

Los inicios de Lorenza Correa en Madrid: Su formación y desarrollo como actriz de cantado a partir del primer repertorio conocido (1787–94)*

Aurèlia Pessarrodona

Barcelona

Lorenza Correa (¿1773?–después de julio de 1832) fue una destacada soprano española de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Junto con Manuel García e Isabel Colbrán, formó parte de la primera generación de cantantes españoles que hicieron carrera en el extranjero. Sin embargo, si bien los casos de García y de Colbrán han sido estudiados en profundidad¹, no existen trabajos sobre Lorenza Correa ni biográficos ni que la sitúen en el panorama del teatro musical tanto de España como de la Europa de la época².

Para empezar a solventar este vacío, el objetivo de este trabajo es indagar en los primeros años conocidos de la carrera profesional de Lorenza Correa y así arrojar luz a su proceso de formación y consolidación como cantante de los teatros públicos de Madrid, el mismo contexto en el que se forjó profesionalmente su coetáneo Manuel García³. Este periodo abarca desde 1787, año en el que llega a Madrid para formar parte de la compañía de Manuel Martínez como décimo-primera dama, hasta 1794, cuando se convierte en «tercera dama de cantado» en la compañía de Eusebio Ribera, rol en el que se mantendrá en los teatros madrileños hasta pocos años antes de su partida al extranjero. Ambas compañías actuaban en los teatros de la Cruz y el del Príncipe, con espectáculos en castellano y administrados por el Ayuntamiento

* Este artículo es una versión ampliada y actualizada de la comunicación «Lorenza Correa: il suo primo repertorio dal punto di vista del corpo cantante», presentada en el XXIII Colloquio di Musicologia del Saggiatore Musicale (Bologna, noviembre 2019). Quisiera agradecer la ayuda prestada por Marc Heilbron, Antonio Soriano y por los diversos archiveros de los distintos centros donde he consultado información (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Parroquia de San Sebastián de Madrid, Archivo Diocesano de Málaga, etc.), que me han facilitado el acceso a las fuentes durante el confinamiento a causa del COVID-19.

1 Véanse, por ejemplo, Radomski, *Manuel García*; Romero Ferrer y Moreno Mengíbar, *Manuel García*; Heilbron Ferrer, «Isabel Colbran» y Ragni, *Isabella Colbran*, *Isabella Rossini*.

2 Las referencias principales son, todavía, Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico*, 4:228–30 y Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, 500–501, cuyos datos siguen repitiéndose sin contrastarse. Un resumen de su trayectoria (a partir principalmente de estas fuentes bibliográficas) aparece en Reverter, «Correa», 13–15 y Heilbron Ferrer, «Correa».

3 Véase al respecto Lolo, «Donde menos se piensa».

de Madrid. Es un periodo de la historia del teatro musical hispánico todavía poco conocido, que se ha entendido normalmente –y de manera negativa– como de explosión del italianismo, sobre todo por la apertura, a finales del 1786, del Teatro de los Caños del Peral, administrado por la Junta de Hospitales a través de empresarios, y especializado en ópera interpretada por cantantes nativos⁴.

La intención de este ensayo es analizar el repertorio que Correa interpretó durante este periodo para entender no solo su vocalidad inicial, sino también sus capacidades actorales y, en definitiva, su presencia en el escenario⁵. Como se verá, el teatro musical español de la segunda mitad del setecientos giraba en torno a actores concretos, con muchas obras pensadas expresamente para ellos. En este caso, el objetivo es conocer las características generales de Correa sobre el escenario como cantante y actriz al comienzo de su carrera para ver hasta qué punto sus cualidades iniciales, su formación como actriz de cantado y su experiencia temprana en los teatros de Madrid contribuirían a su éxito posterior. Por extensión, este trabajo ayudará a reevaluar el cultivo de teatro musical en Madrid a finales del XVIII, replanteando su conexión con el contexto lírico europeo.

Correa como soprano internacional

Para entender el proceso de formación de Correa conviene conocer primero su imagen ya consolidada. Su carrera internacional comenzó en 1803 cuando, a causa de un conflicto entre las compañías de los teatros del Príncipe y de los Caños del Peral, ella y su marido, el actor Manuel García Parra, perdieron sus colocacio-

4 La presencia e influencia de la ópera italiana en la España del siglo XVIII tradicionalmente se han visto de manera negativa por atentar contra la auténtica esencia musical hispánica (véase Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters*, 1:1–18). La tonadilla, género clave en el desarrollo de Correa, se ha visto como baluarte de lo genuinamente español, pero fue herida de muerte precisamente por esta influencia italiana por los años de este trabajo, tal como defendió José Subirá en Subirá, *La tonadilla escénica*. Trabajos más recientes han cambiado este punto de vista, asumiendo sin prejuicios la presencia músico-teatral extranjera en España. En cuanto a la tonadilla destacan, entre otros, Le Guin, *The Tonadilla in Performance*, y los trabajos de Pessarrodona, «El estilo musical»; Pessarrodona, «Domestic Opera in Tonadillas» y Pessarrodona, «Guerrero y Misón».

5 Este trabajo entronca con mis recientes investigaciones sobre el teatro musical hispánico del siglo XVIII desde el *cuerpo cantante*, en las que se parte del cuerpo del cantante como centro neurálgico de la interpretación, en una integración de presencia escénica, voz y gestualidad. Véanse, por ejemplo, mis artículos Pessarrodona, «Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante»; Pessarrodona, «El cuerpo cantante» y Pessarrodona, «The Singing Body in a Zemic Approach». En realidad, todavía son escasos los trabajos sobre los actores de cantado en estos teatros a finales del siglo XVIII desde un punto de vista interpretativo. Desde la voz destacan los trabajos de Flórez, «“Los vientos se paran oyendo su voz”», y Coral Morales, «Los tratados de canto»; pero ninguno de estos trabajos analiza el repertorio. Caroline Bec, en *Les comédiennes-chanteuses*, estudia el asunto justo en el periodo anterior, hasta 1768. Dentro de los estudios performativos y teatrales, además de los mencionados trabajos de Pessarrodona destaca el de Le Guin, *The Tonadilla in Performance*, así como el de Álvarez Barrientos, *El actor borbónico*.

nes⁶. Tras una estancia en Burdeos en octubre de 1803⁷, Lorenza se dirigió a París, donde en febrero y marzo de 1804 ofreció diversos conciertos en los que cantó arias y dúos de ópera italiana junto con canciones españolas, acompañándose ella misma a la guitarra. Las críticas de la prensa parisina fueron especialmente positivas, con comentarios como «la voix de cette cantatrice espagnole est belle, étendue, et sur tout très juste; elle chante avec une excellente méthode»⁸ o «Cette cantatrice réunit à une voix extrêmement sonore, pure et fraîche, un goût délicieux et une flexibilité étonnante»⁹. A partir de aquí comenzó un periodo especialmente exitoso: el mismo año 1804 debutó en el Teatro Grande de Brescia con la *Semiramide* de Orlandi¹⁰ a la que siguieron más óperas en teatros de ciudades como Génova, Nápoles, Trieste o Venecia, hasta establecerse en el Teatro alla Scala de Milán entre 1811 y 1816, donde estrenó *Aureliano in Palmira* de Rossini el 26 de diciembre de 1813, cantando el papel de Zenobia compuesto expresamente para ella. Volvió a Madrid en 1818, donde dio a conocer óperas de Rossini¹¹. Entonces ya se habría iniciado su decadencia vocal y pocos años después se retiró a Génova, donde fijó su residencia posiblemente hasta su fallecimiento después de julio de 1832, con algún viaje puntual a Madrid¹².

Para entender las características de Correa como cantante en los primeros años de su llegada a Italia existe un testimonio excepcional: un opúsculo escrito por el médico e intelectual Benedetto Frizzi en 1808 dedicado íntegramente a describir las cualidades de la cantante después de haberla visto actuar en Trieste¹³. Todo el texto resulta de enorme interés para el tema que nos ocupa, pero se puede resumir en los siguientes puntos esenciales:

1. *Extensión y color de la voz*: Frizzi cualifica la voz de Correa como «estesa, piena, forte e soda»¹⁴ y más adelante como «rotonda»¹⁵.
2. *Control de toda la extensión vocal*: Frizzi describe las cualidades de cada zona: «Le voci medie sorprendono e piacciono, non meno che inteneriscono giusta le occasioni; le corde basse sono ammirabili, e le acute e sopr'acute incantano nella loro precisione, nettezza e facilità». Sin embargo, hace hincapié en la homogeneidad de toda la tesitura, que dota a la Correa de un particular carácter, una *identità* vocal¹⁶.

6 Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, 163; y en las páginas 266 y 550 consta que su marido, Manuel García Parra, volvió a los teatros de Madrid en el año cómico 1805 a 1806.

7 Véase el *Journal des Arts, des Sciences et de Littérature* 5, n.º 304 (13 de octubre de 1803): 92.

8 *Journal des Arts, des Sciences et de Littérature* 5, n.º 330 (20 de febrero de 1804): 285.

9 *Journal des Arts, des Sciences et de Littérature* 5, n.º 338 (31 de marzo de 1804): 44-45.

10 *Efemérides de España* 3, n.º 254 (9 de septiembre de 1804): 1044.

11 Véase Casares, «Rossini», 42.

12 Véase Heilbron Ferrer, «Umilissimi, devotissimi servi», 225-26.

13 Frizzi, *Lettera di supplemento*.

14 *Ibid.*, 4.

15 *Ibid.*, 7.

16 *Ibid.*, 5 y 8.

3. *Técnica y virtuosismo*: Frizzi también comenta cuestiones técnicas y de estilo de Correa, como una gran facilidad para el canto rápido y ágil y para las notas mantenidas¹⁷, así como flexibilidad y control de la voz en los ornamentos veloces y en el *legato*¹⁸.
4. *Musicalidad*: Frizzi indica la precisión de Correa en la emisión de la voz y su facilidad para la lectura a vista¹⁹.
5. *Como actriz*: Frizzi también valora a Correa como actriz, sobre todo su capacidad de expresar los afectos de una manera expresiva, justa y adecuada²⁰. Su talento para el teatro se debería a su formación en Madrid: «ivi s'impiegò la Correa con altre due sorelle, prima, quali comiche, e di poi alternando col canto la lor professione; e che il suo sposo ancora era comico non ordinario, comprendere te abbastanza, che una famigliare continuazione di studio ed esercizio comico perfezionò la Correa in quest'arte sublime»²¹.
6. *Maestros de música*: Frizzi menciona a los dos primeros maestros de música de Correa en España: «il suo primo maestro di musica della sua stessa nazione, chiamato Moral, e del musico Marinelli, che compì l'opra nell'innestare nella sua anima il gusto della di lui e nostra italiana famiglia»²².

Como puede observarse, el opúsculo de Frizzi es un testimonio de gran valor para conocer las cualidades vocales y actorales de Correa en su apogeo. Los comentarios de Frizzi sobre el dominio técnico de Correa y sobre su buen gusto interpretativo van en la línea de las primeras críticas recibidas en la prensa parisina²³. Aunque Frizzi no especifica la tesitura de Correa, por el repertorio que cantaba entonces podemos deducir que era especialmente aguda, con una enorme facilidad para las agilidades que la harían ideal para la vocalidad rossiniana. Excelente ejemplo de ello es el papel de Zenobia en *Aureliano in Palmira*: su aria «Là pugnai, la sorte arrise» requiere una vocalidad de soprano de coloratura de voz contundente, con fuerza, flexibilidad e incluso ciertos tintes dramáticos en el *cantabile* (donde baja hasta el re3, tomando el do central como do3), un buen centro y graves capaces de traspasar la orquesta y el coro de esclavos del *tempo di mezzo*, así como agilidades exigentes hasta alcanzar el mi^b sobreagudo en la *cabaletta* (ejemplo 1). De hecho, poco más

17 *Ibíd.*, 5.

18 *Ibíd.*, 8.

19 *Ibíd.*, 5–6.

20 *Ibíd.*, 9.

21 *Ibíd.*, 10.

22 *Ibíd.*, 7.

23 Estas descripciones no coinciden con las de Saldoni, quien calificó la voz de Correa como de «dulce y angelical» e indica que «carecía su canto de expresión y de alma», datos proporcionados por «una gran cantante, de fama también europea y coetánea de la Correa, por lo que las creemos verídicas y exactas». Véase Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico*, 4:229–30.

tarde, en 1816, cantará el papel de Reina de la Noche de *La flauta mágica* de Mozart en el Teatro alla Scala de Milán²⁴.

The musical score is presented in five systems, each with a vocal staff (soprano and bass) and a piano accompaniment staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'tá, li - ber - tà.'

Ejemplo 1. Rossini, *Aureliano in Palmira*, fragmento del final del aria «Là pugnai, la sorte arrise» de Zenobia (voz y bajo): vocalizaciones sobre la última sílaba de «libertà». Extraído de la partitura manuscrita custodiada en la Biblioteca Estatal de Baviera (signatura: St.th 270), <https://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0000/bsb00009749/images>.

24 *Fasti del regio teatro*.

Pero lo más interesante del opúsculo de Frizzi es que no se limita a describir las características vocales y actorales de Correa, sino que se preocupa por analizar sus causas, que considera que son una mezcla de cualidades innatas y de trabajo técnico, musical y teatral. Según Frizzi, Lorenza desarrolló esta técnica a través de su propia experiencia en los teatros de Madrid pero también por sus maestros. Gracias al opúsculo sabemos que el primero fue Pablo del Moral, compositor de los teatros de Madrid –concretamente de la compañía de Manuel Martínez– en los años 1790 a 1791²⁵, y el segundo sería Carlo Marinelli, *castrato* y primer soprano del Teatro de los Caños del Peral entre 1791 y 1793, posible maestro también de Isabel Colbrán²⁶. Estos datos de Frizzi nos llevan a mirar hacia atrás para corroborarlos dentro del contexto de formación de Correa: los teatros del Madrid de finales del siglo XVIII.

Primeros pasos de Lorenza Correa en los teatros de Madrid

El primer testimonio conocido de la actividad profesional de Correa aparece en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* de Madrid del 4 de abril de 1787, que documenta su incorporación a la madrileña compañía de Manuel Martínez como undécima dama, junto con su hermana Petronila como décima dama, ambas provenientes de Barcelona²⁷. En realidad, no existe ningún testimonio de actividad de Lorenza en Barcelona aunque sí de Petronila: en el reparto del libreto de la ópera *I due castellani burlati* de Vincenzo Fabrizi, impreso en Barcelona en 1786, consta como *terza buffa* en lugar de Teresa Gaudenzi²⁸.

Pocos días después el mismo periódico publica el primer anuncio de una interpretación de Lorenza, concretamente de la tonadilla a solo *El rondó* el 28 de abril de 1787. Unos meses más tarde, concretamente el 16 de junio, en el *Correo de Madrid* aparece una crítica de ese espectáculo:

25 Véanse Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, 555 y Subirá, *La tonadilla escénica*, 1:208–11.

26 Normalmente se ha identificado el «Marinelli» maestro de Isabel Colbrán con Gaetano Marinelli, que residía en Madrid entre 1786 y 1789. Sin embargo, según Heilbron Ferrer, «Isabel Colbran», 157–58: «Parece difícil que Gaetano Marinelli fuese su segundo maestro, porque en aquellas fechas Isabel tenía entre dos y cinco años. No parece tampoco muy posible que a tan corta edad saliese de España para estudiar con este compositor. Mucho más probable es que el “Marinelli” al que se refieren las crónicas fuese el *castrato* Carlo Marinelli, que formaba parte de la compañía del Teatro de los Caños en los años en que Juan Colbran tocaba en la orquesta del teatro y que actuó en este teatro hasta 1793 para ser nombrado años después maestro privado de la reina».

27 Esta información también apareció publicada en el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (marzo de 1787), 128. Parece que fueron varias hermanas que se dedicaron al teatro, sobre todo cantado: la mayor era Petronila Correa, seguiría Lorenza y después constan también María Isabel, Manuela y Laureana, rival suya a finales de su primer periodo madrileño. Véanse Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, 500–501 e Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, 163.

28 *I due castellani burlati*, libreto, música de Vincenzo Fabrizi (Barcelona: Generas, 1786; Biblioteca Nacional de Catalunya, C400/215-12^o). Véase Alier, *L'òpera a Barcelona*, 367. Ella misma comenta que proviene de Barcelona en las seguidillas finales de su tonadilla de presentación al público madrileño para el año cómico 1787 a 1788, compuesta por Pablo Esteve (BHM Mus 90-17).

finalmente los intermedios fueron buenos, y en especial la tonadilla que cantó Lorenza Correa, digna de los mayores elogios. Parece que el compositor de la música se propuso examinar la aptitud de la cantarina según la variedad que le puso. Con dificultad se hallará en la edad de esta muchacha (y no me parece exageración) igual destreza y tan buen conjunto de circunstancias: voz clara, dulce, dócil, flexible y de muchos puntos de alcance, un estilo agradable y afectuoso, un cantar con sentimiento propio y con una acción expresiva al paso que modesta, y otros primores que yo advierto pero no puedo explicar por no ser profesor, son cualidades que se hallan difícilmente a la edad de 12 años²⁹.

Por desgracia, no tenemos la música de esta tonadilla ni sabemos quién la compuso. En cualquier caso, si el anónimo autor de la crítica no exagera³⁰, estaríamos hablando de una niña de doce años con dotes excepcionales para el canto³¹.

Así pues, una jovencísima Lorenza destacó como cantante ya desde el principio de su andadura madrileña. Tras esto, observamos que Lorenza va ascendiendo en la jerarquía teatral de la compañía de Martínez mientras que su hermana Petronila se estanca como sexta dama (cuadro 1). En 1794 llega a ser finalmente tercera dama «de cantado» (para diferenciarla de la «de representado» o teatro hablado), pero en la compañía «rival», la de Eusebio Ribera, por la jubilación de María Pulpillo, quien lo ostentaba hasta el año anterior³².

Tradicionalmente, los puestos musicales femeninos en las compañías habían sido los de tercera –o «graciosa», básicamente de teatro breve–, cuarta y quinta damas, aunque a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII hasta la décima podía tener participación musical³³. Sin embargo, Caroline Bec observa una creciente especialización en estos papeles, que condujo a la diferenciación entre roles «de cantado» y «de representado» a mediados de siglo –la tercera dama en 1749, y al año siguiente la cuarta dama y la supernumeraria–, lo cual refleja una nueva orientación lírica del espectáculo teatral que se afianzó sobre todo con el surgimiento y la consolidación de la tonadilla³⁴. De hecho, tal como afirma Bec, las tonadilleras paulatinamente fueron encargándose de todas las partes cantadas³⁵. En los años que nos ocupan la tercera

29 *Correo de Madrid*, 16 de junio de 1787, 292, cf. Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico*, 4:229.

30 Una crítica de la ópera *La vedova capricciosa* de Guglielmi en París el 28 de abril de 1810 llega a afirmar que la cantante había debutado a los nueve años en Madrid. Véase A. M., «Début de Mme. Lorenza Correa», 18.

31 Reverter (Reverter, «Correa», 13) da como año de nacimiento 1773 en Málaga. Saldoni (Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico*, 228) solo indica que nació en Málaga, sin precisar el año. En otros lugares se llega a decir que fue bautizada en la Parroquia de San Juan de Málaga en 1775, pero sin aportar ninguna fuente o atribuyéndolo erróneamente a Saldoni. En realidad, en el Archivo Diocesano de Málaga no consta ninguna documentación al respecto. En cambio, en la partida de bautismo de su hijo Francisco de Paula, nacido en Madrid el 6 de septiembre de 1799, se indica que Lorenza era natural de Écija, Sevilla (Parroquia de San Sebastián, Baut. de San Pedro el Real, fol. 12).

32 Véase Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, 573.

33 Véase Bec, *Les comédiennes-chanteuses*, 272–74.

34 Véase *ibid.*, 287–88.

35 Véase *ibid.*, 288.

Año	Petronila	Lorenza
1787-88	10 ^a	11 ^a
1788-89	6 ^a	7 ^a
1789-90	6 ^a	7 ^a
1790-91	6 ^a	4 ^a
1791-92	7 ^a	4 ^a
1792-93	6 ^a	4 ^a (de cantado)
1793-94	6 ^a	4 ^a (de cantado «con 13 reales de ración y obligación de alternar con la Prado»)
1794-95	6 ^a	3 ^a de cantado (compañía de Ribera)

Cuadro 1. Evolución de Petronila y Lorenza Correa en la jerarquía de «damas» de la compañía de Martínez entre 1787 y 1794. Fuentes: *Diario Curioso*, *Diario de Madrid* (véase anexo 1), Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, y a partir del año 1791 Cotarelo, *Isidoro Máiquez*.

dama de cantado ya estaba consolidada como actriz especializada en el canto, sobre todo de tonadillas. De hecho, vemos que en el último año de Lorenza Correa en la compañía de Martínez como cuarta dama de cantado se le sube la ración y se le indica expresamente la obligación de alternar con Antonia Prado, entonces la tercera dama de cantado. Lorenza se mantendrá como tercera dama de cantado de la compañía de Ribera –poco después dirigida por Luis Navarro– hasta el año cómico 1800 a 1801, cuando pasará a ser considerada la primera dama de cantado de la compañía del Coliseo de la Cruz en una reestructuración de la jerarquía teatral³⁶.

Para analizar la evolución de Correa durante estos años parto del vaciado de la cartelera de la prensa de Madrid y del catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (= BHM), donde se encuentran los fondos de los antiguos teatros públicos de esta ciudad. He incluido los datos encontrados en los anexos 1 (prensa) y 2 (BHM) que, si bien no son exhaustivos –cosa francamente difícil, sobre todo para el inmenso fondo de la BHM–, proporcionan unas tendencias generales especialmente interesantes sobre el repertorio que cantaba Correa durante esos años.

En cuanto a la cartelera teatral (anexo 1), observamos dos tipos principales de intervenciones: unas en las funciones de los teatros y otras en los conciertos cuaresmales. En cuanto a estas últimas, vemos que Lorenza y Petronila intervinieron regularmente en los conciertos cuaresmales del Teatro de los Caños del Peral y del Teatro del Príncipe. En efecto, a partir de 1788 algunos actores de cantado españoles pertenecientes a las compañías de los teatros municipales –entre ellos siempre las hermanas Correa– participaron en conciertos cuaresmales en el Teatro de los Caños del Peral junto con cantantes italianos de su compañía³⁷. En 1790 y 1791 se llevó a cabo una iniciativa similar en el Teatro del Príncipe, denominada «El Concierto Español», con los mejores actores de cantado de las compañías españolas, hermanas Correa incluidas y, en 1791, también con cantantes italianos del Teatro de los Caños

³⁶ Véase Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, 539.

³⁷ Véase Martínez Reinoso, «El surgimiento del concierto público», 84–85.

del Peral³⁸. En los años siguientes hasta 1794 las hermanas Correa formaron parte de los conciertos de cuaresma organizados por la Asociación de Óperas que gestionaba el Teatro de los Caños del Peral desde el año anterior. En estos conciertos Lorenza tuvo ocasión de compartir escenario con el *primo uomo* Carlo Marinelli, su posible maestro, y en 1793 también con la célebre Luisa Todi³⁹. Dentro de estos conciertos, en los años 1792 y 1794 se incluyeron oratorios sin escenificar como *La Pasión* (*passiccio* de arias italianas con texto de Metastasio) y *Debora e Sisara* (libreto de Carlo Sernicola y música de Pietro Alessandro Guglielmi)⁴⁰, pero se desconoce cuál sería el papel de Lorenza en ellos. De hecho, la participación de las hermanas Correa en todos estos conciertos ilustra muy bien la reputación de ambas como cantantes ya desde su primer año cómico en Madrid, pero no entraremos en este asunto porque las fuentes no indican las obras que interpretaron.

En cambio, sí que conocemos mejor el repertorio interpretado por Lorenza Correa en los espectáculos de los teatros municipales. En este sentido, la cartelera de la prensa (anexo 1) muestra un claro predominio de tonadillas, a solo o con otros cantantes. Sin embargo, en los años 1793 y 1794 encontramos a Lorenza en obras musicales de mayor envergadura –todas con texto del dramaturgo Luciano Comella–, incluso como «primera cantante»: en septiembre de 1793 participa en el drama serio con música *El tirano de Ormuz*, haciendo de primera dama⁴¹; en ese mismo mes también consta en el drama heroico *Siquis y Cupido*; en noviembre y diciembre de 1793 protagoniza la ópera seria en un acto *Los esclavos felices*⁴²; y en febrero de 1794 forma parte del drama jocoserio en dos actos *La Isabela*⁴³.

Para analizar estos datos conviene tener en cuenta que esta cartelera presenta huecos importantes de información, bien debidos a circunstancias en las que los teatros estuvieron cerrados –sobre todo tras la muerte de Carlos III el 14 de diciembre de 1788 hasta el inicio del año cómico siguiente–, bien por falta de información de la propia cartelera ya que, si bien es bastante generosa con los datos de las comedias programadas, no suele serlo tanto en las obras de teatro breve y aún menos en las tonadillas, a veces anunciadas solo con el número de intérpretes y quizá también su nombre. De hecho, la mera mención del nombre de Lorenza funcionaría como reclamo publicitario, como se desprende del anuncio del 9 de agosto de 1793 en el *Diario de Madrid*, donde se indica que «por solo esta noche» Lorenza cantaría un aria⁴⁴.

38 Véase Martínez Reinoso, «El surgimiento del concierto público», 93–94 y 99–100.

39 Véase *ibíd.*, 102–4.

40 Sobre estos oratorios, véase *ibíd.*, 248–54.

41 Véase Comella, *El tirano de Ormuz*, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1562>.

42 Rainer Kleinertz indica esta música como anónima, pero se plantea que pueda ser de Blas de La-serna, Giovanni Paisiello o Juan Crisóstomo Arriaga. Véase Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters*, 2:192.

43 Con música desconocida. Véase *ibíd.*, 2:126.

44 Sobre el uso de los nombres de los actores como reclamo publicitario véase Álvarez Barrientos, *El actor borbónico*, 84.

La información extraída del vaciado de los fondos de la BHM (anexo 2) completa la de la cartelera, proporcionando un panorama mucho más variopinto, con Lorenza participando en muchas otras obras como sainetes, loas, fines de fiesta u otras comedias con mayor o menor presencia de música, e interactuando con muchos más actores. De hecho, algunas de estas obras no son estrictamente musicales, sino que la música tiene una presencia más bien incidental. Este repertorio tan rico y variado fue crucial para que Lorenza se formara no solo como cantante, sino también como actriz, desarrollando una versatilidad muy común en los actores de estas compañías a pesar de su paulatina especialización, en su caso como «dama de cantado».

Tonadillas de Pablo del Moral para las hermanas Correa: Algunas reflexiones sobre la imagen física de Lorenza

Una vez visto este panorama general, vamos a comentar algunas de las piezas más ilustrativas del repertorio de Correa en este periodo en Madrid. Se han tenido en cuenta aquellas obras hechas expresamente para ella, ya que hay casos en los que no fue la primera intérprete.

Como se ha dicho, una parte importante del repertorio interpretado por Correa durante estos primeros años fue junto a su hermana Petronila. En este sentido, son especialmente interesantes las tonadillas compuestas para ambas por Pablo del Moral, quien, como hemos visto, fue maestro de música de Lorenza. Las tonadillas consistían en pequeñas obras teatrales formadas por una sucesión de números cantados –y con eventuales diálogos hablados intercalados–, que normalmente desarrollaban argumentos muy divertidos. Algunas de las compuestas por Moral para las hermanas Correa son ya de 1787, cuando este compositor todavía no formaba parte de las compañías de los teatros de Madrid. Por tanto, no sería extraño que ya entonces fuera maestro de Lorenza, y quizá también de Petronila. Así pues, serían obras hechas expresamente para el lucimiento de ambas hermanas por quien posiblemente mejor conocía sus cualidades vocales, musicales y actorales.

Entre estas obras resulta especialmente representativa *La competencia de las dos hermanas*⁴⁵, interpretada en octubre de 1787, en la que las dos discuten para ver quién canta la tonadilla. Dice el texto del n.º III⁴⁶:

Petronila Bien te puedes retirar
que sola he de cantar yo
y en todo debes ceder
por ser tu hermana mayor.

Lorenza Hermanita, ya lo sé,
en todo te cedo yo
pero en el teatro somos
iguales siempre las dos.

45 Las signaturas de las obras comentadas de los años 1787 a 1793 aparecen en el anexo 2. De esta tonadilla existe una grabación en el CD *El maestro de baile y otras tonadillas*, Ensemble Elyma, dir. Gabriel Garrido (K617, 2003).

46 Opto por indicar con cifras los diferentes números de las tonadillas para facilitar la localización de los fragmentos comentados, aunque en los manuscritos musicales nunca aparecen numerados.

Este texto parece reivindicar la igualdad entre las dos hermanas, pero en realidad el tratamiento vocal no es el mismo para ambas. Aunque en las partes dialogadas ambas se mueven prácticamente en la misma tesitura imitándose, se observa una tendencia a que Lorenza entone melodías ligeramente más agudas, como sucede en los diálogos del n.º I, en Si bemol mayor (figura 1) o al final del n.º III, también en Si bemol mayor, donde se muestra la rabia de ambas de manera contrapuntística con la voz más aguda cantada por Lorenza (figura 2). Algo similar ocurre en ciertos pasajes de las seguidillas finales, en Mi bemol mayor, como en la entrada en canon después del inicial y solemne «Despacio», donde Lorenza comienza cantando una voz que en seguida pasará a ser la más aguda; y, más adelante, en las coplas centrales, en las que el motivo entonado por Lorenza es imitado en eco por Petronila un tono más bajo (figura 3).

Las seguidillas finales solían ser el número de mayor lucimiento de las tonadillas. En este caso son especialmente brillantes, con rápidas agilidades que contrastan con momentos más líricos y reposados. Sin embargo, las tesituras no son especialmente amplias y todavía no se observan sobreagudos, siendo la nota más alta un la4. El hecho de que ambas voces se muevan habitualmente entre el sol3 y el sol4 sugiere que esa podría ser su tesitura central, siendo ambas notas sus respectivos pasajes a los graves y a los agudos, seguramente en una afinación más baja que la actual. Así pues, aunque ambas cantantes son todavía muy jóvenes, esta tonadilla sugiere que la voz de Lorenza correspondería entonces a una soprano lírico-ligera y Petronila tendría una voz más lírica, aunque también muy flexible y ágil.

Esta tonadilla nos muestra también otras cualidades interpretativas de Lorenza. Por ejemplo, incluye varios diálogos hablados que corroboran que ambas hermanas tenían que dominar también el teatro hablado. Además, esta tonadilla también se haría eco del talento de Lorenza tocando la guitarra, como se observa en unas tiranas que ambas deciden cantar a dúo: la tirana no está escrita, pero Lorenza seguramente la interpretaría tocándola ella misma a la guitarra, tal como se desprende del manuscrito musical (figura 4).

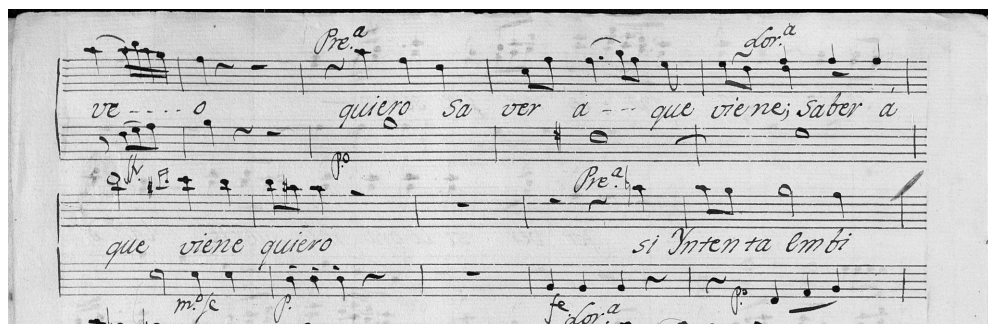


Figura 1. Pablo del Moral, *La competencia de las dos hermanas*, guion de voz y bajo, fol. 2v. En estas imágenes las voces están escritas en Do en primera línea; Petronila viene indicada como «Pre^a» y Lorenza como «Lor^a».

Handwritten musical score for voice and piano, folio 7r. The score is for a piece titled "La competencia de las dos hermanas". It features a vocal line (Pre.a) and a piano accompaniment (p.e.). The lyrics are: "fu ria que ra - - - - - bia" and "fu ria que ra bia de co le ra tiem blo". The piano part includes markings like "p.e.", "p", and "pmo".

Figura 2. Pablo del Moral, *La competencia de las dos hermanas*, guion de voz y bajo, fol. 7r.

Handwritten musical score for voice and piano, folio 11v. The score is for a piece titled "La competencia de las dos hermanas". It features a vocal line (Pre.a) and a piano accompaniment (p.e.). The lyrics are: "siempre conformes son - muy y no cen - - - - - tes" and "seran e ternos no te men contras - - - - - tes". The piano part includes markings like "p.e.", "p", "rmp", and "rinf".

Figura 3. Pablo del Moral, *La competencia de las dos hermanas*, guion de voz y bajo, fol. 11v.

Handwritten musical score for "La competencia de las dos hermanas" by Pablo del Moral. The score is on folio 9r and includes staves for voice and guitar. The lyrics are in Spanish. The score is partially crossed out with a large 'X'.

Lyrics visible in the image:

pues to es de las mas preciosas ay q^e se an-
 ra na q^e el Cora zon sea lega- q^e con la-
 compuesto
 Al Segno;
 Para ma
 Parola: Pre^a Tienes prevenida la Guitarra? Tiranas; rase
 cor. Si.
 Pre^a Me sienten moros, y mara a la obra,
 cor. Baga;
 Canta una Tirana con la Guitarra;
 y luego se repizen o ravez
 las seguidillas voleras;

Figura 4. Pablo del Moral, *La competencia de las dos hermanas*, guion de voz y bajo, fol. 9r.

Vemos, por tanto, que Lorenza cantaba piezas autóctonas que incluso podía tocar a la guitarra, como demostrará al público parisino años después. En realidad, todo el repertorio tonadillesco estaba plagado de aires de baile autóctonos, que se fueron empapando de una vocalidad cada vez más sofisticada, de corte belcantístico⁴⁷. Lorenza dominaba todo este repertorio y, aunque no conste que bailara, es muy probable que supiera al menos cómo se hacía, de manera que podría dotar a sus interpretaciones de una gestualidad dancística.

Asimismo, el repertorio tonadillesco estaba impregnado de una hilarante comi- cidad que Lorenza también dominaría. En este sentido resulta especialmente in- teresante *El maestro de música* (1790), tonadilla también de Pablo del Moral hecha cuando ya era compositor de la compañía de Martínez. El maestro de música del título era representado por el excelente tenor Vicente Sánchez Camas⁴⁸, quien en- carna un severo y repelente maestro de capilla que da una lección de canto a dos

47 Como ya apuntó Subirá, desde su sesgo nacionalista, en Subirá, *La tonadilla escénica*, 1:206.

48 Entonces quinto galán de la compañía de Martínez. Véanse Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, 472 y 594-95 y Cotarelo, *Isidoro Máiquez*, 529 y ss.

hermanos pequeños, rebeldes y alborotadores, interpretados por las dos Correas⁴⁹. El carácter de los dos hermanos se observa ya en el primer número, donde ambos repasan la lección en su casa, peleándose mientras solfean. Al final de este número los dos hermanos anuncian que van a casa del maestro con un pasaje lleno de agilidades donde observamos, además de un mayor control vocal, una tesitura más amplia en comparación con la tonadilla mencionada anteriormente, cantando la primera voz –presumiblemente Lorenza– en una zona más aguda hasta alcanzar el si⁴, y la segunda voz –¿Petronila?– notas más graves, hasta el mi³ o incluso hasta el re³.

Desde un punto de vista teatral, el momento más interesante es el inicio de la lección de canto, que se da en el n.º IV (ejemplo 2). La lección consiste en la interpretación de un aria italiana, en cuya afinación se equivocan los dos hermanos haciendo errores que no están presentes en el manuscrito musical y que, por tanto, las Correa seguramente improvisarían de manera muy divertida. Así pues, esta tonadilla aprovecharía la popularidad como cantantes de las dos jóvenes hermanas a través de una divertida parodia de una lección de canto, hecha por quien posiblemente fuera su profesor real. El público vería en escena a los dos hermanos, pero impregnados de la presencia escénica de las Correas, con todo lo que eso implicaba.

En este sentido, resulta curioso encontrar a Lorenza haciendo más papeles masculinos en otras tonadillas de esos años, como *La gallega* (1790) y *La taberna* (1791), ambas también de Pablo del Moral. En los primeros años del género –finales de los años 1750 e inicios de 1760– era todavía habitual que las mujeres hicieran papeles de hombre, siguiendo la tradición del teatro musical del Barroco hispánico⁵⁰. Sin embargo, con el tiempo esta práctica en la tonadilla se fue convirtiendo en algo cada vez más excepcional, debido seguramente a la influencia del modelo del melodrama cómico italiano y, en general, de un teatro más verosímil y naturalista. Los casos de *La gallega* y *La taberna*, ya de finales de siglo, correspondían a funciones especiales en las que solo actuaban mujeres⁵¹.

En cualquier caso, llama la atención que Lorenza, con su voz tan naturalmente aguda, fuera escogida para hacer papeles masculinos. Quizá hubiera una intención paródica pero también lo podría justificar un aspecto juvenil, adolescente y ambiguo. En realidad sabemos poco de su aspecto físico. Contamos con la descripción de Baltasar Saldoni: «Su persona no era muy a propósito para él [el teatro], por ser baja de estatura y muy gruesa»⁵², lo cual no parece coincidir con los retratos que

49 Sobre esta tonadilla véase también Pessarrodona, «Domestic Opera in Tonadillas», 163–64. Presenta un argumento similar a la tonadilla homónima de Antonio Rosales, interpretada justamente por los mismos actores de cantado entre 1788 y 1793. Véase Lolo y Labrador, *Antonio Rosales*, 74.

50 Sobre este travestismo véase, por ejemplo, Pessarrodona, «El cuerpo cantante», 15.

51 Estas «funciones de mujeres» fueron los días 25 a 30 de junio de 1790 en ambas compañías y al año siguiente los días 14 a 25 de febrero en la compañía de Martínez y 23 a 28 en la de Ribera. Véase Andioc y Coulon, *Cartelera teatral madrileña*, 1:419, 421, 422, 424 y 583.

52 Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico*, 4:229.

Andante grazioso

LOR.
PRET.

VIC.

Vln. 1
dolce

Vln. 2
dolce

B.

p *p*

- men - to.
- men - to.

¿No ves que es-te es un be - cua-dro?
¿Y el sos - te - ni - do, mu - cha-cho?

¿No ves que es-te es un be -
¿Y el sos - te - ni - do, mu -

f *p*
f *p*
f *sf*

Allegro

Il mi - o tor - men - to.
In tal mo - men - to.

cua-dro?
cha-cho?

f *p* *f*

Ejemplo 2. Pablo del Moral, *El maestro de música*, inicio del n.º IV.

han quedado de ella: ni el de Luigi Rados (figura 5) ni el posterior de Francisco de Paula Martí (figura 6)⁵³. No es descartable que Lorenza cogiera peso años después, pero tampoco que hacia los quince o dieciséis años tuviera un cuerpo todavía poco adulto y más bien andrógino, más adecuado para papeles masculinos que el de sus compañeras de compañía.

Tonadillas a solo para Lorenza Correa

Las tonadillas más adecuadas para explotar las varias capacidades de las actrices de cantado eran las tonadillas a solo⁵⁴. Lamentablemente no contamos con *El rondó*, el primer éxito de Lorenza en Madrid, pero de estos años tenemos otros testimonios interesantes, como *Aquí está, señores* (1788) de Pablo Esteve, *El palacio encantado* (1790) de Mariano Bustos y *Las propiedades* (1791) de Pablo del Moral. La primera, compuesta para empezar el año cómico 1788 a 1789, es especialmente interesante porque testimonia la experiencia de Correa cantando en los conciertos cuaresmales. La obra empieza diciendo: «Aquí está, señores, / vuestra Lorencita, / la que en la Cuaresma / fue medio operista. / Canté en los conciertos, / y tuve tal dicha / que, sin merecerlo, / fui muy aplaudida». La presentación vocal de Correa en esta tonadilla hace justicia al tema, con una línea vocal especialmente difícil por sus agilidades en la zona aguda, entre el do⁴ y si⁴, aunque la tesitura completa de esta obra abarca hasta el fa³. Salvo las coplas, toda la obra destaca por su dificultad vocal, pero vale la pena resaltar las seguidillas finales, en Re mayor, las cuales, aunque no sobrepasan el la⁴, presentan esta nota tenida durante tres compases en varias ocasiones. Asimismo, resulta especialmente curiosa la melodía esbozada en el último pentagrama del fol. [8r] (figura 7), ya que podrían ser las vocalizaciones correspondientes al calderón con un *ad libitum* sobre un la que aparece en el folio anterior. Esto último indicaría que la práctica de incluir *cadenzas* improvisadas en calderones, propia de las arias operísticas⁵⁵, se habría integrado en este repertorio, incluso en seguidillas. De hecho, encontramos un *ad libitum* similar en las seguidillas finales de *Las propiedades*, y las del *El palacio encantado* parecerían tener la *cadenza* escrita, tras una posible *messa di voce* (ejemplo 3).

La impresión general que da esta tonadilla es de mayor control vocal que las de 1787, quizá fruto de sus experiencias operísticas en los conciertos cuaresmales y de un mayor aprendizaje técnico. Esta mejoría continúa en las tonadillas a solo siguientes; por ejemplo, en las seguidillas finales de *El palacio encantado* la voz imita el canto de los pájaros haciendo dúo con un violín, y en ellas observamos la capacidad

53 Ni tampoco el *Retrato de dama con abanico* (ca. 1803) atribuido a la escuela de Goya, que se ha interpretado como un posible retrato de Lorenza Correa.

54 Sobre las tonadillas a solo véase Pessarrodona, «La mujer como mujer» y Pessarrodona, «El cuerpo cantante».

55 Sobre esta práctica, véase por ejemplo Badura-Skoda, «Cadenza».



Figura 5. Retrato de Lorenza Correa por Luigi Rados (entre 1813 y 1818).
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, IH/2256/2.



Figura 6. Retrato de Lorenza Correa por Francisco de Paula Martí (1818–20).
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, IH/2256/1.

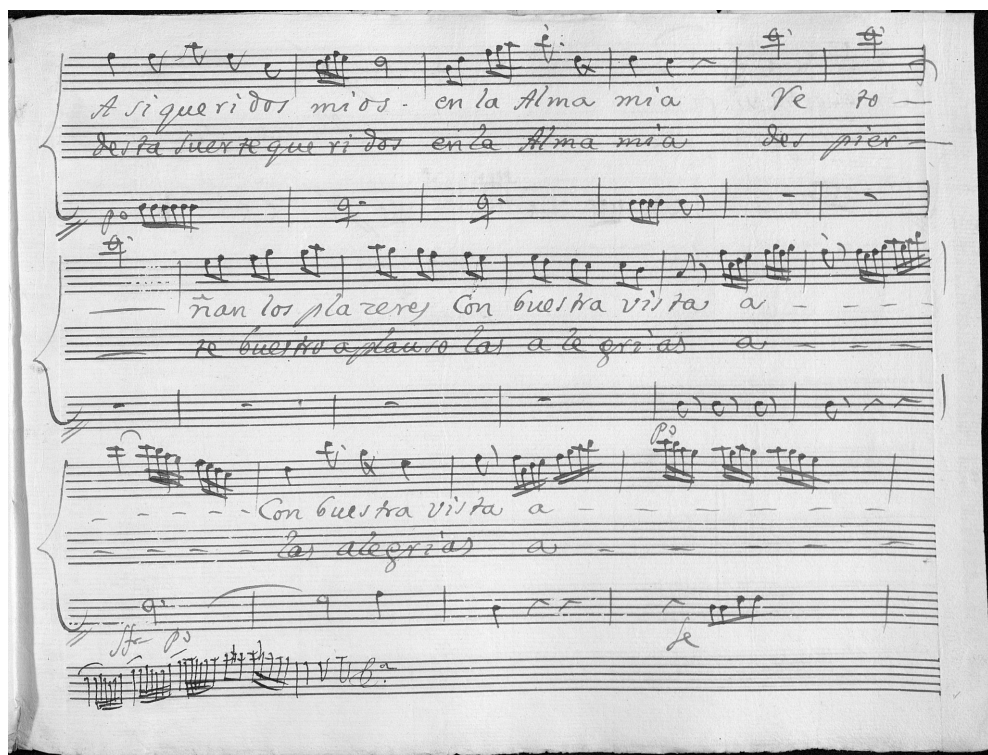


Figura 7. Pablo Esteve, *Aquí está, señores*, guion de voz y bajo, fol. [8r].

de Correa para hacer largas vocalizaciones en una tesitura más extensa y todavía más aguda, entre el la3 y el do5, así como mayor flexibilidad en los *staccati* y trinos y facilidad para las notas mantenidas (ejemplo 3). Las seguidillas finales de *Las propiedades*, de su maestro Moral, presentan características similares pero de una manera más discreta y, sobre todo, con un mayor aprovechamiento del registro grave, que llega hasta el mi3.

Así pues, aunque todavía no encontremos los sobreagudos estratosféricos posteriores de Correa, estas obras demuestran que muchas de las cualidades que Frizzi halagó años después ya estaban presentes en la voz de una Correa adolescente, y cómo fueron mejorando paulatinamente. Ella misma se muestra consciente de sus capacidades en el texto inicial de *Las propiedades*, donde dice: «Aquí está la Loren-cita / que, sin miedo ni temor, / hoy espera, como siempre, / la miréis con compa-sión. / Yo no dudo conseguirlo / pues siempre me hacéis favor / y yo fina correspon-do / con mi mucha aplicación». En las tonadillas a solo era habitual empezar con una *captatio benevolentiae* para preparar favorablemente al público⁵⁶, pero aquí no

56 Sobre las *captatio benevolentiae* en las tonadillas a solo para mujeres véase Pessarrodona, «La mujer como mujer».

LOR. Clo - ri em - pie - za a tri - nar con gra - cia sin - gu - lar,

Vln. s. *p*

Vln. 1 *p*

Vln. 2

B.

con

gra - cia sin - gu - lar,

Punteado

Arco

f

Ejemplo 3. Mariano Bustos, *El palacio encantado*, seguidillas finales, cc. 123–47 (sin vientos).

se trata tanto de eso como de una sorprendente autoafirmación del talento y de las cualidades de Lorenza, lo cual muestra su enorme seguridad encima del escenario a pesar de su juventud.

Interacción con otros actores de cantado

Aunque ya hemos visto tonadillas de Lorenza Correa junto con su hermana Petronila, resulta interesante considerar brevemente cómo interactuaba con otros actores de cantado. En este sentido vale la pena mencionar el fin de fiesta *Los soldados astutos* (1792) de Blas de Laserna, cantado por miembros de las dos compañías de los teatros municipales de Madrid: en ciertos momentos del último número, en *Mi bemol mayor*, la voz de Lorenza destaca por encima de las demás cantando en una tesitura ciertamente aguda (de sol⁴ a si^b₄, y más adelante también hasta el do⁵), mientras los otros –Joaquina Arteaga, Vicente Sánchez Camas, «Paco» (que sería Francisco García), Miguel Garrido y Mariano Querol– terminan un pasaje canónico (figura 8). Por el contrario, la música para la comedia *La tornaboda de moda* (1793), de Blas de Laserna con texto de Luciano Comella, muestra que Antonia Prado –entonces la tercera dama de cantado– se lucía con mayores agudos, aunque es posible que Lorenza tuviera un mayor control del *fiato*, como lo sugiere la extensión de sus



Figura 8. Blas de Laserna, *Los soldados astutos*, guion de voz y bajo, fol. 35v.

vocalizaciones en la zona aguda. La música de esta comedia también incide en la faceta cómica de Correa, por ejemplo cuando los personajes encarnados por ella y su hermana se ríen de los lamentos del interpretado por Miguel Garrido, a quien han envenenado.

En este repertorio destacan las tonadillas cantadas por Lorenza Correa y el tenor Vicente Sánchez Camas, obras de notable belleza que aprovechan el talento vocal de ambos. Un buen ejemplo es *La viuda y el jardinero* (1793) de Blas de Laserna. En su primer número los dos personajes se presentan entonando la misma música con textos distintos, con un largo pasaje de agilidades del sol3 a si4 iguales para ambos –una octava más baja para Vicente–. Este número sirve como antesala del «duo del sueño», una deliciosa pieza de corte bucólico y llena de vocalizaciones donde destaca sobre todo Lorenza, a la que Vicente sirve de soporte cantando una tercera por debajo. Esta tonadilla presenta, además, tintes cómicamente dramáticos en el último número, donde el pobre jardinero intenta suicidarse para conseguir el amor de la viuda. La acción se resuelve cuando la viuda se apiada del jardinero en un pasaje con toques heroicos que nos muestra la faceta más dramática de Correa, aunque fuera en un entorno humorístico (ejemplo 4).

Este brillante tándem Correa-Camas se amplificó con el gracioso Miguel Garrido⁵⁷ como contrapunto cómico en tonadillas como *La dama voluble* y *La niña y los presumidos* de Mariano Bustos (1790) y *Los criados y el viudo* de Blas de Laserna (1793). En estas dos últimas observamos cierta tendencia a presentar a Correa con un número de lucimiento vocal, más o menos justificado argumentalmente. En *La niña y los presumidos* Lorenza aparece en el segundo número como una pobre huérfana a modo de Cecchina piccinniana pero con bastantes más vocalizaciones; y *Los criados y el viudo* se inicia con la presentación de Lorenza como camarera, cantando en un estilo especialmente elaborado (con agilidades que abarcan del fa3 al si4) que no se correspondería con el del personaje, sino con Correa como cantante. Sin embargo, el segundo número de esta obra consiste en una canción de cuna cantada por Lorenza –y más adelante por Garrido– en una tesitura muy central (de fa#3 a re4), con aire de tirana y sabor popular, que muestra la amplitud de registros estilísticos de Correa según las necesidades dramáticas.

Por último, aunque se dejan muchas obras interesantes por comentar, vale la pena mencionar *La alianza de los apasionados* (1794)⁵⁸ de Blas de Laserna, que justamente trata sobre el cambio de compañía de Lorenza. En este caso, la presentación de Lorenza se da en los números III y IV: un recitativo y un número en La mayor a modo de aria bipartita que vienen a emular una escena operística. En esta «escena» Lorenza agasaja al público madrileño por el aprecio que siempre le ha manifesta-

57 Excelente gracioso de la compañía de Martínez que interpretó multitud de tonadillas y sainetes, así como óperas y zarzuelas en papeles cómicos. Sobre Garrido como intérprete de tonadillas véase Pessarrodona, «El cuerpo cantante».

58 BHM Mus 122-12.

LORENZA

¡Ah, cru - el, cuál me tie - nes! ¡Ah, cru - el! ¡Ah, cru - el! Ven -

Violín 1

p

Violín 2

p

Bajo

p

(Le echa los brazos)

Allegro

cis - te, ven - cis - te, tu es - po - sa se - ré — tu es - po - sa se - re.

ten.

f *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Ejemplo 4. Blas de Laserna, *La viuda y el jardinero*, fragmento del último número.

do y lo hace mediante un muestrario de sus habilidades vocales. Por ejemplo, en la figura 9 vemos las habituales agilidades de la Correa, aunque más ornamentadas y con más variedad de recursos, entre los que destaca un impresionante salto de duodécima de re³ a la⁴ que sugiere una importante evolución técnica, con más control de los registros, graves con más cuerpo y mayor homogeneidad general⁵⁹.

Conclusiones

Estos análisis corroboran las afirmaciones de Frizzi: Lorenza Correa tuvo unas capacidades naturales extraordinarias para el canto, pero su formación y experiencia en los teatros de Madrid también fueron clave para su desarrollo profesional, pri-

59 Estos compases aparecen con un «no» al inicio y la música se retomaría más adelante, pero este corte se debería a una reutilización posterior de esta tonadilla con otro texto y otro argumento. En cualquier caso, es de suponer que Laserna escribiría estos compases pensando en las capacidades vocales reales de Lorenza.

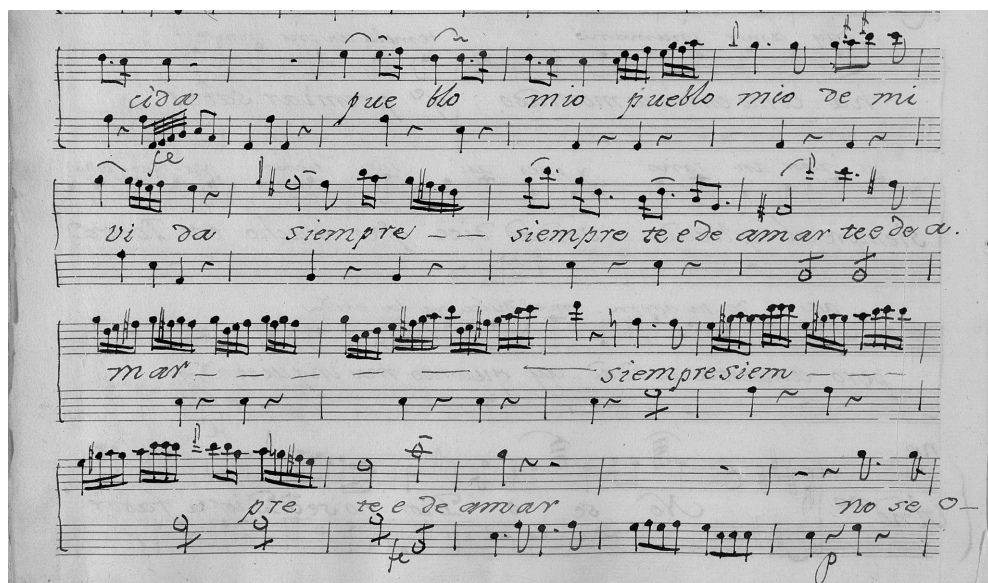


Figura 9. Blas de Laserna, *La alianza de los apasionados*, guion de voz y bajo, fol. 7v.

mero como dama de cantado de los teatros madrileños y después como soprano de fama internacional. Si bien rápidamente destacó como cantante y se puso en manos de profesores solventes, su experiencia en los teatros de Madrid le proporcionó una formación actoral amplia y versátil que abarcó gran variedad de registros, desde el teatro hablado hasta la interpretación a la guitarra, desde el estilo serio hasta el cómico y desde la ópera italiana hasta los aires autóctonos de sabor popular, incluida una posible gestualidad dancística.

Asimismo, hemos podido comprobar su evolución a lo largo de los siete años estudiados, pasando de ser una jovencita con una enorme facilidad para el canto y cuya apariencia juvenil le permitiría hacer papeles infantiles y sexualmente ambiguos, a una mujer adulta con roles equivalentes a *prima donna*, un mayor control técnico de la voz y una paulatina ampliación de su tesitura, aunque todavía le quedarían por desarrollar los sobreagudos. Sin embargo, su mera presencia en el escenario estuvo altamente connotada desde el principio: su carisma teatral se basaba sobre todo en su talento para el canto, de lo cual ella era perfectamente consciente y le daba seguridad sobre el escenario.

En este proceso la tonadilla se ha presentado como un género clave. Muchas de las tonadillas que cantaba estaban hechas a su medida, sobre todo vocal, pero también implicaban adaptarse a unas circunstancias dramáticas particulares, normalmente de cariz muy humorístico y, sin duda, con grandes dosis de carisma escénico. La tonadilla debió de ser una excelente herramienta para la formación y desarrollo de los actores de cantado, de manera que valdría la pena rescatar su utilidad pedagógica para los estudiantes de canto actuales.

Así pues, todo este contexto proporcionó los ingredientes necesarios para que Lorenza Correa pudiera, años más tarde, hacer carrera internacional. De hecho, el contexto analizado sugiere un alto nivel de los actores de cantado de los teatros municipales de Madrid, con otros casos también dignos de estudio como los de Vicente Sánchez Camas, Antonia Prado, Joaquina Arteaga o las mismas hermanas de Lorenza. Convendría, por tanto, continuar analizando este repertorio desde el punto de vista de los intérpretes, dejando de lado los prejuicios todavía existentes, para entender hasta qué punto sus cualidades performativas –vocales y actorales– influyeron en las músicas compuestas para ellos.

Anexo 1: menciones de Lorenza Correa en la cartelera del *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial (DC)* y a partir de 1788 *Diario de Madrid (DM)*⁶⁰

Día	Noticia
4 abril 1787	<i>Lista de los actores y actrices</i> . . . En la compañía de Manuel Martínez han entrado por 10 ^a Petronila Correa y por 11 ^a Lorenza Correa, hermanas, nuevas, de Barcelona (DC, n.º 278: 388).
28 abril 1787	<i>Comedias</i> . En el Coliseo del Príncipe, por la compañía de Martínez, se representa la comedia intitulada <i>Ver y creer</i> Canta la 1 ^a tonadilla, nueva, intitulada <i>El rondó</i> , Lorenza Correa (DC, n.º 302: 484).
5–10 mayo 1787	<i>Comedias</i> . En el Coliseo del Príncipe, por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El mayor monstruo los celos y Tetrarca de Jerusalén</i> La 2 ^a [tonadilla], nueva, la canta Lorenza Correa (DC, n.º 309: 512; n.º 310: 516; n.º 311: 530; n.º 312: 524; n.º 313: 528; n.º 314: 532).
26–30 mayo 1787	<i>Comedias</i> . En el Coliseo del Príncipe, por la Compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El castigo en la traición y triunfante el perseguido</i> , de teatro. . . . Cantan la 1 ^a tonadilla, nueva, intitulada <i>El seguro aplauso</i> Petronila y Lorenza Correa, y Manuel Márquez, nuevo, de Mallorca (DC, n.º 330: 596; n.º 331: 600; n.º 332: 604; n.º 333: 608; n.º 334: 612).
31 mayo, 1–5 junio 1787	<i>Comedias</i> . En el Coliseo del Príncipe por la Compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El mágico de Salerno, Pedro Bayalarde</i> , 1 ^a parte, de teatro. . . . Cantan la primera tonadilla intitulada <i>El novio simple y las dos hermanas</i> Petronila y Lorenza Correa y Miguel Garrido (DC, n.º 335: 619; n.º 336: 624; n.º 337: 628; n.º 338: 632; n.º 339: 636; n.º 340: 640).
20 junio 1787	<i>Comedias</i> . En el Coliseo del Príncipe por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El parecido en la corte</i> Canta la 1 ^a tonadilla Lorenza Correa y la 2 ^a Josefa Torre (DC, n.º 355: 698).
26–29 junio, 1 julio 1787	<i>Comedias</i> . En el Coliseo del Príncipe, por la Compañía de Martínez, se representa la comedia intitulada <i>El sitiador sitiado y conquista de Siralsundo</i> , 3 ^a parte de Carlos XII, nueva, de teatro. . . . Cantan la 1 ^a tonadilla,

60 Se indican las referencias con el número y página dentro del año correspondiente.

	nueva, intitulada <i>La vuelta impensada del oficial venido de Indias</i> Antonia Febre, Petronila y Lorenza Correa, Miguel Garrido y Alfonso Navarro (DC, n.º 361: 724; n.º 362: 728; n.º 353: 732; n.º 354: 736; V, n.º 366: 8).
3-4 septiembre 1787	<i>Comedia</i> . En el Coliseo del Príncipe por la compañía de Martínez, se representa esta noche a las 7 la comedia intitulada <i>El viejo impertinente</i> , . . . tonadilla <i>Cual es mejor vida, la de la corte o la de la aldea</i> , que cantan Francisca Rodrigo, Lorenza Correa y Miguel Garrido, todo nuevo (DC, n.º 430: 264; n.º 431: 268).
26 septiembre 1787	<i>Comedia</i> . En el Coliseo del Príncipe, por la compañía de Martínez, se representa esta noche a las 7 la comedia intitulada <i>La Española comandante fiel a su amor y a su patria</i> , . . . tonadilla nueva, que cantan Antonia Orozco, Petronila, Lorenza Correa, Miguel Garrido y Fermín Rojo (DC, n.º 453: 356).
19-22 octubre 1787	<i>Comedias</i> . En el [Teatro] de la Cruz por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>La afrenta del Cid vengada</i> , . . . con dos tonadillas, la primera intitulada <i>La competencia de las dos hermanas</i> , que cantan Petronila y Lorenza Correa, nueva (DC, n.º 476: 448; n.º 477: 452; n.º 478: 456; n.º 479: 460).
8-15 noviembre 1787	<i>Comedia</i> . En el de la Cruz por la Compañía de Martínez la Comedia intitulada <i>La destrucción de Sagunto</i> , de teatro; . . . con dos tonadillas: la 1ª <i>No hay buen estado a disgusto</i> que cantan Rosa García, Lorenza Correa y Miguel Garrido . . . , todo nuevo (DC, n.º 496: 528; n.º 497: 532; n.º 498: 536; n.º 499: 540; n.º 500: 544; n.º 501: 548; n.º 502: 552; n.º 503: 556).
4-8 diciembre 1787	<i>Comedia</i> . En el de la Cruz por la Compañía de Martínez la comedia intitulada <i>El honor más combatido y crueldades de Neron</i> . . . Antes del sainete canta una pequeña pieza Lorenza Correa (DC, n.º 522: 630; n.º 523: 634; n.º 524: 638; n.º 525: 642; n.º 526: 648).
17 febrero 1788	<i>Conciertos</i> . [Coliseo de los Caños del Peral. La Lorenza Correa canta un aria en cada una de las dos parte] (DM, n.º 48: 194).
24 febrero 1788	<i>Conciertos</i> . [Coliseo de los Caños del Peral. Lorenza canta un aria en la segunda parte y un dueto con su hermana] (DM, n.º 55: 218).
2 marzo 1788	<i>Conciertos</i> . [Coliseo de los Caños del Peral. En la primera parte Lorenza Correa canta un aria y en la segunda un rondó] (DM, n.º 62: 246).
4 marzo 1788	<i>Lista de los actores y actrices</i> . . . : [Petronila es 6ª dama de Martínez y Lorenza 7ª] (DM, n.º 64: 252).
6 marzo 1788	<i>Conciertos</i> . [Coliseo de los Caños del Peral. Lorenza canta un duo «del célebre Cimarosa» con su hermana en la primera parte y un aria en la segunda parte] (DM, n.º 66: 262).
8 marzo 1788	<i>Conciertos</i> . [Coliseo de los Caños del Peral. En la primera parte Lorenza Correa canta un aria y en la segunda un dueto con su hermana] (DM, n.º 68: 270).
2 abril 1788	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz representa la compañía de Martínez la comedia intitulada <i>Tantas veo, tantas quiero</i> , . . . con dos tonadillas, la 1ª nueva, que canta Lorenza Correa, a solo (DM, n.º 93: 364).
4-8 abril 1788	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz representa la compañía de Martínez la comedia intitulada <i>Apeles y Campaspe</i> , . . . con 2 tonadillas nuevas, . . . la 2ª Nicolasa Palomera, Lorenza Correa y Vicente Camas (DM, n.º 95: 372; n.º 96: 376; n.º 97: 380; n.º 98: 384; n.º 99: 388).
11-15 mayo 1788	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz representa la compañía de Martínez la comedia intitulada <i>Dios protege la inocencia y Elvira, reina de Navarra</i> , . . . con una tonadilla que cantan Nicolasa Palomera, Lorenza

	Correa, Miguel Garrido y Vicente Camas . . . (DM, n.º 132: 520; n.º 133: 524; n.º 134: 528; n.º 135: 532; n.º 136: 536).
15-16 junio 1788	<i>Teatros</i> . En el de la calle de la Cruz representa la compañía de Martínez la comedia intitulada <i>Dios hace justicia a todos</i> , . . . con dos tonadillas que cantan la primera a solo Lorenza Correa (DM, n.º 167: 660; n.º 168: 664).
26 junio 1788	<i>Teatros</i> . En el de la calle de la Cruz representa la compañía de Martínez la comedia intitulada <i>El Tejedor de Segovia</i> , segunda parte . . ., con dos tonadillas que cantan la primera la Sra. Lorenza, a solo, y la segunda la Sra. Francisca Rodrigo, también a solo (DM, n.º 178: 708).
28 junio 1788	<i>Teatros</i> . En el de la calle de de la Cruz representa la compañía de Martínez la comedia intitulada <i>Lo que destruye un capricho y vale una reflexión</i> , . . . con dos tonadillas que cantan la primera las Sras. Petronila y Lorenza Correa (DM, n.º 180: 716).
24-27 julio 1788	<i>Teatro</i> . Teatro del Príncipe por la compañía de Martínez, la comedia <i>La bella pastora</i> con una tonadilla que cantan las Sras. Francisca Rodrigo, Lorenza Correa y Miguel Garrido (DM, n.º 206: 816; n.º 207: 820; n.º 208: 824; n.º 209: 828).
17 octubre 1788	<i>Teatros</i> . En el Coliseo del Príncipe por la Compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla</i> , . . . con dos tonadillas nuevas que cantan la primera a solo la Sra. Lorenza Correa (DM, n.º 291: 1060).
31 octubre, 1, 3 noviembre 1788	<i>Teatros</i> . En el Coliseo del Príncipe por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El valiente Campuzano y Catuja la de Ronda</i> , . . . con dos tonadillas que cantan la primera la Sra. Lorenza Correa, la segunda la Sra. Nicolasa Palomera, a solo (DM, n.º 305: 1116; n.º 306: 1120; n.º 308: 1128).
27-30 noviembre 1788	<i>Teatros</i> . En el Coliseo del Príncipe por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El poder del beneficio o la Tamara</i> (nueva) de teatro, . . . y dos tonadillas, que cantan la primera las Sras. Correas y Miguel Garrido y la segunda las Sras. Nicolasa Palomera, Lorenza Correa y Camas (DM, n.º 332: 1228; n.º 333: 1292; n.º 334: 1296; n.º 335: 1240).
11 marzo 1789	<i>Lista de los actores</i> . . . : [Lorenza Correa aparece como 7ª dama de la compañía de Martínez] (DM, n.º 70: 280).
15-19 octubre 1789	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El valor no tiene edad y Sansón de Extremadura</i> , con dos tonadillas que cantan . . . la segunda las Sras. Petronila y Lorenza Correa (DM, n.º 288: 1152; n.º 289: 1156; n.º 290: 1160; n.º 291: 1164; 292: 1168).
21 octubre 1789	<i>Teatros</i> . En el coliseo de la calle de la Cruz por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>Celos no ofenden al sol</i> , con dos tonadillas que cantan . . . la segunda la Sra. Lorenza Correa y Vicente Camas, nueva (DM, n.º 294: 1176).
23 octubre 1789	<i>Teatros</i> . En el coliseo de la calle de la Cruz por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El mentiroso en la corte</i> , con dos tonadillas que cantan, la primera la Sra. Mariana Colomer y la segunda la Sra. Lorenza Correa (DM, n.º 296: 1184).
25-29 octubre 1789	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>El alba y el sol</i> , . . . con dos tonadillas que cantan . . . la segunda las Sras. Lorenza y Pretona Correa y Garrido (DM, n.º 298: 1192; n.º 299: 1196; n.º 300: 1200; n.º 301: 1204; n.º 302: 1208).

2-3 noviembre 1789	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz por la compañía de Martínez se representan la comedia intitulada <i>La dama duende</i> , sainete <i>La tertulia y el ayo</i> , con dos tonadillas que cantan la primera la Sra. Pretona Correa y la segunda la Sra. Lorenza Correa (DM, n.º 306: 1224; n.º 307: 1228).
4-5 noviembre 1789	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz por la compalía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>Las pruebas de la virtud</i> , <i>Luis Catorce el Grande</i> , . . . con dos tonadillas que cantan la primera la Sra. Pretona Correa, Garrido y Navarro, y la segunda la Sra. Lorenza Correa, Garrido y Camas, todo nuevo (DM, n.º 308: 1232; n.º 309: 1236).
10 noviembre 1789	<i>Teatros</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>Las pruebas de la virtud</i> , <i>Luis Catorce el Grande</i> , nueva; . . . con dos tonadillas que cantan, la primera las Sras. Pretona y Lorenza Correa, con Garrido y la segunda la Sra. Lorenza Correa, Garrido y Camas, las dos nuevas (DM, n.º 314: 1256).
11 noviembre 1789	<i>Teatro</i> . En el Coliseo de la calle de la Cruz por la compañía de Martínez se representa la comedia intitulada <i>Carlos V sobre Túnez</i> , . . . con dos tonadillas que cantan, la primera la Sra. Lorenza Correa, a tres; y la segunda nueva la Sra. Lorenza Correa, Garrido y Camas (DM, n.º 314: 1260).
4 marzo 1790	<i>Lista de los actores y actrices</i> . . . : [Lorenza Correa es 4ª dama y Petronila 6ª de Martínez] (DM, n.º 63: 251).
10 marzo 1790	<i>Concierto</i> . . . segundo español en el Coliseo del Príncipe. [Lorenza canta un rondó y una cavatina, un duo con Petronila y un terceto con Catalina Tordesillas y Camas] (DM, n.º 69: 276).
13 marzo 1790	<i>Concierto</i> . . . tercer español en el Coliseo del Príncipe. [En la primera parte Lorenza canta una cavatina y un duo con su hermana, y en la segunda un aria y un terceto con Catalina Tordesillas y Camas] (DM, n.º 72: 288).
15 marzo 1790	<i>Concierto</i> . . . cuarto español en el Coliseo del Príncipe. [El anuncio es igual que el del día 13] (DM, n.º 74: 296).
17 marzo 1790	<i>Concierto</i> . . . 5º concierto en el Coliseo del Príncipe. [En la primera parte Lorenza canta una cavatina y un duo con Catalina Tordesillas y en la segunda un aria y un terceto con la misma y Camas] (DM, n.º 76: 304).
22 marzo 1790	<i>Conciertos</i> . . . 7º en el Coliseo del Príncipe. [En la primera parte Lorenza canta una cavatina y un duo con su hermana; en la segunda un aria y un terceto con la Tordesillas y Camas] (DM, n.º 81: 324).
23 marzo 1791	<i>Lista de los actores y actrices</i> . . . : [Lorenza Correa como 4ª dama y Petronila Correa como 7ª] (DM, n.º 82: 334).
30-31 marzo 1791	<i>Conciertos</i> . . . en el Coliseo de la calle del Príncipe el sexto concierto de música, al que además de las partes que hasta ahora lo han executado se presentarán para aumentar la diversión las Sras. Lorenza y Pretola Correa, y Joaquina Arteaga. [Lorenza canta una cavatina y un duo con su hermana en la primera parrte, y en la segunda un aria y un terceto con la Tordesillas y el Sr. Franchi] (DM, n.º 88: 360; n.º 89: 364; n.º 90: 368).
10 febrero 1792	<i>Teatros</i> . En el de la calle de la Cruz se representa por la Compañía de Martínez <i>La Isabela</i> , drama jocoserio en música y en dos actos, executado por las Sras. Antonia Prado y Lorenza Correa y los Sres. Miguel Garrido y Vicente Sánchez, nueva, con un fin de fiesta, de subida (DM, n.º 41: 163).
28 febrero 1792	<i>Conciertos</i> . . . primer concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza canta en la academia mística, junto con Carlos Marinelli, Angel Franchi y Luis Bonfanti] (DM, n.º 87: 240).
1 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . segundo concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Se repite la academia mística] (DM, n.º 61: 252).

3 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . tercer concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza canta un aria y un duo con su hermana; en la segunda parte un rondó y un terceto con su hermana y Franchi] (<i>DM</i> , n.º 63: 260).
4 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . cuarto concierto en el Teatro de los Caños del Peral [Lorenza canta en la academia mística con Marinelli, Franchi y Bonfanti] (<i>DM</i> , n.º 64: 274).
6 marzo 1792	<i>Conciertos</i> : . . . quinto concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza canta un aria y un duo con su hermana; en la segunda un rondó y un terceto con su hermana y Franchi] (<i>DM</i> , n.º 66: 282).
8 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . sexto concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza canta en la academia mística con Marinelli, Franchi y Bonfanti] (<i>DM</i> , n.º 68: 294).
10 marzo 1792	<i>Lista de los actores</i> . . . : [Lorenza aparece en la compañía de Martínez como 4ª dama «de cantado»] (<i>DM</i> , n.º 70: 303).
10 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . séptimo concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza canta un aria y un duo con Marinelli; en la segunda una aria y un terceto con Marinelli y Bonfanti] (<i>DM</i> , n.º 70: 306).
10 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . séptimo concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza canta dos aria, un duo con Marinelli y un terceto con Bonfanti y también con Marinelli] (<i>DM</i> , n.º 70: 306).
13 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . noveno concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza canta un aria y un duo con su hermana; en la segunda un rondó y un duo con Marinelli] (<i>DM</i> , n.º 73: 318).
15 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . décimo concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza canta una cavatina y un duo con su hermana; y en la segunda un aria y un terceto con su hermana y Franchi] (<i>DM</i> , n.º 75: 326).
18 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . undécimo concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza canta una cavatina y un rondó, un duo con Marinelli y un terceto con su hermana y Franchi] (<i>DM</i> , n.º 78: 338).
19 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . duodécimo concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza canta en la academia mística, con su hermana, Rosalía Pellizzoni, Marinelli, Franchi y Bonfanti] (<i>DM</i> , n.º 79: 342).
20 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . decimotercio concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Mismo texto que el anuncio anterior] (<i>DM</i> , n.º 80: 346).
22 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . decimocuarto concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [La primera parte termina con un duo de las dos hermanas Correa y en la segunda Lorenza canta una cavatina] (<i>DM</i> , n.º 82: 354).
24 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . decimoquinto concierto en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza canta en la academia mística, con Marinelli, Franchi y Bonfanti] (<i>DM</i> , n.º 84: 362).
29 marzo 1792	<i>Conciertos</i> . . . concierto extraordinario que se había concedido a beneficio de Don Melchor Ronci, primer violín en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza Correa canta tres arias y un duo con Marinelli] (<i>DM</i> , n.º 89: 382).
8 abril 1792	<i>Lista de los actores y actrices</i> . . . : [Lorenza Correa como 4ª dama de cantado y Pretronila Correa como 4ª dama «de cantado»] (<i>DM</i> , n.º 99: 420).
3 marzo 1793	<i>Lista de los actores y actrices</i> . . . : [Lorenza Correa como 4ª dama «de cantado, con 13 reales de ración y obligación de alternar en el cantado con la Sra. Antonia Prado] (<i>DM</i> , n.º 62: 258).

3 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el primero en el Teatro de los Caños del Peral. [Marinelli, las hermnas Correa, la Pellizzoni y Bonfanti cantan varias piezas] (<i>DM</i> , n.º 62: 260).
5 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el segundo en el Teatro de los Caños del Peral [con el mismo texto del anuncio anterior] (<i>DM</i> , n.º 64: 270).
7 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el tercero en el Teatro de los Caños del Peral. [El anuncio es el mismo que los anteriores] (<i>DM</i> , n.º 66: 278).
9 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el cuarto en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza Correa canta un aria, en la segunda parte otra aria y un terceto con Clotilde Chioffi y Bonfanti] (<i>DM</i> , n.º 68: 286).
10 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el quinto en el Teatro de los Caños del Peral. [El anuncio es el mismo que en el concierto anterior] (<i>DM</i> , n.º 69: 290).
12 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el sexto en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza Correa canta un aria y un dueto nuevo bufo con Bonfanti; en la segunda un aria y un dueto nuevo serie con Anna Tardocci] (<i>DM</i> , n.º 71: 298).
14 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el séptimo en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza Correa canta un aria y un dueto bufo con Bonfanti; en la segunda otra aria y un dueto serie con la Tardocci] (<i>DM</i> , n.º 73: 306).
16 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el octavo en el Teatro de los Caños del Peral. [En la primera parte Lorenza Correa canta un aria nueva y un duo con Marinelli, en la segunda un rondó y un dueto con la Tardocci] (<i>DM</i> , n.º 75: 318).
17 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el nono en el Teatro de los Caños del Peral. [Cantan varias arias y duetos Bonfanti, la Chioffi, Lorenza, la Tardocci, Marinelli y Luisa Todi] (<i>DM</i> , n.º 76: 322).
19 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el décimo en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza Correa canta un aria] (<i>DM</i> , n.º 78: 330).
21 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . el undécimo en el Teatro de los Caños del Peral. [Lorenza Correa canta un aria] (<i>DM</i> , n.º 80: 338).
23 marzo 1793	<i>Conciertos</i> . . . duodécimo y último en el Teatro de los Caños del Peral. [Cantan varias piezas de música nuevas, arias, rondós y duetos la Pellizzoni, la Chioffi, la Tardocci, Juan Liperini, Bonfanti, Lorenza y Marinelli] (<i>DM</i> , n.º 82: 346).
9 agosto 1793	<i>Teatros</i> . En el de la calle del Príncipe se representa por la Compañía de Martínez la función siguiente. . . Por solo esta noche cantará una aria nueva la Sra. Lorenza Correa (<i>DM</i> , n.º 221: 918).
2-8 septiembre 1793	<i>Teatros</i> . Coliseo de la calle del Príncipe por la Compañía de Martínez; . . . drama serio en música intitulado <i>El tirano de Ormuz</i> , en que hace de primera dama la Sra. Lorenza Correa, de tiple la Sra. Antonia Prado y de tenor el Sr. Vicente Sánchez (<i>DM</i> , n.º 245: 1010; n.º 246: 1014; n.º 247: 1018; n.º 248: 1022; n.º 249: 1026; n.º 250: 1030; n.º 251: 1034).
16-22 septiembre 1793	<i>Teatros</i> . . . Coliseo del Principe por la Compañía de Martínez. . . Se cantará una tonadilla a duo por la Sra. Lorenza Corra y el Sr. Vicente Sánchez, después se ejecutará por las referidas dos primera damas, el expresado Huerta, el niño que representó a Perico el de los Palotes, y las Sras. Lorenza y Pretona Correa el drama heroico intitulado <i>Siquis y Cupido</i> , para el que se han hecho una mutación y una transmutación nuevas . . . , todo nuevo (<i>DM</i> , n.º 259: 1066; n.º 260: 1070; n.º 261: 1074; n.º 262: 1978; n.º 263: 1982; n.º 264: 1086; n.º 265: 1090).

27-30 noviembre, 1-8 diciembre 1793	<i>Teatros</i> . . . la compañía de Martínez, en el Coliseo de la calle de la Cruz: . . . un drama en música en dos actos intitulado <i>Los esclavos felices</i> , hacen los papeles principales las Sras. Lorenza Correa, Antonia Prado y Vicente Sánchez (<i>DM</i> , n.º 331: 1354; n.º 332: 1358; n.º 333: 1362; n.º 334: 1366; n.º 335: 1370; n.º 336: 1374; n.º 337: 1378; n.º 338: 1382; n.º 339: 1386; n.º 340: 1390; n.º 341: 1394; n.º 342: 1398).
10-18 febrero 1794	<i>Teatros</i> . En el de la calle de la Cruz se representa por la compañía de Martínez <i>La Isabela</i> , drama jocoserio en música, y en dos actos, que ejecutarán las Sras. Antonia Prado y Lorenza Correa, y los Sres. Miguel Garrido y Vicente Sánchez, nueva, con un fin de fiesta de subida (<i>DM</i> , n.º 41: 168; n.º 42: 172; n.º 43: 176; n.º 44: 180; n.º 45: 184; n.º 46: 188; n.º 47: 192; n.º 48: 196; n.º 49: 200).
9 abril 1794	<i>Lista de los actores y actrices</i> . . . : [Lorenza Correa aparece en la compañía de Eusebio Ribera como 3ª dama «de cantado, con las mismas obligaciones que la Sra. Prado»] (<i>DM</i> , VII, n.º 100: 403).

Anexo 2: repertorio interpretado por Lorenza Correa localizado en el fondo de los antiguos teatros de Madrid hasta 1793 (BHM)

Año	Compositor	Título	Sign. (Mus)	Género	Intérpretes conocidos
1781	Pablo Esteve	<i>El novio simple y las dos hermanas</i>	135-1	Tonadilla a 3	Miguel Garrido, Catalina Tordesillas, Vicenta Sanz / después Garrido y las hermanas Correa
1787	Pablo Esteve	<i>Cual es mejor vida, la de la corte o la de la aldea</i>	141-8	Tonadilla a 3	Paca Rodrigo, Lorenza Correa y Miguel Garrido
1787	Pablo Esteve	<i>La destrucción de Sagunto</i>	17-13	Música de la comedia de Gaspar Zavala y Zamora	Lorenza Correa, Antonia Febre
1787	Pablo Esteve	<i>La fingida Arcadia</i>	7-10	Comedia, texto de Agustín Moreto	Orozco, Josefa Torres, Rosa García
1787	Pablo Esteve	<i>La mentira sin provecho</i>	61-17	Sainete	Lorenza Correa, Antonia Febre
1787	Pablo Esteve	<i>Noble concurso</i>	35-5	Loa para empezar	Orozco, Petronila Correa, «Paco»
1787	Pablo Esteve	<i>No hay buen estado a disgusto</i>	172-15	Tonadilla a 3	Lorenza y Petronila Correa, Miguel Garrido
1787	Pablo Esteve	<i>El seguro aplauso de los cómicos</i>	141-9	Tonadilla a 3	Antonia Prado, Petronila Correa, Vicente Sánchez Camas / Petronila, Lorenza y Alfonso Navarro
[1787]	Blas de Laserna	<i>El padre seducido</i>	61-28	Sainete	
1787	Pablo del Moral	<i>La competencia de las dos hermanas</i>	109-10	Tonadilla a 2	Lorenza y Petronila Correa
[1788-93]	Antonio Rosales	<i>El maestro de música</i>	182-18	Tonadilla a 3	Lorenza y Petronila Correa, Camas
1788	Pablo Esteve	<i>Aquí sale, señores</i>	90-16	Tonadilla a solo	(sola)
1788	Pablo Esteve	<i>Eleven las virtudes</i>	35-33	Loa para el día de San Carlos	(sola)
1788	Pablo Esteve	<i>La vuelta de Vicente Camas</i>	185-17	Tonadilla a 3	Nicolasa Palomera, Lorenza Correa y Vicente Sánchez Camas
1788	Blas de Laserna	<i>No hay con la patria verganza y Temístocles en Persia</i>	22-16	Comedia de José de Cañizares	Lorenza Correa, Alfonso Navarro, Vicente Sánchez Camas
1788	Pablo del Moral	<i>Los oficios</i>	69-4	Tonadilla a solo	(sola) Primero Gaspara Santos, después Lorenza Correa

1789	Mariano Bustos	<i>Federico II, 2ª parte</i>	190-4	Fin de fiesta	Lorenza Correa, Vicente Sánchez
1789	Pablo Esteve	<i>El desfalco de los papeles</i>	136-6	Tonadilla a 3	<i>Camas</i> y Miguel Garrido
1789	Pablo Esteve	<i>Felices españoles</i>	35-30	Loa para el día de San Luis	Lorenza Correa, Alfonso Navarro
1789	Pablo Esteve	<i>El pueblo feliz</i>	21-14	Comedia de Luciano Comella	
1789	Pablo del Moral	<i>La locura y el juicio</i>	116-19	Tonadilla a 2	Petronila y Lorenza Correa
1789	Antonio Rosales	<i>Todo y nada</i>	65-32	Sainete	Lorenza y Petronila Correa, Antonia Prado, Manuela Montéis, Antonia Febre Orozco, Francisca Rodrigo, Vicente Romero, Miguel Garrido, Alfonso Navarro, Tomás Ramos, «El Barba»
¿1789?	Blas de Laserna	<i>El buen patriota</i>	35-26	Loa	Lorenza y Petronila Correa, Antonia Prado, Vicente Sánchez <i>Camas</i>
1790	Bernardo Álvarez Acero	<i>Cristóbal Colón</i>	20-26	Comedia de Luciano Comella	
1790	Mariano Bustos	<i>La dama voluble</i>	119-7	Tonadilla a 3	Lorenza Correa, Miguel Garrido y Vicente Sánchez <i>Camas</i>
1790	Pablo del Moral	<i>La besuguera</i>	154-2	Tonadilla a 4	Lorenza Correa, Miguel Garrido, Alfonso Navarro y Vicente Romero
1790	Pablo del Moral	<i>Los criados astutos</i>	163-5	Tonadilla a 6	Lorenza Correa, Miguel Garrido, Alfonso Navarro, Vicente (¿ <i>Camas</i> ?) y «Antolín»
1790	Pablo del Moral	<i>El dichoso arrepentimiento</i>	23-19	Comedia de Luciano Comella	Lorenza y Petronila Correa, Antonia Prado, Francisca Rodrigo, Antonia Febre Orozco, Manuela Montéis, Miguel Garrido, Alfonso Navarro
1790	Pablo del Moral	<i>Los estudiantes farsantes</i>	189-1	Fin de fiesta	
1790	Pablo del Moral	<i>La gallega</i>	134-8	Tonadilla a 3	Nicolasa Palomera, Lorenza Correa y Manuela Montéis
1790	Pablo del Moral	<i>Lo que puede la aprensión</i>	108-6	Tonadilla a 2	Lorenza Correa y <i>Camas</i>

1790	Pablo del Moral	<i>El que todo lo quiere todo lo pierde</i>	138-6	Tonadilla a 3	Lorenza Correa, Camas y Alfonso Navarro
1790	Mariano Bustos	<i>La niña y los presumidos</i>	183-18, 183-19, 183-20	Tonadilla a 3	Lorenza Correa, Vicente Sánchez Camas y Miguel Garrido
1790	Mariano Bustos	<i>El palacio encantado</i>	174-21	Tonadilla a solo («de la oposición»)	(sola)
1790	Mariano Bustos	<i>Los pastores inocentes</i>	172-6	Tonadilla a 4	Francisca Rodrigo, Miguel Garrido, Lorenza Correa y Vicente Sánchez Camas
1790	Pablo del Moral	<i>El tabernero burlado</i>	62-32	Sainete	Lorenza y Petronila Correa, María Concha, Francisca Rodrigo
1791	Pablo del Moral	<i>El ama de gobierno</i>	139-5	Tonadilla a 3	Lorenza Correa, Miguel Garrido y Camas
1791	Pablo del Moral	<i>El buen labrador</i>	6-8	Comedia de Comella	Vicente [¿Sánchez Camas?], Lorenza Correa
1791	Pablo del Moral	<i>La discordia por el palco</i>	109-5	Tonadilla a 2	Lorenza Correa y Camas
1791	Pablo del Moral	<i>Los dos tutores</i>	63-32	Sainete	Lorenza Correa, Antonia Prado
1791	Pablo del Moral	<i>El Fénix de los criados</i>	25-13	Comedia de Comella	Lorenza y Petronila Correa
1791	Pablo del Moral	<i>La molinera</i>	152-9	Tonadilla a 4	Lorenza Correa, Nicolasa Palomera, Miguel Garrido y Camas
1791	Pablo del Moral	<i>Nadie está contento con su suerte</i>	145-8	Tonadilla a 3	Lorenza Correa, Miguel Garrido, Vicente Romero
1791	Pablo del Moral	<i>Las propiedades</i>	89-12	Tonadilla a solo	(sola)
1791	Pablo del Moral	<i>La razón todo lo vence</i>	12-16	Comedia de Comella	Lorenza Correa y Vicente Sánchez Camas
1791	Pablo del Moral	<i>La taberna</i>	154-6	Tonadilla a 4	Nicolasa Palomera, Petronila Correa, María Concha y Lorenza Correa
[1792]	Blas de Laserna	<i>El abuelo y la nieta</i>	1-11	Comedia de Comella	
1792	Blas de Laserna	<i>Los criados y losos</i>	108-12	Tonadilla a 2	Lorenza Correa y Vicente Sánchez Camas
1792	Pablo del Moral	<i>La dama enojada</i>	138-2	Tonadilla a 3	Lorenza Correa, Miguel Garrido y Camas

1792	Blas de Laserna	<i>Despierten del letargo</i>	35-23	Loa para el día de San Carlos	Vicente Sánchez Camas, Lorenza Correa
1792	Blas de Laserna	<i>Los soldados astutos</i>	68-26	Fin de fiesta	Lorenza Correa, Joaquín Arteaga, Antonia Prado, María Pulpillo, Vicente Romero, Vicente Sánchez Camas, Miguel Garrido, Mariano Querol, Francisco López, «Paco»
1793	Blas de Laserna	<i>Los criados y el viudo</i>	146-1	Tonadilla a 3	Lorenza Correa, Vicente Sánchez Camas y Miguel Garrido
[1793]	Blas de Laserna	<i>El templo de la gloria</i>	652-17	Loa	Antonia Prado, Lorenza Correa
1793	Blas de Laserna	<i>La tornaboda de moda</i>	38-21	Comedia de Comella	Lorenza y Petronila Correa, Antonia Prado, Vicente Sánchez Camas, Miguel Garrido
[1793]	Blas de Laserna	<i>La vieja enamorada</i>	58-4	Sainete de Comella	Lorenza Correa y Antonia Febre Orozco
1793	Blas de Laserna	<i>La viuda y el jardinero</i>	116-19	Tonadilla a 2	Lorenza Correa y Vicente Sánchez Camas
1793	Pablo del Moral	<i>La dama inconstante</i>	231-2, 231-2 bis	Pieza en dos actos	María Concha, Antonia Febre Orozco, Petronila Correa, Alfonso Navarro, Vicente Romero, Lorenza Correa, Vicente Sánchez Camas, Antonia Prado, Miguel Garrido
[1793]	¿Luigi? Platoni	<i>El tirano de Ormuz</i>	42-1	Ópera en un acto, texto de Comella	Vicente Sánchez, Lorenza Correa, Antonia Prado, Antonio Pinto, Tomás Ramos
[1793]	s.a.	<i>Los esclavos felices</i>	236-2 (y 237)	Ópera en un acto	Antonia Prado, Vicente Sánchez, Miguel Garrido
[1793]	s.a.	<i>La Isabela</i>	277-1 y 278	Drama joco-serio de Comella	Lorenza y Petronila Correa, Antonia Febre Orozco, Vicente Sánchez Camas, Vicente Romero, «Sr. Ramos»
[1793]	s.a.	<i>Siquis y Cupido</i>	30-6	Drama heroico de Comella	

Lista de referencias

- A. M. «Début de Mme. Lorenza Correa dans *La vedova capriciosa*». *Les Tablettes de Polymnie* 1 (1810): 17–20.
- Alier, Roger. *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *El actor borbónico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2019.
- Andioc, René, y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: 1708–1808*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1996.
- Badura-Skoda, Eva. «Cadenza. 3: The Classical Period». En *Grove Music Online*. 2001. Visitado 9 de septiembre de 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023>.
- Bec, Caroline. *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700–1767)*. París: Honoré Champion, 2016.
- Casares, Emilio. «Rossini: la recepción de su obra en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 35–70.
- Comella, Luciano. *El tirano de Ormuz*. Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1793.
- Coral Morales, María del. «Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- Cotarelo, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras: Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- . *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
- Fasti del regio teatro alla Scala di Milano*. Vol. 1, *Dramma «Il Flauto Magico»*. Milano: Sozegno e Comp., 1816. Visitado 9 de septiembre de 2021. <http://data.onb.ac.at/rep/10AFB3C2>.
- Flórez, María Asunción. «“Los vientos se paran oyendo su voz”: de “partes de música” a “damas de lo cantado”. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII». *Revista de Musicología* 29, n.º 2 (2006): 521–36.
- Frizzi, Benedetto. *Lettera di supplemento alla biografia musicale . . . in lode della signora Lorenza Correa, celebre cantante seria*. Trieste: Imp. Reg. Stamperia Governiale, 1808.
- Heilbron Ferrer, Marc. «Correa, María Lorenza». En *Diccionario Biográfico electrónico*, editado por Real Academia de la Historia. Visitado 9 de septiembre de 2021. <https://dbe.rah.es/biografias/27370/maria-lorenzo-correa>.
- . «Isabel Colbran: una soprano española en el mundo de Gioachino Rossini». *Anuario Musical* 55 (2000): 155–97.
- . «*Umilissimi, devotissimi servi*: Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la duquesa de Osuna». *Anuario Musical* 47 (2002): 199–227.
- Kleinertz, Rainer. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert: Opera, Comedia und Zarzuela*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Le Guin, Elisabeth. *The Tondilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- Lolo, Begoña. «Donde menos se piensa o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid (1798–1799)». En *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775–1832)*, editado por Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengibar, 137–58. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006.
- Lolo, Begoña, y Germán Labrador. *Antonio Rosales y la tonadilla escénica*. Vol. 1 de *La música en los teatros de Madrid*. Madrid: Alpuerto, 2005.
- Martínez Reinoso, Josep. «El surgimiento del concierto público en Madrid (1767–1808)». Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017.
- Pessarrodona, Aurèlia. «Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico». En *Música y cuerpo: Estudios musicológicos*, editado por Teresa Cascudo, 109–42. Logroño: Calanda, 2015.

- Pessarrodona, Aurèlia. «Domestic Opera in Tonadillas: Operatic Practice in the Home, as Seen in Short Lyric Comedy in Eighteenth-Century Spain». En *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, editado por Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi, 147–84. Vienna: Hollitzer, 2020.
- . «El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido». *Diagonal* 4, n.º 2 (2019): 1–30.
- . «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744–1809)». *Revista de Musicología* 30, n.º 1 (2007): 9–48.
- . «Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo». En *Estudios en torno a Luis Misón*, editado por Germán Labrador y Aurèlia Pessarrodona, 61–96. Sant Cugat del Vallès: Arpegio, 2020.
- . «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca». *Bulletin of Spanish Studies* 93, n.º 2 (2016): 211–38.
- . «The Singing Body in a Zemic Approach: The Case of Miguel Garrido». En *Transcending Signs: Anthology on the New Theories of Existential Semiotics*, editado por Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter, en vías de publicación.
- Radomski, James. *Manuel García (1775–1832): Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ragni, Sergio. *Isabella Colbran, Isabella Rossini*. Varese: Zecchini, 2012.
- Reverter, Arturo. «Correa, María Lorenza». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 4:73–75. Madrid: SAGE, 1999.
- Romero Ferrer, Alberto, y Andrés Moreno Mengíbar, eds. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775–1832)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006.
- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Barcelona: Imprenta de Antonio Pérez Durull, 1881.
- Subirá, José. *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928–30.