumento

El argumento era —y es— bien conocido por todos, y muy especialmente por el pueblo gallego y los peregrinos: relata la traslación del cuerpo degollado de Santiago Apóstol, desde Jerusalén hasta el puerto de Iria Flavia, cerca de la actual Compostela, y los percances que sufrieron los discípulos que lo condujeron hasta dejarlo sepultado en donde hoy se halla la ciudad de Compostela²⁶. Todo ello envuelto y enriquecido con episodios de pasajes fabulosos, fenómenos sobrenaturales, etc.

En el relato figuran tres de los siete discípulos conocidos del Apóstol (los llamados “Siete Varones Apostólicos”), más Lupa/Nerea, princesa de Galicia²⁷ y su amante Aristo, Cónsul de Roma. Todo lo que aquí se narra está tomado de la tradición oral, aunque, como señala Juan José Cebrián hay muchos aspectos que están perfectamente documentados y, por tanto, pese a estar envueltos en la leyenda, tienen visos de realidad²⁸. Los nombres de los discípulos se corresponden con los auténticos;

25 ALÉN, M. Pilar: “De Venecia a Compostela: Cosí el mondo caminando diremo cantando che la birba e un bel mestier...”, en *Revista Semata*, nº 21, (2009), pp. 287-311.

26 Hay relatos que señalan que sólo acompañaron al cuerpo de Santiago dos de sus discípulos; en otros, se dice que fueron tres, y así es como figura en el melodrama que estamos tratando.

27 Sobre la tradición de los ‘Varones Apostólicos’ y su culto en Galicia, véase CASTRO PÉREZ, Ladislao- DE PRADA CREO, Elena- REBOREDA MORILLA, Susana: “Luparia y el culto de los santos Eufasio y Torcuato”, en *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Santiago, Xunta de Galicia, 1995, pp. 127-134.

28 CEBRIÁN FRANCO, Juan José: *Los relatos de la traslación de los restos del Apóstol Santiago a Compostela*. Santiago de Compostela, Publicaciones del Instituto Teológico Compostelano, 2008.

los lugares donde se desarrolla cada acto, a grandes rasgos, también; lo menos real es la aparición de Nerea y Aristo y, en cierto modo, la de Armidoro; su presencia parece más bien ser fruto de la imaginación del autor del libreto, si bien tienen también algo que ver con los hechos reales. Parece ser que existió un personaje femenino que tuvo un papel destacado en la traslación; es conocido con el nombre de ‘Lupa’ o ‘Luparia’, una “señora” de gran poder, que a menudo en la tradición se le otorga el título de ‘reina’; en ningún caso se conoce con el nombre de ‘Nerea’, ni se cita como ‘princesa de Galicia’. En cuanto a Aristo parece ser un personaje inventado para la ocasión. La presencia de Armidoro posiblemente se identifique con la de un personaje masculino, rey y de Duyo o Dugium²⁹, del que hay constancia en algunos relatos. Salvando estas licencias, que afectan especialmente al acto segundo, el resto se aproxima mucho a lo que se nos ha transmitido tanto de forma oral como a través de diversos relatos³⁰.

En definitiva el argumento del drama, tal y como aparece en las páginas 3-5 del libreto es como sigue:

Santiago El Mayor, uno de los tres Discípulos más favorecidos de Cristo, habiendo por su orden predicado en España la Ley Evangélica, vuelve a Jerusalén con sus Discípulos Torcato, Isicio, Eufrasio, Cecilio, Segundo, Indalecio, y Tesifon, donde, convirtiendo a Hermogenes, y Fileto, Magicos, y a muchísimos Judíos; el Pontífice Abiatar, y el Escriba Josias con otros, le acusan de sedicioso al Rey y Herodes, hijo de Archelao, que, por complacerlos, mandó de gollar al Santo, y que su Cuerpo quedase expuesto a la voracidad de las Fieras.

Compadecidos sus amados Discípulos de tan cruel inhumanidad, roban de noche el Cuerpo, y escapan al Puerto de Jope, en la Palestina, que dista ocho leguas de la Ciudad Santa, y teniendo presente, que su Maestro les había ordenado en vida, que después de muerto llevasen su Cuerpo a Galicia, se embarcan con él en una pequeña Nave, que sin vela, remos, Piloto, ni Marineros, fue conducida luego por ministerios de Ángeles al Puerto, y Ciudad antigua de Iria Flavia, hoy Villa de Padron.

Aristo, Príncipe de la antigua Galicia, enamorado de Nerea, o Lupa, Señora de la misma Provincia, para casarse con ella la festeja con justas, torneos, y otros juegos, y a tiempo que la Nave, que conducía al Apóstol, costeaba las riberas del Oceano, desbocándose el Cavallo al mar, le lleva hasta la Nave, donde repentinamente se halla cubierto el vestido de veneras, y viendo los Discípulos del Apóstol aquel milagro, le inician brevemente en la Santa Fé, y luego vuelve a consolar a su futura Esposa.

Aportados a Iria Flavia, desembarcan los Discípulos el Santo Cuerpo, y no teniendo donde darle Sepultura, parten Torcato, Cecilio, y Indalecio a Duyo, Ciudad en otro tiempo cercana al cabo Finis-Terrae, para implorar el auxilio de Armidoro, Consul Romano en Galicia, que temiendo la ruina de su Idolatría, los manda prender, y alcanzados por los ministros de Armidoro en la puente del río Esaro, a penas passaran aquellos, se desgaña el puente con estos, quedando sumergidos en el río.

Libres de aquel peligro, Cecilio, y Indalecio, pasan a suplicar a Lupa les conceda tierra en que sepultar el Santo Cuerpo, y los socorros necesarios para hacerlo: esta Señora los dirige al Monte Ilicino (yá mas

²⁹ Es un lugar que algunos sitúan en la parroquia de San Martín de Duyo (Cfr. CEBRIÁN, Juan José: *op. cit.*, p. 82).

³⁰ Para una visión completa de los mismos, véase la obra de J. J. Cebrián, ya citada, en donde no sólo los recoge, sino que los estudia en detalle.

antiguamente llamado Monte, ò Pico Sacro) donde tenía sus toradas, diciéndoles tomasen unos Bue yes, los unciessen à un Carro, y pusiesen en este el Santo Cuerpo, advirtiéndoles que donde parassen los Bueyes le diessen Sepultura.

Hallan en aquel Monte un Dragon feroz, que los acomete, y le dan muerte con la señal de la Santa Cruz: con la misma se amansan los Toros, de que admirados Lupa, y los demás que ha vian ido en su alcance, unos por satisfacer con la curiosidad su venganza, otros por libertarlos del peligro, se convierten a la Fé, y dan los auxilios necesarios para la conducción del santo Cuerpo al sitio en que ho y está la Ciudad de Compostela, fabrica de su Sepulcro, y conservación de su inmunidad.

b) ‘Mutaciones de apariencias de Theatro’

Estructuralmente la obra está dividida en tres actos: ACTO PRIMERO, con siete escenas; ACTO SEGUNDO, con seis escenas y ACTO TERCERO, con cinco escenas. Las “mutaciones de apariencias de Theatro” se indican en la página 7 y son éstas:

ACTO PRIMERO

- Escena 1. Ciudad murada.
- 4. Puerto con bajeles al fondo y una pequeña Nave deformada.
- 5. Salón de Palacio.

ACTO SEGUNDO

- 1. Al fondo un rejado de Cárcel.
- 2. Salón repetido.
- 3. Montes, y Bosques, y al fondo un río, y puente.

ACTO TERCERO

- 1. Salón repetido.
- 2. Montes, y Bosques, y al fondo el Monte de Pico Sacro

Si nos atenemos a estos datos, suponemos que el escenógrafo tuvo que realizar entre seis o siete decorados, puesto que para el primer acto serían necesarios tres diferentes; en el segundo dos (ya que uno se repite), y en el tercero uno (aunque pudo haber reutilizado el tercero del acto segundo, haciendo pequeñas modificaciones, como cambiar “el río y el puente” por un paisaje en el que “al fondo” se viese el “Monte de Pico Sacro”).

A lo largo de la trama hallamos especificados con más detalle cada uno de los pormenores de las sucesivas escenas y sus decorados, e incluso efectos especiales³¹:

³¹ Subrayo aquellas palabras o frases que indican un cambio notorio en la escenografía de cada episodio.

ACTO PRIMERO

SCENA PRIMERA. Descubierta el Foro, se ve una *Ciudad murada*

SCENA SEGUNDA. Indalecio, Torcato, Cecilio, acompañamiento de Hombres

SCENA TERCERA. *Bajan dos Ángeles en dos Balancines* poco hasta el medio, en tanto canta el [coro I]

SCENA CUARTA. *Puerto con bajeles al fondo*, y una pequeña *Nave deformada*. Indalecio, Torcato, Cecilio, y Coro de Hombres.

SCENA QUINTA. *Salón de Palacio con puertas [y] balcones*. Aristo, Nerea, y Comparsa de Mujeres.

SCENA SEXTA. La Música toca una marcha. Nerea, y acompañamiento de Mujeres.

SCENA SEPTIMA. Aristo, Nerea, y Coro de Mujeres

ACTO SEGUNDO

SCENA PRIMERA. Al fondo un *rejado de cárcel*, por entre el cual *saldrán a su tiempo dos Ángeles*.

Indalecio, Torcato, y Cecilio con *cadena al pie*.

SCENA SEGUNDA. *Salón repetido*. Armidoro, y Comparsa de Hombres.

SCENA TERCERA. *Montes, y Bosques, y al fondo un río, y puente*. Nerea de caza, y séquito de Mujeres.

SCENA CUARTA. Torcato, Cecilio, y Indalecio

SCENA QUINTA. Armidoro, y Nerea de caza, como antes

SCENA SEXTA. Indalecio, Torcato, Cecilio, y Nerea

ACTO TERCERO

SCENA PRIMERA. *Salón repetido* como antes. Aristo, y Armidoro

SCENA SEGUNDA. Aristo, Nerea, y séquito de Mujeres

SCENA TERCERA. *Montes, y bosques repetidos, al fondo Pico Sacro*. Indalecio, Torcato, y Cecilio.

SCENA CUARTA. Aristo, Nerea, Armidoro, y Comparsa de Mujeres

SCENA QUINTA Y ÚLTIMA. Indalecio, Torcato, Cecilio, séquito de Hombres, y los sobredichos.

Se puede apreciar cómo el número de cambios de escenario en cada uno de los tres actos va disminuyendo conforme avanza el poema. La distribución sería la siguiente:

1º ACTO: 3 escenarios

2º ACTO: 2 escenarios (más 1 repetido)

3º ACTO: 1 escenario (más 1 repetido, o casi igual)

Todas estas ‘mutaciones’ fueron realizadas, como ya se indicó, por Ferro Caaveiro, arquitecto de la catedral. Todavía se conserva el libro en el que consta cuánto recibió por su trabajo en la fiesta del Apóstol de ese Año Santo:

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 Santiago³².

c) Intérpretes

En el libreto figura el nombre de cada una de las personas que interpretaron la obra y, por ello, sabemos que se trata de músicos, reconvertidos en “actores”, que formaban parte de la capilla de la catedral: los tiples Giuseppe Ferrari y Felice Pergamo, los contraltos Carlo Mauro y Giovanni Brunelli y los tenores Francisco Romero y Sebastián Mercado. Suponemos que la ‘comparsa’ de hombres y mujeres estaba formada por otros músicos, acólitos y demás personal de la catedral, pues también ellos intervienen como ‘coro’ en la obra.

El reparto es como sigue:

ACTORES

Aristo, Príncipe de Galicia	D. Juan Brunelli
Nerea, o Lupa, Princesa en Galicia	D. Felix de Pergamo
Torcato, Discípulo del Apóstol SANTIAGO	D. Joseph Ferrari
Cecilio, también Discípulo del Santo	D. Carlos Mauro
Indalecio, asimismo Discípulo del Sto.	D. Francisco Romero
Armidoro, Cónsul Romano	D. Sebastian Mercado
Comparsa de hombres. Comparsa de mujeres	

Como músicos que eran de la catedral poseemos suficientes datos sobre su trayectoria, pues la hemos tratado con más detalle en otros estudios³³; baste ahora recordar algunas ideas que creemos necesarias para comprender, a falta de partitura y particellas, las dimensiones de la obra.

De los seis solistas, cuatro eran italianos, tres de ellos alumnos directos de Chiodi desde antes de llegar a Santiago. Giuseppe Ferrari fue quien informó al Cabildo compostelano de la existencia de su maestro en Italia, del que sabía que estaba deseoso de venir a Compostela. Felice Pergamo y Carlo Mauro viajaron con Chiodi cuando éste fue contratado por el Cabildo, llegando a vivir incluso en su propia casa durante años, situada en la “Quintana de Vivos”. Giovanni Brunelli era natural de Bergamo; llegó a Santiago al mismo tiempo que Ferrari, desde Lodi, a instancias del conde Luigi Silva, mediador entre el

32 Archivo de la Catedral de Santiago. IG. 992, A. Fábrica. Comprobantes de Cuenta 1772-1774. Recibos de la “2ª Semana de agosto de 1773”.

33 Cfr. entre otros ALÉN, M. Pilar: “Músicos italianos en la catedral de Santiago de Compostela, (ca. 1760-1810). Apuntes biográficos”, en *Revista de Musicología*, XVII (1994), pp. 61-96. I D.: “Datos para una Historia Social de la Música: apuntes biográficos de los músicos de la Catedral de Santiago (1770-1820)”, en *Homenaje del Departamento de Historia del Arte a la Dra. Mª del Socorro Ortega Romero*. Santiago, Xunta de Galicia, 2002, pp.709-739.

Cabildo y los músicos para realizar el pertinente contrato. Brunelli, además de dedicarse a la música llegó incluso a tener toda una ‘empresa’ consistente en la compra de ganado vacuno, con el que abastecía de carne al Cabildo (tarea que compartía con otro músico italiano, el trompa Servida Francapani), trabajaba las pieles en una de las varias curtidurías existentes en Santiago en aquel momento, e incluso hay un dato que apunta que, junto con su hermano Antonio, regentaba una fábrica de medias de seda³⁵.

De estos cuatro italianos, los mejores cantantes y los más considerados, sin duda alguna, eran los tiples Giuseppe Ferrari y Felice Pergamo. Creemos que a ellos se refiere el Cura de Fruime cuando alude a los “Caponos Italianos” que actuaron una vez terminada la representación del melodrama:

Cuando ya estaba el reloj a dar las doce de la noche cantaron como acostumbran los dos Caponos 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 gallos³⁶.

Francisco Romero y Sebastián Mercado eran igualmente músicos con grandes dotes. El primero se había formado en el “estilo italiano, el más moderno, con los mayores maestros de esta Corte, que son los de este Colegio [Real Colegio de S.M. en la Corte], sin haberse dedicado a otra cosa, pues ha sido el cantar su total inclinación”. Y, en el mismo documento se apunta el siguiente dato: “Tres años y medio cantó de tiple de primer coro en la capilla real, y cerca de dos son que canta de tenor en la misma”³⁷. Desde su llegada a Compostela en la década de 1760, intervino en los principales papeles en su cuerda de tenor y contralto. En cuanto a Sebastián Mercado sabemos que, procedente de Ciudad Rodrigo, se incorporó a la capilla de música compostelana hacia 1754; debía poseer también un registro de voz amplio, pues a veces intervenía como bajo. Estaba casado y al menos uno de sus hijos también se dedicó a la música³⁸.

El número de arias adjudicadas a estos músicos es bastante elevado —once en total— distribuidas del siguiente modo: cuatro en el primer acto, tres en el segundo acto (más un dúo), y dos en el tercero (más otro dúo). Cada uno de los cantores italianos —dos tiples y dos contraltos— tiene encomendada al menos dos, además de participar en los dúos.

Junto a estos cantores, suponemos que también hubo una nutrida representación de instrumentistas de la catedral. De ello no tenemos constancia pero sí podemos apuntar que la casi totalidad de piezas

34 En diversos documentos se alude a este personaje como *Procuratore dell’Illustrissimo e Reverendissimo Insigne Capitolo della Chiesa Metropolitana di S. Giacomo di Compostella* (cfr. por ejemplo ALÉN, M. Pilar: “Musicisti lodigiani alla cattedrale di Santiago de Compostela nella seconda metà del secoloxviii: Nuovi contributi”, en *Archivio Storico Lodigiano* n.º cxii (1993), pp.181-209. Véase en particular. Documento 17, pp. 207-208. El referido documento de contrato de dos músicos italianos con el Cabildo de Santiago, mediante la intervención de Luigi Silva se halla en Archivo de Estado de Lodi, *Notaio Giovanni Cipelli*.

35 “Giovanni Brunelli, musicista e impresario (ca. 17??-1791)”, en *Archivio Storico Lodigiano*, cxx (2001), pp. 5-14.

36 Cfr. CARRO OTERO, José: “La ciudad de Santiago, durante el Año Santo Compostelano 1773..., Plaza del Hospital julio 73, pp. 95-97. El Cura de Fruime sitúa la representación de la “ópera” de Chiodi y la actuación de los “Caponos Italianos” en la Plaza del Hospital (Obradoiro), frente a lo que nos transmite López Ferreiro, que señala que fue en el claustro de la catedral.

37 ALÉN, M. Pilar: “Datos para una Historia Social de la Música: apuntes biográficos de los músicos de la Catedral de Santiago (1770-1820)”, *op. cit.*, p. 726.

38 *Ibid.*, pp. 732-733.

compuestas por Chiodi en Santiago cuentan, al menos, con dos violines³⁹, dos trompas, dos oboes (y/o flautas), a lo que hay que sumar los instrumentos de bajo continuo.

d) Los autores: José Amo García de Leis y Buono Chiodi

Al autor del texto no podemos dedicarle apenas espacio alguno ya que, en la actualidad, y pese a nuestros esfuerzos por hallar noticias sobre él, desconocemos datos de su vida y obra. Aunque en la portada del libreto figura como profesor de la Universidad de Santiago, su nombre no aparece en ninguno de los libros que se conservan con los correspondientes nombramientos de profesores, ni en los listados de las nóminas del personal de la Universidad. Por otra obra que de él se conserva en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago intuimos que era religioso, posiblemente, franciscano⁴⁰. López Ferreiro lo menciona como ‘el cojo Amo’ al referirse al pago que le hizo el Cabildo con motivo de la escenificación del melodrama: “Por la gratificación al cojo Amo por haber hecho el drama el día del Apóstol...350 rs.”⁴¹.

En cuanto a Buono Chiodi (Salò, 1728-Santiago de Compostela, 1783) baste decir aquí que fue uno de los mejores maestros de capilla de la catedral de Santiago. Aunque sólo permaneció trece años al frente de la misma, compuso una ingente cantidad de obras, en su práctica totalidad, de carácter sacro, para el culto de la catedral. Por algunas referencias que hallamos en publicaciones italianas sabemos también que, antes de ser llamado por el Cabildo compostelano para ocupar la plaza de maestro de capilla, compuso música para poemas de autores italianos (suponemos que de carácter profano). Incluso en Santiago pudo haber realizado composiciones de este tipo, ya que en su testamento lega todas sus “arias y otras tales” a su discípulo Felice Pergamo, mientras que su obra sacra la deja en depósito a la catedral compostelana⁴². Era sacerdote y realizó una gran labor reorganizando toda la capilla de música y haciendo que llegase a alcanzar uno de los más esplendorosos momentos de su historia. Nos ha dejado un legado de más de 600 obras, todas ellas conservadas en la catedral de Santiago. Su estilo, netamente italiano, fue motivo de recelo por parte del arzobispo Bocanegra en 1778⁴³; sin embargo, el Cabildo siempre le defendió y tuvo gran aprecio⁴⁴.

39 A partir de 1778 comenzó a utilizar, por primera vez en la catedral compostelana, la viola, configurándose así una orquesta clásica con el típico cuarteto de cuerda (Cfr. GARBAYO MONTABES, Francisco Javier: *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el Barroco y el Clasicismo*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 1995).

40 La obra a la que nos referimos lleva por título: *Constitución Gramatical / de los Hymnos / Eclesiasticos / dividido en siete libros / por el orden del Breviario romano / explicación, i medida de sus versos / corregido y enmendado / por D. Manuel José de la Rivas / preceptor de Latinidad en la Ciudad de México, / donde fue reimpresso año de 1741 / Segunda vez reimpresso en Madrid, i corregido / por Fr. José de la Calzada / Lector de Sagrada Teología, Religioso Descalzo / de N. P. S. Francisco, año de 1768. / Tercera vez corregido i anotadas las figuras en / el sitio o palabra, en que cada una se comete, para que el principiante facilmente las advierta, i busque por sus números al fin de cada página / por D. Jose / AMO / presentado para opositar a la Cátedra de Matemáticas de la Universidad / de la Ciudad de Santiago /. Reimpresso con licencia /, expresada en [la] expresada ciudad / Por Ignacio Aguayo: año de 1772. / a costa de Gregorio BLANCO /, mercader de Libros de la misma ciudad.*

41 LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *op. cit.*, vol X, p. 285.

42 Archcs. “Testamento que otorgó D. Joseph Buono Chiodi, Presbítero Maestro de la Capilla de Música en la Santa Basílica catedral de Santiago”, Legajo de documentos del Notario Pedro Barcala, sin catalogar.

43 Cfr. ALÉN, M. Pilar: “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)”, en *Recerca Musicologica*, v, (1985), pp. 45-83.

44 Cfr. ALÉN, M. Pilar: *La capilla de música de la catedral de Santiago. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1760-1808)*. A Coruña, Edicions do Castro, 1995.

A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

Hasta que no hemos podido tener en mano el libreto de esta obra poco podíamos decir al respecto. Ahora que lo conocemos, se nos abren múltiples interrogantes, sobre todo en relación a los porqués de la representación de este poema sacro.

La figura de Chiodi, aunque bastante documentada en diversos aspectos, es todo un enigma en muchos otros. Es posible que antes de llegar a España hubiese realizado ya algunas obras escénicas, pero no tenemos datos que lo confirmen. No sabemos si esta pieza la realizó por iniciativa propia o si fue un encargo directo del Cabildo, o incluso una propuesta del autor del texto. Al amparo de esta pregunta surge otra: ¿quería Chiodi introducir poco a poco el estilo de la ópera italiana en Santiago? Ya había habido precedentes, no muchos años antes, cuando Setaro llegó a la ciudad en 1768, pero la experiencia había sido un tanto traumática. La puesta en escena de una obra con un argumento y un fin casi diríamos que ‘catequético’ podía ser interpretado como una manera de ir acostumbrando al público, poco a poco, a este nuevo estilo.

No cabe duda de que Chiodi podía hacerlo, tanto por su condición de italiano, como porque contaba con los músicos adecuados, pero debió actuar con cierta cautela dado los precedentes existentes y la prohibición explícita de representar “ópera” en ese Año Santo.

El tema elegido sin duda fue un acierto. Por una parte, era ya conocido el argumento por el público y, por otro, encajaba perfectamente dentro del canon de texto de carácter legendario / pseudo-sacro. Aún así, Chiodi no quiso realizar un “oratorio” al uso de la época, pese a que entre su producción musical —quizás realizada antes de llegar a España— hallamos tres obras con ese calificativo⁴⁵.

En definitiva, si la iniciativa surgió del propio maestro de capilla cabe atribuirle una sabia actuación. Si además, tal y como parece, contó con toda la complicidad del Cabildo (y, por supuesto, de toda la capilla de música) se aseguró desde el primer instante el beneplácito de una de las fuerzas de poder más importantes de la ciudad, acrecentada ese año, como hemos señalado, por estar la sede arzobispal vacante. Queda conocer la repercusión que tuvo a posteriori todo este montaje, pero es algo que sólo podemos intuir de lejos. Aún así creemos que fue el primer paso para introducir de nuevo el estilo de la ópera italiana en una ciudad en la que había cierto recelo ante espectáculos de este tipo. Prueba de ello fue que un año más tarde se representó “La Birba”, un *Divertimento* con todos los ingredientes de la mejor comedia italiana.

Con todo, no podemos olvidar que estamos en una época en la que cualquier tipo de celebraciones públicas tenían un significado más profundo; eran la manifestación evidente del peso de los distintos poderes del momento: “[...] No se trataba sólo de juegos, representaciones y ceremonias litúrgicas, sino de restablecer, consolidar y aumentar el prestigio de personas e instituciones, y de mantener

45 Nos referimos al “Oratorio a 3 della Madre de Macabei” y el “Oratorio a tre del Sgr. Abbate D. Buono Chiodi; M. D. C., da recitarsi la sera precedente alla festa del SSmo. Nome di Maria (Archivo de Música de la Catedral de Santiago, Legajo 48) y el “Oratorio general Be[ato]. Miano, Beata Vergine” (*Ibid.*, Legajo 50).

determinados equilibrios jerárquicos⁷⁴⁶. En este caso, el Cabildo catedralicio fue el que salió ~~rob~~ustecido con tal representación.

EPÍLOGO

Dado que no es posible reproducir aquí el texto completo del Poema Sacro Melo-dramático, objeto de este estudio, consideramos de interés aportar al menos algunos fragmentos.

Insertamos en primer lugar un texto en el que se hace un alegato del pueblo gallego, colmado de virtudes por obra y gracia de la divinidad.

En segundo lugar aportamos los textos de las once arias que interpretan los personajes de este poema sacro. Ninguna de ellas interfiere en la narración de los hechos, sino que constituyen puntos de reflexión, destinados a que los protagonistas, además de dar rienda suelta a sus pensamientos y deseos, aprovechan para lucir sus voces, como en cualquier obra escénica de la época. Algunos de estos textos tienen grandes coincidencias con los de algunos tonos humanos y villancicos del barroco hispano.

Finalmente ofrecemos el contenido de la última escena de la obra, en la que se pone de relieve ese carácter casi ‘catequético’ y de autoafirmación de fe de la presencia en Compostela de los restos del Apóstol Santiago, Patrón de las Españas, hecho que justifica el título de la obra: “De las v enturas de España la de Galicia es mejor”.

I. Fragmento del ACTO Iº, SCENA QUARTA.

*Puerto con vajeles al fondo, y una pequeña Nave deformada
Indalecio, Torcato Cecilio, y Coro de Hombres.*

Torc. A Dios mil gracias demos,
A cuya gran bondad todos debemos
El ver nuestro intentos conseguidos,
Y burlado los impios fermentido.

Cec. El Tesoro robado
A su inhumanidad hemos porteadado;
Pero que hacer debemos à esta hora,
Quando nuncia del dia es yá la aurora?

Torc. Muy bien te acordarás, Cecilio amado,
Que habiendo nuestro Maestro predicado
En vida en la Provincia de Galicia,
Allí tenia su mayor delicia:

46 LÓPEZ LÓPEZ, Roberto J.: *Ceremonia y poder en Galicia a finales del Antiguo Régimen*, op. cit., p. 39.

Pues, quando son su gran Sabiduría
 La Fé de Jesús-Cristo allí esparcia,
 Halló en aquellos fieles Naturales
 Nobleza, heroicidad, y otras morales
 Virtudes, y à cuya gentileza
 Sus dotes añadió Naturaleza.
 Agradecido al buen acogimiento,
 Que en ellos advirtió para su intento,
 Pues benignos, afables, y sencillos,
 Humildes, como mansos corderillos
 Cada qual à su amor correspondia,
 Con amor excesivo los queria.
 Para satisfacer à este amor fuerte,
 Harás memoria, que antes de su muerte
 Nos ordenò por voluntad postrera,
 Que à Galicia su Cuerpo se bolviera;
 Siendo su voz el clasico instrumento,
 Que nos debe obligar al cumplimiento.

II. Arias

1.- ACTO 1º, SCENA 2ª.- ARIA de Torcato (Giuseppe Ferrari, Tiple)

Mi Dios amante,
 Pues que piadoso,
 A quien constante
 Tu auxilio implora,
 Das tu favor:
 Ven al instante
 Al fervoroso
 Ruego incesante
 De quien te adora
 Con fino amor.
 Mi Dios, etc.

2.- ACTO 1º, SCENA QUARTA.- ARIA de Cecilio (Carlo Mauro, Contralto)

Voga, feliz barquilla,
Voga entre las espumas,
Vuela, ave sin plumas,
Vuela desde la orilla,
Surca, pez sin escamas
Por entre ovas, y lamas
Al puerto sin temor:
Buen viage, buen passage;
Sople el Euro ligero,
Y el Austro lisonjero
Nos lleve à buen parage:
Pues la Sabiduría
De Dios es quien nos guía
Por su Divino Amor.
Voga, etc.

3.- ACTO 1º, SCENA QUINTA.- ARIA de Aristo (Giovanni Brunelli, Contralto)

No temas no, bien mio.
No temas de mi fé,
Pues constante seré,
Como roca en la Mar:
Yo si, que tu desvio
Siempre le temeré,
Mas nunca olvidaré
Quanto te debo amar.
No temas, etc.

4.- ACTO 1º, SCENA QUINTA.- ARIA de Nerea (Felice Pergamo, Tiple)

Vé, vé, mi bello Aristo,
Pues mi amor te acompaña,
Y tal à la campaña,
Lucido como el Sol:
Porque si yo conquisto
Tu amor con essa hazaña,

No temo, que la maña
Me robe tu arrebol.
Vé, vé, etc.

5.- ACTO IIº, SCENA SEGUNDA.- ARIA de Armidoro (Sebastian Mercado, Tenor)

Tan hambriento de dar muerte
No puede haver Tigre fuerte,
Quando sus hijos perdió:
De ira, y rabia deliró,
De furia ni oygo, ni miro,
Que todo el pecho encendió.
Tan, etc.

6.- ACTO IIº, SCENA TERCERA.- ARIA de Nerea (Felice Pergamo, Tiple)

El Leon acosado,
Aunque tan valiente,
En el riesgo inminente
Escapa del rigor;
Pero por mas que osado
Muestre su aspecto grave,
Apenas huir sabe
Del diestro cazador.
El Leon, etc.

7.- ACTO IIº, SCENA CUARTA.- DÚO Torcato y Cecilio (Ferrari y Mauro, Tiple y Contralto)

Sea mi Dios bendito,
Tu Poder infinito,
Tu generoso Amor:
Pues quisiste piadoso
Acudir presuroso
A darnos tu favor.
Sea, etc.

8.- ACTO IIº, SCENA QUINTA.- ARIA Armidoro (Sebastián Mercado, Tenor)

Assi te guarde Apolo,
 Y te conserve el Cielo,
 Con gran prosperidad.
 A uno, y otro Polo
 La fama de tu celo
 Llegue con igualdad.
 Assi, etc.

9.- ACTO IIIº, SCENA PRIMERA.- ARIA de Armidoro (Sebastian Mercado, Tenor)

El Leon arrogante,
 Valiente, y riguroso
 Se venga siempre ansioso
 De quien le fue traidor:
 Assi en cada instante
 Celoso mi cuydado
 Procurará vengado
 Mirarme con furor.
 El Leon, etc.

10.- ACTO IIIº, SCENA SEGUNDA.- ARIA de Aristo (Giovanni Brunelli, Contralto)

Fatal suerte! Cruel destino!
 Como la muerte previno
 Con rigor, y con crueldad?
 Mas Dios Poderoso,
 No permitirá piadoso
 Tenga efecto la impiedad.
 Fatal, etc.

11.- ACTO IIIº, SCENA TERCERA.- ARIA de ¿Indalecio y Cecilio? (¿Francisco Romero y Carlo Mauro?)

Todas las criaturas
 Te alaben con fe viva,
 Mi Dios, y mi Señor:

Pues Tu nos aseguras
 Contra la fuerte esquivia
 Con Poder superior.
 Todas, etc.

III. Fragmento del ACTO III^o, SCENA QUINTA, / y ÚLTIMA.

Indalecio, Torcato, Cecilio, séquito de Hombres, y los sobredichos.

<i>Torc.</i>	Yá Galicia, deposito sagrado Eres del grande Apostol, embiado Por Dios para dejar en ti sembrada La Santa Ley del mismo promulgada.
<i>Arist.</i>	Dios os bendiga, ò Jóvenes amados,
Y	en nuestra compañía, Bajo de la fé mia, De los afanes sosegad passados; Mas decidme al presente,
En	donde diligente
V	uestro tan fiel amor dexó escondido El Sagrado cadáver conducido?
<i>Cec.</i>	En este Campo bello, y delicioso A tan Santo Varon dimos reposo: <i>Descubrese el Sepulcro</i> Aquí yace, no muerto,
Aquí	yace dormido,
Y	desde aquí despierto,
Como	Heroe esclarecido
P	atron será JACOB de las Españas, Pues las defenderà con sus hazañas.
<i>Torc. y Cec.</i>	Sea Dios alabado,
Y	sea engrandecido, Pues assi há querido,
Mostrarnos	su piedad:
<i>Arist. y Ner.</i> Sea	glorificado
Por	toda criatura,
Pues	assi asegura
Nuestra	felicidad
<i>Arm. Arist. y Ner.</i>	Yo creo firmemente

Un Dios Omnipotente,
 Y por todo adorable
 Por su infinito amor:
Los 5 Gracias todos le demos,
 Y juntos veneraremos
 La Potencia inefable
 De mi Dios, y Criador.
Arist. y Ner. Nosotros yá dichosos
 Viviremos gustosos,
 Sirviendo à esta Deidad
 Con reciproco amor: con reciproco amor.
Arm. Tor. y Cec. Gustosos, y contentos
 Os dé el amor alientos
 Para que con piedad
 Sirvais à este Señor: Sirvais à este Señor.
Los 5 Assi lo quiera el Cielo,
 Y por largas edades
 Con mil prosperidades
 Bendiga nuestra fé:
 Para que à nuestro celo
 Después de aquesta vida
 Por paga merecida
 La Gloria se nos dé.
Tor. y Cec. La Gloria
Arist. Ner y Arm. La Gloria
A 5 La Gloria se nos dé
 La Gloria se nos dé

Recibido: 02/10/2008
 Aceptado: 10/07/2009