

COLECCION LABOR

JOSÉ SUBIRÁ



LA TONADILLA  
ESCÉNICA

BIBLIOTECA DE  
INICIACION CULTURAL

## COLECCIÓN LABOR

---

Lea V.

en las últimas páginas  
de este manual :

la lista de los manua-  
les publicados, que  
le dará una idea de  
la variedad y nú-  
mero de temas tra-  
tados en esta impor-  
tantísima Colección



El Catálogo general  
de Colección Labor  
se envía gratis

---

BIBLIOTECA DE  
INICIACIÓN CULTURAL

COLECCIÓN LABOR

---

LA TONADILLA  
ESCÉNICA

SUS OBRAS y SUS AUTORES

---

JOSÉ SUBIRÁ



EDITORIAL LABOR. S. A.

MINISTERIO  
DE INDUSTRIA  
Y COMERCIO  
RAMA del PAPIR  
COLB  
Aumento 25 %  
Prec  
a 1936

**C**omo una viva proyección de las civilizaciones del pasado y de las obras más selectas y características de la época presente, los Manuales de orientación altamente educadora que forman la

## COLECCIÓN LABOR

pretenden divulgar con la máxima amplitud el conocimiento de los tesoros naturales, el fruto del trabajo de los sabios y los grandes ideales de los pueblos, dedicando un estudio sobrio, pero completo, a cada tema, e integrando con ellos una acabada descripción de la cultura actual.

Con claridad y sencillez, pero, al mismo tiempo, con absoluto rigor científico, procuran estos volúmenes el instrumento cultural necesario para satisfacer el natural afán de saber, propio del hombre, sistematizando las ideas dispersas para que, de este modo, produzcan los apetecidos frutos.

Los autores de estos manuales se han seleccionado entre las más prestigiosas figuras de la Ciencia, en el mundo actual; el reducido volumen de tales estudios asegura la gran amplitud de su difusión, siendo cada manual un verdadero maestro que en cualquier momento puede ofrecer una lección breve, agradable y provechosa: el conjunto de dichos volúmenes constituye una complejíssima

### Biblioteca de iniciación cultural

cuyos manuales, igualmente útiles para el estudiante y el especialista, son de un valor inestimable para la generalidad del público, que podrá adquirir en ellos ideas precisas de todas las ciencias y artes.

# COLECCIÓN LABOR

## BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

---

La Naturaleza de todos los países. La Cultura de todos los pueblos. La Ciencia de todas las épocas

### PLAN GENERAL

SECCIÓN I  
**Ciencias filosóficas**

---

SECCIÓN II  
**Educación**

---

SECCIÓN III  
**Ciencias literarias**

---

SECCIÓN IV  
**Artes plásticas**

---

SECCIÓN V  
**Música**

---

SECCIÓN VI  
**Ciencias históricas**

SECCIÓN VII  
**Geografía**

---

SECCIÓN VIII  
**Ciencias jurídicas**

---

SECCIÓN IX  
**Política**

---

SECCIÓN X  
**Economía**

---

SECCIÓN XI  
**Ciencias exactas,  
físicas y químicas**

---

SECCIÓN XII  
**Ciencias naturales**

# SECCIÓN V : : MÚSICA

## VOLÚMENES PUBLICADOS

- Teoría general de la Música**, por el Prof. H. RIEMANN, de la Universidad de Leipzig. Con numerosos ejemplos musicales, dos Apéndices, y un Índice acústico. (2.ª edición).
- Compendio de Armonía**, por H. SCHOLZ. (2.ª edición).
- La Orquesta moderna**, por el Prof. Dr. FR. VOLBACH. Con 56 figuras y 3 láminas. (2.ª edición).
- Compendio de instrumentación**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 16 figuras en el texto, numerosos ejemplos musicales y un Índice acústico. (2.ª ed.)
- Manual del pianista**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales, 4 figuras y un Índice acústico.
- Reducción al piano de la partitura de orquesta**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).
- Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano)**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales, clave de temas, una lámina y un Índice acústico.
- Ditado musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales y un Índice acústico.
- Fraseo musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales.
- Música popular española**, original del Prof. E. LÓPEZ CHAVARRI, de Valencia. Con numerosos ejemplos musicales y 17 láminas.
- La Música en la Antigüedad**, por el Prof. K. SACHS, de Berlín. Con un Apéndice que contiene 12 ejemplos musicales, 18 figuras y 21 láminas.
- Manual del organista**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 35 figuras, 6 láminas y una escala acústica.
- Composición musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales.
- Fuga**, por el Prof. S. KREHL. Con numerosos ejemplos musicales.
- Contrapunto**, por el Prof. S. KREHL. Con numerosos ejemplos musicales.
- Historia de la Música**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 60 figuras, 17 láminas y numerosos ejemplos musicales.
- Música bizantina**, por el Dr. EGON WELLESZ. Con numerosos ejemplos musicales.
- Armonía y modulación**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales.
- Música de Oriente**, por R. LACHMANN. Con numerosos ejemplos musicales y 8 láminas.
- La Melodía**, por ERNST TOCH. Con numerosos ejemplos musicales.
- La tonadilla escénica**, por JOSÉ SUBIRÁ. Con ejemplos musicales y 12 láminas.

## VOLÚMENES EN PREPARACIÓN

- Análisis del clave bien templado**, por el Prof. H. RIEMANN.
- Introducción al estudio de la música**, por JUAN JOSÉ MANTECÓN.
- Música religiosa en España**, por ANDRÉS ARAIZ.

LA TONADILLA  
ESCÉNICA



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

LAS PALMAS DE G. CANARIA

N.º Documento 499554

N.º Copia 862086

# COLECCIÓN LABOR

---

SECCIÓN V  
MÚSICA

N.º 319

UNIVERSIDAD DE LA  
LAGUNAS

---

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

JOSÉ SUBIRÁ

LA TONADILLA  
ESCÉNICA  
SUS OBRAS Y SUS AUTORES

---

EDITORIAL LABOR, S. A. : BARCELONA - BUENOS AIRES

Con ejemplos musicales

1933

ES PROPIEDAD

## PRÓLOGO

Aunque hubiera sido la tonadilla escénica un género insignificante por su valor artístico, no podría pasar inadvertida a los investigadores literario-musicales desde el momento en que hoy existen dos mil obras de tal índole, porque durante medio siglo la tonadilla constituyó un ornamento imprescindible de las representaciones teatrales españolas, no sólo en la capital del reino, sino en todas las poblaciones donde se venía rindiendo culto a Talía con fervor. De ningún modo deben medirse los géneros artísticos atendiendo exclusivamente a la perfección o pureza de las obras que produjeron o al renombre acrisolado de sus cultivadores, sino atendiendo también a las influencias que han ejercido sobre la actividad de los ingenios y sobre las predilecciones de los públicos. Proceder con otro criterio en la historiografía artística, sería algo semejante a lo que fuera para la Historia Natural prescindir de los insectos y estar atento únicamente a la vida de los vertebrados.

Mas en el caso de la tonadilla escénica existe otra razón fundamental que hace indispensable su conocimiento, no tan sólo para el placer intelectualista del erudito, sino para el goce estético del filarmónico especialmente. Porque ese caudal contiene obras de alto valor cuyo olvido se justifica por la ignorancia de unos, la apatía de otros y la indiferencia de los más, pues faltaba una selección previa que removiese la hojarasca de aquellas dos mil obras para entresacar los frutos

sazonados y todavía deleitosos que, en gran número, esperan su resurgir entre la inmensa balumba de papel pautado.

La tonadilla escénica seguía siendo absolutamente ignorada del gran público — que incluso tiene una noción extraviada de lo que aquel género significa, por lo cual supone que se trata de canciones sueltas y no de breves comedias líricas —, y seguía siendo muy mal conocida de los musicólogos eruditos, pero merecía mejor fortuna. Cuando resolví conocer algunos de sus fondos musicales, atraído por una curiosidad ajena a todo intento ulterior, el primer texto musical de aquella época que por casualidad se puso ante mi vista, contenía una tirana con la siguiente copla :

Todos los que son maestros  
sólo porque ellos lo dicen,  
suelen hallar oficiales  
que los dejen aprendices.

Ni maestros ni oficiales, sino aprendices, había tenido la investigación tonadillesca. Y con interés creciente ahondé en esa labor investigadora durante buen número de años, hasta conocer el doble aspecto literario y musical de las dos mil obras que posee la Biblioteca Municipal de Madrid, así como también los centenares de libretos manuscritos que posee la Biblioteca Nacional y las noticias acumuladas por Barbieri, que hoy guarda esta última Biblioteca en su sección de manuscritos. Ordenado con sujeción a estricto plan el fruto de mis tareas escudriñadoras, la Academia Española me concedió el honor de incluirlo entre sus publicaciones, y así he tenido el honor de que vea la luz, bajo el título *La tonadilla escénica*, una obra constituida por tres tomos, estudiándose en el primero la historia de la tonadilla, en el segundo la morfología literario-musical, y estando dedicado el tercero a la publicación de textos (con más de trescientas páginas de música, hasta

ahora absolutamente inédita) y comentarios sobre la vida y frutos de los correspondientes autores.

Desde la aparición de esta obra, la tonadilla despierta la atención de los eruditos fuera de nuestro país, como lo comprueban las audiciones públicas con acompañamiento de clave y orquesta que viene obteniendo alguna de esas producciones líricas, inéditas hasta ahora, e incluso alguna conferencia por radio dedicada a la materia, como la que en Amsterdam leyó el maestro Willem van Warmelo, Director de la Orquesta de Cámara, aun descontados los comentarios laudatorios con que acogen este género español las principales revistas musicológicas de diversos países.

El presente volumen es, como indica su título, una reducción de la obra editada bajo los auspicios de la Academia Española, y se trazó con la mira de reducir a proporciones modestas un copioso material, para facilitar así su lectura y divulgar su contenido. Los ejemplos musicales que damos aquí ahora están entresacados de tonadillas inéditas hasta que las publiqué íntegramente en dicha obra, después de haber reducido la parte de orquesta a piano y de haber hecho el relleno armónico del bajo. Además, incluye este volumen algunos datos y noticias que he recogido en mis investigaciones con posterioridad a la publicación de aquella obra, y que hallarán aquí lugar oportuno. Si con ello contribuyo a despertar la curiosidad y difundir la admiración por un género lírico eminentemente hispánico, que desde hace un siglo estaba olvidado en absoluto, se habrán realizado las aspiraciones más vehementes de

**El Autor**

## ÍNDICE

### PRIMERA PARTE

#### Las obras

	<u>Págs.</u>
CAPÍTULO I	
La tonadilla escénica : Su concepto y sus fuentes. Opiniones que ha inspirado .....	11
CAPÍTULO II	
Origen, prosperidad y olvido de la tonadilla escénica....	23
CAPÍTULO III	
El plan tripartito y otros moldes morfológicos de la tonadilla escénica .....	32
CAPÍTULO IV	
Asuntos predominantes en la tonadilla escénica. Licencias para la representación .....	41
CAPÍTULO V	
Estructura literario-musical en las tonadillas de molde tripartito .....	54
CAPÍTULO VI	
Los aspectos vocal e instrumental en la tonadilla escénica.	67
CAPÍTULO VII	
Rasgos ibéricos e internacionales en la tonadilla escénica.	77

## SEGUNDA PARTE

## Los artistas

	<u>Págs.</u>
CAPÍTULO I	
La paternidad literaria en las tonadillas escénicas. . . . .	87
CAPÍTULO II	
La paternidad musical en las tonadillas escénicas. Músicos precursores : Coradini, Nebra, Ferreira y Molina. . . . .	94
CAPÍTULO III	
Principales compositores durante la juventud de la tona- dilla escénica : Misón, Guerrero, Aranaz y Palomino. . . . .	106
CAPÍTULO IV	
Principales compositores durante la madurez de la tona- dilla escénica : Esteve, Laserna, Rosales y Valledor . . . . .	127
CAPÍTULO V	
Otros compositores notables durante la madurez de la tonadilla escénica : Galván, Castel, Marcolini y Feran- diere. . . . .	148
CAPÍTULO VI	
Principales compositores durante la decadencia de la tona- dilla escénica : Moral, Acero, Bustos y Manuel García. . . . .	166
CAPÍTULO VII	
Principales intérpretes de tonadillas escénicas. Fama nacio- nal y reputación internacional de algunos cantantes. Una tonadilla catalana . . . . .	185
ÍNDICE ALFABÉTICO . . . . .	207
ILUSTRACIONES. . . . .	213

## PRIMERA PARTE

---

# Las obras

### CAPÍTULO I

#### **La tonadilla escénica: Su concepto y sus fuentes. Opiniones que ha inspirado**

Bajo el epígrafe «Tonadilla escénica» designamos aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750 y durante medio siglo florecieron esplendorosamente, para caer bien pronto en olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte de los intermedios de comedias, cuando no su totalidad, y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra.

La palabra «tonadilla» y su similar «tonada» —procedentes ambas de «tono» — eran antiguas a la sazón en nuestro idioma, si bien antes de la época a que se contrae la presente historia tenían otra significación, ya por su finalidad, ya por su carácter, ya por su longitud. Venía entonces siendo tonadilla la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión, desde las jácaras más plebeyas hasta las arias más distinguidas. Había sido tonadilla la breve canción que recibía un

estribillo a lo sumo y que venía rematando los saines y bailes durante la primera mitad del siglo XVIII. Y era tonadilla la denominación de varios números vocales heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando « villancicos » — los cuales se cantaban en los templos por las fiestas de Navidad, Año Nuevo y Epifanía — cuando la tonadilla escénica no había brotado aún.

Después la « tonadilla escénica » surge tímida y prospera lozana, admitiendo un número variable de personajes. Por eso las hay « a solo » o monológicas, a dos, tres, cuatro, cinco o seis individuos, y « generales », designándose así cuando entraba un número mayor de actores. Invadieron las escenas de los dos únicos coliseos madrileños existentes a la sazón, es decir, el de la Cruz y el del Príncipe, las de los coliseos reales y las de los coliseos de provincias, constituyendo un exorno imprescindible entre los actos de la comedia, lo mismo si éstas eran de Lope o de Calderón, que de Zamora o Cañizares ; y de Ramón de la Cruz o de Meléndez Valdés, que de Valladares o de Comella ; y de Molière o de Beaumarchais, que de Corneille o de Racine, y de Sauvigny o de Belloy — el autor de aquella *Celmira*, con la cual obtuvo tantos éxitos la famosa actriz trágica la *Tirana* en su papel de reina — que de Goldoni o Metastasio. Porque entonces no había para el público madrileño teatros distinguidos y populares, sino aquellos dos y nada más, descontado el de los Caños, cerrado durante larguísimos años y abierto después para representaciones de óperas italianas. Y algunos actores se distinguieron siempre por igual en la recitación de comedias y en el canto de tonadillas. Así, pues, cuando se habla de « teatros populares », referidos a esos tiempos, significábase con ello « coliseos públicos », en oposición a esos « coliseos reales » radicados en Madrid o en los Sitios donde, por cierto, alternando con las comedias,

se cantaban tonadillas, y no excepcionalmente, sino de un modo continuo, como lo comprueba el medio millar de las mismas que desde el Palacio Real han pasado al Conservatorio madrileño en tiempos de Arrieta.

Se ha dicho erróneamente que la tonadilla sucedió a la zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII, cuando ésta fué desterrada por el farinellismo importado merced a la protección de Fernando VI, olvidándose ó desconociéndose que la zarzuela, decaída durante los mejores tiempos de Farinelli, inicia su resurrección por obra del libretista don Ramón de la Cruz en 1767, o sea al hacer diez años que la tonadilla había afirmado su independencia por obra del compositor Misón, sucediendo tal resurrección al fatal ocaso del farinellismo, como consecuencia de la enfermedad y fallecimiento de los monarcas filarmónicos que habían impuesto la música italiana en la corte madrileña.

Las fuentes utilizables para el estudio de la tonadilla escénica siguen inéditas en su casi totalidad, pues son rarísimas las obras impresas que han llegado hasta nuestros días, y las pocas existentes apenas se hallan al alcance del curioso lector. Su caudal más copioso existe en la Biblioteca Municipal de Madrid, representándolo unas dos mil obras. A esto debe sumarse el medio millar depositado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, así como algunas obras sueltas en bibliotecas públicas o privadas. Habían podido y debido ser objeto de estudio analítico, pero siguieron acumulando polvo durante lustros y más lustros, hasta que el autor del presente libro, acuciado primero por la curiosidad y después por el entusiasmo ante esos veneros de riqueza filarmónica, dedicó buen número de años a examinar uno por uno los legajos que las contienen en la referida Biblioteca Municipal. Cierto que entre tanta abundancia se encuentran obras de todos los calibres y valores; pero no es menos verdad

que es bastante alto el nivel medio de esas obras, escritas en su totalidad sin pensar en el porvenir, pues eran como almanaques, y almanaques de brevísima duración, ya que cada semana había que sustituir las viejas por otras novísimas, lo cual exigía de los compositores oficiales una labor rudísima, incompatible con el criterio selectivo y la elaboración meditada de sus ideas musicales. « La misma indulgencia con que se procura encubrir los defectos de la ópera italiana debía usarse con los defectos de la comedia española », escribió el jesuíta español Javier Lampillas en su *Ensayo histórico apologético de la literatura española ...*, libro que, formando un cuerpo de seis volúmenes, se publicó en Génova, entre 1778 y 1781, redactado en italiano, y del cual se hicieron dos ediciones en nuestra lengua algunos años más tarde. Póngase « tonadilla » donde aquel autor escribió « comedia », y el consejo será tan provechoso que entonces no resultará inoportuno ni exagerado alterar cierta frase trazada en 1795 por el benedictino padre Sarmiento, al declarar : « Nunca supe lo que era la lengua castellana hasta que leí entremeses », ya que con la modificación propuesta, diría así : « Nunca supe lo que era el lenguaje musical español hasta que leí tonadillas ».

La tonadilla escénica, como todas las manifestaciones de la actividad artística, ha sido juzgada de un modo diverso y contradictorio. Su principal desdeñador es don Leandro Fernández de Moratín, cosa bien explicable en quien, como él, quería implantar un arte extranjero de buen tono, y fué tan desdeñoso de todo lo nacional. Ya antes que él había formulado juicios adversos don Félix María Samaniego, el fabulista competidor del tonadillófilo Iriarte, pero tanto las censuras de Moratín como las de Samaniego recaen de un modo especial sobre lo literario, por considerar que los respectivos libretos eran tan viciosos como los sainetes.

\* \* \*

En cuanto a los juicios que la música tonadillesca inspiró, predominan los favorables, con la particularidad de que si los hubo adversos, y procedentes de personas autorizadas, éstas tuvieron que rendirse a la evidencia, rectificando de grado, con muy buen sentido, lo que bajo el imperio de la pasión o la ceguera habían suscrito anteriormente. Tal es el caso del compositor don Pablo Esteve y Grimau. Cuando llevaba ya varios años en Madrid, donde había logrado gran éxito con sus tonadillas, hace la adaptación española de alguna ópera italiana y pone la música a varios cantables de la comedia *No hay amor en fineza más constante que dexar por amor su mismo amante*. Esta última obra se estrena en 1766, y al imprimirse las letras que se cantan en la misma, Esteve añadió un prólogo, para lamentar que a los compositores se los juzgase por tonadillas, en vez de juzgarlos por sesudas producciones, como cánones, trocados, cancrizantes, enigmas, madrigales, etc., lo cual, digámoslo de paso, atestigua el influjo de Cerone, Nasarre y otros teóricos aún en boga entonces. Según Esteve, cualquier barbero podía componer tonadillas al zarandeo de su mala guitarra, y esas obras menores mal podían engrandecer al ingenio, pues en ellas se graduaba el gusto por el mayor desentono; tras lo cual dijo literalmente: «De poetas, saineteros y músicos de tonadillas, *liberanos Dómine*». Tal opinión era injusta, en realidad, pues cuando enderezaba Esteve tales censuras contra ese género lírico, habían escrito tonadillas aplaudidísimas algunos compositores tan excelentes como Misón, Pla y Aranaz. No habían de transcurrir veinte años para que el mismo Esteve modificara radicalmente su opinión. Así lo atestigua, en efecto, un memorial suscrito por él en 1784, como compositor de música de una compañía teatral madrileña, para la-

mentar el excesivo número de tonadillas que debía componer cada año, pues declara entonces al pie de la letra: «No solamente en las tonadillas se halla la ciencia de la Música, según la poca inteligencia del suplicante, sino también lo cómico y sentimiento de la Poesía, que es obligación de un maestro compositor». Alta opinión es ésta que vemos compartida por Laserna, al decir en un memorial de 1792 que las tonadillas son «verdaderas piezas de música o unas cortas escenas de ópera, algunas arias y de una clase de música que pide mucho trabajo y meditación», añadiendo que, «bajo las reglas establecidas en el día, y en el delicado gusto del público, no hay en España, ni aun en Italia, profesor que componga cuarenta piezas como las actuales». Así hablaban, llegados a la madurez, los dos maestros que conocían como nadie la calidad de esas obras y la magnitud de sus labores respectivas.

¿Y cómo hablaban otros que sin ser maestros compositores figuraban como eruditos o aficionados en el mundo filarmónico, o que, perteneciendo a sucesivas generaciones, han tratado la materia? Veámoslo muy sucintamente aquí:

El famoso Beaumarchais estuvo en Madrid algún tiempo, y cuando regresa en 1765 — es decir, un año antes de que el joven Esteve formulara una famosa diatriba renegando de su producción tonadillesca — encarga a un amigo madrileño que le remitiese tonadillas de Misón y otros notables maestros, porque se habían extraviado las que al regreso llevaba en su equipaje.

En 1772 escribe don José Cadalso *Los eruditos a la violeta*, obra donde se pone en solfa, como todos saben, a cuantos utilizaban la palabrería huera para fingir un saber hondo. Y allí se mofa donosísimamente de esos individuos tan peinados, empolvados, adonizados y llenos de olorosas esencias, porque, deseosos de singularizarse en cuestiones filarmónicas, desdeñaban obras tan

plausibles como el *Stabat Mater*, de Pergolesi, y las tonadillas de Misón.

En 1779 publica Iriarte el poema *La Música* (obra traducida después al francés, al inglés, al alemán y dos veces al italiano, y de la cual se hicieron en la Península y Ultramar numerosas ediciones), y en uno de sus capítulos se dirige el vate a Nicolo Jommelli — que era en el teatro italiano algo así como el Wagner o el Orfeo de su época —, para demostrarle «el carácter de la zarzuela y de la tonadilla española», teniendo frases bien elogiosas con referencia a esta última.

En 1786 publica Samaniego un artículo donde se ensalzan los méritos de Misón como tonadillero, diciéndose de él que «había abierto una senda que, cuidadosamente seguida, pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional».

En 1796 se publica en castellano la traducción de una obra de fama mundial, que el abate don Antonio Eximeno había publicado en italiano sobre *El origen y reglas de la Música...*, donde hay palabras de elogio para «las piezas pequeñas en música que sirven de intermedios» en el teatro español.

Si Moratín arremetió contra las tonadillas en general, ello es bien disculpable, pues mal podía encontrar plausibles estas obras menores quien, como él, durante su cargo de censor teatral en una famosa Junta de reforma de los teatros que tuvo vida efímera, prohibió las mejores obras de Lope, Calderón, Moreto, Tirso y otros más, alcanzando la condenación a 616. Sin embargo, debemos anotar que sus ataques se dirigen contra las «tonadillas modernas», lo cual envuelve un elogio para las antiguas, y debemos recordar que también tuvo frases condenatorias para la música operística que en su tiempo creaban los compositores italianos.

Iza Zamacola, en los dos volúmenes titulados *Colección de seguidillas, tiranas y polos*, publicados cuando

la tonadilla había caído en la mayor desnacionalización y decrepitud, tiene exaltadas frases de entusiasmo para un género que había sido excelente hasta el día en que lo abatió la nefasta influencia de la ópera napolitana con sus vocalizaciones antiibéricas.

En 1816 se publica el libro *Visita de atención al teatro barcelonés ...*, escrito por un autor que encubrió su nombre con el seudónimo « Gil Gaca, académico férvido-filo-dramaturgo ». Al señalarse aquí el estrago que la ópera producía en Barcelona por aquel tiempo, se tienen elogios para las comedias del siglo de oro y para los sainetes de don Ramón de la Cruz y otros colegas suyos, así como para las tonadillas de Misón, Esteve, Rosales y sus sucesores, diciéndose de todos ellos que « son el *non plus ultra* de las bellezas cómicas ».

Antes de seguir comentando las opiniones españolas formuladas con posterioridad al hundimiento definitivo de la tonadilla, debemos señalar varias extranjeras, de gran valor, comenzando por aquella expuesta en la obra *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen ...* (Hamburgo, 1772-1773). El musicólogo inglés Carlos Burney refiere en este « Diario de viaje » que, hallándose en Munich, tuvo ocasión de oír cantar tonadillas y seguidillas a un excelente tenor, llamado Signor don Panzachi, quien había permanecido unos años en España, traído por Farinelli, para actuar en las representaciones palaciegas, y que después pasó a la capilla del elector Maximiliano III, en Munich. Con referencia a este cantante, que se llamaba Domingo Panzachi y procedía de Bolonia, dice F. J. Fétis: « Su biblioteca de música encerraba una curiosa colección de todos los antiguos libros españoles referentes a este arte ». Tratábase, pues, de un artista de gustos distinguidos, a quien sedujo nuestra tonadilla, por cuanto durante su estancia en Munich cantaba esta clase de obras con gran frecuencia, según lo testimonia la rela-

ción del musicólogo Burney. También fué Rossini un enamorado de nuestra música tonadillesca; la escuchaba con suma delectación a cantantes españoles radicados en suelo extranjero, y muy especialmente a dos *operantes* famosísimos que habían iniciado su carrera artística como tonadilleros (Lorenza Correa y Manuel García), y llevó algo de ese espíritu musical a algún trozo de su ópera *Il barbiere di Siviglia*, cuyo libreto, como es sabido, se inspiró en la comedia de otro tonadillófilo ilustre: el comediógrafo francés Beaumarchais.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y en lo que va del actual, se han renovado incesantemente las simpatías y los elogios dedicados a la tonadilla, si bien con la mayor frecuencia — digámoslo lealmente — no se basaban en el conocimiento directo de las obras, puesto que éstas dormían inéditas en las bibliotecas públicas, sino en los ecos subsistentes de opiniones tradicionales.

Mariano Soriano Fuertes se indigna en su *Historia de la música española ...* (4 vol., 1855-1859) del olvido en que había caído ya la tonadilla. Habla de ella con amplitud, sin que sean muy exactas sus apreciaciones históricas, manifestando además que a la sazón seguían cantándose la *Tirana del Trípoli*, las seguidillas de *El triunfo de las mujeres* y otras piezas pertenecientes a ese género lírico.

Carlos José Melcior, en su *Diccionario Enciclopédico de la Música* (1859) manifiesta que a la tonadilla la mató la ópera italiana, y le sucedieron las zarzuelas, añadiendo que sólo ha sobrevivido una tonadilla, a saber, la titulada *E presidiario*.

Baltasar Saldoni recoge en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (4 vol., 1868-1881) algunas noticias breves sobre la tonadilla y sus intérpretes principales, especialmente Lorenza Correa.

Del interés que despertó en Francisco Asenjo Barbieri la tonadilla escénica, dan fe los entusiasmos des-

plegados por este compositor y musicólogo al recoger los textos de la misma, así como innumerables antecedentes históricos que prestan hoy utilidad suma en la Biblioteca Nacional. Un contemporáneo suyo, el compositor Emilio Arrieta, tuvo frases de veneración para ese caudal artístico, en su discurso de inauguración del año escolar 1783-1784, como director del Conservatorio madrileño, pues habló ahí de los fondos con que acababa de enriquecerse la Biblioteca del mismo, calificándolos como «importantes y ricos materiales», y entre ellos señaló especialmente «las nacionales y curiosísimas tonadillas de fines del siglo pasado y principios de éste, en número de 486, compuestas por Laserna, Misón, Rosales, Esteve, Castel y otros varios y populares autores», añadiendo a continuación: «Esta preciosa colección merece estudiarse por los que quieran ser compositores de música española».

En su libro *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (1881), dice Antonio Peña y Goñi que la obra de Barbieri es «la tonadilla idealizada», por haber agrandado este compositor el cuadro de aquel género, «encajándolo de una manera incomparable en la ópera cómica». Análoga opinión ha sido formulada por Marcelino Menéndez Pelayo en la contestación al discurso de recepción de Francisco A. Barbieri en la Academia Española, al exponer que el recipiendario «convirtió el embrión informe de la tonadilla y de la jácara en el producto realmente artístico de la ópera cómica nacional, impropriamente llamada zarzuela».

Carlos Cambronero escribió un artículo bien caluroso acerca de la tonadilla en *Revista Contemporánea*, y en el prólogo del Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid considera esa música como un «tesoro de gran valía para el conocimiento de la música genuinamente española».

Emilio Cotarelo y Mori, en el libro *Don Ramón de la Cruz y sus obras* (1889) defiende calurosamente la

tonadilla, manifestando que sería muy deseable la publicación de « una colección selecta y esmerada de estas joyezuelas de nuestro teatro, de las cuales sólo de oídas suele hablarse ». Y la ensalza en diversas obras suyas.

Felipe Pedrell dedicó a la tonadilla varios cuadernos de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (4 vol., 1897-1898), lamentando que hubiera sido moda durante una época no lejana « rebajarla, considerándola como cosa indigna del arte ».

Rafael Mitjana, en su colaboración a la *Histoire de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (vastísima publicación editada en París), declara que « las tonadillas ofrecen páginas de primer orden, no sólo por el color y la nota pintoresca, sino también por la profundidad de pensamiento y la fuerza expresiva ».

Incidentalmente obtuvo loores la tonadilla en 1912, en el acto de la recepción de Valentín Arín en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El recipiendario dedicó su discurso a los progresos y decadencias de la música española diciendo en un párrafo : « Como antaño fueron al género popular los Milán, los Narváez y los Pisador, a la tonadilla van ahora los compositores más estimados : Misón, Laserna y Esteve ». Al contestarle Cecilio de Roda, tuvo frases de afecto para ese género lírico, pues con referencia a sus compositores expuso : « Aun moviéndose siempre en la sinceridad y frescura de la música popular, tienen ciertos detalles, ciertos giros, que denuncian el conocimiento de las obras y del estilo de Haydn, Mozart y Gluck ».

Julio Gómez, en su estudio monográfico sobre el tonadillero don Blas de Laserna (*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1925 y 1926), Joaquín Nin en los prólogos a su colección *Quatorze airs anciens espagnols* (París, 1926) y Jesús Aroca en su brevísima *Reseña histórica de la tonada* han tenido frases laudatorias para la tonadilla, contri-

buyendo así a la divulgación de este género teatral. Fué el mismo Julio Gómez quien inspiró a la Sociedad Filarmónica de Madrid la organización de un concierto, celebrado en 1925, donde se cantaron una tonadilla de Esteve, una de Laserna, y la tonadilla *El pelele*, del referido compositor y musicólogo contemporáneo. Tal audición inspiró al crítico musical don Adolfo Salazar unos párrafos cordiales en el diario *El Sol*, de los cuales destacaremos las siguientes líneas: «El estudio de la tonadilla es fundamental para nuestra historia. Nuestros eruditos están aún en la fase de acopio de datos. Sean éstos bienvenidos ... La tonadilla presenta tres aspectos para nuestro interés: uno, el histórico, en extremo importante».

A pesar de todo ello, el valor de la tonadilla apenas había trascendido al público. E incluso no ha faltado, entre este coro de alabanzas, la voz de algún solista destemplado que llegara a declarar, como se puede ver en un extenso artículo dedicado a la materia en *Revista de Occidente* (diciembre, 1928) que las tonadillas forman «un inmenso montón de basura filarmónica, que vivía un instante para caer inmediatamente en el justificado olvido en que yacieron», y que los investigadores que ahora las examinan no son sino «eruditos curiosos y bien intencionados». Queda invalidada tan singular opinión, naturalmente, con sólo considerar que la Academia Española, velando por el prestigio de nuestras tradiciones artísticas, ha acogido entre sus publicaciones el amplísimo estudio (3 vols. en 4.º, con un total de más de 1500 págs., entre ellas más de 300 de música hasta ahora inédita) que dediqué a la materia como primer fruto de las investigaciones emprendidas perseverantemente durante buen número de años; y al considerar asimismo con cuán encendido elogio comentan hoy este género lírico las principales revistas musicológicas del orbe.

## CAPÍTULO II

### Origen, prosperidad y olvido de la tonadilla escénica

Tan diversas como contradictorias son las hipótesis emitidas en torno a la genealogía musical de la tonadilla escénica. Cotejando todas ellas y contrastándolas entre sí, enlazando todo esto con la lectura de los textos de bailes, entremeses y sainetes escritos durante el siglo XVIII, y observando las sinuosas significaciones que las palabras « tono », « tonada » y « tonadilla » presentaron en nuestro idioma durante varios siglos, es fácil fijar musicalmente aquella genealogía.

Contra lo que se ha supuesto, la tonadilla escénica no deriva de los entremeses cantados en siglos anteriores, porque falta un hilo que con ella enlace dichas producciones, y la relación entre una y otros sería a lo sumo de semejanza muy relativa, mas no de causa y efecto. Tampoco deriva de las comedias escritas por Lope, Calderón y otros grandes ingenios del siglo XVII, pues ahí la intervención musical venía a exornar algunas escenas, formando parte de la obra representada y sin tener jamás la categoría de intermedio entre los actos con asunto propio. Tampoco deriva de las zarzuelas de ese mismo siglo, cuya tradición puede considerarse tan perdida como lo habían de estar sus correspondientes textos musicales respectivos cuando Misón dió impulso a la tonadilla. Tampoco deriva de los « cuatro » que antes habían inaugurado las comedias,

como adorno complementario y ajeno a la correspondiente producción, pues no inspiró en ellos su carácter, ni su espíritu ni su forma. Tampoco deriva de las « princesas » o « bailes de bajo », tan usuales en la primera mitad del siglo XVIII, que eran coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres o con agudeza y gracia, y que llevaban por acompañamiento instrumental una guitarra y un violón. Tampoco deriva de los « intermezzi » napolitanos, pues sólo coincide con ellos en que una y otros se situaban entre los diversos actos de obras mayores. Tampoco deriva, finalmente, de lo que yo he denominado la « tonadilla a lo divino », manifestación musical con la que la tonadilla escénica sólo tiene de común, en ciertos casos, el plan morfológico, como resultado de coincidencias bien fácilmente explicables por el hecho de pretender instituir sólidas alianzas entre la unidad y la variedad.

No sólo la jácara, sino también el entremés y el sainete concluían frecuentemente con un número cantado, que por cierto no solía ser el único en estas obras menores. Poco a poco esa pieza final fué aumentando su amplitud, a la vez que se desentendía del asunto principal, y concluyó por desgajarse del sainete. Constituido así en libre composición literario-musical, aquello que venía siendo un apéndice del intermedio parcialmente cantado y parcialmente hablado, aceptó la música en su totalidad, al menos durante el período de juventud. Venía tan preparada la innovación, que sus primeros cultivadores apenas advirtieron el carácter específico con que brotaba, ni el porvenir que habría de tener, ni la denominación que más pudiera convenirle; y como las palabras « tonada » y « tonadilla » venían siendo corrientes para designar canciones, lo mismo teatrales que populares o religiosas, y como en el nuevo género se veía una vasta canción integrada por varios números, continuó denominándosele « tonadilla », incluso en la época de su

mayor desarrollo, aunque ese diminutivo fuera tan impropio como lo es el aumentativo « callejón » aplicado a calle pequeña. Siempre los idiomas se permiten las mayores libertades, sin que por ello debamos censurar al pueblo que los forma y reforma.

\* \* \*

Por lo que respecta a la vida de la tonadilla escénica, el estudio del caudal existente, constituido por unas dos mil obras, nos ha permitido fijar las siguientes fases en su desenvolvimiento :

Primera etapa : aparición y albores (1751-1757). La tonadilla está ligada al sainete, entremés o « baile » — el « baile », que no debe confundirse con los « bailes de bajo » a que nos hemos referido anteriormente ni con los « bailettes » enquistados en la tonadilla, era un intermedio literario donde entraban letra, música y danza —, y lo epiloga, por lo general, aunque también aparece interpolada en él. De ello me ocupó detalladamente en el primer volumen de *La tonadilla escénica*, señalando las obras de esa índole conservadas hoy y examinando su contenido. Durante estos años de transición, coexisten junto a tonadillas con vida propia otras tonadillas que siguen enlazadas a los sainetes. Cuando más adelante la producción tonadillesca arraiga sólidamente y obtiene la plenitud de derechos, rompe definitivamente con esas trabas. El principal compositor, en esta fase inicial, fué Antonio Guerrero.

Segunda etapa : crecimiento y juventud (1757-1770). La tonadilla comienza a tener vida propia, nutriéndose entonces del espíritu popular, al cual satiriza o enaltece. La historia dice que Misón fué el creador de la tonadilla ; pero esto es inexacto. Ni por el número de personajes ni por la índole de las materias, ni por el desarrollo de los asuntos, ni por la morfología literario-musical, ni

por la instrumentación, existe gran diferencia entre las primeras tonadillas misionianas y las que les habían antecedido inmediatamente. Sin embargo, ese músico tuvo en su haber algunos grandes méritos que sería injusto negarle o disminuirle. Misón dió independencia a un género teatral que hasta entonces llevaba una existencia parasitaria. Además, exigió que de un modo constante, y no circunstancialmente como hasta entonces, fuese acompañado por la orquesta en sustitución de la guitarra. Asimismo sembró el gusto por una manifestación lírica donde — a diferencia de lo exigido para sainetes y entremeses — la música era lo principal y la letra lo secundario. Y ese gusto fué ampliándose de tal modo, que al principio se cantaba una tonadilla independiente tras el entremés representado entre las dos primeras jornadas de la comedia (no olvidemos que la comedia española tenía invariablemente tres jornadas o actos), después se cantaron dos tonadillas en cada función, la una tras el entremés y la otra tras el sainete representado entre las dos últimas jornadas, y, finalmente, acabó por desalojar al entremés para ocupar el puesto vacante. Añadamos que Misón elevó el nivel estético de aquello que hasta entonces había sido canción plebeya o rústica si dimanaba de las fuentes folklóricas, o canción vulgar y tosca — salvo algunas excepciones — si dimanaba de compositores seudoeruditos. Como revelador, iniciador y encauzador en este orden, merece Misón, por tanto, que le estime con reverencia la historia artística española, aun descontados sus elevados méritos como compositor de otras producciones, tanto líricas como puramente instrumentales. En esta época también contribuyen al desarrollo del nuevo género teatral el citado Antonio Guerrero, Pedro Aranaz, José y Antonio Palomino, Pablo Esteve, Antonio Rosales, Manuel Pla, Jacinto Valledor, Juan Marcolini, Ventura Galván, José Castel y algunos más.

Tercera etapa : madurez y apogeo (1771-1790). La tonadilla ofrece aquel lozano vigor que es propio de la plenitud. Si en la etapa precedente lo embrionario iba adquiriendo amplitudes cada vez más acusadas, los bocetos de acción se ensanchaban hasta presentar sainetes o dramas comprimidos, y las incoherencias tendían a justificarse o atenuarse, ahora la tonadilla incluso llega a ser « a veces todo un acto — según su duración y su artificio », como nos dice Iriarte en su poema *La Música*, introduciéndose en tales obras ciertos « abusos » verdaderamente « intrusos » — adjetivo impuesto por el consonante — con los que se deslucían el carácter nacional, o mudando a cada momento « mil diferentes clases — de tonos, modos, aires y compases ». A pesar de todo, durante esta época la tonadilla mantiene en buena parte un equilibrio ponderado ; de ello son indiscutible demostración las obras « a solo » vaciadas en molde tripartito y aquellas para interlocutores donde se desarrollaba una acción más lógica y de mayor teatralidad que en ciertos ensayos del período anterior, así como también con una aportación de varios elementos que contribuyeron a ensanchar su área y a fortificar su existencia. Las tonadillas a solo prodigan a la sazón la nota satírica, sin reparos ni atenuaciones, desviviéndose por la forma estrófica con letrilla, en lo literario, y por la copla, en lo musical. Las tonadillas para interlocutores prodigan los cuadros de costumbres inspirados especialmente en escenas de la vida ordinaria y sobre todo del pueblo bajo. La influencia musical italiana va infiltrándose poco a poco, aunque ya con gran ímpetu en el último lustro de esta fase. Esteve y Laserna son ahora los principales cultivadores, a lo cual contribuyó su designación para el nuevo cargo de « compositores de música » de las dos compañías teatrales madrileñas, secundándolos algunos que habían hecho sus primeras armas en el anterior período, especialmente Rosales, Villedor,

Marcolini, Galván y Castel, y otros que ahora se incorporan a la fila de músicos tonadilleros, como Fernando Ferandiere, Pablo del Moral, Mariano Bustos, Presas, Ferrer, Laporta, etc.

Cuarta etapa : hipertrofia y decrepitud (1791-1810). La tonadilla intensifica su hinchazón artificiosa, ya iniciada en las postrimerías del período anterior. Sometida fatalmente a un proceso biológico inevitable, acentúa los rasgos propios de toda manifestación artística en el período decadente : tanto su ampulosidad severa como su entonado empaque necesitan revestirse con estilos extraños e influencias exóticas que no contribuirán a ensanchar el acervo nacional, sino a destruirlo y disiparlo ; que en vez de embellecer, afean ; que lejos de emocionar, hastían. Al plebeyismo de antes sucede un aburguesamiento sin rasgos típicos ni altas idealidades, coincidiendo con una marcada tendencia hacia lo grave y lo sentencioso para mayor provecho de la moralidad, tal como lo entendía el censor don Santos Díez González, que era un moratinista lleno de prejuicios risibles. Con la extensión creciente de los diversos números y la mayor cifra de los mismos, pierden las tonadillas su primitivo carácter, convirtiéndose entonces en breves óperas cómicas, que se inspiran, por añadidura, en la música italiana, sin que pudieran competir con ella ; y cediendo más tarde a operetas o a bailes de gran espectáculo el puesto que habían adquirido cuando desalojaran al entremés, acaban a su vez por ser desterradas de la escena española. Para fomentar la tonadilla la *Gaceta de Madrid* abrió en 1791 un concurso, por consejo de Jovellanos ; se concederían tres premios, imponiendo entre las condiciones la siguiente, referida a tonadillas para cuatro interlocutores : « que su corte o duración no pase de veinte a veintidós minutos, que es lo que debe durar el mayor intermedio de esta naturaleza ». Al siguiente año se estrena *La comedia nueva*,

de Moratín, que tan sañudos ataques dirige a la tonadilla y a nuestro teatro en general. Transcurridos otros diez, todo eran lamentaciones sobre la triste suerte de la música tonadillesca, la cual había dejado de agradar porque « ya no se estimaba el gracejo nacional » (*La cita al ensayo*, tonadilla de Laserna, 1802). En 1803 declara la tonadilla *La lección de música y bolero* (Laserna) que esta clase de producciones no interesaban, por ser al gusto italiano las modernas y aburrir las antiguas, afirmandose con tal motivo que si se cantasen aquellas de Misón o Rosales, se vería « el gracejo que ha perdido la nación ». En 1804 la tonadilla *La venida de Muñoz* (Laserna) declara la imposibilidad de cantar más tonadillas, porque faltan los hombres de antes, y porque ha mudado el gusto, siendo éstas las causas de que ya no diviertan « los sonsonetes de la gracia española ». Cuando sobreviene la guerra de la Independencia, coge a la tonadilla en plena descomposición y presencié su muerte. Ese género lírico representaba un pasado sin resurrección posible. De modo que, contra las aseveraciones de Pedrell y Mitjana, no es cierto que la tonadilla conservara su franco españolismo, como protesta contra la intrusión musical operística procedente de Italia, y que se aferrase a él hasta el postrer momento; ni es tampoco cierto que la lucha contra los invasores franceses destruyera ese género teatral, por tener que dedicarse los españoles a preocupaciones más hondas o a empresas militares. En esta época los principales músicos tonadilleros eran Blas de Laserna y Pablo del Moral, que sucedió a Esteve, en 1790, como compositor de música de los teatros madrileños. Con ellos compartieron esa tarea lírica León, Abril, Acero y el famoso Manuel García, así como los italianos Remessi, Bruzzoni y Francesconi.

Quinta etapa: ocaso y olvido (1811-1850). De un modo incidental se representan algunas tonadillas, especialmente en funciones de Navidad, recogiendo las cinco

o seis obras más populares del repertorio tradicional, o se construyen algunas con retazos de otras del siglo XVIII, a las cuales se agregaban ciertos números musicales conocidísimos (*La tirana del Trípoli* o *El polo del Contrabandista*), así como también varias piezas escritas expresamente, y largos trozos declamados, con todo lo cual aparece borrado lo que fué propio de esa manifestación lírica española durante sus años de crecimiento, juventud, madurez, apogeo y decadencia. Rossini contribuye por entonces a nuestra desnacionalización artística en igual o mayor medida que Paisiello y Cimarosa varios lustros antes, culminándose con aquél lo que se había iniciado con éstos en perjuicio del arte musical patrio. Pero entonces se produce también un gran número de canciones sueltas, como *El serení*, *El julepe*, *El chairo* y *La Currilla*, figurando entre sus principales proveedores aquel ilustre don Ramón Carnicer, que compuso varias óperas en estilo italiano, así como igualmente una obertura bien famosa para *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, y un amplísimo dúo — que he publicado en el tercer volumen de mi obra *La tonadilla escénica* — para remozar una antigua tonadilla de La-serna, titulada *Los maestros de la Raboso*, donde lucía sus primores la celebradísima cantante Mariana Raboso, la cual actuó en Madrid por última vez durante el año cómico de 1780. En este dúo, francamente rossiniano, dialogaban un músico y un poeta poseídos de su incomparable superioridad. El músico cantaba estos versos, donde se mencionan ilustres compositores italianos, a la sazón tan famosos como olvidados en nuestros días buen número de los mismos :

Fioravanti, Paisiello,  
Portogallo, Cimarosa,  
Coccia, Mosca, ¡linda cosa!  
Todos son a cual peor.

De Meyerbeer no hago caso,  
Donizetti ni Bellini.  
Desafío a un Rossini  
a hacer música mejor.

En 1843 se estrena *Jeroma la castañera*, con música de Soriano Fuertes, que se anunció como tonadilla en el cartel, pero que su propio autor no califica bajo esta denominación, ni bajo la de zarzuela en su *Historia de la música española*, pues la llama «pequeña pieza lírico-dramática». Y cuando Barbieri, secundado por otros músicos, da feliz arraigo a la zarzuela grande varios años después, tras algunos afortunados tanteos en los que hubieron de tomar parte diferentes compositores, nadie piensa en la tonadilla para establecer la filiación de la nueva corriente, por cuyo entronizamiento se luchaba con entusiasmo sumo, sino en la ópera cómica francesa, con cuyo género hubo interés decidido en identificar aquel otro que tantos aplausos habría de dar a una pléyade de compositores: Barbieri, Oudrid, Gaztambide, Arrieta, Fernández Caballero, Chapí y otros de menor cuantía.

Y siguiendo en sus postrimerías un camino bien opuesto al que había emprendido desde sus albores hasta su decadencia aquella tonadilla que comenzara siendo «canzoneta vulgar, breve y sencilla» — según el endecasílabo iriartiano — para convertirse en obra que a veces ocupaba todo un acto «según su duración y su artificio» — como declaraba otro endecasílabo del mismo Iriarte —, acabó por quedar bien olvidada, hasta el punto de que, ya entrado el siglo xx, casi todos suponen que las producciones tonadillescas no eran obras en un acto ni amplios intermedios líricos, sino sólo piezas sueltas. De ahí que designase Granados bajo la denominación genérica «tonadilla» cada una de las brevísimas composiciones para canto y piano — alguna de poquísimos compases —, entre las cuales destacan *El majó tímido*, *El tra-la-lá* y *el punteado*, y algunas más, inspiradas todas ellas en el espíritu de la época goyesca, tal como se lo imaginaba ese ilustre y desventurado artista.

### CAPÍTULO III

## **El plan tripartito y otros moldes morfológicos de la tonadilla escénica**

La tonadilla escénica, como toda manifestación artística, alcanzó la plenitud tras una serie de tanteos en una evolución constante de lo sencillo a lo complejo, y una vez lograda esa plenitud, inició fatalmente su descomposición por plétora asfixiadora. El vocablo con que se la designa no es, por tanto, una voz sacramental que debía imponer una significación delimitada de un modo fijo y con caracteres indestructibles. Así, pues, bajo el nombre « tonadilla » se cobijaron varias modalidades, como sucede con la palabra « ópera » (que alberga la bufa, la seria, la grande, la cómica, la verista, y también, en cierto modo, el drama lírico wagneriano), o con la palabra « sonata » (en su origen pieza que había de tocarse, en oposición a « cantata »; después sinónima de « suite » en obras alemanas y sinónima de pieza instrumental en las óperas italianas; más tarde sinónima de composición en un solo tiempo para clave, y posteriormente denominación que recaía sobre producciones en varios tiempos con sujeción a un plan determinado, para piano solo o para piano y algún instrumento más, como el violín, el violoncelo, etc.).

La tonadilla escénica sigue, por consiguiente, las leyes comunes a toda evolución artística, mostrando unas veces cierta amplitud genérica y otras veces cierta

variedad específica, sin que ello impusiera una explícita declaración, aunque con frecuencia la hubo.

El molde en que con mayor tenacidad, y casi desde los primeros momentos, aparece vaciada la tonadilla escénica, es fundamentalmente tripartito. Así pudo decirse en *El cuento del ratón* (Laserna, 1775) :

Formaré tonada  
de las que se estilan ;  
su entable, su cuento  
y sus seguidillas.

Y en un memorial escrito por el mismo Laserna en 1792 recuerda a la Junta de formación de teatros que a las tonadillas primitivas, formadas por « varios juguetillos músicos, cuya composición era de poco trabajo, sustituyeron las de crítica o sátira, compuestas de introducción, coplas y seguidillas ». (En este documento se hacía patente el gran trabajo que a la sazón pesaba sobre los compositores, a causa de la gran longitud que las tonadillas habían alcanzado.) En la crítica que de este género hiciera don Eleuterio — el personaje de *La comedia nueva*, de Moratín — al dialogar con don Serapio, explica sin intención docente la existencia de ese plan tripartito, al decir en tono de censura la rapidez con que se construían esas obras menores, que se improvisaban en veinticuatro horas. He aquí sus palabras : « Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal ; cuatro equivoquillos, etc., y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser : la que se pone en todas ; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle ».

De esas tres secciones, soldadas todas por una continuidad sin solución, la menos importante era la pri-

mera, donde se « entablaba » la idea o asunto elegido, después de hacer los intérpretes — sobre todo en las tonadillas a solo — su propia presentación, exornándola con perfiles autobiográficos de poca monta. Había casos excepcionales en los que al entable precedía una breve introducción — especie de prólogo de la tonadilla —, toda ella declamada, si bien algunas de estas obritas intercalaban una breve tocata instrumental, como pasa en la « Introducción a la tonadilla *La fuga de la Pulpillo* ». En cambio, la postrera sección obtuvo una personalidad y un desarrollo tales, que hubiera podido sostenerse con vida propia, ya que en muchísimos casos ni podía considerársela como complemento de la obra ni debía tomársela como un producto parasitario, según dirá un capítulo posterior.

Cuando se intenta fijar la extensión y límites de la tonadilla tripartita, surgen dudas si se atiende a los múltiples y contradictorios textos que podrían aclarar este punto, pues si ellos permiten suponer unas veces que sólo el número o parte central constituía la tonadilla propiamente dicha, otras veces dan lugar a creer que la tonadilla está integrada por todos los números o partes de la obra. Tengo acopiado un gran número de ejemplos, por los cuales se ve que ciertas producciones consideraban la tonadilla constituída exclusivamente por el número central, otras consideraban incluidos en la tonadilla el entable o la pieza final, y no pocas consideraban excluidas de la tonadilla estas dos partes extremas, todo ello sin contar algunos casos especiales que se caracterizan por su ambigüedad, sus equívocos o sus inconsecuencias a tal respecto.

\* \* \*

Las excepciones al plan tripartito de la tonadilla escénica pueden resumirse así: tonadillas breves, en

tipo de juguete lírico; tonadillas extensas, en tipo de ópera cómica, y tonadillas formadas por yuxtaposición de aspectos, como lo son las de «miscelánea», por lo común unipersonales, y las de «pasos», escritas para numerosos personajes con heterogeneidad de asuntos.

Las tonadillas en tipo de juguete lírico, muy poco usuales, suelen caracterizarse por la supresión de las coplas o parte central. Como con frecuencia estas obras, cuando estaban compuestas para cantarlas a solo, se escribían teniendo en cuenta el gusto y aptitudes de las intérpretes respectivas, bien pudo ocurrir que la brevedad de algunas de esas producciones fuese motivada por el deseo de terminar lo antes posible, porque, temerosas las cantantes de un fracaso, anhelaban evitar prolongaciones perjudiciales para el éxito. Pertenecen a tal grupo, entre otras, aquellas escritas por Antonio Rosales, con los títulos *La pretensión* y *Las preguntas*, para ser cantadas por Silveria Rivas Ladvenant, que era hija de la famosísima actriz María Ladvenant. Una de las primeras obras de esa índole es *Los alguaciles* (Guerrero, 1758), clasificado en el manuscrito como «Tonada o juguete entre seis». Transcurrido un decenio corto, queda fijado ese carácter específico del «juguete» en el marco de la tonadilla, como lo atestigua la tonadilla *El ciego* (Rosales, 1767), donde la graciosa anunciaba que, para divertir al auditorio en el desempeño de su oficio teatral, iba a divertirle «no con formal tonada, — sí con un juguetito». Y no faltan obras que abandonan la denominación «tonadilla» para sustituir esta palabra por «juguete», como *El prometimiento* (anónima y sin año, cantada por la señora Ramos, según dice el manuscrito) o indistintamente por «introducción» y «juguetito», como sucede en *Allá va una quisicosa* (Moscoso, sin año).

«Misceláneas» o «follas» eran aquellas piezas teatrales compuestas de varios pasos de comedia incone-

xos mezclados con otros de música. Diversas tonadillas aceptaban este aspecto calidoscópico, desistiendo del declamado, excepto en breves «parolas» a lo sumo. Algunas admiten la doble denominación genérica «tonadilla o folla», otras sólo se denominan «folla» y alguna figura bajo el epígrafe «folla cantada», equivalente a aquel de «fiesta cantada» con que en las ediciones antiguas se denominó *Celos, aun del aire, matan*, obra de Calderón, que se venía teniendo por comedia, hasta que el autor del presente estudio ha visto que se trataba de una ópera al hallar autógrafa la música del primer acto, la cual fué escrita por Juan Hidalgo, el maestro de la Capilla Real que en tiempos de Calderón estaba considerado tal vez como el más notable compositor de su época.

Entre las contadísimas follas a solo existentes, citaremos la *Folla de María Antonia* (Esteve, sin año, cantada por María Antonia Fernández, conocida por la *Caramba*). La cantante comenzaba anunciando una «folla real», compuesta de tres juguetes, a saber, un rondó con letra italiana para las damas, una marcha de carácter bélico para la tropa, y unas seguidillas de aquellas de ¡*Voto a briós!*, con acompañamiento de guitarra, para el patio, declarando, con respecto a esta pieza final, que la había engendrado Lavapiés y la había parido el Barquillo. Tras cada uno de esos tres números había otro, titulado *Canción*, con letra distinta y música común en cada una de las sucesivas apariciones, donde se dedicaban vítores a la folla. Esta producción tenía por remate unas nuevas seguidillas, en las cuales, por cierto, la actriz dedicaba frases de elogio a sus oyentes, aderezándolas con expresiones que pintan al vivo el descoco de tan famosa intérprete. Abundan más las follas para interlocutores, cosa bien fácilmente explicable, ya que permitían desplegar mayor variedad y retener con mejor provecho la atención del público.

Como sinónimo de « folla » debe considerarse la « miscelánea », con la particularidad de que algunas obras no tienen esta denominación como epígrafe genérico, sino como título individual. Señalaremos aquí *La Miscelánea* (Laserna, 1776) que era « una tonadilla algo de Arlequín » con piezas musicales para todos los gustos del auditorio : recitado y arieta, « caballo » acompañado por la guitarra, y seguidillas a pares ; *La Miscelánea* (Laserna, sin año), cantada por la Joaquina, donde se declara desde el comienzo : « afuera coplas — y a buscar vamos — diversas cosas », siendo estas « cosas » un rondó italiano para palcos y lunetas, unas seguidillas majas para el patio y una tiranilla para la cazuela ; y finalmente *La Miscelánea* (anónima, sin año, cantada no ya por una actriz, sino por un actor : el célebre Vicente Sánchez, alias *Camas*), cuyo prólogo anunciaba una nueva tiranita, y además unas buenas seguidillas como remate, pero que sustituyó la tiranita por un número con letra italiana, modificándose entonces el anuncio de su contenido al declarar textualmente :

Ella tendrá en italiano  
un rondón (sic) o cavatina,  
y en nuestra lengua española  
unas buenas seguidillas.

Las « tonadillas de pasos » eran obras de gran espectáculo. Utilizaban por lo común todos los elementos disponibles del elemento cantante, y aun otros actores, sin que las presidiese una concepción unitaria. En cierto modo se las podría considerar como « revistas », según el sentido que hoy tiene este vocablo en el terreno teatral, y cada « paso » constituía un « cuadro », por lo general sin enlace con los « cuadros » contiguos. Entre las obras de tal índole citaremos *La compositora* (anónima, sin año), donde Polonia Rochel anunciaba desde el primer momento : « Veréis cuántas tonadillas — cantamos aquí en un tris ». Cada cuadro de los que formaban

esta obra podía considerarse como una tonadilla comprimida, y al final de todos ellos había una estrofa, o especie de estribillo, con vítores a la « idea », al « festín » y a la « tonada », dado que esto consiguiese divertir. El primer paso de *La compositora* es una gaita a dúo, en idioma gallego chapurreado; síguete un brevisimo terceto amoroso rematado con seguidillas onomatopéyicas, donde los reiterados « din, din, din » imitan el tañido de las campanas; después sale Polonita « a echar su tonada », y presenta una graciosa miniatura de las tonadillas a solo con seguidillas epilogales; el cuarto paso es una canción satírica a dúo cantada por Polonia Rochel y Tadeo Palomino; y la obra finaliza con unas seguidillas epilogales que describen lo que suele suceder en los ensayos de las obras teatrales, cantando entonces, además de los intérpretes citados, la Borda, la Silva, la Guerrero, Aldovera, Rubio, « mujeres » (es decir, un coro femenino) y « todos » (o sea el coro general de uno y otro sexo).

No siempre los « pasos » heterogéneos llenaban íntegramente el contenido de la tonadilla, pues en algún caso excepcional éstas, siendo normales, lo intercalaban accesoriamente, como vemos en *El impresario* (Moral, 1797), donde se incluyó un « paso de tragedia del francés »; o incluían más de uno, como en *Los chascos de Pantalón* (anónima, 1778), cuyo primer « paso » es una « pantomima muda », la cual se injertó en la tonada para que la idea fuese más grata al ir unidos los asuntos, según advierte la introducción de dicha obra. Tras la exposición de las aventuras y peripecias en que habían intervenido Pantalón, Arlequín y Colombina, aparece aquí el postrer número, que es un « paso de ciegos ».

Las tonadillas extensas, en tipo de ópera cómica, pertenecen a los años de madurez y decadencia del género lírico que venimos estudiando, habiendo recibido

algunas de esas producciones la rotulación genérica « piezas de música ». En tales casos la voz « pieza » no supone la existencia de un solo número, sino la coexistencia de varios, que formaban unidades de orden superior, de igual modo que la voz « tonadilla » había perdido ya muchos años antes su significación primitiva de canción suelta, para designar una sucesión de canciones a través de las cuales se entablaba, desarrollaba y epilogaba un asunto. « Pieza », « pieza de música », « pieza de música o tonadilla » y « tonadilla o pieza de música » son las cuatro denominaciones genéricas que se aplican a tales especies de obras. Por lo general, la « pieza de música » tenía un argumento propio, absteniéndose de prodigar la nota satírica; pero también ofrecía por excepción aquel aspecto calidoscópico característico de las follas, misceláneas y sucesiones de pasos. Laserna y Moral son los principales creadores de « piezas de música ». Diremos, de pasada, que esta misma calificación se aplicó por aquellos lustros a ciertas producciones cuyo corte permite considerarlas como breves óperas ya españolas, ya italianas. Tal sucede con *El premio de la constancia* (Laserna, sin año), que prodiga los recitados y arias. « Pieza de música » es la obra en un acto *El tirano de Ormuz* (música del signor Platoni, sin año). « Pieza de música y verso traducida del italiano y puesta en verso español » es la titulada *Figura, astucia y embrollo* o *La posadera sutil*, tratándose en este caso concreto de una ópera italiana vertida al castellano en forma de zarzuela, es decir, sustituyendo por parlantes los « recitados » del original. La « pieza de música » tonadillesca no se preocupaba lo más mínimo de la distribución tripartita entronizada durante larguísimo tiempo y de la cual dan fe por centenares las producciones existentes.

Hallamos tonadillas con una morfología especial, sin que por su índole pudieran inspirar obras de análogo tipo

ni de ulterior desarrollo, por lo cual su plan estaba condenado a esterilidad irremediable. Tal sucede con dos tonadillas de Antonio Rosales : *Los vendimiadores*, cuyos personajes jugaban a los despropósitos para pasar el rato, y *El juego del burro*, donde se mostraban algunas incidencias que solían producirse entre jugadores de naipes.

Como remate de este capítulo señalaremos otro tipo de producciones que caen dentro del campo tonadillesco, a saber : los « fines de fiesta », con texto literario cantado en la escena y acompañado instrumentalmente. En las correspondientes denominaciones genéricas reina una cierta variedad, cuando a esa rotulación se acompaña otra complementaria con la cual se fija el carácter morfológico de la obra en bastantes casos. *La merienda del canal* (Laserna, sin año) es un « fin de fiesta o pieza de música » ; *Los estudiantes farsantes* (Moral, 1790) es un « fin de fiesta o tonadilla » con coros, recitados, duetos, seguidillas, minué, etc. ; *Miscelánea general* (anónima, 1803) es una « tonadilla o fin de fiesta » con los pasos de « doña Urraca » y de la « huevera », entre otros, y además con varios números musicales sueltos, como una tirana. Si estas últimas producciones pertenecen a la época de madurez o decrepitud de la tonadilla, existe una escrita durante los albores de dicho género teatral, a saber, la titulada *Fin de fiesta de la folla* (anónima, probablemente de Guerrero, 1755), la cual está integrada por una marcha, unas seguidillas, una tonadilla de tipo primitivo, o sea una sencilla canción y otros números más.

El fin de fiesta solía reservarse para las funciones solemnes ; y no era extraño que la intervención musical de estas obras se redujese a uno o dos números, como sucede con *La bola de gas* (Laserna, sin año), aunque lo usual es que tuvieran gran amplitud, pues debían coronar el espectáculo con un recreo tan grato para la vista como para el oído.

## CAPÍTULO IV

### **Asuntos predominantes en la tonadilla escénica. Licencias para la representación**

Por destinarse al canto la letra de las tonadillas, no debe buscarse en los textos ni primores de forma ni exquisiteces de estilo. Pero la música se ponía al servicio de una acción escénica donde tanto los tipos como los asuntos tenían gran relieve. Lo popular y lo satírico eran las notas salientes de estos libretos, trazados con un ingenuo realismo lleno de gracia y una espontánea vida llena de calor, que sólo muy excepcionalmente concurrían en las pulidas y académicas composiciones poéticas escritas por los más reputados vates de aquel siglo. Cuando la tonadilla logra esa gran lozanía propia de la plenitud y su apogeo viene preparando una decadencia inevitable, pretende cultivar el buen tono; pero los productos de esta época, lo mismo si tenían el aire de breves comedias armónicas que si se entregaban al cultivo de lo alegórico, apenas rezuman gracia ni espontaneidad.

El aspecto de las tonadillas solía diferir según que las mismas fueran monológicas — es decir, « a solo », de acuerdo con el vocabulario de la época — o para interlocutores. Aquéllas solían ser satíricas o picarescas, en ocasiones narrativas y muy raramente alegóricas; éstas solían presentar una acción poco dilatada, que recogía cuadros a la sazón popularísimos. Si en los primeros años ofrecen las tonadillas para interlocutores algunos

bocetos embrionarios de costumbres populares o de fantasías bucólicas, bien pronto vemos sainetes musicales graciosos, donde salen a relucir las más variadas clases sociales, con sus usos y costumbres. Compendiadamente aluden a esta diversidad las seguidillas epilogales de *Los aguinaldos* (Laserna, 1786), pues dicen :

Raras veces se logra  
con las tonadas  
tener la complacencia  
de todos grata.

Si tratan sobre el cortejo,  
se quejan las cortejadas,  
porque a ninguna le gusta  
que en cara le echen sus faltas.

Si no tienen cascabel,  
el patio con ellas rabia :  
y si lo tienen, contra ellas  
la luneta se levanta.

Las serias enfadan,  
las alegres pican,  
las de maja majan,  
las de usía enfrían.

Mas, sin embargo desto,  
cuando ellas faltan,  
falta de los teatros  
la mejor salsa.

Esto no obstante  
padecen las tonadas  
contrariedades.

Si son cortas, dicen todos  
que en ellas no hallan sustancia ;  
y si tienen algún caso,  
dicen que son muy pesadas.

También si hablan sobre el lujo,  
los palcos segundos chillan ;  
y si hablan sobre las viejas,  
en la alcoba se amotinan.

Durante el apogeo de la tonadilla predominan, entre los personajes, los individuos que vivían de oficios humildes o profesiones modestas, desde el hortelano y el trapero, hasta el relojero y el memorialista, sin que faltasen, sin embargo, petimetres, usías, letrados y otras personas de distinción o autoridad. Venteros y fondistas, mágicos y adivinos, vendedores ambulantes o de

puestos fijos, volatineros y toreros, aurigas y lacayos, poetas y músicos, guardias y soldados, viajeros, filósofos, peregrinos, bandoleros, contrabandistas y otros mil tipos más, contribuían al deleite del público, triplemente atraído por la intención de la letra, el encanto de la música y el arte de las representaciones. Si faltaban en esas obras menores los apasionamientos fogosos, las ironías mordaces o los sentimentalismos dulces, así como también todo efluvio lírico o toda explosión romántica, abundaban en cambio, los amores y los amoríos, los galanteos y los desdenes, los celos y las venganzas, las torpezas y los reproches, los engaños y los desengaños, los lamentos de gentes burladas y las esquivances de gentes arrepentidas. No hay allí edad ni estado que se libren de ser cortejantes o galanteadores.

Dos tipos que nutrieron muchas de esas obras menores eran los majos y los abates. Durante la época de los dos Carlos de Borbón — el tercero y el cuarto —, el majismo traspasa las esferas literarias de don Ramón de la Cruz y las pictóricas de don Francisco de Goya, invadiendo las musicales en los intermedios teatrales de las regocijantes comedias o de las tragedias tremebundas. Unos majos alternaban entre sí, mientras otros se enfrentaban con personas de distinta categoría social, como tal «maja de rechupetazo» con cierto «petimetre afectado». Para contrastar con el majismo, abundaban muestras curiosas de un «currucatismo» que complementa hoy — mediante la lectura de los libretos correspondientes — esos cuadros sociales trazados a la ligera, sin preocupaciones por el porvenir, sino sólo por el momento fugaz. Del abuso que se hizo a costa de tales tipos, da fe *El amor melonero* (Esteve, 1776), donde la cantante decía que apestaban ya las cosas de majas «y toca en majadería — tanto de majas majar», sin que por ello cambiasen mucho las cosas, pues transcurridos diez años más, declaró *Los aguinaldos* (Laserna)

que majaban las seguidillas de maja. Aun durante los años que presencian el ocaso de la tonadilla escénica, sigue la exhibición de majos; mas entonces no se hace por rutina ni por capricho, precisamente, sino para afirmar el espíritu popular español en señal de protesta o de rebeldía contra la invasión cada vez más acentuada de modas y modales extranjeros, como si el majismo, con todos sus defectos y toda su vulgaridad, encarnara lo más típico de la raza ibérica, puesto a la sazón en peligro ante las pacíficas intrusiones de aquellos modales y de esas modas.

También el abatismo, al igual que el majismo, fué tema cultivado preferentemente por los poetas tonadilleros durante largo tiempo, pues de tal suerte se lograban fáciles aplausos, manifestándolo así *Los descontentos* (anónima, 1783), donde se dice que aunque los abates suelen rabiarse con las tonadillas, éstas no gustan si no entra a danzar alguno de aquéllos. Vanos fueron los dictámenes de los censores, así como las órdenes de la Sala de Alcaldes (que prohibió terminantemente representar alguna obra donde salían sujetos de esa índole) para refrenar el tesón con que se los ridiculizaba en escena con gran regocijo del auditorio. Y esas ridiculizaciones llegaban al agravio personal, pues hubo tonadilla, como *La pescadorcita* (Laserna, 1779), que denominaba «anfibio animal» a «todo el gremio de abates».

Los personajes provincianos y los lugareños rudos asomaban también por el escenario tonadillesco frecuentemente. En particular el «payo» solía inspirar situaciones cómicas siempre distintas. Andalucía, con sus mujeres y su música, es cantera inspiradora bastante aprovechada. Y lo son Galicia, con su lenguaje y sus muñeiras, así como Vasconia, Cataluña y Valencia, mediante la introducción de personajes que reproducen expresiones y melodías propias de sus procedencias res-

pectivas. Gitanos pertenecientes a « esa especie pérfida y peligrosa, sin fuego ni lugar, sin fe ni ley — como dijo Laborde al hablar de ellos, señalando, de paso, que habían inspirado sainetes y tonadillas —, criollos, indios y negros, también tenían acceso a estas obras menores como protagonistas de escenas más o menos graciosas. Asimismo aparecen italianos de uno y otro sexo, que solían desempeñar el cargo de « operantes », es decir, cantantes de ópera, lo cual suministró pretextos para mofarse del arte musical napolitano a la sazón en boga por doquier; y franceses dedicados preferentemente a la venta ambulante de quincallería o a la profesión de peluqueros; y suizos, alemanes, ingleses, etc. Los extranjeros atraídos a nuestro país por las ventajas y beneficios que habría de proporcionarles la colonización de Sierra Morena, suministraron igualmente motivos de inspiración a los libretistas tonadilleros.

Las tonadillas unipersonales agudizaban su mordacidad al proyectar la intención satírica sobre determinadas personas o colectividades, que forzosamente habrían de sentirse heridas ante las más inequívocas alusiones. Cada estrofa de las « coplas » con que solían exornarse tales obras condensaba el asunto de un sainete, convirtiendo allí en señalamiento de vicios, ridiculeces o defectos comunes a parte de la Humanidad lo que los sainetes exponían de un modo sucinto, como caso concreto de análogo índole, con personajes adecuados y acción escénica. Los refranes servían de excusa para glosar una idea central con intención picaresca o satírica. En diversas ocasiones ya no era el refrán, sino la metáfora o el símbolo, aquello que suministraba materia al vate. Lo autobiográfico solía carecer de interés e intención, sirviendo las más de las veces para presentar artistas « nuevas » o debutantes, como se diría hoy.

En lo bucólico, lo amoroso, lo patriótico, lo conmemorativo, lo histórico, lo alegórico y aun lo mágico,

hallaban su inspiración aquellas tonadillas para interlocutores que no se limitaron a trazar cuadros mordaces de costumbres o a perfilar aspectos autobiográficos de los intérpretes. Lo bucólico pertenece al período infantil de la tonadilla, mientras lo alegórico es característico de la madurez. Lo amoroso unas veces ensalzaba la virtud y el matrimonio ; pero otras veces, bastante numerosas por cierto, presentaba cuadros del vicio y reflejaba excesos de la corrupción. Entre las tonadillas conmemorativas mencionaremos *La parmeseña y las majas* (Esteve, 1765), referente a la llegada a Madrid de la princesa de Parma ; entre las patrióticas, aquellas que se titulan *La toma de Mahón* (Espinosa, 1782) y *El sitio de Melilla* (anónima, sin año), obra esta última que fué « quitada por orden de la Sala », sin duda en consideración al poco respeto con que se habían tratado ahí ciertos rasgos de la vida militar ; entre las históricas destacaremos *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Valledor, 1785). Vemos con frecuencia la homogeneidad, el paralelismo y la prolongación de un mismo asunto. Común es, por ejemplo, la materia inspiradora de *El pedante* y *El viajante*, tonadillas ambas de Laserna ; como lo es, de igual modo, la utilizada para libretos que tuvieron por compositores a diversos músicos, especialmente Laserna y Esteve. El paralelismo se daba por vía de contraste, como en *La España antigua* y *La España moderna* (Laserna, 1785), o por razón de complemento, como *La vida del petimetre* y *Las damas de nuevo cuño* (Laserna, 1797). La prolongación se ve cuando la tonadilla consta de dos partes, como sucede con *El examen de Espejo* (Misón, 1760), o con *La competencia* (anónima) ; ambas, por cierto, interesantes como reflejo de las inclinaciones filarmónicas imperantes a la sazón.

\* \* \*

Hay quien cree que la tonadilla constituye una manifestación vulgar y plebeya ; pero es lo cierto que tales producciones líricas recogían los más variados asuntos, y cuando la oportunidad lo recomendaba, ascendían a las mayores alturas sociales. Tal ocurrió, por ejemplo, con aquellas dos tonadillas que, epilogando la primera un entremés y la segunda un « baile de batalla », se encuentran, respectivamente, como remate del segundo y tercer acto de la comedia *El triunfo mayor de Alcides* en cierto manuscrito que hoy conserva el Instituto de Valencia de don Juan, procedente de la librería que perteneciera en la segunda mitad del siglo XVIII al conde de Oñate, y que hemos exhumado en nuestras investigaciones. Dicha comedia, escrita por don Francisco Scotti, se representó en el teatro del Buen Retiro, es decir, en un coliseo real, el 13 de julio de 1760, para solemnizar la entrada de Carlos III, tomando parte en su representación las mejores partes de las dos compañías madrileñas. Aunque a la sazón se hallaba el género tonadillesco en su período de juventud, había arraigado tanto y se lo consideraba de tan buen tono ya, que no pudo faltar en aquella solemne sesión teatral, y allí encontró acomodo, efectivamente, fiel a los usos en cierto modo tradicionales de entonces. La tonadilla escrita para exorno del primer entreacto era de las « a solo » y la cantó la célebre Teresa Garrido. Su letra dice así :

En Génova embarquéme.  
 Mi rumbo fué a la España.  
 Me vino acompañando  
 mi camarada.  
 Fuíme luego a la corte.  
 Vi lo que deseaba.  
 Suele alguna tarde  
 bajar a la caza.  
 Va por sus jardines.

Todo el mundo le habla.  
 Murmúranle todos  
 que roba las almas.  
 De este todo el mundo  
 fué Carlos pirata.  
 Cuando ya es más tarde  
 a la pesca pasa.  
 Todos sus vasallos  
 juntos le acompañan.

También va su esposa,  
príncipe e infantas.  
Mas lo que yo le alabo  
es la confianza.

Le dice la gente  
ya remolinada ...  
Oyelo en seguidillas  
que así se cantan :

Carlos, Carlos, te advierto  
ve poco a poco ;

mira que tus vasallos  
se vuelven locos.  
(Mi cielo, ¡ay, qué contento!)  
No te esperaban ;  
y con todo y con todo,  
ya te adoraban.  
(Mi cielo, ¡ay, qué contento!)  
Mil años cuentas,  
y tu prole adorada  
que triunfe y reine.  
(¡Ay mi cielo ; ay mi contento!)

Al final del baile de la « Batalla » dicen los actores :  
« Sin más concluya el sainete — una marcial tonadilla ». Y esta tonadilla marcial cantada por otras dos cantantes a la sazón famosísimas, la *Lavenana* y la *Portuguesa*, con intervención del coro en el número final, tiene la siguiente letra :

LAV. y PORT. Compañeros queridos,  
decid acordes  
que vivan los monarcas  
que tiene el orbe.  
Pero por divertirlos,  
dirán mis voces :

*Estríbillo.* Se despuebla todo el mundo  
por ver los reyes de España.  
Ya forman la infantería  
y ya presentan las armas.  
Pasan los guardias de Corps  
y las carrozas bizarras.  
En una va un madrileño  
(mas robando vida y almas).  
Lleva su esposa a su lado ;  
que la goce edades largas.  
Sigue luego la hermosa  
que es el Príncipe e Infantas.  
Dicen a voces todos  
con algarazas :

#### SEGUIDILLAS

Todos. ¡Viva Carlos III,  
que es rey de España!  
¡Clarines y timbales  
hagan la salva!

(Este viva lo representan los hombres al compás de la música)

Digan las voces :  
« No te olvides, gran Carlos,  
de tus leones ;  
y a tus vasallos,  
con el mayor respeto  
tienes postrados ».

Descontadas las 500 tonadillas procedentes de Palacio que pasaron al Conservatorio, hay otras con referencias instructivas acerca del gusto con que se escuchaba en las mansiones reales este género lírico, como *La señorita en la aldea y el payo malicioso* (Laserna, sin año), cuya cubierta dice que esta obra fué destinada « para el Real Sitio de Aranjuez », y *El viejo currutaco* (Moral, 1801), al final de cuyo manuscrito se declara : « El instrumental de esta tonadilla está remitido al Sitio ». También existen memoriales acreditativos de tal extremo, como aquel remitido por Laserna al corregidor Armona en 15 de junio de 1784, donde se consigna este párrafo : « En consecuencia del encargo que Vuestra Señoría se sirvió hacerme tocante a la disposición de las piezas que se debían representar delante de Sus Altezas, desde luego formé la lista de las tonadillas de más mérito y más nuevas de la compañía, de la que incluyo a Vuestra Señoría copia con el repartimiento correspondiente ... »

Igualmente obtuvo gran boga la tonadilla entre la más linajuda nobleza. Dos encumbradas aristócratas, que a la sazón ocupaban los primeros puestos en la vida social madrileña, y venían reiterando su protección a las artes, se apasionaron fervorosamente por este género teatral. Una era la duquesa de Alba, y la otra, la condesa-duquesa de Benavente. Para la primera de esas damas compuso Laserna la letra y música de la obra conocida con el nombre *Tonadilla de la duquesa de Alba*, cuyo manuscrito figura en la Biblioteca Municipal de Madrid entre las numerosas tonadillas sin título de aquel maestro, lo cual acredita que dicha

producción se llevó después a los teatros públicos. La Duquesa, para corresponder a tal atención, sacó de pila, en 24 de junio de 1781, a un hijo de Laserna, llamado Juan Paulino, representándola en tal acto doña María Melcón, que era una señora perteneciente a la dependencia ducal. La misma Duquesa cantó en su coliseo privado la tonadilla *Los misántropos*, de Laserna, y tomó parte en la representación de otra para varios interlocutores, escrita por don Tomás de Iriarte con el título *El misántropo*. De la interpretación que diera aquí dicha dama a su papel de pastora, nos suministra datos Arriaza en su *Oda a Celmira*, donde hay una tirada de versos que comienza con los siguientes :

Hiciste las delicias  
del lucido concurso,  
siendo tu casa templo del buen gusto...

La Biblioteca Nacional conserva algunos recibos de copias de música hechas para la condesa de Benavente, en cuyo teatro particular se representaban obras de canto y declamación, entre ellas, en 1781, la zarzuela con libreto de Cruz, *El día de campo*; y uno de aquellos documentos, fechado en julio de 1787, contiene la partida por copia de una tonadilla « con todos los instrumentos duplicados y letra ». La portada de la « Tonadilla a solo para empezar María Pulpillo de 16 años » (Laserna, sin año) manifiesta en la portada : « Don Blas perdió el violín 2.º en casa de la señora condesa ».

Otro documento firmado por Laserna con el recibo de Ferrer en 1781, y pasado a la condesa de Peñafiel, declara así : « Por copiar la tonadilla *La beata*, cuatro puntos bajo ; la tonadilla que dice : *Quién me dará un remedio*, punto bajo ; las dos tonadillas duplicadas de la comedia de mi señora la condesa madre, las dos punto y medio bajo, y las otras dos, cuatro, 232 reales. »

También las tonadillas pasaban a las bibliotecas de los magnates más ilustres y que más se distinguían por

sus entusiasmos filarmónicos, el XII duque de Alba entre ellos. Al fallecer en 1776 este prócer — que había sido embajador en París, director de la Academia Española y amigo de J. J. Rousseau y A. L. Thomas, con quienes hubo de mantener correspondencia epistolar muy interesante —, se hizo un inventario de sus bienes ; y entre los existentes en su salón de música se registraron a la sazón obras de Vivaldi, Corelli, Bach, Telemann, Stamitz y Grétry, así como también otras, abundantes y variadas, de compositores españoles, entre ellas algunas zarzuelas, y asimismo varias tonadillas de José Palomino y Antonio Rosales, cuyos títulos no se consignaron.

Buen número de tonadillas habían ocupado las estanterías del conde de Oñate, cuyos fondos se dispersaron al repartirse la herencia del poseedor de aquel título por la época de Carlos III, y muchos de los cuales conserva hoy el Instituto de Valencia de don Juan, de Madrid. Se hallan en este caso unos inventarios de obras teatrales, con expresión de su signatura, y entre ellos existe una sección bajo el epígrafe « Tonadillas », donde se registran, con sus títulos y otras circunstancias, 17 obras de esta índole.

Hasta los mismos embajadores extranjeros acreditados en Madrid se interesaron por este género lírico eminentemente español. En la fiesta que dió el embajador de Francia, marqués de Ossun, en 1764, se representaron la zarzuela *El tutor enamorado* y la tonadilla *El cazador*, ambas con letra de Cruz y música de Misón. Cuando, transcurridos ya dieciocho años, visitó Madrid el conde Artois, diéronse en su honor numerosas fiestas, entre ellas, a 4 de agosto de aquel año de 1782, una función teatral. Publicóse por entonces una « Relación y noticia puntual de las ceremonias y festejos que se ejecutaron en esta Villa al serenísimo conde Artois », y allí se lee con referencia a la expresada función : « Concluída la segunda jornada se representó un sainete,

y luego la tonadilla que llaman de *Los viajeros*, pedida por el embajador de Francia, en la cual se manifiesta algo del carácter de esta nación y de la italiana, compitiendo con ambas una maja española, con la que se divirtió Su Alteza infinito, y explicó la satisfacción que le merecía aplaudiéndola con palmadas, como todo el concurso ». Aquel príncipe, que había venido « en calidad de viajante y no como persona real » (es decir, de incógnito), escuchó en los coliseos varias tonadillas más, y esa misma tarde en que tanto se había divertido con *Los viajeros*, después de pasear por Madrid, « se retiró a su posada, a la que fueron algunas cómicas y cómicos a cantar tonadillas ».

Varias tonadillas aluden, incluso en los primeros tiempos, a la divulgación que este género lírico tenía entre las clases acomodadas. En tal caso se halla la tonadilla a solo sin título, « De remedar a Mariana » (Misón, 1763), donde la famosa cantante Mariana Alcázar describe el efecto que harán sus imitadoras en las salas de las tertulias al prodigar torpezas, equivocaciones y atascos involuntarios. Varias seguidillas cantadas por María Ladvenant — especialmente aquella que principia con el verso « Es en glorias pasadas » — obtuvieron una boga insuperable por doquier.

Esta boga se difundía fuera de los escenarios, en no pocos casos, merced a la propaganda callejera que hacían los ciegos, y a ello aluden varias tonadillas, existiendo además un documento curioso por el cual se ve que en 1787 se solicitó el derecho de publicación de esas obras por los editores de *El correo de los ciegos*, a lo cual se opusieron terminantemente los directores de las compañías teatrales madrileñas. Entre otros argumentos invocaron dichos directores una razón de peso que se puede resumir así : como lo que atrae al público es la novedad, se acude al teatro cuando hay comedia o tonadilla nueva, y si las cantasen los ciegos por calles

y esquinas, a costa de un cuarto se desacreditaría a los más excelentes actores.

Asimismo se extendieron las tonadillas fuera de Madrid, según vemos por la declaración de «Don Preciso» cuando dice que «a los pocos días de oírlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados». Ello se testimonia también por los mismos textos de diversas tonadillas, o los documentos administrativos de diferentes poblaciones. Y su difusión debió de ser grande en Ultramar, según se deduce no sólo por algunas alusiones contenidas en esas obras teatrales, sino por la petición de los directores de compañías al luchar para impedir que los editores comerciasen con ese caudal literario, «ya en España, ya embarcándole para las Indias, y quitándole el gusto, la sal y el chiste a las piezas de teatro», como expuso el citado Memorial de 1787, con motivo de la petición hecha por los editores de *El correo de los ciegos*.

---

## CAPÍTULO V

### Estructura literario-musical en las tonadillas de molde tripartito

Hemos dicho que las tonadillas sujetas a molde tripartito presentaban tres partes características, cuya denominación genérica era, respectivamente, entable, coplas y seguidillas. El entable, a su vez, abarcaba dos aspectos, pues allí se hacía el elogio de la obra, de la intérprete, o de ambas cosas, según los casos, solicitando la atención de los oyentes, y se anunciaba el asunto que iba a desarrollarse. Curioso es que, mientras en los sainetes era usual pedir perdón por las muchas faltas momentos antes de caer el telón, en las tonadillas, por el contrario, momentos después de alzarlo, escuchaba el auditorio las alabanzas más hiperbólicas. Según esas declaraciones preliminares, la respectiva producción tonadillesca era linda y buena, o de primor, o de garabato, o muy salada, o de bulla y gracia, etc. Los principales compositores, y muy singularmente Esteve y Laserna, prodigaban esos y otros juicios acerca de sus propias obras, acumulando más de cuatro veces los epitetos laudatorios, como sucede, por ejemplo, en *Atención tengan* (Laserna), obra que se calificó «de rechupete», además de «muy agraciada», y por si esto fuera poco se la ensalzó también diciendo que era «atractiva y suspensiva del corazón».

La solicitud de atención y silencio adoptaba diferentes formas, desde las más sumisas y humildes hasta

las más osadas y resueltas, prodigando incluso el tono imperativo : « ¡Chi, chi, chi, chi! », « ¡Puntito en boca! », « ¡No hablen palabra! », « ¡Chito, silencio, silencio! ». Interesante es el preámbulo de *El cuento de una moza que se casó* (Esteve), porque refleja costumbres a la sazón reinantes entre el público de los coliseos. Dice así :

Oigan, señores,	« ¡Fuera sombreros! »
esta tonada ...	« ¡Callad, urracas! »
Todos atiendan.	No muevan bulla
No haya algazara,	con los del agua,
y nadie diga	ni otras cositas
mientras se canta :	que aquí se aguantan.

Algunas presentaciones, por el contrario, reflejaban la timidez suma de ciertos intérpretes, como sucede con *La Academia* (anónima), a cargo de una Pérez — no sabemos si Rosa o Josefa —, que cantó con la mayor humildad :

La pobrecita Pérez,	Que la Perecita,
mosqueteritos,	aunque pobrecita,
hoy con una tonada	a la cuadrillita
viene a serviros ...	quiere entretener.

Merced al « entable » los auditorios quedaban advertidos antes de que comenzasen las coplas, si es que no lo indicaba el título — cosa ésta bien frecuente cuando esos rótulos estaban calcados sobre proverbios, adagios o refranes —, sobre la materia que los intérpretes iban a desarrollar en cada obra. Entablábanse ideas para probar verdades olvidadas, mostrar defectos reprobables, desechar vanos errores, indicar subsanables yerros, manifestar torpezas que deberían evitarse, exponer algunas cosas que se hacen cuando deberían omitirse y otras que se dicen cuando más valdría callar. El entable, propio muy especialmente de las tonadillas satíricas a solo, también pasó a las de tipo narrativo, así como a las escritas para interlocutores. A veces el entable adoptaba un tono ceremonioso que se revestía

con un « recitado » musical a la italiana, como en el siguiente ejemplo de *El sistema de los preocupados* (Laserna) :

En la idea, señores, que yo trato  
no hiero a los objetos que retrato,  
pues la preocupación que en Madrid miro  
es el blanco a quien hoy ansiosa tiro.

Tras el entable, y antes de entrar en las coplas, solía ponerse un reducido número de versos, con música propia, a la cual se denominó « coleta », voz española equivalente a la italiana « coda », hoy tan arraigada en nuestro vocabulario musical.

Coplas y seguidillas nutrieron la producción tonadillesca, hasta el punto de constituir, en centenares de obras, elementos imprescindibles. Pero las coplas, al igual que las seguidillas, no tenían el restringido concepto ni la menguada longitud que puede suponerse hoy. Pasa con ellas, en suma, lo mismo que con la tonadilla, considerada por muchos como sencilla canción, sin presentir siquiera que algunas de estas producciones duraban hasta cerca de media hora.

Las coplas — siempre en plural — constituían la parte central de la tonadilla escénica, y a veces incluso se intercalaban en las seguidillas epilogales. Bajo tal epígrafe se venían denominando, desde antiguo, composiciones poéticas de muy alto valor, como lo atestiguan las coplas de Jorge Manrique : « Recuerde la alma dormida, — avive el seso y despierte... » En la definición que de las mismas diera Juan Díez Rengifo, en su *Arte poética española*, leemos : « Copla se dijo de cópula, vocablo latino, que quiere decir unión y junta, porque no es otra cosa copla, sino junta de versos ... » Pero se abusa tanto y tanto de las coplas para bien y para mal, que don Leandro Fernández de Moratín, en *La derrota de los pedantes*, escribe donosamente : « ¿Qué es poé

tica? El arte de hacer coplas. ¿Qué son coplas? Unos montoncitos de líneas desiguales llamados versos ... »

La tonadilla escénica identifica a veces las palabras « coplas » en plural y « tonada » en singular. Cuando introduce coplas breves, las llama en forma diminutiva « coplitas » o « coplillas ». A veces las hace preceder de un « recitado » a la italiana o de un encabezamiento declamado ; ello sucede en la época de madurez y especialmente con Laserna. Ocasionalmente, la « copla » — ahora en singular — se usa como sinónimo de canción popular, ya nacional, ya extranjera : por ejemplo, « copla de jota » y « copla francesa ». Esto último se halla en *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Esteve), donde el protagonista anuncia en una escena que va a entonar una « sirridilla francesa » (« sirridilla », *sic*, como corrupción fonética de « seguidilla »), y canta una copla de su país. « Coplas » es la denominación del número central integrado por la alianza de un minué y una melodía popular española, en algunas obras, como *Un calderero, un amolador y una rabanera* (Marcolini).

Caracterizanse las coplas tonadillescas por su relativa homogeneidad en la estructura de las estrofas que integraban cada producción, asentándose así de un modo firme la unidad dentro de la variedad ; pero esto no se ve desde los primeros momentos, sino más tarde. Para fortificar el nexo ideológico se usaban dos artificios rebuscados : la anáfora y la letrilla, si bien tal costumbre se introduce a partir del segundo período de la tonadilla, pues en la época de sus albores y primera juventud las coplas iban sueltas y sin ningún vínculo externo que las trabase. No siempre ocupaba la anáfora el comienzo de la copla, ni se reservaba tampoco de un modo general la letrilla para el final de la estrofa. Los metros predominantes eran octosílabos y hexasílabos, introduciéndose pies quebrados con relativa frecuencia.

Hacia el último decenio del siglo XVIII se entronizó la costumbre de rematar cada juego o colección de coplas con unas «boleras», o sea unas seguidillas que, consideradas musicalmente, adoptaban un molde especial, tras las cuales volvía a cantarse otra colección de coplas con la música antecedente. Estas boleras, a su vez, solían empalmar con un brevísimo número que anunciaba la conclusión del asunto y la inmediata aparición de la seguidilla, tirana o final con que terminaría la obra. Sin embargo, se las omitía excepcionalmente cuando la estrofa literaria tenía un estribillo mucho más extenso que la copla misma. Algunas veces se introducían boleras en otro lugar de la obra. La denominación bolera llevaba en ciertos casos un aditamento agógico: «Boleras vivitas», «Boleras sentado», etc., no siendo raro ver ortografiada esa palabra con V — «Voleras», o «Voles» en abreviatura —, de acuerdo con la etimología que hace proceder dicho vocablo del verbo «volar». En la tonadilla escénica esas boleras complementarias de las coplas comentan, juzgan o resumen el asunto desarrollado, hacen reflexiones, dan consejos para que se enmienden los vicios, concretan censuras, insinúan moralejas, indican remedios, muestran instrucciones, señalan peligros o aclaran propósitos, todo ello sin perjuicio de reclamar disculpas por el atrevimiento, pedir su conformidad a las personas que podrían considerarse aludidas, justificar las sátiras, recomendar o disuadir; con lo cual vienen a desempeñar, en suma, el papel de un padre anheloso de enderezar a los hijos por el camino de la virtud e interesado en que la prole escarmiente en cabeza ajena. Por lo que hace a la intención moralizadora del texto literario, ya había suministrado la tonadilla varios curiosos casos durante los años de juventud. Así, por ejemplo, en *Un marido, la dama y un galán* (Esteve, 1766), la exposición de varios cuadros satíricos va rematada con estos versos contun-

dentes : « Repita el cuento, — y a aquel que le picare — rásquese luego ».

En las tonadillas para interlocutores se hizo costumbre obligada el repartir entre los diversos personajes el contenido de cada estrofa de las coplas. Para ello solía usarse la forma interrogativa con una pregunta seguida de su correspondiente respuesta, y a veces se unían los diversos interlocutores para cantar unisonalmente o en contrapunto la bolera epilogal del número. En vez de la pregunta seguida de su respuesta, vemos también una afirmación sustentada en dos versos, a los cuales seguían otros dos con la refutación u objeción de lo expuesto por el contendiente. Si entraban más de dos personajes, se establecía un turno en cierto modo estereotipado, a fin de que todos ellos tuviesen análoga intervención en el canto. Así, pues, aquellos que en el primer juego de coplas habían formulado la pregunta o la afirmación, en el segundo juego de coplas daban las contestaciones o las refutaciones, respectivamente, y viceversa.

\* \* \*

« La seguidilla no es otra cosa que una canción, la cual forma parte de la tonadilla », como dijo el gentil-hombre inglés Richard Twiss en su libro *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772 & 1773* (impreso en Berna el año 1776). En efecto, así era, y tanto se abusó de las seguidillas en esos intermedios líricos que, al escribir Agustín Lladó en 1790 un artículo para el *Correo de Madrid*, elogió *La pupila, el tutor y el viejo*, porque esta tonadilla no finalizaba con seguidillas, sino con « un precioso terceto armónico ». Las seguidillas se hallan en el número inaugural de no pocas producciones, en las coplas o parte central de otras (especialmente algunas de Marcolini), y de un modo especialísimo en

la parte final de las obras vaciadas en un molde tripartito. Esos libretos prodigan seguidillas de toda especie : majas, serias, bélicas, pastoras, etc., según la índole del asunto o el sello de los personajes. Recordaremos esta estrofa inaugural de *La pastora muda* (Esteve) :

Seguidillas pastoras  
cantaros quiero,  
que también hay pastores  
seguidilleros.

Son curiosas las seguidillas de tarabilla y las de miscelánea, así como también algunas con letra catalana, francesa, italiana e incluso latina, que se pueden leer en el repertorio tonadillesco, y a las cuales hemos dedicado la atención debida, ilustrando todo ello con su correspondiente ejemplificación, en nuestro estudio sobre la materia.

Las seguidillas epilogaes de la tonadilla escénica fueron consideradas durante largo tiempo como epilogos desglosables por su índole, pero absolutamente necesarios. Y los vates no se cansaban de ensalzar las de cada obra, elogiándolas por nuevas, extrañas, preciosas, estupendas, primorositas, agraciadas y pulidas, o por ser de fundamento, de idea extraña, de golpe y porrazo, de rompe y rasga, etc.

En vez de adoptar una métrica inmutable, que hoy parece a muchos la única posible, las seguidillas epilogaes — y en general todas las seguidillas escritas con destino al teatro tonadillesco — sufrían irregularidades y quebrantos diversos por introducir hexasilabos de terminación llana en vez de pentasilabos ; por convertir en palabra llana a final de verso lo que eran dos monosilabos que exigían cargar el acento en el último ; por intercalar monosilabos, palabras sueltas y tarabillas en el contexto (desde el « ay », el « que », el « sí » o el « ole », hasta frases como la siguiente : « ay, tin, tin, salada mía, ay, ay », e incluso pareados o estrofas), y por

tener el segundo y cuarto versos con cinco sílabas siendo aguda la final, lo cual los convertía en hexasílabos, con gran indignación de «Don Preciso», el recopilador de una célebre *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, cuyo prólogo da noticias muy curiosas sobre la música tonadillesca, a la sazón destruída bajo el vendaval de la ópera napolitana.

Las tonadillas epilogales, por lo que a su contenido respecta, casi nunca continuaban el asunto desarrollado en la obra. Aunque solían presentar aspectos derivados de aquél o glosar otros sugeridos por el mismo, haciéndolo ya directa, ya metafóricamente, la referida correlación dejaba de existir con gran frecuencia. Ello se explica muy bien, puesto que las seguidillas, como el cerengue, el caballo, el manguendoy, las tiranas y diversos estribillos, constituían «adornos» que se agregaban a las tonadillas, según expuso en 1787 el *Memorial Literario*. Tan reiterados ataques a la conexión que debiera existir entre el cuerpo central y las seguidillas epilogales, merecieron bastantes censuras; una de ellas, por cierto, fué lanzada solemnemente, con la autoridad y prestigio que daba el cargo, por el corrector don Santos Díez González. Ello sucedió en septiembre de 1790, al dictaminar dicho corrector sobre *Quien lo hereda, no lo hurta* (Valledor), pues escribió con tal motivo: «He visto la presente tonadilla, cuyas seguidillas no tienen conexión con el objeto principal de ella, por lo que me parece que se prevenga a los ingenios que en lo sucesivo presenten letras para el teatro que sean de una sola acción, de modo que el fin tenga conexión con el principio, no apartándose del objeto principal con seguidillas inconexas». Tan severo moratinista era un partidario inflexible de las tres unidades escénicas y su dictamen dió lugar a que la aprobación de la obra fuese redactada en estos términos: «Representése con arreglo a las censuras que preceden

e instrúyase al ingenio de las del corrector, previniéndose igualmente por los autores de ambas compañías a los demás ingenios, para que haya uniformidad en todos ». (Recuérdese que a la sazón « ingenio » era sinónimo de escritor, que « autor » significaba director de compañía, y que eran dos las compañías españolas existentes en Madrid.) De nada sirve tal admonición, sin embargo, pues las producciones tonadillescas continúan epilogándose con seguidillas ajenas al asunto, y si bien es verdad que éstas no tardarán en desaparecer, ello será debido a otras causas, especialmente al cambio del gusto, cuando la tonadilla, hipertrofiándose artificialmente, se convierte en breve ópera cómica.

Las seguidillas epilogales mostraban ciertas predilecciones manifiestas. La de carácter amoroso adoptaba diversas formas, desde la más llana y sencilla hasta la más entonada y afectadísima. En *La criada que va a vistas* (Marcolini, 1767) las seguidillas dicen así :

El corazón humano  
y el pajarito  
pasan, breves, de libres  
a ser cautivos.

Y *La casa de posada* (Bustos, 1789) contiene las siguientes seguidillas :

Estaba Amor durmiendo en una selva, y el sueño le guardaban unas abejas. Sus tiernas mejillas parecían rosas, y al verlas, dudosas,	las van a picar. Despierta el Amor y echa a llorar. Pero de que le piquen Amor no lllore ; que más que le picaron, pica a los hombres.
---	--

Hay seguidillas que imitan onomatopéyicamente lo que pasa en los gallineros, enlazando el « ti, ti, ti, ti » con el « clo, clo, clo, clo », o que imitan el trino de los canarios y el gorjeo de los ruiseñores. Otras, abandonando lo objetivo por lo subjetivo, refieren rasgos autobiográficos o situaciones psicológicas de los actores que

las cantaban. A veces aludían a fiestas de actualidad, como las Navidades, y otras veces, nada escasas, lanzaban dardos satíricos o moralejas mortificantes. Balidos de ovejas, golpes de batanes, disparos de cazadores, cañonazos de batalla, tintineos de relojes de campanario y otras variadas descripciones pueden verse en estas páginas literario-musicales.

El estilo de las seguidillas epilogales presenta dos aspectos sucesivos. Hasta 1780, aproximadamente, predominaban lo vulgar y lo llano; mas a partir de entonces se acentúa cada vez más el cultivo de lo entonado y lo conceptuoso, aunque por su falta de elegancia y exceso de pretensiones puede calificarse como *cursi*. Compárense, en efecto, para el contraste, aquéllas, primitivas, donde se imita el ruido de la fragua, el tañido de la esquila, el canturreo infantil de la escuela, o donde simplemente se anuncia que dió fin a la obra, añadiéndose como remate: « Y la tonada — sólo añade: Señores, — hasta mañana », con éstas, muy posteriores, que nos presentan a Lisandro y Dorisa, a Lisi y Narciso, a Lisardo y Fenisa, a Friso y Nise, si se menciona una pareja; o a Laura, Salicio y Sileno, a Anarda, Anfriso y Claudio, si recuerdan a tres personajes, para prodigar cuadros anacreónticos o bucólicos a base de amores, desdenes, celos, olvidos y ausencias, o para describir sencillamente el campo apacible, la aurora rosada, las aves que trinan y los vientos que susurran.

Al examinar el plan morfológico de las seguidillas epilogales se ve que éstas experimentaron un crecimiento paulatino e incesante, como sucede con la tonadilla misma. En los primeros años adoptan un molde unitario, admitiendo a lo sumo un breve « estrambote »; pero después, merced a esa amplificación progresiva, crean un molde ternario, que esquemáticamente podríamos calificar de tipo A B A, por cuanto la tercera parte es en cierto modo una repetición efectiva, aunque

muchas veces abreviada, de la primera, cuando se la juzga desde el punto de vista musical, si bien la letra varía, naturalmente. Esa parte central de la tonadilla ternaria presenta caracteres variadísimos: andante pastoral, canción alcarreña, minué expresivo, paso trágico, caballo, tirana, coplas, recitado a la italiana, melodía francesa del Malbrú, melodía con letra alemana, bailes danzados (baile del pampirolillo, baile del oso, danza de enanillos de la procesión del Corpus, alemanda, cumbé, contradanza, etc.), parada con toques de clarines y timbales, y otros aspectos más.

La tirana y más tarde la polaca sustituyeron a las seguidillas epilógicas cuando la producción tonadillesca había alcanzado su esplendor. La tirana, en especial, alcanzó gran boga durante el decenio 1780-1790. Constaba de una copla de cuatro versos octosílabos, con un peculiar estribillo, que por lo regular agudizaba la intención maliciosa, picaresca o satírica de dicha copla. Solía danzársela también para reforzar el interés del canto. Haciéndola extensiva de un modo imaginativo a diversos países, los libretistas introdujeron en sus tonadillas ciertas tiranas con letra inglesa y también con pretendido sello moruno.

Pondremos aquí un ejemplo de tirana con su copla y estribillo; lo hemos elegido entre los centenares que ofrece el repertorio tonadillesco, por la circunstancia de que la copla siguiente se encuentra en dos obras de Laserna: *El poeta* y *El terciarista*, lo cual revela su gran aceptación:

Los cortejos de hoy en día  
son como los perros de agua;  
los enseñan a que busquen  
y al fin los hacen que traigan.  
¡Ay, tirana, tirana mía,  
no me martirices más!  
porque tu gracia y aseo  
son cosquillas del deseo  
que no me dejan parar.

¡Ay, tirana de mi vida,  
 ten de mi inquietud piedad,  
 pues que tantas tiranías  
 no es posible tolerar!

Tiraní, tirana :  
 ¡Ay, tiraní, tiraní, tiraní!  
 ¡Ay, tirana, tirana, tirana!  
 ¡Ay, ay!

En el decenio 1790-1800 la polaca viene coexistiendo con la tirana o con la seguidilla (habiendo perdido ya esta última en muchos casos su corte musical característico, para sustituirlo por piezas de tipo italianizante, aunque la métrica subsistiese aún, conservando el referido molde A B A), o incluso acaba desterrando casi totalmente a una y otra. La tonadilla *El último que llega* (Laserna, sin año) tiene estos versos históricos :

Mató a la seguidilla  
 la aria italiana,  
 y ésta ha sido despojo  
 de la tirana.

Así como tras las coplas solía intercalarse un breve número de transición, al cual en algún caso se llama «coleta» (es decir, «coda»), de igual modo se ve a veces un «Final», como conclusión de las seguidillas o tiranas epilogales. Pero después se impone en absoluto el «Final» propiamente dicho, libre ya de toda influencia que recordase un aspecto coreográfico. Incluso al reprisar entonces antiguas obras, se introduce esta alteración. Así, las seguidillas epilogales de *La paya porfiada* (Moral, 1791) decían: «La aparente inocencia — de los lugares — es sólo picardía — y falsedades ...», y dicho número fué sustituido más tarde por un final cuya letra dice: «De los lugares — es la inocencia — todo apariencia, — todo maldad ...» Con gran frecuencia esos «Finales» llevaban una moraleja conclusiva, abundante en obras de los postreros lustros de Laserna, así como en otras de Moral, que sucedió a Esteve cuando este com-

positor hubo de jubilarse en 1790 por impedirle sus achaques seguir ejercitando la profesión. Como complemento de lo dicho, debemos recordar que, a través de toda la historia de la tonadilla, se ven a veces finales distintos de aquellos que venían siendo usuales en cada momento de la evolución de ese género lírico. Así, pues — siempre de un modo excepcional —, existen obras epilogales con canciones, cánones, minuets, rondós, villancicos, etc. Y tanto en estos casos como en casi todos los demás, letra y música tenían enlace íntimo, cuando no repercusiones inevitables, condicionándose el texto literario por el texto musical, o viceversa, según lo reclamasen las circunstancias de la pieza o el carácter del ornamento introducido con miras al logro de la variedad y al aumento del interés.

---

## CAPÍTULO VI

### Los aspectos vocal e instrumental en la tonadilla escénica

El aspecto vocal de las tonadillas escénicas presenta tres formas fundamentales, a saber: la «parola» o declamado con acompañamiento instrumental o sin él; el recitado con acompañamiento ya «seco», ya «obligado», y el canto, comúnmente acompañado por la orquesta y el clave.

El declamado sólo entraba esporádicamente durante los primeros años de la tonadilla escénica; pero después va tomando poco a poco mayor extensión, hasta el punto de ocupar una escena entera; y cuando decae este género lírico, tiene intervención incluso una decena de veces en una misma obra. «Parola» y «representado» eran dos denominaciones con que se consignaba aquello que en la tonadilla no debía cantarse, sino declamarse. A veces también al parlante se lo denominaba «recitado». Durante los primeros años de la tonadilla, las «parolas» se decían sobre un sostén musical de acordes ya tenidos, ya arpegiados, o sobre un breve diseño melódico que debía repetirse mientras hablasen los actores. Abundan entre las «parolas» los «pregones» o gritos de vendedores, hallándose los sobre todo en producciones con letra autógrafa de Comella y música firmada por Esteve.

No eran extrañas las declamaciones rítmicas, como aquella que se puede ver en un número de *Los vagamun-*

*dos y ciegos fingidos* (Galván), donde los diversos actores, « todos rezando », debían canturrear la correspondiente letra, en molde métrico de seguidillas, sobre un fondo musical. Mixta de declamación y canto es la recitación sobre una nota o « cuerda recitativa » que se repetía tantas veces como sílabas tenía el texto, imitando el procedimiento usado en ciertos cánticos del oficio divino, y que remataba con un inciso melódico cadencial, todo ello apoyado por la orquesta, siendo Misón quien varias veces acudió a este recurso para introducir mayor variedad en sus obras.

Los « recitados » a la italiana se ven ya en Guerrero, Misón, Marcolini y Castel ; se dan con gran frecuencia en Esteve, y se prodigan mucho así en los últimos tiempos de Laserna como en las obras escritas por los compositores tonadilleros durante el período de la decadencia. Incluso hay caso en que, excepcionalmente, sirven de preámbulo al número inaugural de la tonadilla o a las seguidillas epilogales, y hacia 1780 se los entronizó como preliminar casi obligado de las coplas en las tonadillas a solo, sin que faltaran en las obras para interlocutores.

Las canciones a solo eran numerosísimas y de las más variadas especies, aun descontadas las « coplas » cuya morfología se examinó en otro capítulo. Curiosas son las canciones denominadas « solfeos », donde se imita el ensayo de una lección de música. Abundan los « remedos » o imitaciones de ciertos modos y estilos peculiares en el canto individual. En diversas obras los actores debían remedar a operistas de uno y otro sexo, quedando incluso más de una vez a voluntad del representante la elección de la pieza musical correspondiente. Dos melodías *ad libitum* de la segunda parte de *La despedida* (Laserna) se intercalaban en un número, advirtiéndose con respecto a la primera vez que el cantor « canta de capón lo que quiera », y exponiéndose con

referencia a la segunda, que «canta de bajo lo que quiera». La intercalación de piezas a capricho del intérprete es usual, sobre todo, al tratarse de caballos, fandangos, seguidillas, tiranas, polos y otros ornamentos netamente folklóricos que tanto prodigaban esas producciones teatrales. Contrastando con la sencillez de dichas canciones o de las escritas para las coplas, era frecuente que las seguidillas epilogales de los años de madurez y plenitud, así como los «finales» de los años de decrepitud, acumularan difícilísimas fiorituras o vocalizaciones a granel, lo cual se explica por la influencia, entonces avasalladora aunque recientísima, de la ópera napolitana, cuya entronización definitiva en Madrid, como espectáculo público y no sólo como recreo de la corte, acaeció en 1787.

En las tonadillas para interlocutores abundan los dúos, tercetos y cuartetos concertantes, especialmente durante el postrer período de este género lírico, aunque no solía dárseles esas denominaciones respectivas, e incluso recibían otras que mal hubieran permitido sospechar su verdadera estructura bajo tal aspecto. La construcción del diálogo en aquellos trozos que no simultanearon la intervención cantada, adopta un plan en cierto modo uniforme cuando se trataba de las coplas, como queda señalado anteriormente.

En las tonadillas son algo frecuentes los «coros»; pero esta palabra significaba unas veces la agrupación constituida por varios personajes determinados, mientras que otras veces, de acuerdo con la acepción usual hoy, expresaba una agrupación constituida por personajes indeterminados y sin que se impusiera la necesidad de fijar concretamente su número. «Todos» es palabra sinónima de «coro» en ambos sentidos, el restringido y el amplio. Predominaban los coros en las tonadillas generales, ya como número inaugural o epilogal, ya como pieza intermedia, y aun periódicamente,

al tratarse de estribillos que remataban los diversos « pasos ». Por excepción se ornamentan con coros algunas producciones a dúo, y hasta se los ve, aunque rarísimamente, en alguna tonadilla a solo, como *La hermosa gitana en el Coliseo* (Castel), donde aparecen un « coro de negros » y otro « coro de moros ». No siempre se cantaban estas piezas corales a la vista del espectador, pues a veces se entonaban detrás de bastidores, por requerirlo así la situación escénica. Aunque solían ser unisonales para facilitar la labor de los intérpretes, las había también a dúo, y en intervalos paralelos de sextas o terceras por lo general, sin perjuicio de que en algún momento se desdoblases y constituyeran acordes plenos para hacer resaltar una palabra o frase sobre las que se quería llamar la atención del auditorio; tal, por ejemplo, aquel « ¡Silencio! » intercalado en el texto de las seguidillas epilógicas en *La manchega* (Rosales). No subsistía ya, por tanto, vestigio alguno del característico « cuatro » que durante el siglo xvii y buena parte del xviii había ilustrado las representaciones.

El acoplamiento de la música a la letra se hacía con máxima libertad, sin que los músicos se preocupasen por lo común de que los acentos prosódicos del texto literario coincidieran con los acentos métricos del texto musical, ni de que existiese la correspondiente concordancia musical en las frases interrogativas o en las admirativas. Cuando privaba la isometría melódica, el molde establecido para una pieza reaparecía ordinariamente sin modificación alguna a lo largo del período musical, estuviere o no de acuerdo con la letra. También originaron viciosos acoplamientos los superabundantes gorgoritos, una vez entronizada en Madrid la ópera napolitana, pues las fiorituras alcanzaban por igual a las piezas de libre invención y a los números específicamente ibéricos. De ahí que el oído percibiese como agudas las palabras llanas y viceversa, y de ahí

que los compositores acumulasen sobre una sílaba varias decenas de notas rápidas, y mientras que las sílabas siguientes sólo tuviesen una o dos notas cuando más. Para finalizar la frase no era raro acentuar incorrectamente una palabra llana, la cual resultaba con el acento recargado en la postrera sílaba al resolverse la cadencia. Y no era menos frecuente que algunas sílabas agudas cayeran en una parte débil del compás penúltimo y se prolongaran hasta el comienzo del postrero con un melisma gracioso. A fin de mantener incólume el carácter del pensamiento melódico, incluso se llegaban a cortar con silencios las palabras polisílabas. En los diálogos cantados aparecen contracciones de frases musicales o graciosas heterometrías, las cuales venían a quebrantar con elegante artificio la regularidad en el enlace de los diversos miembros que formaban el cuerpo musical correspondiente.

\* \* \*

La orquesta tonadillesca no es tan exigua como nos la pintaba Pedrell, al calificarla de « primitiva, pobre y raquítica », o al presentarla como una « murga, rara vez compuesta de más de un par de violines y un miserable contrabajo ». Desde los primeros años de la tonadilla escénica independiente, dicha orquesta se componía ya de cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo; y las obras sinfónicas escritas a la sazón por Haydn y Mozart no poseían un instrumental mucho más nutrido. Pronto fué usual la adición de dos violoncelos cuando lo demandaban las correspondientes tonadillas; los oboístas tocaban flautas, y los trompistas tocaban clarines, alternándose con frecuencia, dentro de una misma producción, el uso de instrumentos de madera y metal en la forma señalada. En ciertos números de algunas obras callaba la orquesta

para ceder el puesto a la guitarra acompañante de la voz. En casos más extraordinarios se agregaban el salterio o cualquier otro instrumento especial, saliendo a escena quien lo tocaba o fingía tocarlo de acuerdo con la acción. En otros casos se reforzaba con timbales la orquesta. A los instrumentos de ésta se adicionaba el clave, para el cual sólo se escribía el bajo, según costumbre corriente por aquellos tiempos. Más tarde, cuando alcanza la tonadilla su apogeo e inicia su decadencia, vemos orquestaciones más nutridas, pues violas, clarinetes, fagotes, trompetas y timbales son usados de una manera habitual. Al elogiar don Agustín Lladó en 1790 la tonadilla *La pupila, el tutor y el viejo*, porque tenía un precioso terceto armónico en vez de las seguidillas epilogales, hizo extensivas sus alabanzas a la orquesta por haber tocado entonces con « aquel primor que tenía acreditado » en varias obras de altos vuelos.

Apenas existen partituras del caudal tonadillesco, lo cual dificulta y alarga la lectura; pero, en cambio, se conservan hoy las partichelas, y algunas por duplicado, como las de violines. Las indicaciones que acerca de la distribución orquestal contiene el guión de voz y bajo son a veces engañosas. Así, por ejemplo, *El canapé*, de José Palomino, declara a tal respecto: « con violines y bajo »; y, sin embargo, tiene también partichelas para instrumentos de « boca » o de aire. En ciertos números de diversas producciones callaban algunos instrumentos o todos los de un grupo, ya los de cuerda, ya los de boca. Si se introducían canciones populares, solían acompañarse tan sólo por el bajo y el clave, callando todos los demás instrumentos de la orquesta; y en tales casos también abundan las piezas cuya melodía folklórica tuvo por único sostén la nota de la tónica, en función de nota pedal.

Los diversos instrumentos aparecen tratados con escasa autonomía y personalidad, pues no hubieran per-

mitido otra cosa los usos imperantes a la sazón en materia de orquestación, ni las tradiciones vigentes en nuestro solar ibérico, ni tampoco el fin, el carácter y el destino de las tonadillas, condenadas por lo general a rápido fenecimiento. Era usual que los violines segundos duplicasen homofónicamente a la misma altura o a la octava inferior la melodía enunciada por los violines primeros, cuando no contrapuntaban con ella en movimientos paralelos de terceras o de sextas; pero hubo algún caso excepcional en que el paralelismo se estableció deliberadamente a la quinta. Otro procedimiento impone que los violines segundos glosen los acordes de la armonía en forma arpegiada, e incluso se escribe para ellos figuras rítmicas originales que contrastan con las de los primeros violines. Los instrumentos de madera solían duplicar la melodía, ya en su totalidad, ya fragmentariamente, o también hacer algunas glosas de la misma, si bien algunas veces actuaban como solistas. Las trompas se limitaban de un modo constante, por no decir casi exclusivo, a reforzar o sostener ciertas notas de la armonía, y servían de pedal si la ocasión era oportuna. Flautines u « otavines » (*sic*, por octavines), clarinetes (a los que se daba una significación marcial que hoy está completamente perdida), bajones, guitarra o vihuela (estas dos palabras se usaban indistintamente por ser en absoluto sinónimas), « vandolín » o bandolín (que de ambas formas aparece ortografiado), salterio, gaita gallega, dulzaina, sonajitas, castañuelas o castañetas, zambombas, panderas o panderitos, tambores, tambores e incluso el piano durante los últimos tiempos de la tonadilla escénica, aparecen eventualmente con esas intenciones descriptivas o con aquellas miras folklóricas que tanto abundaban en la literatura tonadillesca. Del modo de usarse los principales instrumentos de la orquesta (como, por ejemplo, dobles cuerdas de violines, armónicos, glisandos, sordinas, di-

visiones, pizzicatos bajo la doble forma de « rasgueado » y « punteado » que incluso alternan dentro de una misma producción, etc.) dimos información detallada en nuestro estudio sobre este género lírico.

Comentaremos ahora muy sucintamente la participación orquestal en las tonadillas. Esa participación era de cuatro clases, a saber : puramente instrumental, acompañamiento de « parolas » o declamados libres, acompañamiento de recitados al estilo italiano y acompañamiento de canciones, dúos, tríos, concertantes y coros. Las piezas puramente instrumentales eran bailables, marchas, batallas o alguno que otro número que muy especialmente venía impuesto por la índole del asunto y subrayaba una acción pantomímica. Algunas marchas excluían los instrumentos de arco, imponiendo los de « boca ». Las batallas recurrían a escalas, trémolos y trinos, para dar descripciones musicales que evocasen el fragor de la lucha. No hace falta entrar en detalles sobre los acompañamientos de « parolas » y declamados, ya que de ello nos hemos ocupado en este mismo capítulo. Tampoco necesitamos insistir sobre lo ya insinuado en relación con el acompañamiento instrumental de las piezas cantadas. Pero sí nos creemos obligados a recordar cuán grande era la subordinación orquestal a lo escénico, pues ello prueba el realismo musical que desde mucho antes constituía un rasgo característico en el teatro español ; y en prueba de ello reproduciremos las indicaciones contenidas en el libreto que guarda la Biblioteca Nacional de la tonadilla *La criada graciosa y los amantes*, donde se dice textualmente :

« OBERTURA. Esta empezará con todo el lleno de instrumentos en un fuerte moderado, y de grado en grado irá subiendo hasta lo más fortísimo que sea posible, susistiendo en esta fortaleza armoniosa un poco, yendo descendiendo de su precipitación a un piano moderado y de este vuelve a subir un poco fuerte, bajando suavemente a un pianito muy silencioso y agradable con el que se principia a cantar. »

« Flautas y violines con sordinas. »

« Un allegro piano con la propia música. »

« Música en medio de ser piano muy viva con violines picaditos, trompas y obueses. »

« Con clave solamente, flautas, violines y buenos bajos. »

« Música delicadita. Dos renglones con sólo obueses y trompas solo, y otros dos con violines y bajo solo y todo junto lo demás. »

« Música temblona. » En este número hay una frase cantada que dice : « Ay- que- mí-e-do- que- me- ha- da-do », y al margen se advierte : « La música muy baja y el contrabajo puntea recio cada sílaba. »

« Esto con clarines. »

Repetíase lo de la « música temblona » con otros versos, según se deduce al examinar el texto literario, y tras ellos seguían los que dicen : « Ahora viene la novia — al salterio a cantar. » Aquí anota el libretista : « Hace Bernarda que toca el salterio sonando el que está oculto, y entona sonoro y delicado con solo de salterio, y algún acompañamiento y algún efecto de flautas donde mejor efecto hagan. » Aquí se cantaba un « minué », cuya letra comienza :

« El jilguerito,  
con pico de oro,  
canta sonoro.  
Todo es trinar ... »

« Punteado. »

« Final. Seguidillas. » Este postrer número intercala una « tocata bonita y corta con salterio y obueses sólo, sentándose Bernarda para figurar que lo toca, y Ciriaco y Gil acompañan sonando unas pajaritas de fuelle ». En este mismo número « cantan los tres inglesa con salterio y orquesta », y además hay un trozo titulado « Música de clarín ».

Una indicación consignada en el manuscrito hace suponer que la referida obra se representó en octubre de 1778. Se trata de la tonadilla registrada en el manuscrito musical con el título *Los amantes chasqueados*. Le puso música Laserna y se cantó en 1779 por la *Guerrera*, es decir, por Manuela Guerrero y no por María Guerrero, aunque así lo afirma Pedrell, quien tuvo el acierto de publicar una « arieta » y un « minué » de dicha obra en su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Aquella Manuela Guerrero era hija del compositor Antonio Guerrero, y se dedicó al teatro como sus dos hermanas Alfonsa y Antonia. María Guerrero era sobrina

de dicho compositor e hija de aquel Vicente Guerrero, que también cultivaba la profesión musical al servicio de la escena en los coliseos de Madrid; compartió su actividad como cantatriz en Madrid y provincias; en 1769 era empresaria de los teatros de Zaragoza y Barcelona, estrenando entonces en este último la zarzuela *El filósofo aldeano*, de don Ramón de la Cruz, obra en la que ella desempeñó el papel de protagonista.

La boga del salterio como instrumento asociado a la tonadilla escénica se debe, en los más de los casos, al hecho de que lo tañeran con habilidad ciertas cantantes. Una de éstas era Vicenta Ronquillo, quien hizo su primera salida en 1784 con un sainete de don Ramón de la Cruz, titulado *La bien recomendada*, donde se dice que la debutante, según manifestaciones de sus colegas, «traía por armas su voz y sus uñas para tocar el salterio». Acaso llevó el mismo Laserna dicho instrumento a *Los temores de la Ronquillo*, en una pieza que modestamente ha calificado de «minuetillo puesto en solfa». Y Moral compuso para *La tía burlada* unas «seguidillas de salterio y guitarra» que se tocaban detrás de bastidores, con muchos gorgoritos, sobre la letra cuyo comienzo dice:

Cupidillo tirano,  
rey de las almas,  
si nunca te ofendimos,  
¿por qué nos matas?

Esta obra data de 1791, y la compañía de Manuel Martínez, a cuyo servicio estaba entonces Moral como «compositor de compañía», contaba con Nicolasa Palomera, Antonia de Prado, Lorenza Correa y su hermana Petronila, todos ellos cantantes de renombre; mientras que las principales cantatrices de la otra compañía madrileña, dirigida por Eusebio Ribera, eran María Pulpillo, Joaquina Arteaga y la «sobresaliente de cantado», Catalina Tordesillas.

## CAPÍTULO VII

### Rasgos ibéricos e internacionales en la tonadilla escénica

De acuerdo se hallan cuantos autores han escrito sobre la tonadilla escénica, en declarar como dogma de fe el hispanismo musical existente en ese tesoro artístico ; y esto, que es un postulado indiscutible cuando se lo examina documentalmete a la luz de la historia, viene originando no pocas inexactitudes por lo que respecta a la cantidad de ese contenido. Lo corriente es admitir que ese hispanismo llenaba todo el género, salvo contadísimas y voluntarias excepciones requeridas por la situación. Así, Felipe Pedrell pudo escribir literalmente : « El músico sabrá componer música a la italiana o a la francesa si se trata de ridiculizar a una operista o al famoso modisto Monsieur Trictrac de don Ramón de la Cruz ; fuera de estos casos será español a macha martillo, español con todas sus buenas cualidades y sus defectos. La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura ... y contra el italianismo de la música ». Y con muy buen sentido añade en otra parte de su obra : « Del elemento popular proviene la fuerza de la tonadilla. Olvidada completamente una de las mejores y más necesarias manifestaciones de españolismo musical, está por hacer su historia, y sientto llegar el primero y no tener todos los datos que de-

searía para llevar a término esta empresa que, de realizarla como su interés requiere, habría de reportar valiosos materiales al conocimiento de la lírica dramática nacional de la segunda mitad del siglo XVIII ». He aquí de qué modo se expresó Rafael Mitjana : « Cuando la tonadilla parecía llamada a tener el porvenir más brillante, la falta de protección primero y en seguida la prolongada y tenaz lucha que debió sostener España contra Napoleón, pusieron trabas a su desarrollo » ; tras lo cual, según añade este musicólogo, en la guerra de la Independencia se hundieron muchas cosas, entre ellas la tonadilla, lo que representaba una pérdida sensible, pues en aquel momento la tonadilla era la única manifestación verdaderamente original de la música española.

Es lo positivo, sin embargo, a pesar de tan extrañadas afirmaciones, que los músicos tonadilleros no mantuvieron su indigenismo a macha martillo, por cuanto la tonadilla sufrió una abrumadora italianización operática, dando lugar a que los profesores de nuestros teatros hicieran adoptar al público las arias que ellos mismos arrancaban de las piezas italianas, con lo cual — según el testimonio del autor contemporáneo Iza Zamacola — « en un instante vimos desaparecer aquellas tonadillas que a poco de oírlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados ». Y todo ello aconteció antes de que se verificase la invasión francesa, pues en 1808 la tonadilla se hallaba en plena decrepitud, según queda expuesto con textos probatorios de valor indudable en el Capítulo Segundo.

Cuando se examina el caudal inédito de sainetes, entremeses, comedias, zarzuelas, loas y fines de fiesta del siglo XVIII, se hallan en gran número canciones y danzas, tanto peninsulares como ultrapirenaicas y ultramarinas, alternando con los frutos más o menos inspirados de los propios númenes. Y esto que se dice aquí,

debemos referirlo en medida mayor a la tonadilla escénica, cuya literatura musical acuña los atributos nacionales bajo cuatro formas, a saber : primero, mediante el carácter melódico o rítmico que delata una filiación folklórica indiscutible ; segundo, mediante la declaración expresa que fija su sello específico (fandango, folías, etc.) ; tercero, mediante los instrumentos utilizados para acompañar las melodías (guitarra unas veces y otras los mismos instrumentos de arco que debían tocar « rasgueado », « punteado » o « como guitarra », según felices expresiones cuyo uso, especialmente en cuanto a la segunda, se perdió en nuestro vocabulario), y cuarto, mediante los números no escritos que se introducían tomándolos del repertorio callejero. Breves, sencillos, sin complejidades ni trabazones de mayor cuantía, esos números inspirados o calcados en la música popular tienen un carácter bien típico merced al cual acentúan su encanto.

En las obras donde salen pastores, es frecuente poner « pastorales » en compás de 6 por 8. Existe obra, como *La pastora inocente* (Moral), con tres pastorales. Los « caballos » sustituían a las seguidillas epilogales o se intercalaban ya en ellas, ya en otras partes de la obra ; algunos se acompañaban tan sólo con la guitarra, mientras que otros ni aparecen escritos por tomárselos directamente de la fuente popular. Las « folías » escritas tienen una línea melódica común, a diferencia de lo que pasaba con las piezas antes enumeradas. Los « fandangos », desprovistos siempre de estribillo, presentan variaciones melódicas poco perceptibles generalmente y caídas cadenciales homogéneas. Las « jotas », en cambio, aunque poco frecuentes, se distinguen por la variedad de sus melodías ; cuando falta la declaración correspondiente, acusan su carácter no sólo por los rasgos propios de esta canción, sino también porque así lo manifiesta el estribillo : « A la jota, jotilla, jotilla », « A la cota,

cotita, cotita », « A la jota, jotita del puente », etc. En algún caso curioso la jota tiene una conclusión afandangada, es decir, con caída en la dominante y no en la tónica. También por su carácter y sus estribillos acusan su presencia las « tiranas » cuando se omitió la respectiva declaración en el título. Hay tiranas con orquesta y las hay sólo con guitarra. Unas eran cantadas y otras llevaban un aditamento coreográfico, para recreo de la vista. Sus acompañamientos presentaban la armonía en forma de acordes ya unidos, ya arpeggiados. Si algunas tiranas se intercalaban en las seguidillas epilogales, otras tiranas sucedieron a estas seguidillas, y en tal caso incluso enquistábase con ellas a su vez otra breve canción popular. La *Tirana del Trípoli* obtuvo tal boga, que Mercadante la trasladó a la obertura de su ópera *I due Figaro*, y transcurrido cerca de un siglo volvió a utilizarla Granados como tema principal en el primer número de sus *Goyescas* pianísticas. Los « polos » aparecen en la literatura tonadillesca cuando este género se hallaba en el período de su esplendor y comenzaba a declinar, siendo Laserna, Moral y García autores de piezas de esa índole con melodía variada, si bien construída con sujeción al molde de la canción popular típica. También es en esta avanzada época cuando se intercalan « zorongos » de perfil rítmico y melódico acusado, con su estribillo característico : « ¡Ay, zorongo, zorongo, zorongo! » Las « canciones de cuna » se presentan con muy diversos caracteres, y se dieron en todos los períodos de la tonadilla, llegando incluso a emplearse con intención metafórica, como sucede en una obra de Galván al referir las habilidades y travesuras de Cupido. Los « villancicos », con un fondo popular, eran composiciones escritas libremente en cada caso ; y aunque por lo común aludían a la festividad de las Navidades, también se aplicaban humorísticamente a otros asuntos, como sucede con el villancico

al casamiento de Mahoma en *Los vagamundos y ciegos fingidos* (Galván).

Las canciones populares con indicaciones geográficas se refieren por lo general a Galicia o Andalucía, aunque algunas acusan un origen menos usual, como aquella canción alcarreña que decía una criada « fregando los platos con los dientes cerrados y chillón » — lo cual constituye una prueba más del realismo imperante en esas obras —, para adornar cierta tonadilla de Esteve. Las « jácaras » tenían un aspecto completamente popular y jocoso. A veces, la palabra « romance » parece referirse concretamente a determinada canción popular de esa índole. El madrileñismo musical de las tonadillas escénicas es algo difuso y difícil de definir, aunque ofrece rasgos peculiares. El maestro Amadeo Vives — espíritu selecto dotado de aguda penetración — me hizo notar, en una de sus instructivas charlas amicales, el parentesco que ese madrileñismo tiene con ciertas melodías populares catalanas, apuntando con tal motivo la hipótesis, que recojo gustosamente como sugestión para los folkloristas, de que ese supuesto madrileñismo refleja una expresión de progenie catalana. La conclusión puede parecer sorprendente, mas no atrevida, puesto que eran catalanes don Luis Misón, el primer difusor de la tonadilla escénica, y don Pablo Esteve, su continuador inmediato y cultivador constante, durante unos treinta años, de esas obras menores con las que se enriquece nuestro teatro del siglo XVIII.

\* \* \*

Si la influencia italiana había sido meramente epizódica durante los primeros lustros de la tonadilla escénica, acabará siendo preponderante y asfixiadora cuando lleguen para ésta las horas de su decrepitud. Ello se explica históricamente, puesto que hasta 1787 las

representaciones de ópera eran bien exiguas, y en general como espectáculo de corte, dándose en el Buen Retiro o en los Sitios Reales; mas a partir de dicho año, se celebran como espectáculo popular o público en los Caños del Peral. El inventario de música existente en este Coliseo en 1795, o sea el acumulado en ocho años de actividad escénica, da un total de 96 óperas, cuatro oratorios y 99 bailes. Al prohibirse en 1799 la representación de obras teatrales en idiomas extranjeros y por intérpretes que no fueran españoles, aquellas producciones que antes se cantaban en italiano, desde ahora se cantarían en español, convertidas en zarzuelas, o lo que es igual, respetando arias, dúos, tercetos y concertantes, pero convirtiendo el « recitativo » en declamación. Entonces los compositores españoles de tanto relieve como Esteve, Laserna y Moral anhelaban emular a un Guglielmi, un Anfossi o cualesquiera otros operistas italianos de análogo nivel y prestigio, tenidos a la sazón por insuperables músicos, aunque sus apellidos ni despierten hoy la menor idea ni evocan tampoco el menor recuerdo entre los filarmónicos más entusiastas del siglo xx. No incurrió tanto Esteve en tal dejación del espíritu nacional, por haber abandonado para siempre la composición teatral a poco de iniciarse una popularización del italianismo imperante. En cambio, Laserna cae de lleno en las seductoras redes de tan letal influjo, a cuyo servicio pondrán también muy pronto su talento dos intérpretes más tarde famosos en las escenas de ópera italianas y francesas: Lorenza Correa y Manuel García.

La influencia italiana se manifiesta de un modo pasajero durante la juventud de la tonadilla con algunos « recitados » escritos por Misón y otros compositores, ya tratados en serio, ya inspirados por la parodia o la burla. Tienen su imperio, sin embargo, la copla netamente castiza, la seguidilla más o menos folklórica

o la canción popular ibérica. En los años de la decadencia predominan arias, cavatinas y rondós, dándose con relativa frecuencia los que tenían además texto italiano, con la particularidad de que más de una vez a los números primitivos de progenie nacional les sucedieron otros italianos no sólo por su espíritu, sino también por su letra. Así, por ejemplo, cierta obra pone un rondó en el puesto que antes había ocupado la tirana, y otra pone una cavatina en el puesto de la seguidilla.

Junto a la influencia italiana ninguna actúa con tanta constancia como la francesa, si bien fué lo usual utilizar esto con miras a la caracterización. El minué, sobre todo, adquiere carta de naturaleza, y lo vemos incluso fingiendo ser tocado a la guitarra por unos ciegos en cierta tonadilla de Misón. Nunca aparece como pieza coreográfica, sino como número destinado por lo general al canto, lo cual origina expresiones del linaje siguiente: « minué cantabile » y « minuete airoso »; con la particularidad de que suele alternar con diferentes canciones populares ibéricas, poniéndose aquél en labios de petimetras y currutacos y éstas en labios de majos o de aldeanos para acentuar el contraste de esas categorías sociales mediante ciertos rasgos de índole musical. Casi todos los compositores tonadilleros compusieron minués. Abundan también otras canciones francesas, o números con títulos agógico-geográficos que revelan ese origen: « allegro a la francesa », « andante a la francesa », etc. Es Juan Marcolini, el músico italiano españolizado, quien siente especial predilección por todo ello; y en menor medida que él utilizan esa fuente Misón, Ferandiere, Esteve, Laserna y Moral. La « canción de Malbrú » o del general Malbrough, inserta en la tonadilla *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Valledor, 1785), creó una atmósfera especial que duró muchos meses, y a ella aludieron diversas

tonadillas de aquel año y el siguiente: *Los payos del Malbrú, El señorito tonto, El Malbrú, El desengañado, El pillo Lechuzza, El genio de los hombres, El hospital del desengaño* (firmadas unas por Laserna y otras por Esteve, cuando no son anónimas), estableciéndose una rivalidad entre ese personaje y la Tirana. «El Malbrú se ha venido — a dar muerte a la Tirana ...», dice una de esas tonadillas. Otra contiene la siguiente declaración:

A tomar aires franceses  
quiere marchar la Tirana,  
pues sabe que sólo gusta  
lo que es francés en España.

Y otra pone en boca del actor Espejo la canción francesa «*Malbruc s'en vat guerre (sic)* — mironción, mironción, mironcela ...», tras lo cual algunos personajes se acercaban a aquel intérprete, que hacía el papel de francés, para darle a conocer la Tirana, y entonces se cantaba un estribillo cuya letra dice: «¡Viva, viva la alegre Tirana — y el Malbruc váyase noramala!»

Existen, en reducido número, canciones suizas y alemanas, entre ellas varias «marchas prusianas» y diversas «alemanas», siendo Laserna el principal productor de estas últimas. Merece señalarse, por la curiosa alianza plurinacional del título, cierta «alemanda francesa» que compuso Rosales sobre un texto francés en cierta tonadilla suya. La influencia de la música erudita germánica, especialmente la de Haydn — o Hayden, como se decía y escribía entre nosotros a la sazón —, obtuvo cierto relieve en las producciones tonadillescas de Laserna, Ferandiere, Moral, Bustos y algún otro más, porque aquel maestro germánico era muy gustado de los filarmónicos madrileños, tanto en las «academias» o conciertos privados, como en las «funciones de música» o conciertos públicos que en Madrid se celebraban durante los últimos decenios de aquel siglo. Las influen-

cias mozartiana y gluckiana que algunos han creído advertir en ciertas tonadillas, son debidas a rasgos generales de una época, pero de ningún modo al peso de unas poderosas individualidades artísticas en España no llegarán a ser conocidas sino más tarde.

Cuando los personajes de una producción son indios, criollos y negros procedentes del continente africano, así como también individuos moros, en tales casos, para presentar a unos y otros con caracterización musical adecuada, los compositores les hacían cantar melodías propias de sus respectivos suelos. Las canciones moras se caracterizan por sus estribillos, donde se prodigan las voces « zalá » o « zalamelá » y « guir, guir ». Las canciones negras son variadas, predominando el cumbé; también hallamos tononés, así como algunas melodías en tipo de guajira, y esto último aun desde el famoso Misón.

Frecuentísima es la asociación de lo extranjero y lo nacional en la literatura musical tonadillesca. Indicada, a tal respecto, la función del minué como canción adecuada para la gente distinguida, hallamos, por otra parte, constantes asociaciones de lo italiano y lo español en numerosas tonadillas, siendo una de las más típicas la titulada *El majo y la italiana fingida*, a cuyo libreto pusieron música Laserna en Madrid y Valledor en Barcelona. El bello texto musical de Laserna se puede ver íntegro en el tercer volumen de mi obra *La tonadilla escénica*, con las partes de voz y la reducción de orquesta a piano.

La alianza de esas dos influencias nacionales — que no siempre estaban en pugna — da lugar a denominaciones mixtas, algunas bastante graciosas: « rondó atirano », « seguidilla aminuetada », « minué afandango », etc., si concurren en un mismo número musical. Y da lugar a mescolanzas bien heterogéneas cuando presenta estilos irreconciliables en acumulación de epi-

sodios incongruentes por los años de descomposición de este género lírico, como vemos en la «tonadilla de pasos» titulada *El ensayo* (Laserna, 1805), donde, además de un número que hace alternar versos italianos y españoles, se puso un dueto de majos, una canción popular de ciegos y un «terceto italiano» — tomado del repertorio operístico sin duda, pues no figura en el manuscrito musical — con el cual comenzaba dicha obra.

Todo lo expuesto revela el gran interés que bajo el doble aspecto erudito y folclórico, tanto nacional como extranjero, ofrece a los investigadores, en copioso y casi inagotable caudal, nuestra fecunda tonadilla escénica.

---

## SEGUNDA PARTE

---

# Los artistas

### CAPÍTULO I

#### **La paternidad literaria en las tonadillas escénicas**

¿Quiénes eran los libretistas de la tonadilla escénica? Escudábanse éstos en el anónimo con inquebrantable tenacidad, ya que a la escasa longitud de esos productos menores se unía la circunstancia de que se los destinaba al canto, por lo cual no era preciso prodigar primores, sobre todo si se considera lo mal retribuida que estaba tal labor poética. Y la censura pública no se detuvo ante esos vates, llegándose a decir acerca de ellos en la tonadilla *La gitana y el hospital de incurables* (Castel, sin año):

Por incurables de vena  
en el hospital estaban  
mil satíricos poetas  
de sainetes y tonadas.

La persistencia con que mantenían el anónimo los libretistas de tonadillas escénicas les permitió fingir no sólo paternidades completamente absurdas, sino también simular, con intenciones satíricas bien marcadas, ciertas ofertas de libretos, presentando en este caso, a veces, supuestos tipos de vates. Por añadidura, no

faltan casos en que los mismos cómicos declaraban ser autores de las respectivas obras. Soriano Fuertes, inclinado a dar por buenos los mayores errores históricos, se hizo eco de esto último y llegó a una generalización pintoresca. Según él, nuestros poetas se habían desviado de todo lo español, para adoptar por modelo las concepciones francesas, y « como despreciaron todo lo nuestro, tanto lírico como dramático, escribieron la letra de las tonadillas los mismos cómicos que las habían de ejecutar, con escasas excepciones ». Lo inverosímil de tal afirmación resalta a la vista inmediatamente, a poco que se conozcan los usos teatrales de aquella época. Recuérdese que, entre las tonadillas a solo, abundaban las escritas para presentar cantantes nuevas, y mal podían arriesgarse estas intérpretes a figurar también como autoras efectivas, aun suponiéndolas dotadas de la correspondiente habilidad y aptitud. La inverosimilitud sube de punto cuando los cantantes anuncian que improvisarían en el acto, a falta de obras, aquella con la que ya empiezan a llenar su cometido en la escena, lo cual supone, por añadidura, que habrían de acoplar su improvisación a una música preexistente, que no se acompañaba tan sólo por un clavista, sino por una orquesta. Y, sin embargo, declaraciones de tal índole se ven no sólo en tonadillas monológicas, sino incluso en tonadillas para varios interlocutores. Así, por ejemplo, la titulada *Varios locos* (Bustos, 1790) presenta a la tonadillera preocupada y meditabunda primero, más bien pronto resuelta a salir con una tonada de su propia invención, lo que manifiesta cantando :

Ruidoso y brillante,  
señores, tocad,  
mientras que discurso  
algo que cantar.

Ya de unas cositas  
me llego a acordar,  
de que mi tonada  
discurso formar.

Y la tonadilla a dúo *El hospiciano y la criada* (Laserna, 1782) presenta a los célebres actores Miguel Ga-

rrido y Nicolasa Palomera exponiendo en versos cantados sus aflicciones por falta de tonadilla, y resueltos a hacer una, lo cual se formula en estos dos versos: «Pues salga lo que saliese, — vámosla los dos a hacer». Sigue la parte central, que constituye el cuerpo de la tonadilla, y las seguidillas epilógicas intercalaban un diálogo en el que Garrido, respondiendo a cierta pregunta de Nicolasa, explica su habilidad para haberse improvisado como vate, basándola en el hecho de que todos tenemos un poco de loco y de poeta.

Pero aún hay más; de algunas tonadillas existen dos versiones, habiéndose sustituido en la segunda la parte central primitiva, y, sin embargo, ambas versiones declaraban una paternidad y una novedad bien inverosímiles, utilizando para ello un texto literario y musical que se presentaba como improvisado en esta segunda versión, aunque ya lo habían cantado anteriormente.

Típico, sobre manera, es el caso de la tonadilla *Títulos de comedias* (Laserna, sin año), pues existen dos versiones del preámbulo de esta obra; en una dice la cantante que va a buscar una idea, y pide a la orquesta que toque muy piano, mientras ella elige el asunto más delicado entre los que se le puedan ocurrir, mientras en la otra versión manifiesta que se hallaba sin tonadilla y con tal motivo apeló a sus compañeras para que le escribiesen tres ideas, con las cuales esa cantante habría de formar allí mismo la obra, tras lo cual pide a los músicos que toquen muy quedito mientras va a ver a esas supuestas suministradoras de temas. Ante la lectura de la primera de esas versiones hubiera confirmado Soriano Fuertes su creencia de que los mismos actores eran con frecuencia libretistas. Pero en este caso concreto ¿quién era la autora? ¿Aquella actriz que cantó *Títulos de comedias*? Ello parecería evidente sin la perplejidad en que hubiera sumido cierto dato que

acompaña al manuscrito de la obra, el cual dice : « Esta ton.<sup>a</sup> la cantó la Rafal.<sup>a</sup> en el Calder.<sup>o</sup> por estar ronca la Joaqui.<sup>a</sup> », tras la cual se añadió con lapicero « La Tordesillas ».

\* \* \*

Don Carlos Cambronero expone que en 1791 los dos libretistas predilectos de este género teatral eran don Pedro Rodríguez, quien, además de traducir del italiano y del francés, « observaba buena conducta », y don Sebastián Vázquez, que « no tenía estas ventajas ». También sospechó Cambronero que don Luciano F. Comella produjo libretos tonadillescos. Pedrell, por su parte, manifiesta que, además de estos autores de libretos para diversos géneros teatrales, acometieron análoga labor casi todos los poetas menores y poetastros de la segunda mitad del siglo XVIII, como Luis Moncín, Manuel del Pozo, Antonio Bazo, Gaspar Zabala, Rodríguez de Arellano, Juan Márquez, José Orozco, Manuel Fermín Laviano, Joaquín San Pedro, Jaime Palomino, Landera y otros, así como el insigne sainetero don Ramón de la Cruz. En cierto memorial suscrito por Esteve y Laserna — y que Pedrell afirma estar fechado en 27 de marzo de 1800, aunque en este año hacía ya diez que se había jubilado Esteve — se dice que « los ingenios que se dedican a escribir esta clase de composiciones son pocos y están disgustados de las actrices ». Don Ramón de la Cruz, Antonio Rosales, Joaquín de San Pedro, Sebastián Vázquez, Luis Moncín, Landera y Jaime Palomino eran los autores de los libretos remitidos en 1784 a la quejosa cantante Polonia Rochel, para que escogiese entre ellos aquellas tonadillas que fueran de su mayor agrado.

Don Luciano Francisco Comella ocupa un alto puesto, al menos por su fecundidad, como autor de esas

obras menores. Así lo declara un memorial suyo de 1783, donde se manifiesta que desde que Esteve y Laserna componían tantas tonadillas como era su obligación (recordemos entre paréntesis que estos compositores fueron compelidos a proceder así, en vista de los abusos que cometían, componiendo menos tonadillas anuales de las estipuladas por escritura pública), « el exponente ha estado dando sin intermisión todas las letras que han necesitado para su cumplimiento, con el esmero que le ha sido posible », así como también los libretos de zarzuelas, comedias, entremeses e introducciones, por lo cual solicitaba obtener entrada franca en los teatros, « a fin de poder, viendo las obras de los otros y las suyas, componer con mayor acierto ». Y son, efectivamente, muy numerosas las tonadillas autógrafas de Comella, si bien todas se ocultan en el anónimo. También le ayudó en esta labor literaria su hija doña Joaquina Comella, como lo demuestra la censura puesta por don Santos Díez González a la tonadilla *La Anita* en 1794, pues declara : « He examinado la adjunta tonadilla por doña Joaquina Comella, y no hallo reparo ... » Dicha escritora era una desgraciada jorobadilla que ayudaba con la pluma a su padre para conseguir mayores emolumentos, por ser éstos bien exiguos, y que falleció prematuramente a los veinte años de edad.

Consta que Gaspar Zabala fué autor del libreto de *El novio sin novia* (1784). Asimismo consta que también produjo numerosos libretos don Ramón de la Cruz, aunque son casi todos anónimos. No es aventurado atribuirle la paternidad de aquel, graciosísimo, que se titula *El recitado*, al cual puso música Rosales. Y consta positivamente que es suyo, por haberse impreso en su día, el libreto de la tonadilla *El cazador*, con música de Misón, seguramente, pues con esta tonadilla concluyó « la fiesta del Excmo. Señor Embaxador de Francia », donde se representaron la « comedia en dos

actos y en verso, con arias », titulada *El tutor enamorado*, con prólogo, intermedio y fin de fiesta, todo ello con letra de Cruz y música del famoso flautista. Otro autor de tonadillas fué don Tomás de Iriarte, habiendo escrito la letra — y probablemente también la música, por ser compositor distinguido de obras diversas, algunas tan atinadas como los trozos instrumentales con que se representó durante no pocos años su monólogo *Guzmán el Bueno* — de las tonadillas tituladas *Los gustos estragados*, *El lorito* y varias más.

Otro grupo de libretistas es el formado por algunos compositores de tonadillas escénicas. Este género lírico tuvo por iniciadores a don Antonio Guerrero y don Luis Misón, y contó con cultivadores tan tenaces y eminentes como don Pablo Esteve y don Blas de Laserna. Como los músicos debían pagar de su peculio a los libretistas tonadilleros, es natural que, por no ver mermados sus estipendios, algunos de aquellos artistas actuaran también como poetas, si bien escudándose en el anónimo por lo común.

Tal vez don Antonio Guerrero escribió la letra de sus tonadillas, pues estando metido de lleno en la vida teatral desde muchísimos años antes y siendo hermano de un famoso actor a quien la literatura debe diversas producciones, le sería tarea llana trazar libretos cuando la tonadilla escénica se hallaba en sus albores. Por lo que se refiere a don Luis Misón, consta que escribió « el metro y composición », es decir la letra y la música, de varias tonadillas impresas en 1761. También los escribió don Pablo Esteve, cuya actuación como vate consta en un recibo de 1778, el cual se refiere a los gastos hechos para representar, convertida en zarzuela española, una ópera de Piccini que en esta versión se titulaba *La isla de los pescadores*. Merced a ese documento sabemos que Esteve percibió 1500 reales como autor de la poesía de dicha zarzuela, y otros 300 reales por un intermedio para la misma. De otras tareas semejantes

emprendidas por Esteve nos ocuparemos después, al trazar su biografía. Es igualmente sabido que Laserna produjo numerosos libretos tonadillescos, si bien resulta difícil determinarlos, pues aunque abundan los escritos de su puño y letra, especialmente durante los dos últimos decenios del siglo XVIII, pudo muy bien ser mero copista en algunos casos. El libreto de la tonadilla *Cosas del día* tiene una nota puesta por Barbieri, que dice: « Letra y música autógrafa de Laserna ».

El compositor Rosales figura mencionado como libretista de una tonadilla enviada a Polonia Rochel, según queda expuesto, y es bien presumible que, asimismo, hubiera escrito otras más. De igual modo podemos considerar como libretista de algunas tonadillas suyas al compositor Juan Marcolini, cuya facilidad para la versificación es anotada por la Biblioteca de Autores españoles de Rivadeneyra al trazar la biografía de don Leandro Fernández de Moratín, porque ahí se cuenta que éste, para conseguir en 1789 el favor del conde de Floridablanca, a la sazón ministro, le escribió un romance, teniendo presente que por ese medio había logrado protección « un tal Marcolini, músico de la Capilla Real », cuyos « versos ramplones » divertían en extremo al expresado prócer.

Por consiguiente, no faltaron variadísimos ingenios dedicados a tejer libretos de tonadillas, y, además, diferentes compositores tonadilleros — desde Misón, que había sido su primer fomentador eficaz al recoger la tendencia iniciada esporádicamente por Guerrero, hasta Laserna, que alcanza la madurez y presencia el ocaso de este género teatral — reemplazaron a los « ingenios » en diversas ocasiones, para componer los libretos de tonadillas que, muchas veces por caprichoso artificio literario, se declaraba haber sido compuestas — y lo que es más inverosímil, improvisadas — por aquellas actrices y aquellos actores a quienes iba a confiarse la interpretación.

## CAPÍTULO II

### **La paternidad musical en las tonadillas escénicas. Músicos precursores : Coradini, Nebra, Ferreira y Molina.**

¿Quiénes eran los compositores de la tonadilla escénica? Escudábanse también éstos en el anónimo con reiterada frecuencia, aunque es bastante usual que sus nombres figuren en las portadas de los correspondientes manuscritos. Y al igual de lo acaecido con referencia a los libretos, se prodigaban las fingidas paternidades, si bien en cifra mucho más reducida, por supuesto. Obras hay, como una sin título ni año, cantada por la señora Segura, cuyo número inaugural pone en labios de la intérprete esta falsa declaración :

Oigan mi tonadilla, queridos mosqueteros, que para divertirlos cantar a solo quiero ; que pues se encuentran	en estos tiempos pocos poetas, músicos menos, yo voy a componerla. Dios me dé acierto.
--	--

En este caso, como en otros de igual índole, se advierte al punto la imposibilidad de poder improvisar sobre el terreno una producción acompañada por la orquesta y con la circunstancia de que, en el momento de estrenarse la respectiva producción, tuvieran ya los músicos en sus atriles escritas las partichelas correspondientes a las obras interpretadas. Pero aún hay más, y es que al cantar la Segura esta tonadilla, utilizó un texto literario-musical anterior, que para ella misma

compusiera Juan Marcolini. Entre las diversas obras cuyos versos hacen suponer que su música fué compuesta por las respectivas cantantes y cuyas portadas consig-nan, sin embargo, el nombre del compositor, recorda-remos aquí *La vanidad mal fundada* (Esteve), cuyo entable puso en labios de Nicolasa Palomera — actriz encargada de interpretar dicha tonadilla a solo — esta curiosa declaración con referencia a la obra :

Óiganla benignos  
bajo del supuesto  
que música y letra  
son de mi talento.

A cerca de 2000 asciende el número de tonadillas cuya música conserva la Biblioteca Municipal de Madrid, pasando de 350 las anónimas, con lo cual más de una quinta parte se hallan en tal caso. Aquellas que decla-ran el nombre del autor lo presentan a veces con inse-guridades ortográficas o de un modo incompleto. Así vemos Galbán y Galván, Aranaz y Aranás, Valledor y Vallador, Acero y Azero, Misón, Missón y Missom, Es-teve, Estebe y Estebez, Laserna, Lacerna, La Serna y La Senra. A Laporta y a La Riva, se los llaman también Porta y Larriba. En ocasiones se ponía « Don Antonio » en vez de Guerrero, « Don Ventura » en vez de Galván, o « Don Blas » en vez de Laserna. El seudónimo Tudela, tomado del pueblo natal, aparece sin más indicación aclaratoria o tras el apellido y un « alias » — según los casos — tratándose de Aranaz. Figura « Y. P. » como autor de una tonadilla que probablemente compuso Isidro Laporta. Cierta tonadilla del « señor N. » conserva un anónimo indescifrable. Pudo suponerse al actor Gar-rido como autor de otra tonadilla, en la que desempe-ñó el papel de intérprete, por figurar indebidamente su apellido en el puesto de la portada que los copistas reservaban tradicionalmente al nombre del compositor. A la inversa está registrada como anónima una tonadi-

lla de Manuel García, titulada *La declaración*, por haberse creído que su título es *La declaración de Manuel García*, pero la lectura del texto me ha permitido desecharlo lo erróneo de tal rotulación y advertir cuál es la verdadera. Si alguna obra consta de dos partes y una de ellas ha consignado el nombre del autor, puede suponerse que la parte anónima fué compuesta por el mismo músico. Más difícil es fijar la paternidad cuando sólo se menciona un apellido y consta que varios autores de igual apellido y distinto nombre se dedicaron o pudieron dedicarse, ya ocasionalmente, ya con reiteración, al cultivo de esa manifestación teatral, como sucede con los Palomino (Antonio y José) o con los León (Juan, Joaquín y José, todos ellos adscritos a las orquestas de coliseos madrileños, y este último, por cierto, esposo de la famosa Laureana Correa).

Cuando no se declara la paternidad de una obra, puede considerarse como prueba indiciaria el autógrafo musical del guión de voz y bajo o el de las partichelas, siempre que tal autógrafo sea de algún compositor conocido; pero también se dan casos en que los compositores adscritos a las compañías teatrales madrileñas copiaban las obras de otros colegas suyos. Considérese que más de una vez se utilizó la música de una obra para reprisarla con otra letra parcial o totalmente diferente, bien por haber transcurrido largo tiempo desde su estreno, o bien por haberse inspirado la primitiva versión en un asunto de actualidad efímera. Otra prueba indiciaria es la suministrada merced a ciertas referencias ocasionales que los manuscritos acogían algunas veces. Existen, asimismo, fuentes indirectas que dan luz sobre este punto, como aquella con la cual he podido identificar la paternidad de unas 80 tonadillas de Rosales que venían figurando como anónimas, o se originan a veces los esclarecimientos merced a una circunstancia casual, como sucede con *Juzgarlo todo al*

*revés*, anónima en la Biblioteca Municipal, pero que consta ser de Laserna, porque descubrí unas boleras de esta obra, con otras cinco más, todas autógrafas del referido músico y con la inequívoca declaración de su paternidad, en la Biblioteca del duque de Alba.

Dado el carácter circunstancial de las tonadillas, como consecuencia de la costumbre de renovarlas semanalmente o con mayor frecuencia, es natural que sus autores concedieran menguado aprecio a esas producciones, hechas rápidamente por lo común, y de ahí que se dejara de consignar sus nombres en las portadas bastantes veces. Considérese, por otra parte, que la misma crítica formuló mordacísimas frases contra esos compositores, como lo comprueban los textos literarios de algunas tonadillas. Si hay algunos juicios laudatorios, como aquel de *Los payos y el alcalde* (Marcolini), donde se declara «que el hacer tonadillas — no es para bichos», otros, en cambio, presentan la antítesis de aquél. Así ocurre, por ejemplo, con *La graciosa y un compositor de viejo* (Misón, 1762). El tal «compositor de viejo» es un herrador, lo cual no debe sorprender a nadie, puesto que, según declara el libreto, para componer tonadillas «ser no es preciso — más que inventor»; y las seguidillas finales de esa producción misoniana contienen una declaración bien curiosa, que acogemos recelosamente, viendo en ella el fruto de la hipérbole y absteiniéndonos, por tanto, de tomarla al pie de la letra, pues dice así:

El hacer tonadillas  
todos pretenden.  
Suele llevar más vivas  
el más zoquete.

Se oyen tonadas  
que a los perros se pueden  
poner por mazas.

Esto se escribió en los albores del género tonadillesco y se cantó con música de un maestro muy notable. Después fomentan el mismo género distinguidos artistas que acabarían ocupando privilegiados puestos,

como maestros de capilla, directores de ópera, músicos de cámara de cortes extranjeras, etc., como veremos al trazar sus biografías en las páginas siguientes. Así, pues, con razón ha podido sostener Julio Gómez, como conocedor experto y juez imparcial en la materia, lo que aquí transcribimos : « La música de las tonadillas puede compararse, sin desventaja, con las más celebradas obras del repertorio bufo italiano de entonces. Esteve y Laserna eran dos maestros que poseían a la perfección la técnica y no tenían nada que aprender de sus contemporáneos italianos. Y en cuanto a la belleza de sus melodías, asunto es éste que entra en el terreno del gusto personal. Nosotros hallamos en los tonadilleros un caudal inventivo más vario y rico que el de los italianos Paisiello, Anfossi, Piccini o Sacchini, o el de los franceses Gossec o Philidor. Posible es que la misma abundancia de producciones haya perjudicado a los tonadilleros en el justiprecio de sus obras. En el número grandísimo de sinfonías, cuartetos o sonatas de Haydn, la crítica y el gusto público de consuno han distinguido la docena de obras sobresalientes que merecen sobrevivir. Esto es lo que necesitan la tonadilla y otros géneros españoles : la labor crítica que separe lo bueno de lo que puede desconocerse sin perjuicio para la importancia de nuestra artística. Entre tanto, los juicios se resentirán de falta de fundamento, y unos dirán tesoros a lo que otros paja. »

\* \* \*

Según refiere un artículo inserto en el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid* (año 1787), eran varias las canciones intercaladas en la representación teatral desde primeros del siglo XVIII o aun desde antes. Comenzábase con un « cuatro », denominado « tono », que precedía al primer acto de la comedia, y en el cual

tomaban parte todas las mujeres de la compañía, desde la graciosa abajo, vestidas de corte. Tras el segundo intermedio se cantaba otra canción compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres o con agudeza y gracia; la primera copla corría a cargo de la graciosa, y las demás a cargo de las otras damas, alternativamente, cantando todas juntas para concluir la pieza. Después esas mismas piezas se cantaron a dúo y más tarde a cuatro voces, denominándose a dichas tonadas «bailes de bajo», porque acompañaban a las voces una guitarra y un violón. Hacia 1740 se añadió a cada copla un estribillo gracioso de otros cuatro versos «imitando algún sonsonete o voces nuevas de chiste», siendo don Francisco Coradini, don José Nebra, don Manuel Ferreira y don Antonio Guerrero los compositores de estas obrillas. En 1745 hizo su debut cierto actor músico, llamado José Molina, quien, por tañer además la guitarra, daba mayor realce a estos juguetes. Él compuso en 1746, para cantarla en los autos sacramentales, aquella pieza que le valió a su autor-actor el apodo de *Entramoro*, porque el correspondiente estribillo comenzaba con el verso: «Entramoro, sale moro, tiriraina». Coradini, Nebra, Ferreira, Guerrero y Molina son, por tanto, los compositores que prepararon el terreno a la tonadilla escénica. De todos ellos hablaremos aquí, salvo del penúltimo, cuya labor será examinada en el siguiente capítulo, en atención a que también se destacó durante los albores de este género teatral.

Don Francisco Coradini, Corradini o Coradigni — pues el apellido se presenta bajo estas tres formas, si bien predomina la primera — es un artista napolitano que pasó largo tiempo en España. En 1728 figura como maestro de capilla del virrey príncipe de Campoflorido, en Valencia, según declaraba el libreto de una *Folla real* representada por orden de dicho magnate,

a la sazón capitán general del reino de Valencia, en celebración de los años de la reina Isabel, habiendo escrito el mismo Coradini la música de esta obra. Y en 1731 se encuentra ya en Madrid, donde estrena la « melodramma harmónica al estilo de Italia », titulada *Con amor no hay libertad*. En 1732 estrena también en Madrid — campo de sus repetidos triunfos y prosperidades — la música de variadas obras, a saber, la zarzuela *La sirena de Tinacria*, la comedia *Jesús cautivo* y el auto sacramental *La inmunidad del sagrario*. Es curioso advertir de qué modo este compositor teatral se aviene, desde sus primeros pasos en la capital española, al cultivo de ciertas modalidades líricas (zarzuela, comedia y auto sacramental), tan propias del arte ibérico como ajenas al espíritu operático italiano, lo cual explica su colaboración posterior en el repertorio de ciertas obras menores esencialmente hispánicas, como lo eran aquellos « tonos » y « bailes de bajo » a que se refiere el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid*. Una vez establecido Coradini en esta capital, su espíritu creador no conoce treguas, aunque la calidad de sus obras pueda parecernos deficiente hoy. Suya es, en efecto, la música de las siguientes producciones: *Santa Gertrudis* (comedia, 1732), *Milagro es hallar verdad* (zarzuela, 1733), *La boba discreta* (con letra de Cañizares, 1733), *El día mayor de los días* y *La vacante general* (dos autos sacramentales, de 1733); *Eco y Narciso* y *No hay que temer a la estrella si domina Venus* (1734); *Vencer y ser vencido: Anteros y Cupido*, *Las prodigiosas señales del nacimiento de Cristo*, y la ópera *Trajano en Dacia* (1735); la « melodramma harmónica » titulada *Dar el ser el hijo al padre* y la « dramma para musica » titulada *El ser noble es obrar bien* (1736); las « drammas harmónicas » tituladas *La Clície* y *La Elisa*, el auto sacramental *La semilla y la cizaña*, las comedias *El mágico Brocario*, *Las peñas de Montserrat* y *La mágica*

*Florentina* (1739); *El anillo de Giges* y otra obra cuyo título no consta (1740); *A falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos* (1741); la « ópera métrica » (*sic*) titulada *El Thequelí* (1744); el « dramma músico » titulado *La más heroica amistad y el amor más verdadero y Margarita de Cortona* (1745); *San Francisco de Paula*, el auto sacramental *La cura y la enfermedad*, música nueva para las antiguas comedias *El jardín de Falerina* y *Nuestra Señora de la Salcedo*, y tres arias para la ópera *La Briseida* (1746). En los años sucesivos estrena varias óperas compuestas en colaboración con Corselli y Mele, con los cuales también compartió Coradini la dirección de la orquesta de ópera patrocinada por los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza.

Destacóse asimismo como compositor de música de altos vuelos don José de Nebra, el artista cuyos méritos a buen seguro hubieran sido más apreciados si en vez de tratarse de un español, nos lo hubiera exportado Italia, como exportó en aquel siglo a Domenico Scarlatti, *Farinelli*, *Boccherini*, y a los directores de orquesta y compositores mencionados anteriormente. Nebra fué organista de las Descalzas Reales y de la Capilla Real; desde 1739 figura como segundo maestro director de la Capilla Real, y también interviene como maestro al clave en las citadas representaciones de ópera. El compositor Nebra se distinguió en las producciones religiosas tanto o más que en las profanas y procuró que estas últimas realzasen el espíritu español frente a la invasión italiana fomentada en la corte. En 1725 se representó en el Príncipe la fiesta *De los encantos de amor la música es el mayor*, con letra de Cañizares y música de Nebra, quienes percibieron, respectivamente, 1260 y 600 reales. Son también de Nebra, entre otras producciones teatrales, la comedia con música *A cual mejor, confesada y confesor y Santa Brígida* (1727), una *Folla armónica* (1728), el « melodramma escénico » titulado

*Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria* (1737), la «dramma harmónica» titulada *No todo indicio es verdad y Alejandro en Siria* (1744), *Cautela contra cautela o el rapto de Ganimedes* (1745) y *Antes que celos y amor la piedad llama el valor y Arquímedes en Troya* (1747). En esta última obra — y a buen seguro en otras producciones teatrales — introdujo Nebra seguidillas, pero sin poner en ello la menor intención irónica contra el italianismo musical, sino sólo por seguir una corriente ya tradicional, la cual se había manifestado en la ópera *Celos, aun del aire, matan*, con letra de Calderón y música de su contemporáneo Hidalgo, escrita cerca de un siglo antes (que es el más antiguo documento español de su índole hasta hoy conocido, y que he tenido la suerte de descubrir en la Biblioteca del duque de Alba) y se mantuvo a fines del siglo xvii y comienzos del xviii en severas o entonadas producciones teatrales de Durón y Literes, como lo acreditan los respectivos originales. No fué menos famoso Nebra en sus composiciones religiosas (misas, salmos, etc.), donde resalta la severidad del estilo, acreditándolo así la «Misa de Requiem» a ocho voces, escrita para los funerales de la reina doña Bárbara de Braganza y publicada por Eslava en *Lira sacro-hispana*, producción que «se hace admirar tanto por la grandeza y la majestad del conjunto, como por el sentimiento de dolor y desolación que en la misma impera», como dice Mitjana al ocuparse de Nebra con respeto sumo. Falleció dicho compositor en Madrid el 11 de julio de 1768.

Don Manuel Ferreira nació en Madrid, de padre portugués y madre granadina. Casóse en primeras nupcias con una célebre actriz de su tiempo, llamada Gertrudis Verdugo, y en segundas nupcias con una lerdense «grande en Sicilia» (*sic*), que se llamaba Josefa López. En 1745 figura ya como primer músico de la compañía de José Parra en Madrid. En un memorial

de 1760, expone Ferreira que servía a Madrid desde el año 1740 hasta 1759, como músico guitarrista de la compañía de Parra, donde a la sazón llevaba su mujer Gertrudis Verdugo diecisiete años de actriz, y pide que no le excluyan de la compañía. La petición fué atendida, y Ferreira siguió allí hasta su jubilación en 1780. Creadas poco tiempo antes las plazas de « compositor », desde aquel momento ya no había tenido que dar el tono con la guitarra a los cantantes. Conviene recordar que la guitarra había gozado anteriormente de altísimo prestigio y que había formado parte de asociaciones instrumentales como acompañamiento de la música vocal. Así, por ejemplo, en *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, se describe una cena nocturna donde abundaban las músicas variadas, formando cuatro coros, cada uno en una tienda; el primero de chirimías, el segundo de vihuelas de arco, el tercero de flautas, y el cuarto de guitarras y arpas, y que después

juntos en folla  
los cuatro coros comienzan  
desde conformes distancias  
a suspender las esferas ...

Al jubilarse Ferreira, le asignaron la cantidad de diez reales y medio diarios. Su labor no había sido la de mero acompañante, pues además de las tonadillas primitivas que compuso y de las cuales, como de las escritas por Coradini y Nebra, no se conservan los manuscritos, al menos que sepamos, también produjo el ornamento musical de numerosas comedias, sainetes y fines de fiesta, existiendo en la Biblioteca Municipal de Madrid los correspondientes a cerca de 40 comedias (entre ellas, *El desdén con el desdén*) y de dos sainetes, en buena parte sin indicación cronológica, pero correspondiendo en su totalidad al decenio 1760-1770 aquellas obras donde se consigna ese dato, todas las cuales, por cierto, no tienen acompañamiento guitarrís-

tico, sino orquestal. Faltan por completo, entre las composiciones de Ferreira allí existentes, las pertenecientes al género lírico, que conocemos bajo la designación de tonadilla escénica.

De José Molina, conocido por « Entramoro », es poquísimo lo que podemos decir examinándole como compositor, pues no conocemos ninguna obra suya, sino sólo la referencia de la publicación madrileña que nos lo presentó bajo aquel aspecto. Probablemente sería un músico intuitivo, de escasos conocimientos profesionales. Con respecto a su canción de 1746, cuyo estribillo comienza « Entra moro, sale moro, tiriraina », y a las consecuencias que debería traer para Molina, dice el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid*: « Alborotó tanto esta simpleza, que no había persona en la corte que no la cantase, lo cual dió al expresado Molina el apodo de *Entramoro*, que no perdió hasta su muerte, por más que procuró desterrarlo con una tonadilla intitulada *Yo no soy entramoro*. » De las menguadas dotes de Molina como compositor puede considerarse bien elocuente prueba el hecho de que no escribiera él — sino don Luis Misón — la música de esta tonadilla rehabilitadora, la cual data de 1760 y figura manuscrita bajo el título *No me llamo Entramoro*, tomado del primer verso, y cuya letra (publicada íntegramente en el primer volumen de mi obra *La tonadilla escénica*) iba encaminada a que se le designara en lo sucesivo bajo el apodo *El Cicatero*. Sus primeros versos dicen así :

No me llamo Entramoro  
ni Entra cristiano.  
Me llamo el Cicatero  
de todo el barrio.

Y los postreros dicen :

Con que ya todos  
me dirán Cicatero,  
y no Entramoro.

---

Ni los esfuerzos de Coradini, ni los de Nebra, ni los de Ferreira, ni los de Molina contribuyeron a preparar el terreno para que floreciese la tonadilla escénica propiamente dicha ; pero sí los de Antonio Guerrero, que había figurado entre los precursores, al decir de la referida publicación. Correspóndele, por tanto, a este último un alto puesto en el siguiente capítulo. Y ahora, para cerrar el presente, mencionaremos entre los compositores de tonadillas vaciadas en moldes primitivos a don José Herrando cuyos méritos se extendieron a otros órdenes, especialmente el de la música de cámara. Herrando ha compuesto un Tratado de Violín, donde se publicó un retrato suyo grabado por Carmona, así como numerosos tríos y sonatas que he tenido la fortuna de hallar en la biblioteca del duque de Alba. Lanzadas al mundo filarmónico bastantes de esas sonatas por Joaquín Nin, obtienen los entusiastas aplausos de los auditorios más exquisitos en los principales países europeos.

---

### CAPÍTULO III

#### **Principales compositores durante la juventud de la tonadilla escénica : Guerrero, Misón, Aranz y Palomino.**

El artículo inserto en el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid* (año 1787) — única fuente conocida para el estudio de los orígenes de la tonadilla escénica — declara textualmente : « En el año de 1757 don Luis Misón abrió nuevo camino a las canciones del teatro, y para una función del Corpus presentó una nueva composición a dúo, que fué el modelo o principio de las que ahora se llaman tonadillas. El argumento eran los amores de una mesonera y un gitano... Agradó tanto la invención, que el mismo año para la Navidad compuso una tonadilla a dúo, denominada *Los pillos*, y otra a tres..., y desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo don Luis Misón, don Manuel Pla y don Antonio Guerrero. En el año 1760 llegó a esta corte don Pablo Esteve, y en el siguiente dió al teatro su primera tonadilla a dúo... Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro o en las de música, para las que se llama orquesta, cantándose dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban ; en las otras se cantaban los « bailes de bajo » hasta el año 1765, en que, poniéndose orquestas diarias, se redujo a una tonadilla al fin de cada intermedio. Los músicos compositores y de acompañamiento que florecieron hasta el año 1760 fueron : Luis Rullet, bajo,

y don Manuel Ferreira, guitarrista de la compañía de Parra ; don Antonio Palomino, don Juan Manuel (que después fué cómico), bajos, y don Antonio Guerrero, guitarrista de la compañía de Manuel Guerrero. »

Vemòs, por estas líneas, que don Antonio Guerrero era guitarrista y compositor. Y por considerarle guitarrista sobre todo, se le ha juzgado con menosprecio. Según Mitjana, las obras de Guerrero pueden inspirar severas críticas, en cuanto al estilo y corrección, aunque como colorista e intérprete del alma popular ese artista merece admiración. ¿Es todo eso cierto? Atestígüenlo las dos tonadillas de tipo primitivo que de Guerrero publiqué en el tercer volumen de *La tonadilla escénica*, donde se aprecian una finura y una habilidad bien patentes, porque Guerrero no era sólo un compositor a la guitarra, como Molina, sino un artista conocedor de su oficio, cuya memoria debe ser rehabilitada, como la de tantos otros colegas suyos, mal conocidos y peor juzgados, a todos los cuales tanto más se los estimará cuanto mejor se conozcan sus obras, hoy todavía inéditas en su casi totalidad.

Era don Antonio Guerrero hermano de aquel famoso primer galán, autor dramático y de libros eruditos que se llamaba Manuel Guerrero. Estuvo casado tres veces y falleció en Madrid, casi octogenario, a principios de 1776. Su labor como compositor de música puede apreciarse en la Biblioteca Municipal de Madrid, que conserva diez tonadillas, varias docenas de música de comedias y un número mucho mayor de música de sainetes y entremeses firmados por Antonio Guerrero, aun descontadas otras producciones anónimas que se le pueden atribuir sin reparo.

Aunque se viene repitiendo que surgió en 1757 la tonadilla escénica por obra de Misón, el estudio documental que estaba por hacer y que emprendí celosamente durante algunos años, me ha permitido apreciar lo in-

exacto de tal afirmación. En el septenario comprendido entre 1751 y 1757 se compusieron, efectivamente, diversas obras para interlocutores, que en lo fundamental ofrecen, no sólo embrionariamente, sino con bastante desarrollo, todo cuanto puede considerarse como forma característica de las tonadillas para interlocutores, coexistiendo con ellas las tonadillas de tipo primitivo a modo de canción suelta, y es Guerrero quien puso música a algunas de esas obras. *La huerta de Casani* ofrece acabado modelo de la tonadilla constituida por una sucesión de pasos, y su portada dice: « Voz y Baxo con violines, trompas, para el bayle yntitulado La huerta de Casani ... Del sig.<sup>r</sup> Antonio Guerrero, 1752 ». En 1753 escribe Guerrero la música del baile nuevo *Los señores fingidos*, con dos encantadoras tonadillas de tipo primitivo, cuya música he publicado en mi referida obra. En 1754 compone el mismo Guerrero la música del baile o sainete *El prioste de los jitanos*, donde figura un remate titulado « Salida festiva a seis », el cual, a su vez, se epiloga con una tonadilla muy breve de plan tripartito, con introducción, estribillo y coda. Es probablemente de Guerrero, a juzgar por la caligrafía y el estilo, el *Fin de fiesta de la Folla*, compuesto en 1755 e integrado por una sucesión de variadas piezas; y al mismo año pertenece el entremés anónimo *La horca para su dueño*, con una tonadilla epilodal a solo, de carácter narrativo, como las que tanto se prodigarían algunos años más tarde. Un sainete escrito por Guerrero en 1756, cuya portada dice: *Música con violines en la Yntroduccion de el Sr. Antonio Guerrero*, está integrado por varios números, siendo el postrero una tonadilla a solo, de tipo narrativo, cuyo molde aparecerá ampliado en los sucesivos lustros. Y en 1757, año en el que se coloca la invención misoniana, encontramos dos obras importantes de Guerrero, a saber: la música para un entremés que se intercaló en la comedia « de la 1.<sup>a</sup>

parte de *Jijes*», con cinco números, uno de los cuales es una «tonadilla o jopeo» cortísimo, y la música para el sainete *El chasco del casamentero*, cuyo número final es una «Tonadilla andante para acabar», con sujeción al plan tripartito que bien pronto habría de estereotiparse (introducción, parte central y despedida). Después Guerrero parece estar en baja, como se deduce por un documento de la Junta de Compañías de Madrid, fechado el 21 de marzo de 1766 (es decir, a las pocas semanas de haber fallecido Misón), la cual declara ahí textualmente que «ha acordado a la instancia que ha hecho Antonio Guerrero pidiendo se le concediese la música de las comedias y sainetes, como antecedentemente la ha tenido, que mediante ser justo atender a los compositores de tonadillas, disponga la Compañía partan este trabajo o utilidad entre éstos y Guerrero con la prudencia y equidad que corresponde». Por ello se deduce que varios tonadilleros — especialmente Esteve, Galván, Rosales, Castel y Marcolini — habían alcanzado ya gran predominio, hasta el punto de acabar dejando poco menos que en la sombra a los antiguos compositores y músicos de las compañías teatrales.

Consideramos curiosos algunos rasgos relacionados con Antonio Guerrero, que hemos hallado en la música teatral del siglo XVIII, existente en la Biblioteca Municipal de Madrid, al examinar cierto manuscrito cuya portada dice: «Voz y Vaxo con violines para el bayle nuevo Seyntitula *La Novia Para otro*» (Año de 1753). Al dorso de esta portada aparecen dos décimas a dos columnas, y una de ellas incompleta, donde se revela el concepto que este músico mereció a varios contemporáneos con quienes se hallaba en trato más frecuente sin duda, y aluden a un suceso del cual no hay noticia, al menos que yo sepa, pero que se puede reconstruir a juzgar por el contenido de esas poesías. La primera, desprovista del final, tal vez porque el vate anónimo no halló el consonante con la presteza requerida, dice:

Antón, ten paciencia, ten  
de aquestos malos borrones  
que en aquestos papelones  
hoy mal escritos se ven.  
No los harás tu tan bien,

aunque tan malos los miras,  
 pues son tus rasgos mentiras  
 de mal pergeño, insonantes.  
 Adivina estos sonantes  
 de que ...

Sin duda se había quejado Guerrero de algún copista, y le contestaron así. Grande, muy grande, debió de ser la ira de Guerrero entonces, y quizá amenazó de muerte a su autor, como parece indicarlo la otra décima, donde se resume lo que podríamos denominar segundo capítulo de la referida anécdota, y cuyo texto reza así:

Antón, mira estos borrones.  
 Ten paciencia por tu vida.  
 No quieras ser homicida  
 por unas malas canciones.  
 Si guardas los papelones  
 en tan fiero frenesí,  
 diremos: « ¡Pobre de ti!  
 ¡Déjate esa demasia,  
 que es bueno el punto en poesía  
 y en la música e la mi! »

La referida portada contiene algunas expresiones groseras, insultantes e indignas de ser reproducidas aquí. Además consigna el nombre « Don Palestre, alias Bul », con que tal vez era conocido burlonamente Antonio Guerrero a la sazón.

De todo ello di noticia en mi obra *La Música en la Casa de Alba* (1927), donde también manifiesto que en esa mansión prócer se encuentran las « Seguidillas en el autto El Diablo Mudo. De Guerrero ». Este número está escrito en partes sueltas para voz, violines y bajo, y tiene la siguiente letra:

Ya viene la Colindres  
 puesta de jarras  
 a dar a su consorte  
 dos mil patadas.

Al consultar en la Biblioteca Municipal los antecedentes musicales que pudieran existir acerca de esta obra, he repasado una copia manuscrita del referido « Autto sacramental alegórico », de don Pedro Calderón de la Barca, cuyas censuras y aprobación se efectuaron entre los días 3 y 5 de junio de 1751. Este libreto declara que fué puesto en música por « Guerrera » (*sic*, en vez de « Guerrero ») y que volvió a representarse en 1757; pero la música falta ahí. El hecho de que se halle dicho número en una casa de la alta nobleza desde mediados del siglo xviii, testimonia el alto concepto que de Antonio Guerrero tenían sus contemporáneos, aunque la envidia se ensañase sobre él haciéndole víctima de injustos vituperios.

Así, pues, cuando Misón ofrece al público en 1757 su tonadilla sobre los amores de la mesonera y el gitano, la novedad no podía estar ni en la índole o desarrollo del asunto, ni en el número de personajes, ni en la morfología, ni en la instrumentación, como queda cumplidamente expuesto en el Capítulo Segundo de la Primera Parte de esta obra, donde también se declaró el mérito de Misón.

Es Misón, sin embargo, un alto exponente artístico de la España del siglo XVIII, aunque apenas se sabe nada de él, pues a la indiferencia desdeñosa que solían obtener entonces los músicos, se une la circunstancia bien sensible de que sus obras permaneciesen inéditas, habiéndose perdido algunas de las mejores y no conservándose memoria de otras igualmente estimables, como lo son las sonatas para flauta, viola y bajo, que tuvo la suerte de descubrir en la Biblioteca del duque de Alba y que para un antepasado de este prócer había compuesto expresamente aquel artista.

Al parecer, nació don Luis Misón en Barcelona. Instalado en Madrid, bien pronto su habilidad como flautista y oboísta le abrió las puertas de la Capilla Real y de las mansiones aristocráticas. También obtuvo un puesto en el teatro del Buen Retiro, según informa don Nicolás Fernández de Moratín, al decir textualmente con referencia a dicho coliseo real: «Entre los músicos de la orquesta, sólo don Luis Misón y otros dos o tres instrumentistas no eran extranjeros». Don Félix Samaniego aludió a esa aptitud del expresado compositor cuando escribió en su fábula *El tordo flautista* los versos que dicen:

Era un gusto el oír, era un encanto  
a un tordo, gran flautista; pero tanto,  
que en la gaita gallega,  
o la pasión me ciega,  
o a Misón le llevaba mil ventajas...

El 27 de junio de 1748 ingresó Misón en la Capilla Real. En el Reglamento de 18 de marzo de 1749 reorganizando dicha Capilla, figura en cuarto lugar bajo el epígrafe « Cuatro obues que también tocarán flauta », con una asignación de 7000 reales. En otra relación del mismo personal, fechada el 3 de mayo de 1756, sigue Misón ocupando el cuarto lugar, con la asignación de 8000 reales, siendo de advertir que cada uno de los otros tres oboístas tenía sueldo más elevado, pues para ello regía el escalafón y no los méritos. Su participación en las « academias » o conciertos privados que organizaba el duque de Alba, queda probada por las referidas doce sonatas « a flauta trabesiera y viola, obligadas, echas para el Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> El Señor Duque de Alba por Don Luis Misón », cuyo manuscrito tuve la suerte de hallar en esa mansión prócer — así como los de otras composiciones absolutamente inéditas de diversos contemporáneos suyos, entre ellos el violinista don José Herrando, verdaderamente valioso — y he descrito detalladamente en mi libro *La Música en la Casa de Alba*, reproduciendo algunas páginas de aquellas obras musicales.

La producción teatral de Misón está representada por un número bien considerable de composiciones. Según Mitjana, sólo se conservan siete tonadillas suyas en la Biblioteca Municipal de Madrid ; mas es lo cierto que el número de esas obras menores — todas absolutamente inéditas — se eleva a 80, conservándose allí, además, otra veintena de obras musicales que ilustraban sainetes, entremeses y comedias. Asimismo compuso un intermedio italiano, titulado *La festa chinese*, para el teatro del Buen Retiro en 1761, así como la música de las zarzuelas *Eco y Narciso*, *El triunfo del amor*, *Piramo y Tisbe*, y *El tutor enamorado*, esta última en colaboración con don Ramón de la Cruz. También se le atribuyó indebidamente la música del monólogo

*Guzmán el Bueno*, con letra de don Tomás de Iriarte, sin tener en cuenta que al morir Misón faltaban algunos años para que Rousseau escribiera aquel *Pygmalion*, en donde hubieron de tener su modelo los melólogos, y sin advertir que el mismo Iriarte declaró ser autor no sólo de la letra, sino de la música con que se ornaban los intervalos, y que así lo consignan las diversas reimpressiones del correspondiente libreto.

Las tonadillas escritas por Misón en 1758 con los títulos *El novato* y *Yo me acuerdo algún día* siguen el mismo camino trillado ya por Guerrero, y hacen referencia a la costumbre de acompañar esas obras con guitarra. Pero ya en el mismo año compone dos tonadillas de mayor importancia, *Los maestros* y *Los ciegos*, para seis y tres personajes, respectivamente, que pertenecen al nuevo régimen. Y su fecundidad incansable se manifiesta con sostenido tesón durante los años sucesivos hasta 1764, en que sus achaques le impiden proseguir tanta actividad. A esas dolencias alude una tonadilla compuesta por él mismo, pues sus seguidillas finales contienen los siguientes versos autobiográficos:

Corte augusta española,  
Misón enfermo  
sus afectos te muestra  
con este afecto ...  
Merezca aplausos,

pues si esto hace enfermo,  
más hará sano.  
Será bien vista  
de Misón casi ciego  
la tonadilla.

Transcurren otros dos años, y el día 13 de febrero de 1766 fallecía Misón, el artista que tanto había hecho por el arraigo y la madurez de la tonadilla escénica, aunque sólo percibía por cada una 80 reales en concepto de honorarios, y a quien tenían en altísimo concepto sus contemporáneos, hasta el punto de denominársele « inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo » en un folleto editado en Madrid el año 1761 con el título « Explicacion de los bailes que en la Comedia de Navidad intitulada *Cumplirle a Dios la palabra y sacrifi-*

*cio de Scila... hace y dedica María Rosa Bosselli, muger de Phelipe Bosselli, autor de ellos, a todos los afectos de la referida Compañía ».*

Como queda ya dicho, Misón fué poeta y compuso los libretos de diversas tonadillas. Se interesaba como el que más por los cuadros populares. Cultivó con entusiasmo las onomatopeyas literarias, que tenían con frecuencia un reflejo musical lleno de realismo vigoroso. Como compositor, sabía aliar la nota erudita del mejor gusto con el acento popular de la más pura cepa, mostrando con frecuencia relativa su predilección por la música instrumental.

Véase en las páginas siguientes el bello número de la tonadilla misioniana a dúo *Una mesonera y un arriero*, en que la mesonera declara su pasión por el arriero que bien pronto habría de irrumpir la escena para cantar unas seguidillas, a las que sigue un dúo encantador. Dicha tonadilla está hecha con sujeción al plan tripartito (introducción, parte central y número final), pero no se cierra con la seguidilla que durante muchos años hubo de parecer la conclusión obligada de estas obras menores. El expresivismo musical, tan vivo a través de toda la tradición lírica española, presenta en esta producción misioniana un relieve destacado. Nuestra versión reduce a piano la parte orquestal e introduce el relleno armónico que el maestro al clave improvisaba durante las representaciones, siguiendo una costumbre reinante en toda Europa. Es así como presentaremos las demás piezas musicales reproducidas en este libro, las cuales están tomadas de las que por extenso contiene el tercer volumen de *La tonadilla escénica*, publicada a expensas de la Academia Española, pues este reducido panorama musical dará idea de la riqueza y variedad que alcanzó nuestro teatro lírico durante la segunda mitad del siglo XVIII merced a la tenaz labor de numerosos compositores cuya resurrección se imponía con apremio.

Adagio maestoso

ELLA

A los mon - tes me sal - go me  
sal - go por ver sien - cuen -  
tro un al - ma que se due - la se  
due - la de mi tormen -  
to de mi tor - men - to

(1) Esta doble nota, para que la intérprete cantase lo que más le acomodara,

¡Ay de mi, que me mue  
rol Pe ro si nome en  
ga - ño, y pasos sien-to. —

Otro ilustre compositor tonadillero de estos años fué don Pedro Aranaz y Vides, que nació el año 1742 en Tudela (Navarra), lo cual justifica el apodo « Tudela » con que habría de conocerse en Madrid. Durante ocho años Aranaz actuó como colegial infante en la Catedral de Zaragoza, estudiando con el maestro de capilla don Luis Serra, que era un excelente y fecundo autor de música religiosa. Después se trasladó a Madrid, componiendo para sus teatros bastante música teatral, como lo acreditan la docena y media de tonadillas suyas, más la música de la comedia *Ipsipile*, conservadas hoy en la Biblioteca Municipal. En 1763 su labor merece los

más altos calificativos al hacer oposiciones como maestro de capilla de Santo Domingo. Habiendo abrazado el estado sacerdotal, su actividad como maestro de capilla irradia por toda la nación. En 1768 obtiene la más alta graduación al opositar para ese cargo en Zamora. En 1769 obtiene un triunfo análogo en Cuenca, ciudad donde casi siempre desempeñó ese puesto hasta su fallecimiento, es decir, durante unos cuarenta años. En 1774 y 1778 los cabildos catedralicios de Pamplona y Zaragoza le ofrecen la dirección de sus capillas musicales *ad honorem*, sin que acepte el ofrecimiento. En 1780 oposita en Toledo, alcanzando la más alta graduación, mas no la prebenda. En 1781 renuncia a la dirección de la capilla catedralicia que le ofrece Ávila. Otro ofrecimiento análogo hace bien pronto el cabildo de Segovia, y consigue mejor éxito, aunque Aranaz permanece aquí muy poco tiempo, para volver a Cuenca. Los cabildos de Oviedo, Sevilla y Tolédo le invitan a ser su maestro de capilla en los años sucesivos, sin ver logrados sus deseos de contar con tan ilustre compositor. En atención a su rectitud y talento, los cabildos de Granada, Salamanca, Murcia y Ávila le nombran examinador único para que decida sobre la provisión de vacantes. Todas las catedrales, iglesias, conventos y monasterios — especialmente el de El Escorial — nutren sus repertorios con música de este gran artista, que también era un pedagogo, como lo acredita su opúsculo «Reglas generales para una composición de música perfecta» y su «Plan de ejercicios para oposiciones de Maestros de capilla». Sobresalió en el género fugado, y después se dedicó mucho al género libre o suelto, influyendo considerablemente para que se imprimiera en la música sagrada de su época un carácter progresivo, bien patente en sus obras, como dice Saldoni.

« Para que una composición de música sea buena — dice Aranaz en sus *Reglas* —, ha de tener después de la buena melodía, las circunstancias siguientes, y tanto será más perfecta cuanto mejor las cumpla: La 1.<sup>a</sup>, buena modulación; 2.<sup>a</sup>, ajustar la melodía al espíritu y sentido de la letra; 3.<sup>a</sup>, naturalidad en las voces y expresión y brillantez en los instrumentos; 4.<sup>a</sup>, hacer distinción de la música del templo a la del teatro y sarao; 5.<sup>a</sup>, tomar en todo género de composición un texto, intento o tema que se desempeñe con variedad; 6.<sup>a</sup>, buscar la novedad y extrañeza, sin que toque en extravagancia; 7.<sup>a</sup>, que el cuerpo de la composición sea de miembros proporcionados ». Y a continuación entra en detalles, que todavía son hoy oportunos, al menos parcialmente, sobre cada una de estas siete circunstancias. Así, por ejemplo, expone Aranaz: « Algunos compositores, por querer hacerse singulares, se hacen ridículos y extravagantes. La música es una musa que cada día se viste de infinitas joyas preciosas, pero también (como hembra) de mucho oropel y piedras falsas ».

Su tonadilla *La maja limonera* se mantuvo largo tiempo en el repertorio. Es una producción a dúo, donde contrastan el espíritu popular, representado por cierta descocada vendedora de limones, y el espíritu distinguido, representado por cierto ganguero « usía ». La obra mantiene el plan tripartito, concluyendo con unas graciosas seguidillas epilogales. Su dinámica realza el expresivismo, y las « coplas » ofrecen interés especial por la onomatopeya « ¡Chil! » del usía y la interjección « ¡Ah! » de la limonera en la escena de la malograda seducción. Las páginas siguientes reproducen un trozo inicial de tan exquisito dúo.

## Andante poco

Musical score for the first system, featuring a piano accompaniment in treble and bass clefs. The tempo is marked "Andante poco". The piano part consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics are marked *f* and *p*.

## EL (hablado)

Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "¡Chi!" and "¡Chi!". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamics are marked *f* and *p*.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "¡Chi! Qué di - cho - sa se - rá el al - ma". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamics are marked *f* and *p*.

¡Ah! ¡Ah! her - mo - so imposi - ble

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with two exclamation marks '¡Ah!' followed by the lyrics 'her - mo - so imposi - ble'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

be - llo, que lo - gre ser de esos o - jos fi - no

The second system continues the vocal line with the lyrics 'be - llo, que lo - gre ser de esos o - jos fi - no'. The piano accompaniment maintains its complex rhythmic texture.

ELLA  
y ab - so - lu - to due - ño. Oiga us - ted, se - ñor u -

The third system begins with the word 'ELLA' centered above the vocal line. The lyrics are 'y ab - so - lu - to due - ño. Oiga us - ted, se - ñor u -'. The piano accompaniment continues with its characteristic complex patterns.

si - a, pues que tan-tier-no le ve - o, ¿trae us-

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are "si - a, pues que tan-tier-no le ve - o, ¿trae us-". The piano accompaniment is written in grand staff notation, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand playing chords and single notes.

ted, pa-ra que-rer - me, las fi - ne - zas del di -

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "ted, pa-ra que-rer - me, las fi - ne - zas del di -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and harmonic support.

ne - ro? EL ¡Ah!

*mf*

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "ne - ro? EL ¡Ah!". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and ends with a final chord.

No fué menos ilustre un compositor que en estos años de juventud de la tonadilla comenzaba a brillar en nuestro país, para lograr bien pronto fama y honores fuera de él. Se llamaba don José Palomino, y como otros tantos colegas suyos, hoy está olvidado injustamente. Palomino nació en Madrid el año 1755 y falleció en Las Palmas en 1810. Estudió composición con Rodríguez de Hita, y siendo casi un niño, hizo oposiciones a una plaza de violín de la Real Capilla, produciendo extraordinario efecto y obteniendo el cargo. Casi niño era también cuando escribió su famosa tonadilla *El canapé*, que data de 1769, a no ser que hubiera nacido antes del año que se dice. Obligado a refugiarse en Portugal por un desagradable acontecimiento de familia, el Príncipe Regente le nombró primer violín de su Real Cámara. Y en Lisboa no sólo brilló como instrumentista, sino como compositor. Era Palomino « virtuoso instrumentista de la Real Capilla de Su Majestad Fidelísima » de Portugal en 1785, como lo acredita la portada de un manuscrito musical cuya existencia había pasado inadvertida hasta ahora, y que he tenido la satisfacción de ser el primero en señalar. Ese manuscrito se halla hoy en la Biblioteca del duque de Fernán-Núñez, y es un « *dramma per musica* » en dos partes, titulado *Il ritorno di Astrea in terra*, habiéndoselo cantado el 15 de abril de aquel año en el palacio de nuestro embajador en Lisboa, excelentísimo señor conde de Fernán-Núñez, para festejar un doble enlace matrimonial de príncipes portugueses y españoles. De la satisfacción general con que cumplió Palomino tal desempeño, así como el encargo de dirigir la fiesta, dan fe los homenajes con que se le agasajó entonces, pues se le regaló una hermosa caja con cuatro mil duros, y el monarca portugués le señaló sobre su sueldo pensiones particulares para él, para su esposa y para su hija, poniendo además a su disposición calesa y lacayos de la Casa Real. Escribió

también Palomino abundante música religiosa, y alcanzó en Lisboa gran relieve como profesor de violín, habiendo sido discípulo suyo el más insigne de los violinistas portugueses de aquel tiempo, José María de Freitas. Cuando la familia real portuguesa se refugió en el Brasil, huyendo de las bayonetas napoleónicas, su capilla musical se deshizo. Entonces Palomino aceptó el puesto de maestro de capilla que le ofreciera el cabildo catedralicio de Las Palmas, percibiendo un sueldo anual de 15 000 reales en metálico y 5000 reales en trigo. Dos años después, en abril de 1810, moría víctima de una antigua afección del pecho.

La actividad de José Palomino como compositor tonadillero no ha sido muy grande, puesto que abandonó bien pronto Madrid por la causa antedicha. Pero son suyas tres tonadillas cuyos manuscritos conserva la Biblioteca Municipal. Otras dos tonadillas son de un Antonio Palomino; y otras cinco son de un músico apellidado Palomino, cuyo nombre de pila no se menciona. En el inventario de la música que el XII duque de Alba dejó a su muerte, figura Palomino como autor de tonadillas, lo cual revela el interés con que se le acogió en las mansiones próceres madrileñas. Su tonadilla *El canapé* obtuvo popularidad inmensa. Es un modelo de las composiciones narrativas a solo, con seguidillas finales que epilogaban el caso individual presentado en la pieza. El número de esta obra que reproducimos después tiene un fondo netamente popular y se caracteriza por su conclusión en el acorde de la dominante, de acuerdo con la característica cualidad tonal, ajena a nuestros modos mayor y menor occidentales, que hubiera perdido su sello específico si se hubiera finalizado poniendo el acorde de la tónica, como suele hacerse hoy viciosamente en casos semejantes, para imponer un falso sentido conclusivo, lográndose con ello un resultado contraproducente.

Allegretto  
(Allegro)

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays chords and moving lines, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Second system of musical notation. Continues the piece with similar dynamics and rhythmic patterns.

Third system of musical notation. Includes a *cresc.* (crescendo) marking in the left hand.

1. Cuan-do lle-gaba aver la cor-tejo, i - bamuy tiernopuesyase

First system of musical notation for the vocal line. Includes a *mf* (mezzo-forte) marking.

ve, y conel sombrero en la mano, la ceremonia' A los pies deus.

Second system of musical notation for the vocal line.

ted». Le decia asudon-ce - lla: «Mu-chacha, levánta-

Third system of musical notation for the vocal line. Includes a *p* (piano) marking.

te — y a-rrima un asiento a-quí, que sesienta sumer.

ced. Es-to me cuenta mi ca-na-pé y o-tras co-sitas que yo me

sé, yo - tras co - si - tas que yo me

sé, yo - tras co - si - tas que yo me sé.

Como conclusión de este capítulo recordaremos que, según opinión extendida entre los indoctos, solamente cultivaron la tonadilla musicastros sin importancia. De lo falsa que es tal creencia, dan fe las sucintas biografías de los compositores a quienes tentó este género lírico cuando el mismo se hallaba en plena juventud ;

y aun podríamos citar algún otro productor, como don Manuel Pla, que gozaba de altísima reputación en las esferas filarmónicas. Asimismo da fe la lectura de las obras correspondientes, que hubieran debido tomarse la molestia de consultar quienes lanzaban juicios temerarios con doctoral y vacua suficiencia. Al alcanzar la tonadilla su madurez, otros músicos no menos notables figuraron entre sus cultivadores, nutriendo el repertorio con producciones estimabilísimas, según vamos a demostrar en los siguientes capítulos. Y es digno de consignarse un hecho curioso: la mayor parte de los compositores entregados a esas tareas, tanto antes como después, no son madrileños, sino procedentes de diversas regiones, y algunos, incluso extranjeros, aunque arraigados en España. Cataluña, en especial, contribuye con dos eminentes personalidades: aquel Misón de que hemos hablado ahora y aquel Esteve de quien hablaremos en seguida, los cuales han sido, respectivamente, el Lope de Vega y el Calderón de la Barca de la tonadilla escénica, según frase formulada por don Emilio Cotarelo y Mori.

---

## CAPÍTULO IV

### **Principales compositores durante la madurez de la tonadilla escénica : Esteve, Laserna, Rosales y Valledor.**

Cuatro han sido los principales maestros de la tonadilla escénica, cuando este género se hallaba en sus albores y juventud ; sin embargo, sólo Guerrero consagró plenamente su actividad a la música escénica, tomándola como profesión durante toda su vida, pues Misón le dedicó los últimos años de su existencia, mientras Aranaz y Palomino la cultivaron tan sólo durante los primeros años de su carrera artística.

Otros cuatro son los más sobresalientes maestros de ese mismo género lírico cuando la tonadilla consigue su madurez y plenitud, contribuyendo todos ellos casi en igual medida al esplendor que obtuvo, por dedicarse de lleno a la música teatral, con esta doble particularidad : que si casi todos comenzaron su carrera cuando todavía se hallaba la tonadilla escénica en el período juvenil, tres de ellos alcanzaron larga vida, por lo cual presenciaron una decadencia y decrepitud inevitables ; y que si dos de esos músicos obtuvieron los más altos puestos a que podían aspirar, los restantes, por el contrario, jamás lograron sobresalir en su carrera artística y conservaron siempre una posición secundaria. Estos cuatro artistas se llamaban don Pablo Esteve y Grimau, don Blas de Laserna y de Nieva, don Antonio Rosales y don Jacinto Valledor. Procedía el primero

de Cataluña, y el segundo de Navarra. El tercero acaso fuera madrileño y en Madrid desplegó siempre su actividad artística. El cuarto, aunque madrileño, cimentó bien joven su fama en Barcelona, donde hubiera permanecido por su gusto, si no le hubieran obligado, contra su voluntad, a servir en Madrid, por privilegio de que gozaban en la corte las juntas de formación de compañías teatrales.

Para comprender mejor de qué modo desarrollaron sus facultades estos cuatro artistas, conviene trazar un cuadro sumarisimo de la forma que por aquellos lustros se dió a la colaboración musical en los dos teatros públicos madrileños. En 1765 introducen orquesta diaria los coliseos madrileños que antes la reservaban para las funciones solemnes, teniendo de ordinario un guitarrista, encargado de dar el tono a los cantantes detrás de las cortinas. Con tal innovación las tonadillas escénicas se dan a diario. En 1767, por orden del conde de Aranda, se implantan grandes reformas en ambos coliseos, sustituyéndose las cortinas por bastidores, y se saca la orquesta al público, en vez de tocar detrás de aquellos paños como antes. En 1768 se concede a los cómicos licencia para representar por su cuenta y en provecho propio durante las noches estivales, y ellos, deseosos de ofrecer novedades, estrenan a partir de ahora zarzuelas en dos actos, que contribuyen a fomentar la afición musical y la labor de los compositores. Por entonces y en los años sucesivos había en las compañías madrileñas un « músico de compañía », cuya misión era la de enseñar los « cuatros » y demás músicas de comedia, guiar las mudanzas de los bailettes, suplir las ausencias del copiante cuando hubieran de repasar las partes de cantado, ayudar a enseñar las zarzuelas en el ensayo, y asistir diariamente al vestuario para cantar y guiar a las mujeres los « cuatros » y dar las entonaciones al bastidor siempre que la salida fuese can-

tando a solo. Además había un « copiante » cuya misión era enseñar las tonadillas, zarzuelas y comedias grandes de música, bajar a gobernar las mujeres desde la orquesta y tocar en ella el clave.

El año 1778 presencia una innovación de gran importancia al crearse en la compañía de Martínez — una de las dos establecidas en Madrid — la plaza de « compositor de compañía », en sustitución del « músico de compañía ». La designación recayó sobre Esteve, ya bien acreditado por sus numerosas producciones, fijándose sus derechos y cargas en escritura pública. Esteve se obligaba a desempeñar las funciones propias de un director, más la de un compositor, debiendo escribir para su compañía todas las piezas de música que se ofreciesen cada año, así en comedias españolas de representado y de música, como en las francesas, tragedias, zarzuelas, composición de éstas, arias, recitados, etc., y además sesenta y dos tonadillas anuales — es decir, un promedio de una tonadilla cada seis días escasos — repartidas en diferentes tiempos del año cómico; y gozaría, por tal razón, del partido de los primeros galanes, con derecho no sólo a las sobras y demás obvenciones que disfrutaban éstos, sino también a la jubilación y montepío. Tarea bien abrumadora, sin duda, pero que fué aceptada con júbilo y que no debió de parecer entonces tan mala cuando, al siguiente año, solicitó y obtuvo Laserna que se crease en la otra compañía madrileña un puesto análogo y que recayera sobre él la elección. Es de advertir que esos « compositores de compañía » estaban obligados a costearse de su peculio los libretos de tonadillas.

Ante la magnitud de tal carga, bien pronto estos dos compositores desatendieron algo sus obligaciones, lo cual motivó quejas y expedientes curiosos, que he examinado con la debida atención en *La tonadilla escénica*. En 1787 se reduce a cuarenta el número de las

tonadillas anuales que cada uno debía entregar, considerando la creciente longitud y mayor complicación técnica de esas obras, y esta cifra fué rebajada posteriormente por igual motivo. Subsistió, entre tanto, el cargo de « copiante » o « músico auxiliar », desempeñándolo durante largo tiempo Francisco Méndez, de quien dijo el propio Esteve que no estaba « impuesto en el gusto de la música del sistema del día », pero al cual se respetaba teniendo en cuenta su mucha edad, y también desempeñaron ese puesto modestísimo don Antonio Rosales y don Jacinto Valledor.

\* \* \*

Digamos ahora, sucintamente, algo sobre la vida y obras de esos cuatro músicos, que nos son ya conocidos por algunos rasgos referentes a su actuación como compositores tonadilleros.

Don Pablo Esteve y Grimau nació en Cataluña. Según tradición transmitida por el *Memorial literario, instructivo y curioso*, llegó a Madrid en 1760, y al siguiente año debutaba como tonadillero con una obra cuyos primeros versos dicen: « Fortunita, fortunita — no me persigas cruel », que cantaron Rosalía Guerrero y Diego Coronado. En aquel decenio compone bastantes tonadillas, así como también la música — y en algún caso la letra — de otras obras mayores, e incluso adapta a nuestra escena algunas producciones extranjeras, como la ópera de José Scarlatti, *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, y la ópera *La buena muchacha*, con música de Piccini, incluyendo tantó en una como en otra ciertas piezas de su propio numen. Consta, por ejemplo, por un recibo del mismo Esteve, que este artista percibió en 1768 la cantidad de 6000 reales por la letra y la música de su zarzuela *Los jardineros de Aranjuez*. Y es positivo que compuso los libretos de no pocas to-

nadillas, lo cual le ahorra las sumas que hubiese debido abonar a los ingenios para que desempeñaran tal cometido ; mas ello le proporcionó algún disgusto. En la primavera de 1779 « un tonadillero nombrado don Pablo Esteve ha estado preso por haber hecho una tonadilla en que algunos maliciosos creyeron se censuraba a dos damas de elevada clase ; otros autores aseguran que el tonadillero está inocente, y la verdad la saben Dios y su Madre santísima », como escribió don Tomás de Iriarte comentando el suceso. Más adelante vuelven a encarcelarle, según se acredita por un memorial de Valledor, quien recordó que había suplido a Esteve mientras estuvo preso. Era Esteve hombre de gran energía moral, y así lo atestiguan sus memoriales. En febrero de 1780 firma uno, conjuntamente con Laserna, solicitando la rescisión de sus contratos como « compositores de compañía », dado lo abrumador de tal carga ; y mientras Laserna, temeroso de las consecuencias, pide se retire la firma, declarando que el anterior era debido a su colega , éste no vacila en arrostrar las consecuencias de tan peligroso paso. Cuando en 1783 piden ambos músicos aumento de sueldo, el compositor catalán en su memorial declara textualmente : « Don Pablo Esteve debe ser compositor de Madrid al modo de Paris y otras cortes, que están con sus sueldos señalados... El maestro de música y el ingenio no son cómicos, si maestros establecidos para el servicio público... » A la vez que se defendía, censuraba sin reparo a los actores, preocupándole bien poco el revuelo que con ello armaría entre la farándula, pues se hallaba convencido de su superioridad y esto le bastaba para dar firmeza a la declaración. En este mismo año la *Caramba* reiteró sus quejas del año anterior contra Esteve. El director de la compañía declara, como informante, que Esteve hacía lo posible para eludir su compromiso artístico, y la situación del compositor, aunque bien enojosa, no le

arredra lo más mínimo. En 1784 Polonia Rochel formula contra Laserna quejas de la misma índole. Aquilatada la deficiente labor de ambos músicos e indagadas las causas que la produjeron, dicese de Esteve que « escribe con una medianía de mérito », y de Laserna, que « lo ejecuta para unas partes con excesivo mérito, y las demás partes padecen la desgracia de no poder salir el primer día sin prevención y estudio de otra tonadilla que ofrecer para el siguiente », porque sólo se podían aprovechar aquellas que les encargaban directamente las cantantes. Laserna se defiende acusando de mala fe a Polonia. Esteve afirma, en un extenso memorial de 20 de noviembre, que los mejores artistas suelen equivocarse, como el propio don Ramón de la Cruz, « pues cuando el ingenio está creyendo que ha de salir un diamante, suele resultar un pedazo de corcho », añadiendo que en esas obras menores la poesía contribuye al éxito en tanta o mayor medida que la música, tras lo cual recomienda que se resuciten algunas tonadillas del « célebre don Luis Misón », seis de Galván, otras seis de Rosales y otras doce del propio Esteve, todas antiguas, sin perjuicio de que él componga « algunas tonadillas extra de su obligación para alguna parte bien admitida, siempre que la compañía ponga alguna función de mérito o de medio teatro ». Y en este año cómico debió de conducirse muy satisfactoriamente, pues en febrero siguiente le conceden mil reales de ayuda de costas para recompensarle por el trabajo que había hecho en el año cómico y por lo bien que había desempeñado varios encargos musicales. En lo sucesivo Esteve sigue cumpliendo, aunque sufre dolencias que le impiden entregarse asiduamente a su labor. Con fecha 5 de marzo de 1787, Valledor envía un memorial declarándose apto para suplir en todo a Esteve, « que está muy achacoso »; un año después, el director de la compañía informaba que Esteve « ha estado enfermo y ha

tenido contratiempos », agregando que « es de notoria habilidad ». En 1790 abandonaba Esteve su cargo de compositor de los teatros de Madrid, jubilado con veinte reales y medio, por achaques de la vejez, después de haber producido durante unos treinta años unas trescientas cincuenta tonadillas y varias zarzuelas, así como la música de numerosas comedias, loas, sainetes y otras producciones que le valieron una reputación solidísima. Él supo aliar el expresivismo con el realismo y las tendencias nacionales con las extranjeras, rindiendo con frecuencia culto al folklore y creando un tipo de música llena de gracia y buen gusto. En mi obra *La tonadilla escénica* he publicado íntegras dos tonadillas suyas: *El juicio del año* (de 1779, a solo, con tendencia satírica) y *Garrido enfermo y su testamento* (de 1785, a cinco, encantadora por su exaltación de la música hispánica, no obstante el tono italianizante con que daba principio). He aquí las « coplas » de *El juicio del año* :

## Allegro moderato

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

1. Ha - brá de va - rias  
En el ca - nal los

fru - tas gran - des co - se - chas, pe -  
tra - gos ha - rán pro - di - gios, tan -

roexce - de - rá a to - das la de las bre -  
toquehombreshu - ma - nos se - rán de - vi -

vas pe - roexce - de - rá a to - das la  
nos tan - toquehombreshu - ma - nos se -

de las bre - vas.  
rán de - vi - nos.

Ha -

*p*

brá re-cre - os, ha - brá co-me - dias y

fe-nó-me - nos por e - sas tie - rras, ei -

*mf*

rán to-das las co - sas dees - ta ma - ne - ra ei -

*p*

rán todas las co - sas — dees - ta ma - ne - ra. —

*cresc.*

La vida de don Blas de Laserna ha sido estudiada, con gran acopio de documentos, por Julio Gómez en una extensa monografía que puede consultarse provechosamente en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, y a la cual remitimos al lector. Diremos tan sólo que esta vida guarda cierto paralelismo con la de su colega Esteve, pudiendo resumirse así: Laserna nació en Corella (Navarra) a principios de 1751. Debutó en Madrid como tonadillero en 1774. A principios de 1776 obtiene el puesto vacante por defunción del « músico de compañía » don Antonio Guerrero, « con nueve reales el día que trabaja solamente ». En 1779 inaugura su carrera de « compositor de compañía », en la que experimenta las vicisitudes de que se ha dado cuenta al hablar de Esteve, y otras más. Desde 1792 hasta 1797 sirve a las dos compañías como « compositor », auxiliado por Bernardo Álvarez Acero, pues se hallaba enfermo el titular que en una de ellas había sucedido a Esteve. Durante la guerra de la Independencia contra los franceses, Laserna tiene que dedicarse a tareas abrumadoras, no obstante sus muchos años, para mal vivir: lecciones de música a la infancia, copia de toda clase de música, especialmente la ajena, desde solfeos hasta sonatas, y desde las arias más famosas hasta variadísimas composiciones para flauta, violín y clarinete. Y el pobre don Blas fallece el 8 de abril de 1816.

Fué Laserna el más fecundo de los tonadilleros, pues se eleva a unas 600 la cifra de estas obras menores que compuso, a lo cual debemos agregar otras muchas obras: música de comedias, sainetes, zarzuelas, etc. Quiso salvar a la música española de la invasión operática italiana, y acabó siendo arrollado por ella, pues no se dió acogida en 1790 a su proposición de crear una escuela de cantantes de tonadillas, y cuando, transcurridos bastantes años, pudo realizar por fin aquel

proyecto — aunque por tiempo reducidísimo —, ya no había nada que hacer. Tocóle, pues, a Laserna, por desgracia, colaborar en la decadencia irremediable (de igual modo que muchos años antes le había tocado, por fortuna, colaborar en el apogeo triunfal) de una manifestación escénica tan sólidamente española durante sus años de lozanía como inclinada al italianismo asfixiante durante sus años de decrepitud. Y precisamente una de sus tonadillas más populares constituye una sátira donosa contra el napolitanismo musical, a la vez que una afirmación rotunda de hispanismo artístico. Se titula *El majo y la italiana fingida*, y fué compuesta en 1778 para que la cantasen la *Caramba* y Miguel Garrido. Puede verse íntegra en *La tonadilla escénica*, perteneciendo a la misma el siguiente fragmento :

Allegretto

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegretto'. It consists of two systems of music. The first system is an instrumental introduction for piano, featuring a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The bass line is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a fermata. The second system is a vocal line for a female voice, labeled 'ELLA' above the staff. The lyrics are '1. De qué suerte hoy a los'. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The piano accompaniment continues below the vocal line.

hom-bres quieren las chi-cas deEs-pa - ña?

EL  
Chu-pán - do - les lo que

pue - den, por que les gus - ta su

gra - cia, por que les gus.ta su gra - cia.

Lo mismo que se ha establecido un paralelismo entre las vidas de Esteve y Laserna, cabé también estable-

cerlo entre las vidas de Rosales y Valledor, los cuales, según hemos visto, compartieron una suerte común como simples « músicos de compañía » en los coliseos madrileños, mientras aquellos otros colegas suyos lograban la suprema jerarquía de compositores. Ambos conocieron años de gloria y de olvido, y si jamás gozaron días de opulencia, sufrieron días de estrechez, cuando no de miseria agobiadora.

Poco sabemos acerca de don Antonio Rosales. Consta que compuso unas 70 tonadillas, además de la música para bastantes sainetes, algunas comedias y una zarzuela; y aun así, figuraban como anónimas otras ochenta tonadillas tuyas, cuya paternidad me ha sido posible rehabilitar. También consta que estuvo al servicio de las compañías madrileñas como músico secundario desde 1789, año en que sucedió a Francisco Méndez. Parece ser que dirigió la capilla del convento de la Encarnación, de Madrid, tal vez sustituyendo a su tocayo el ilustre Rodríguez de Hita. Le vemos debutar como compositor tonadillero en 1762, es decir, al año siguiente que Esteve y en el mismo año que Galván. Transcurridos cinco más, pone música a la zarzuela de Cruz, *El tío y la tía*. En 1775 estrena su deliciosa tonadilla *El recitado* — cuya paternidad he podido fijar, pues figuraba como anónima, y cuya letra no vacilaría en atribuir a Cruz —, delicioso cuadro de costumbres filarmónicas donde el italianismo musical de un galán y una dama se oponen al acendrado hispanismo musical de un tuno. En 1784 escribe dos tonadillas para suplir a Esteve en una enfermedad. Es en este año cuando el propio Esteve aconsejaba en un memorial que, para remozar el repertorio, se resucitasen las antiguas tonadillas de Misón, Galván y Rosales; y transcurridos casi otros veinte años, la tonadilla *Lección de música y bolero* (Laserna, 1803) prodigaba lamentaciones por el desvío de los autores ante aquel género teatral, entonces ya

moribundo a causa de su italianización, y recomendaba cantar las tonadillas de Misón y Rosales, para que se vea « el gracejo que ha perdido la nación ». Pero Rosales, desde largo tiempo atrás, apenas producía nada, pues no era « compositor de compañía », sino simple « músico de compañía », con funciones secundarias, como las propias del « copiante ». Sin embargo, tenía a gloria recordar su pasada carrera artística, pues en febrero de 1798 eleva un memorial pidiendo que no le permitan a un hijo suyo actuar en Madrid como actor, ya que cultivó esta profesión abandonando la ocupación decorosa obtenida merced a su padre (esta profesión, como se verá en un memorial del siguiente año, donde se repite la súplica, era « la lucida carrera que su padre le había dado de escribiente en la Secretaría del Supremo Consejo de Guerra »), y para ello invocaba Rosales estas dos cosas : primera, su cargo de « compositor de música que ha sido muchos años de los teatros de Madrid, con el esmero que es notorio y con el honor que V. S. y Madrid se han dignado dispensarle », y segunda, el deseo de que aquel hijo « no tenga el logro de dar a su padre esta bofetada ». Ignórase con exactitud cuándo murió don Antonio Rosales, pero consta que ello acaeció en 1801, pues en 22 de noviembre de dicho año se presentó un candidato a la plaza que él había dejado vacante por defunción.

Reproducimos en las páginas siguientes unas seguidillas cantadas por el tuno de la tonadilla *El recitado*, producción en cuyas representaciones intervinieron la famosa tiple la *Mayorita* (dama), Vicente Sánchez (galán) y Miguel Garrido (tuno).

## Allegretto

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for the second system, continuing the instrumental accompaniment.

## TUNO

Musical notation for the third system, including the vocal line and piano accompaniment.

Tengausté buenas tar - des, tengausté buenas

Musical notation for the fourth system, including the vocal line and piano accompaniment.

tar - des, se ñorahermo - sa

Musical notation for the fifth system, including the vocal line and piano accompaniment.

Se - ñoraher - mo - sa. Diosguarde, ca - ba -

lle - ro, la real per - so - na Dios guarde, caba -

lle - ro, la real per - so - na

Don Jacinto Valledor y de la Calle era hijo de los famosos actores Juan Manuel Valledor y Águeda de la Calle. Nació en Madrid el año 1744. Tenía una hermana, cuando quedó huérfano de padre a los 18 años de edad, y entonces su madre, usando de la facultad que le concediera el difunto consorte, otorga testamento por sus dos hijos, disponiendo que a Jacinto se le descuenten de su legítima las cantidades ya gastadas con él en maestros de música, más otros 200 ducados de vellón entregados por Águeda « para rescatarle de cierta boda que no le tendría cuenta ». Estuvo casado con la actriz Ga-

briela Santos, para quien escribió en 1768 la *Tonadilla de las Seguidillas del Apasionado*, que es probablemente la primera de sus producciones tonadillescas. El director de compañía, Manuel Martínez, hace en 1781 un elogio de Valledor, quien a la sazón se hallaba en Barcelona, manifestando que es « mozo de habilidad, hijo del ejercicio... y con deseo de emplear sus talentos y habilidades en esta corte », y añadiendo que en dicha población catalana ejercía esa habilidad « en competencia con los compositores operantes en dicha ciudad, y todos los compañeros que lo han sido suyos me han asegurado ser uno de los mejores, como en lo demás ». En 1783 Valledor envía un memorial desde Barcelona, « deseando el honor de suceder en su lugar » a Esteve, de quien decían que iba a dimitir en el próximo año, y en ese documento se compromete de antemano a componer tonadillas, arias, recitados, bailables, coros y demás piezas que correspondieran a cuantas obras se ejecutasen. En 1784 suple transitoriamente como compositor a Esteve. Es entonces cuando ya había desistido, al parecer, de aquel propósito, pero tuvo que venir, sin embargo, a la capital española, llamado de Barcelona « con tres órdenes », abandonando el teatro donde servía allí — como declara un memorial suyo de 1800 — en virtud del privilegio que tenía Madrid de « embargar » para sus coliseos a todo artista que en provincias se hubiera destacado por su habilidad. En 1785 estrena Valledor su tonadilla *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, que tuvo un éxito absolutamente extraordinario, como se refleja en bastantes producciones similares de aquel año y el siguiente, cuyos textos he publicado en *La tonadilla escénica*. En un memorial de 1786 se llama Valledor « músico de la compañía de Ribera » y manifiesta que enseñó a las damas la música de las comedias, sainetes y demás piezas, percibiéndolo por ello nueve reales como racionista, por lo cual soli-

cita el partido de 20 reales, como lo gozaba en la otra compañía Francisco Méndez. El contador Lavi informa diciendo que lo habían nombrado músico en la temporada anterior, pero siguió en Barcelona hasta después de acabarse la primera temporada, y añade que las plazas de músicos de las compañías se habían extinguido. A pesar de esto, Valledor sigue ocupando su modestísimo cargo en los años sucesivos. El 5 de marzo de 1787 eleva otro memorial pidiendo se iguale su sueldo al de Méndez, porque, según su propia declaración, sentíase capaz de suplir en todo a Esteve, « que está muy achacoso ». Y en previsión de la vacante que habría de dejar bien pronto este compositor, hizo méritos para sucederle cuando se retirase. Al jubilarse don Pablo Esteve en 1790, no le sucedió aquel acreditado músico, sino don Pablo del Moral. En los años sucesivos sigue Valledor dirigiendo memoriales. A comienzos de 1793 pide en vano un aumento, pues seguía percibiendo nueve reales diarios. En marzo de 1800 expresa su temor de que la reforma introducida en los teatros dé lugar a que le dejen en la calle; recuerda sus servicios y los de sus padres en los coliseos madrileños y pide que se « socorra al pobre » suplicante, a fin de que con ello « quede consolado, reparando este inesperado golpe ». En julio del mismo año de 1800 les descuentan a él, a Rosales y a los dos « copiantes » sus haberes de medio mes, porque los teatros habían tenido cerradas sus puertas, y esos cuatro infelices elevan una solicitud colectiva lamentando lo sucedido, ya que no tenían más ingresos que aquellos, verdaderamente mezquinos, sin poder acudir al « arbitrio de poder ganar el sustento por otra parte, por estar prontos a todo lo que ocurra, como también por suplir los unos a los otros en ausencias y enfermedades ». En 1807 percibía Valledor 10 reales por enseñar los coros y « cuatros » de comedias; deciden jubilarlo, pero « por un acto de caridad, en consideración

a sus años y achaques, y a su antigüedad y buenos servicios», le conceden el mismo sueldo que disfrutaba en ejercicio activo. Tal asignación, sin embargo, sólo puede hacerse efectiva los días en que se den representaciones, y para no verse obligado a pedir limosna, solicita que sea diaria; así se acuerda porque el suplicante había laborado sin cesar durante veinticuatro años, «distinguiéndose en su ramo por su honradez, exacto y buen cumplimiento en todos los encargos que las compañías le habían conferido», y porque era un «dependiente digno de memoria en su clase». Jubilado vive Jacinto Valledor año y medio, acaeciendo su defunción hacia comienzos de 1809, como se deduce de un recibo firmado por Laserna en 12 de marzo de dicho año, donde figura la siguiente partida: «42 reales vellón por los 14 días que han estado los papeles de música desde que murió Valledor».

Reproduciremos aquí el ritornelo instrumental con que se inaugura la *Tonadilla de las Seguidillas del Apasionado*, obra juvenil inspirada por el amor a la música, de la que Valledor se prometía tan lisonjeras esperanzas al empezar su carrera, y por el amor a la actriz que fué su esposa y a la cual él supervivió muchos años, pues Gabriela Santos había fallecido ya en 1786.

## Allegretto



The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The dynamics are as follows:

- System 1: Treble staff starts with a quarter rest, then eighth notes. Bass staff starts with a quarter rest, then chords. Dynamics: *f*, *ff*, *p*.
- System 2: Treble staff has eighth notes. Bass staff has eighth notes. Dynamics: *f*, *p*.
- System 3: Treble staff has eighth notes. Bass staff has eighth notes. Dynamics: *p*.
- System 4: Treble staff has eighth notes. Bass staff has eighth notes. Dynamics: *ff*.
- System 5: Treble staff has chords. Bass staff has eighth notes. Dynamics: *p*, *f*.
- System 6: Treble staff has chords. Bass staff has eighth notes. Dynamics: *p*, *f*.



Esteve, Laserna, Rosales y Valledor son, como se ve, cuatro figuras destacadas del teatro lírico hispánico, tan mal conocido hasta hoy y tan digno de mejor fortuna.

---

## CAPÍTULO V

### **Otros compositores notables durante la madurez de la tonadilla escénica : Galván, Castel, Marcolini y Ferandiere.**

Al lado de los cuatro sobresalientes maestros que fomentaron con su habilidad y su inspiración el cultivo de la tonadilla escénica cuando este género lírico se caracterizaba por su madurez y plenitud, había otros varios que, con más o menos constancia y más o menos talento, contribuyen a tal esplendor, produciendo centenares de obras, algunas meritísimas. Entre ellos merecen destacarse cuatro músicos, apenas conocidos en nuestro siglo, aunque muy estimados en el suyo, y todos, en verdad, bien dignos de alabanza. Se llamaban don Ventura Galván, don José Castel, don Juan Marcolini y don Fernando Ferandiere. Poco es lo que sabemos de estos artistas, cuya existencia habría quedado en el olvido más absoluto, una vez descontada tal o cual referencia de menguado interés, si no subsistiera hoy el testimonio de sus obras en la Biblioteca Municipal de Madrid, donde las hemos examinado con deleite. Dedicuemos a cada uno de ellos, por tanto, la mención de que son todos bien dignos.

Don Ventura Galván obtuvo popularidad grandísima con su música teatral, que incluye loas, sainetes, zarzuelas y tonadillas. No sabemos las fechas ni los lugares de su nacimiento y defunción ; pero consta que fué

uno de los más antiguos cultivadores de la tonadilla escénica, pues la primera obra de esta índole escrita por él, según nuestras noticias, data de 1762 (es decir, cuando sólo hacía cinco años que Misón había dado independencia a ese intermedio musical). En ese mismo año de 1762 se le pagaron 600 reales por la música que puso a la comedia *Riesgo, esclavitud y disfraz, ventura, acaso y deidad*. Fué colaborador musical de don Ramón de la Cruz en varios sainetes y en la zarzuela *Las foncarraleras*, estrenada el año 1772 por las dos compañías reunidas, y reprisada el año 1790 con gran satisfacción de los actores, pues dejó muchas ganancias. A un par de docenas ascienden las tonadillas de Galván, cuya música se conserva hoy manuscrita en la Biblioteca Municipal. Algunas no llevan en la portada el apellido del autor, sino sólo su nombre — en algún caso « Don Ventura » y en algún otro « Don Bentura » —, por lo cual figuraban como inéditas, hasta que me ha sido dable restablecer su paternidad. En tal caso se halla la titulada *Los vagamundos y ciegos fingidos*, cuyo éxito, sin duda grande, obligó a reprisarla mucho tiempo después de su estreno, como advertimos por la existencia duplicada del guión de música correspondiente, y por contener un número de partichelas superior al ordinario. Además se agregó a la obra, en hoja aparte, de puño y letra de Laserna, una « Copla para el ciego », que es una melodía popular armonizada sobriamente. Tal vez data esta producción de 1772, año en que se estrenó la « zarzuela bufo-cómica de figurón » titulada *Las foncarraleras*. Ofrece *Los vagamundos y ciegos fingidos* una muestra bien interesante de la tonadilla costumbrista. Requería tres personas, que desempeñaban los papeles de vagamundo, vagamunda y prima. Vemos aquí un extenso « final » cantado a dúo contrapuntísticamente, en movimientos paralelos — esquivando todo diálogo melódico, contra lo usual hasta entonces —,

por requerirlo así la respectiva situación escénica. También se caracteriza esta obra por la relativa abundancia de « parolas » o declamados : unos son brevísimos, por aparecer intercalados en los incisos entre cada dos octosílabos de una pieza musical, y otros son más extensos. El carácter popular de esta producción se evidencia por el tono de unas seguidillas que los tres personajes canturreaban « rezando », por el « punteado » o pizzicato de la cuerda con que se contribuía a reforzar el sello de otra canción y por el típico sello de un « Villancico a la muerte de Mahoma », delicioso en la repartición del elemento vocal, cuya letra dice así :

Quando Mahoma vivía,  
allá en la Era pasada,  
tanto era lo que bebía,  
que del suelo se elevaba  
con las monas que cogía.

Los moros con atención,  
mirando visajes tales,  
prestaban adoración  
a los lobos garrafales  
que cogía el borrachón.

Con Fátima se casó,  
mora muy bonita y bella,  
y tan pronto la enseñó  
a coger lobos a ella,  
que quince y falta le dió.

En medio de tal vaivén  
con el vino reventaron,  
y con sus hijos también  
al infierno se bajaron  
por siempre jamás. Amén.

A continuación reproducimos la música de este « Villancico », con la letra de la primera estrofa.

Andante

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system contains five measures, with dynamics *f* and *mf*. The second system contains four measures, with a dynamic *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante'.

## EL Y PRIMA

1. Cuan-do Ma - ho ma vi - ví - a

a - llá en la e - ra pa - sa - da a -

llá en la e - ra pa - sa - da,

## ELLA

tan - to e - ra lo que be - bí - a que

del sue - lo se e - le - va - ba que

LOS TRES

del sue - lo se e - le - va - ba con las mo - nas que

co - gi - a con las mo - nas que co -

gi - a

No es tampoco mucho lo que hasta nosotros ha llegado en relación con la carrera artística de don José Castel, compositor zarzuelero, tonadillero y sainetero,

lo mismo que Galván. Colaboró con don Ramón de la Cruz en tres sainetes cuya música conserva la Biblioteca Municipal, así como la música de la comedia arreglada por el mismo poeta con el título *Ifigenia*, la de la zarzuela *El amor en la aldea* y la de unas 50 tonadillas, todo ello firmado por Castel. Y es muy posible que en este caso, al igual que en otros semejantes, existan como anónimas variadas producciones suyas. La creación tonadillesca de este compositor se desplegó entre los años 1769 y 1781, a juzgar por las obras que contiene esos datos cronológicos.

En 1776 escribió Castel la tonadilla *La gitanilla en el coliseo*, producción a solo y coros, que ofrece interés por su exotismo musical, y que en el guión musical lleva el título *Los negros y los moros*. Trátase de una tonadilla en tipo de folla o miscelánea. La interpretaron Lorenza Santisteban, conocida por la *Navarra*, un coro de negros que cantaba un cumbé, y otro coro de moros que cantaba el « zalá melé ». A pesar de su peculiarísimo carácter, se puede considerar esta obra compuesta con sujeción a un plan tripartito: introducción, donde la gitanilla expone que posee muchas habilidades y solicita se la trate compasivamente; parte central, que constituye el cuerpo de la obra, con las dos melodías exóticas ya mencionadas, las cuales se enquistaron en el texto literario-musical de la gitana; y seguidillas epilogales, cuya letra prodiga la mordacidad de una sátira que pudo causar el enojo de no pocos espectadores, cuando la cantante fingía leer el pensamiento de personas situadas a la sazón en la grada, la cazuela, la luneta, la tertulia y el patio del mismo coliseo. Al breve número entonado por los moros y moras precede un trozo cantado con ceceo por la gitana, cuya letra dice:

Ahora todos pasemos  
desde Guinea hasta Argel  
a ver cómo los morillos  
divirtiendo van al Bey,  
con la algazara que suelen  
allá en su lengua traer.

Todos atiendan  
y mirarán  
cómo los moros  
bailando van.  
Todos atiendan,  
que llegan ya.

La página musical correspondiente a dicho coro de moros de uno y otro sexo es la que sigue :

Andante

MOROS Y MORAS Vi - va Ma - jo - ma y vi - vael

bey. Vi - van los mo - rosquea - le - gres ser. Vi - van los

mo - rosquea - le - gres ser. Vi - van los mo - rosquea - le - gres

ser. MORAS Za - la za - la za - la za - lé TODOS za -

la za - la za - la me - lé.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has a melody with lyrics 'la za - la za - la me - lé.' The piano accompaniment features chords and some eighth-note patterns. The second system continues the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ya hemos hablado de don Juan Marcolini, otro fecundísimo tonadillero. Procedía de Italia y arraigó en nuestro país, logrando sólido prestigio como compositor y violinista, a la vez que supo adueñarse rápidamente del espíritu popular hispánico bajo su doble faz musical y literaria. Fué Marcolini, asimismo, poeta de fácil inspiración, como hemos dicho en el capítulo destinado a los libretistas, obteniendo con sus versos el favor del conde de Floridablanca. No hemos podido saber los sitios y años en que nació y murió; pero consta que durante largo tiempo estuvo adscrito como violinista a la Capilla Real de Madrid. Tal cargo aparece expuesto debajo de su nombre en cierta tonadilla a solo, sin título ni declaración cronológica, aunque sí con mención de la cantante a quien se destinó este producto, la cual se llamaba Josefa Carreras. La Carreras sólo actuó en Madrid entre los años 1779 y comienzos de 1782, siendo primero «sobresaliente de verso» y bien pronto «primera dama» de la compañía de Ponce, por fallecimiento de la titular; había pertenecido a los teatros de los Reales Sitios hasta su extinción en 1777, y en seguida fué a Cádiz como primera dama de aquel teatro, contrayendo allí nupcias con Mariano Raboso, hermano de la célebre cantante Mariana; distinguíase por igual en

lo cómico y lo trágico, obteniendo los elogios de Signorelli y de Leandro F. de Moratín.

La Biblioteca Municipal posee, manuscritas, la música de una comedia, una loa, una sinfonía, varios sainetes y cerca de cincuenta tonadillas firmadas por Marcolini. Varias de estas obras menores muestran predilección por personajes extranjeros, especialmente franceses, los cuales se enfrentaban con los nacionales, y esos cuadros de costumbres aun hoy aparecen llenos de vida, por reflejar tipos y costumbres interesantes de una época que fué. En tal caso se halla la tonadilla *Naranjera, petimetre y extranjero* (producción que unas partichelas cobijan bajo el epígrafe *Un francés, una maja y un petimetre* y otras partichelas la titulan *Un francés y una maja*). Esta obra fué compuesta en 1774; la cantaron Polonia Rochel, Tadeo Palomino y Crisóbal Soriano, actor este último afamadísimo por su arte para representar tipos extranjeros, pues en esto no tenía rival a la sazón. Ausente aquí el italianismo musical, a lo sumo puede presentirse la influencia musical francesa para poner ciertos pasajes a tono con el sello nacional del extranjero, que era un vendedor ambulante, en cuya conversación prodiga las *erres* y sustituye las *ces* por *jotas* (ejemplo, *aco* en vez de *ajo*). El petimetre hace el amor a la naranjera, después de aparecer en las tablas cantando un minué que contrasta con la seguidilla popular entonada por la maja momentos antes. Al cortejarla esos varones, cada uno expone sus méritos, y finalmente se descubre que el petimetre no tenía blanca, lo cual sirve de mofa a los dos vendedores. En toda la tonadilla se introducen varias « parolas » sobre silencios orquestales, y la obra remata con unas seguidillas ajenas al asunto, donde se describe con tosco realismo de qué modo se las arreglan los pobres mendicantes con lo que agarran.

Con el siguiente « minué » se tiene una prueba de lo acertadamente que Marcolini llevó a esta producción

suya la caracterización musical de los diversos personajes, y no es inoportuno advertir que, bajo tal aspecto, el hispanismo tuvo en dicho compositor un feliz maestro, no obstante la procedencia extranjera de este artista :

Musical score for the first system, featuring a piano accompaniment in 3/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Musical score for the second system, continuing the piano accompaniment.

**PETIMETRE**

Ven - goal pa - se - o por sies - ta

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic marking.

tar - de por sies - ta tar - de

Musical score for the fourth system, continuing the vocal line and piano accompaniment.

ha - llo u - na chus - ° ca que a -

Musical score for the fifth system, featuring a piano accompaniment with a crescendo (*cresc.*) dynamic marking.

mí me a - gra - de;

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking 'f'.

que aun - que me en - cuen - tro muer - to de

Musical notation for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking 'p'.

ham - bre, de pe - ti - me - tre

Musical notation for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

guar - do el ca - rác - ter

Musical notation for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

de pe - ti - me - tre guar do el ca - rác -

Musical notation for the fifth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

ter.

Musical notation for the sixth system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking 'mf'.

Sin hipérbole podemos afirmar que Fernando Ferandiere, el artista oriundo de Zamora, es un músico selecto. Posterior a los tres cuyas biografías se trazan en este capítulo, aborda la escena cuando la tonadilla estaba ya bien madura. Sus puntos de vista, como sus campos de acción, son mucho más dilatados que los de Galván, Castel y Marcolini. Al sufrir Ferandiere el cruce y al presenciar el choque motivados por la influencia operática napolitana, parlamenta con aquel adversario de nuestro arte tradicional, sin rendirse en el combate. Si el Rosales de *El recitado* y el Laserna de *El majo y la italiana fingida* recogieron la nota musical extranjera para mofarse sin miramientos, Ferandiere la admite al punto con plenísima delectación estética, sin que por ello resuelva ser, sin embargo, paria sumiso de la corriente invasora.

No sabemos mucho de la vida de Ferandiere, aunque su carrera artística nos es más conocida, bajo algunos aspectos, que las de los tres colegas suyos antes citados. Su relación con los teatros madrileños y sus aspiraciones en ese campo se reflejan o atestiguan por algunos memoriales, especialmente uno fechado el 14 de marzo de 1779, año en que se crea para Laserna la plaza de « compositor de música » de una compañía madrileña, siguiendo la norma establecida un año antes con respecto a Esteve por la otra compañía. En dicho documento, dirigido al Corregidor — de quien se declaraba Ferandiere « su más humilde criado » —, manifiesta que había sido primer violín del teatro de Cádiz, que llevaba cuatro meses en esta corte, donde ya « tiene dadas muchas pruebas de su mérito en la composición y el violín », por lo cual « ofrece dar una zarzuela adornada de tonadillas, en cada temporada, sin más interés que el que tenga por violín de orquesta ». Aspiraba, pues, al puesto de violinista, y una vez obtenido, trabajaría gratis como compositor. El informe, desfavorable, que-

dó expuesto con la fórmula: «No ha lugar»; pero aquel mismo año entraba Ferandiere en la compañía de Ponce. En abril de 1784 escribe Ferandiere un memorial, en el cual declara ser «músico de los cuatro» de aquella compañía desde hacía seis años y solicita se le otorgara en la orquesta de la misma una plaza de violín, vacante a la sazón por fallecimiento del titular. Viendo así reducidas sus aspiraciones en el transcurso de poco más de un lustro quien, con méritos sobradísimos, hubiera podido brillar como compositor, bajo este último aspecto sólo ha dejado testimoniada su labor, en la Biblioteca Municipal, con la música de seis tonadillas y de dos comedias.

Ferandiere no fué sólo violinista, como Marcolini, sino también guitarrista, como Guerrero; y, en realidad, más violinista y más guitarrista que esos dos músicos, respectivamente, ya que bajo este doble aspecto se distinguió también como didáctico. Fétis se ocupó de él, presentándolo bajo la forma Ferandero en su *Biographie universelle des Musiciens*, y diciendo que era un guitarrista español que brilló en Madrid hacia 1800 y publicó una instrucción sobre las reglas para tañer su instrumento bajo el título *Arte de tocar la guitarra por Música*; tras lo cual añade aquel biógrafo: «Gerber y Lichtenthal escriben el nombre de este músico bajo la forma equivocada Ferandiere». De una segunda edición del mismo Tratado, impresa en Madrid el año 1816, da cuenta Pedrell, quien, al describir esta nueva edición, manifiesta que aquí Ferandiere se denominaba «profesor de música en esta corte»; y que el Prólogo puesto por él menciona un *Prontuario músico o Arte de tocar el violín*, que Ferandiere había impreso en Málaga, juzgándolo ahora «como obra que agradecerán los amantes de la música», y asimismo aludió a otras producciones suyas escritas en Cádiz y Madrid «en el espacio de diez años». Saldoni también dedica un párrafo a

Ferandiere en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, citando ahí, por la originalidad de su título, la obra que aquel artista anunció el día 6 de septiembre de 1799, al decir: «Obra instrumental, titulada el *Ensayo de la Naturaleza*, explicada en tres cuartetos de guitarra, violín, flauta y fagot: el primer cuarteto imita desde que amanece hasta mediodía; el segundo imita desde el mediodía hasta el anochecer, y el tercero imita todo el peso fúnebre de la noche». Juzga Saldoni demasiado caprichoso a Ferandiere, por haber escrito una obra tan singular, y hubiera celebrado encontrarla, mas fueron vanos sus esfuerzos para conseguirla.

Ofrece *La consulta*, de Ferandiere, singular interés como tonadilla autobiográfica a solo, dada la luz histórica que proyecta. Fué interpretada en 1778, es decir, cuando acababa de venir de Cádiz su autor, y en el mismo año que se estrenara *El majo y la italiana fingida*, de Laserna. Fué su intérprete María Mayor Ordóñez, conocida por la *Mayorita*, tiple que en su tiempo estaba conceptuada como la mejor de todas las contratadas en los coliseos de Madrid. Esta producción traza un vivo cuadro de costumbres filarmónicas. La cantante dice que se propone consultar un caso:

El caso no es de conciencia,  
tampoco es de enfermedad,  
ni son viñas y olivares  
que pretenda yo heredar.  
¿Qué consulta será ésta?  
La Mayora lo dirá:  
«¿Que es entre lo serio y lo majo  
la mucha desigualdad?»

Justifica tras este preámbulo el amor a la majeza, porque la hace agradable su salero; pero defiende lo serio y lo fino, porque llega hasta el corazón y porque, además,

hiere blandamente ;  
mitiga lo airado ;  
suspende el cuidado ;  
mitiga el dolor.

Aunque reconoce la *Mayora* el gracejo de lo majo, declara que ello ni es para su carácter ni le acomoda, tras lo cual vuelve a ensalzar la música seria y fina. Las seguidillas finales, elogiadas por ser « nuevas, graciosas y de dulce encanto », pertenecen al tipo de « seguidillas aminuetadas » entonces en boga, y tienen la siguiente letra :

Hoy vuestra Mayorita  
fiel se lamenta  
porque el patio no quiere  
delicadezas.

¡Ay, lágrimas mías,  
salid, salid fuera  
y ablandad, rendidas,  
los pechos de piedral

¡Ah! ¡Mas, ay, corazón,  
cuán justa es tu pena  
si mi noble auditorio  
hoy no me alienta!

Mas no desmayo,  
porque sé que en vosotros  
la piedad hallo.

Asoman en *La consulta* rasgos, perfiles y vocalizaciones procedentes de la ópera italiana que, poco a poco, irían infiltrándose en la tonadilla escénica, hasta el punto de ahogar toda emanación musical netamente hispánica, como sucederá ya cuando hayan transcurrido unos veinte años. Y lo extranjero acabará entonces ahogando a lo indígena, hasta tal punto, que en la tonadilla titulada *La cita al ensayo* (Laserna, 1802), un personaje podrá decir que « menudea en el patio el temblor de tierra en las tonadillas ». De tal manera había cambiado a la sazón el gusto, y de tal manera se entusiasmaba ya el patio con delicadezas hoy tan anticuadas y tan insignificantes, aunque a la sazón se las tuviera en tan alta estima, como lo eran las óperas de Anfossi, Sarti, Bianchi, Guglielmi, Gazzaniga, Fabrizzi, Tritta, Paer, Zingarelli y otros satélites de una constelación entre cuyos más refulgentes astros figuraban Cimarosa y Paisiello. ¡Triste lección de funestísimas consecuencias es esta lección histórica, por

la cual vemos de qué modo cayó en el olvido y el desprecio un género lírico netamente nacional, sin que lograra sucederle otros de mejor tono, a pesar de los esfuerzos emprendidos con tal mira! ¡Triste lección que enseña la inanidad de toda labor artística basada en imitaciones serviles, calcos discretos o acopio de fórmulas, recetas y patrones difundidos por la moda del buen gusto, cuando le faltan aquel fuego interno y aquella plenitud vigorosa, sin los cuales no hay arte, sino artificio, ni grandeza, sino ruindad!

Reproducimos aquí un trozo del número inaugural de *La consulta*, cuya belleza melódica e interés armónico son indiscutibles :

*Allegro*      La      Ma -

yo - ri-taes - ta tar - de      vie - neun

ca-soa con - sul - ta -      con vo -

so - tros, moꝑ - que - te - ros, que sois

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'La consulta'. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score is arranged in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are: 'yo - ri-taes - ta tar - de vie - neun', 'ca-soa con - sul - ta - con vo -', and 'so - tros, moꝑ - que - te - ros, que sois'. The piano part features chords and moving lines in both hands. Dynamics include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The piece concludes with a final cadence.

los que sen - ten - ciais, que sois

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment in a minor key.

los que sen - ten - ciais.

Musical notation for the second system, including a piano forte (*f*) dynamic marking in the piano part.

¿Qué con - sul - ta se - rá és - ta? es - ta -

Musical notation for the third system, including a piano (*p*) dynamic marking in the piano part.

reis pen - san - do ya, ha - cien -

Musical notation for the fourth system, showing the continuation of the vocal and piano parts.

do mil al - ma - na - ques has - ta

Musical notation for the fifth system, concluding the page with the final vocal and piano notes.

que el ca-so se - pais, has - ta que el ca-so se -

pais has - ta que el ca-so se - pais.

Hemos dedicado gran extensión a señalar la vida y obras de cuatro maestros sobresalientes y de otros cuatro maestros notables que cultivaron la tonadilla escénica, cuando este género se hallaba en la madurez y plenitud de su vida. No fueron ellos los únicos, naturalmente, y entre los que también producen por entonces algunas obras líricas de este género, sería injusto olvidar a Isidro Laporta, quien anunció en los periódicos de 1788 y 1789 la publicación de algunas variadas composiciones suyas, a saber: contradanzas, minués, pastorelas, sonatas, rondós y fandangos para violín, vihuela, clave y salterio, así como también dúos para guitarra y obras en cifra. ¡Qué lejos estaba la tonadilla, por tanto, de aquellos tiempos en que bajo tal denominación se cobijaban canciones sueltas, con acompañamiento vulgar y con un plebeyismo carente de idealidades y de grandezas!

## CAPÍTULO VI

### **Principales compositores durante la decadencia de la tonadilla escénica : Moral, Acero, Bustos y Manuel García.**

Si descontamos aquellos compositores que, como Laserna, habían impuesto su personalidad durante la madurez de la tonadilla escénica y que siguieron cultivando este género lírico durante sus años de decadencia y decrepitud, iniciados hacia 1790, son cuatro los principales músicos a quienes la tonadilla debe desde entonces obras muy estimables : dos de ellos, de un modo constante, y los otros dos, de un modo transitorio. Llamábanse aquéllos don Pablo del Moral y don Bernardo Álvarez Acero, y éstos don Mariano de Bustos y Manuel García (este último conocido sin el don que solía anteceder al nombre de pila, lo cual no obsta para que fuera el único de este grupo que ha obtenido reputación internacional, figurando, bajo el doble aspecto de compositor y cantante, entre los más acreditados músicos del primer cuarto del siglo XIX).

Don Pablo del Moral era violinista muy distinguido y venía practicando esta profesión desde bastantes años atrás. Así se comprueba por un oficio fechado en 23 de octubre de 1777, donde Moral declaró que a la sazón era violinista de la Real Capilla de San Cayetano, y que, por otra parte, llevaba ya más de ocho años «supliendo las ausencias y enfermedades de los violines de ambas compañías de comedias». Esto demuestra

su familiarización con dos clases de literatura musical que por entonces imperaban en Madrid: la calificada « a lo divino », o religiosa, y la profana de carácter teatral. En 1775 Moral había hecho ya oposiciones a una plaza de violín vacante, y el Corregidor dispuso que le tuvieran presente en otra vacante posterior, la cual se produjo al dejar su puesto un colega suyo que se apellidaba Jáuregui. En 1778 hace Moral nuevas oposiciones, y obtiene por fin en firme una plaza de violinista en los teatros madrileños, viendo así colmados sus anhelos fervientísimos de muchos años atrás.

Este artista sintióse muy pronto inclinado a la composición. Por un inventario del « autor » Martínez, hecho en 1787, vemos que Moral compuso en 1782 una tonadilla a solo, titulada *Los defectos de los hombres*, cuyo manuscrito musical omite toda indicación cronológica. De 1787, según los correspondientes guiones de voz y bajo, datan dos tonadillas de Moral (una de ellas, por cierto, cantada por Petronila y Lorenza Correa, con alusiones autobiográficas de estas intérpretes y referencias a la vida teatral, cuyo título es *La competencia de las dos hermanas*); de 1788 data otra, y de 1799 otra más. Ello viene a comprobar que los compositores titulares de las compañías madrileñas ponían obstáculos para que los demás artistas escribiesen obras de esa índole, siendo ésta la causa de que Moral, como Ferandiere, Valledor y otros músicos meritísimos, tuvieran que dedicarse a menesteres artísticos diferentes o inferiores a aquellos para los cuales sentían manifiestas aptitudes. Jubilado Esteve por su precaria salud en 1790, pretenden la plaza vacante don Pablo del Moral y don Mariano de Bustos, obteniéndola aquél con la obligación de componer cuarenta tonadillas anuales « y además todo lo que se ofreciese de música ». En 7 de diciembre comienza Moral a percibir sus haberes como « compositor de compañía », pero su quebrantada

salud le obliga a presentar la renuncia del cargo unos quince meses después, o sea en marzo de 1792, asumiéndolo entonces el fecundísimo Laserna, a la vez que conservaba un puesto similar en la otra compañía madrileña. Cosa curiosa: por los mismos días en que Moral presentaba su dimisión, elevaba Laserna un memorial lamentando lo abrumador de su trabajo, dada la longitud y carácter que habían tomado las tonadillas, « que en el día son verdaderas piezas de música o unas cortas escenas de ópera, algunas serias y de una clase de música que pide mucho trabajo », añadiendo tras esto: « Un compositor de música necesita mucho tiempo y estudio para desempeñar su obligación, que son muy pocos los que se conocen de un regular mérito y que sólo dos se opusieron cuando se verificó la vacante en la compañía de Martínez por retiro de don Pablo Esteve, todo lo que hace ver es acreedora esta profesión a ser atendida con alguna particularidad ». Esa misma longitud creciente de las tonadillas le impedía a Laserna obtener, como antes, un sobresueldo acudiendo a « capillas, lecciones y otros arbitrios »; y le obligó a abonar aquel año 2800 reales para pago de libretos de tonadillas. Por todo ello se había visto obligado a vender algunas alhajas; y comparando su propia suerte con la de don Pablo del Moral, consideraba a éste más afortunado, pues conservaba la plaza de violín en la orquesta, simultaneándola con el puesto de compositor. Concretaba Laserna sus aspiraciones en dos puntos, a saber: que se le asignase « un diario fijo en que no suene el partido de primer galán, cuyo nombre tampoco es muy honorífico a mi profesión », y que se redujese el número de tonadillas que anualmente estaba obligado a entregar, « pues bajo las reglas establecidas en el día, y en el delicado gusto del público, no hay en España, ni aun en Italia (permitaseme esta exageración), profesor que componga cuarenta piezas como las ac-

tuales ». El contador Lavi informó que si las tonadillas daban mayor trabajo, eso era debido a que los compositores, voluntariamente, las producían con mayor gravamen, «tomando para ello varios pasajes de zarzuelas y composiciones de las óperas que les produce este mayor trabajo y sujeción», y que en todo caso «no faltarán en las capitales compositores de quienes echar mano, para el servicio de las compañías, como sería preciso buscarlos si falleciesen o se indispusiesen los actuales ». A pesar de todo, el 11 de abril firma Laserna nueva escritura, donde se declaraba admitida la dimisión de Moral y donde aquel veterano maestro se obligaba «con su persona y bienes muebles y raíces; derechos y acciones presentes y futuros », a cumplir las siguientes tareas: componer por sí mismo cuarenta tonadillas anuales para determinadas representaciones y determinadas artistas, y componer por sí o bajo su visto bueno, valiéndose de don Bernardo Acero u otro buen profesor a su elección y con su responsabilidad, otras veinte tonadillas anuales, así como los coros y cuatros de todas las representaciones del año cómico. Y así procede Laserna en los años sucesivos, hasta abril de 1797, en que Moral volvió a ser nombrado compositor de una compañía.

En un memorial que eleva don Pablo del Moral en marzo de 1800, pide se tenga en cuenta la escasa dotación asignada a la plaza de compositor de música de los teatros, «respecto al dilatado estudio y aplicación que se requiere para poseer una ciencia tan difícil y vasta como es la composición de la música, y el inmenso trabajo que es preciso para desempeñar las obligaciones anexas a dicha plaza»; pero se conforma con la decisión de la Junta y pide tan sólo que se le releve al compositor de la carga de abonar los libretos de tonadillas. Transcurridas pocas semanas, solicita que le autoricen para dejar de tocar el violín en la orquesta de uno de

los coliseos, aunque reservándole el puesto, pues así podrá consagrarse de lleno a la composición en el otro coliseo; y esta demanda es atendida. Como violinista de aquella orquesta venía percibiendo 16 reales diarios, y por cada libreto de tonadilla cobraban a la sazón los ingenios 80 reales, como lo testimonian varios recibos de Moral y de Laserna.

En 1804 se crea una plaza de compositor de música, en todo análoga a la de Moral, con quien el nuevo titular habría de compartir las atribuciones, recayendo la elección sobre un músico italiano, llamado José María Francesconi, el cual estaba casado con la excelente cantante española María López. Indignado Moral con tal intrusión, que se debía al favoritismo y que recaía sobre un compositor medianísimo con ribetes de poeta y autor dramático en español, presenta la dimisión de su puesto, en 17 de abril de 1805, obteniéndola con el haber de veintidós reales y medio diarios, y desde entonces ya no vuelve a figurar en las compañías teatrales. Francesconi, privado de aquel rival, a quien envidiaba por su talento, asume el cargo durante unos años más, contribuyendo a que se consumasen la italianización de nuestra música y la descomposición de la decadente tonadilla.

El paso de Moral por nuestra escena no fué solamente fecundo en obras, sino también pródigo en resultados. Se aproximan al centenar y medio las tonadillas suyas, cuya música inédita conserva la Biblioteca Municipal; a lo cual hay que sumar dos docenas de comedias, varios sainetes, tres loas y la ópera *La dama inconstante*. Aprovechaba este artista siempre toda oportunidad propicia para introducir en sus producciones rasgos típicos de la música netamente hispánica, si bien se rindió con frecuencia a la influencia del italianismo operático. Suya es una tonadilla que gozó de inmensa popularidad y que se titula *La ópera casera* (1799),

donde no hay burlas donosas contra las corrientes filarmónicas extranjeras, sino un acatamiento fiel, aunque el espíritu ibérico hace modestísimo y casi vergonzante acto de presencia en las « coplas » con sus correspondientes « seguidillas ». He aquí un fragmento de esta producción, bien típico si se atiende a sus virtuosismos vocales, que revelan cuán decididamente había seguido los antinacionales derroteros de aquello que a la sazón se creía de buen gusto y que hoy nos deja fríos :

*Allegro vivo*

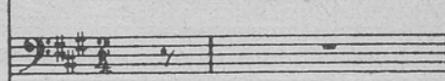
TIPLE



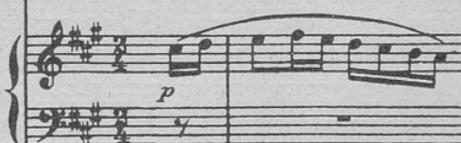
TENOR



BAJO



ORQUESTA



que con - siguen mo - du -

que con - siguen mo - du -

que con - siguen mo - du -



¡Ah! ————— ¡Ah!

lar ¡Ah! ————— ¡Ah!

lar que con - si - guen - mo - du -

*mf*

Detailed description: This system contains the first four staves of a musical score. The top two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a bass line. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: '¡Ah! ————— ¡Ah!' on the first staff, 'lar ¡Ah! ————— ¡Ah!' on the second staff, and 'lar que con - si - guen - mo - du -' on the third staff. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.



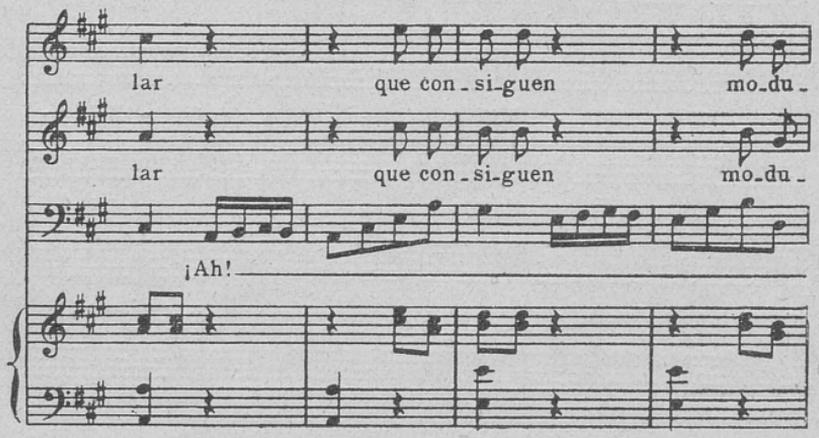
que con - si - guen mo - du -

que con - si - guen mo - du -

lar. ¡Ah! —————

*p*

Detailed description: This system contains the next four staves. The vocal lines continue with lyrics: 'que con - si - guen mo - du -' on the first staff, 'que con - si - guen mo - du -' on the second staff, and 'lar. ¡Ah! —————' on the third staff. The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.



lar que con - si - guen mo - du -

lar que con - si - guen mo - du -

¡Ah! —————

Detailed description: This system contains the final four staves. The vocal lines continue with lyrics: 'lar que con - si - guen mo - du -' on the first staff, 'lar que con - si - guen mo - du -' on the second staff, and '¡Ah! —————' on the third staff. The piano accompaniment continues.

lar. ¡Ah! mo - du -

lar. ¡Ah! mo - du -

¡Ah!

This system contains the first three staves of a musical score. The top two staves are vocal lines in treble clef with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are 'lar. ¡Ah! mo - du -'.

lar que con - si - guen

lar que con - si - guen

que con - si - guen

This system contains the next three staves. The vocal lines continue with the lyrics 'lar que con - si - guen'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are 'lar que con - si - guen'.

mo - du - lar

mo - du - lar

mo - du - lar

This system contains the final three staves. The vocal lines conclude with the lyrics 'mo - du - lar'. The piano accompaniment ends with a final chord. The lyrics are 'mo - du - lar'.

También don Bernardo Álvarez Acero, como su colega don Pablo Moral, había compartido las tareas filarmónicas religiosas con las profanas. Y también, como él, se dejó llevar por corrientes invasoras, que procedían del arte musical napolitano. En 2 de enero de 1790 don Bernardo elevó un memorial manifestando ser natural de Madrid, de 24 años de edad y maestro de capilla de San Cayetano; en él expone que siéndole imposible a Esteve, por su enfermedad, «componer tonadillas y demás composiciones», y que deseando el suplicante «dar una prueba del conocimiento que tiene en esas composiciones del teatro», pide le proporcionen algunos libretos, a fin de mostrar su capacidad, y que le nombren en su día sucesor de aquel músico. Veinte días después Acero era elegido para suplir a Esteve durante su enfermedad. Jubilado este artista pocos meses después, sale la plaza a oposición, pero Álvarez Acero se abstiene de presentarse en el concurso. Desde 1792 figura como compositor auxiliar de Laserna, según hemos visto en uno de los párrafos anteriores. Por decreto de 3 de abril de 1799 auxilia al copiante Eusebio de Moya, en atención a la avanzada edad de dicho músico, debiendo desempeñar en unión del mismo «la enseñanza de las piezas de música, así tonadillas como cualquier ópera que se ejecutase, señalándole el sueldo por ahora (y sin perjuicio de ser atendido en adelante en relación al desempeño de sus obligaciones) de 10 reales diarios, cuatro pagados del fondo común y los seis restantes del sueldo que gozaba Moya». Transcurrido un año, Acero recuerda en un memorial que ha desempeñado el cargo de todas las funciones por la avanzada edad del referido copiante, y pide no sólo la ratificación del nombramiento, sino un aumento de dotación. Ésta se fija en 22 reales diarios, «con la obligación de ser maestro de tonadillas de los actores y actoras de ambos coliseos, quedando los copiantes con la

obligación de ponerse en el agujero del escenario y saca de las copias ». Al formarse las compañías en 1801, se le nombra maestro de la orquesta en la de los Caños, que dirigía Maiquez, con 12 000 reales. De su labor artística en los años sucesivos hay rastros seguros. Durante largo tiempo comparte sus tareas de compositor de música religiosa como maestro de capilla de la Soledad, con las de compositor de música profana como maestro adjunto de las compañías teatrales de Madrid. Desempeña este último cargo hasta 1815, en que presentaba la dimisión, y conserva aquel puesto hasta su defunción, acaecida en 1821. La Biblioteca Municipal de Madrid sólo posee siete tonadillas firmadas por Acero — todas ellas escritas entre 1788 y 1792, o sin indicación cronológica — más la música de dos comedias y de otros dos sainetes.

\* \* \*

Un notable compositor teatral por los años que anuncian la decadencia de la tonadilla es Mariano Berner y Bustos, el cual firmaba sus obras bajo el nombre Mariano de Bustos, y descolló por breve tiempo en la vida musical madrileña. Su producción teatral está representada en la Biblioteca Municipal de Madrid por unas veinte tonadillas, más la música de tres comedias y un sainete, brotado todo ello entre los años 1787 y 1791, y casi todo en 1790. De este último año es la solicitud firmada por Bustos con fecha 2 de marzo, manifestando que don Pablo Esteve, a la vista de los « accidentes y habituales achaques que padece », le encargó varias obras musicales, muy gustadas por el público, y con tal motivo pide que, al vacar ese puesto, se lo adjudiquen a él, « en atención a haber servido casi todo el año sin sueldo alguno, y que sólo por la esperanza de colocarse se ve empeñado en más de

6000 reales». Lo mismo que Moral y Álvarez Acero, Bustos había compuesto, por consiguiente, diversas obras musicales, en las que a buen seguro, a semejanza de sus colegas rivales, ponía el mayor esmero para justificar la pretensión y conseguir la victoria. Pero, a pesar de las razones expuestas en dicha solicitud, la plaza de Esteve salió a oposición, como queda manifestado, y los dos únicos aspirantes fueron él y Moral, obteniéndola este último.

La tonadilla *La necedad* es una prueba evidente del talento musical de Bustos, así como de su conocimiento, no sólo del arte vocal napolitano, sino de la música instrumental de Haydn, el cual era por entonces el compositor sinfónico predilecto de la afición filarmónica madrileña, como se deduce al ver la frecuencia con que se nutrían con producciones suyas los conciertos vocales-instrumentales de cuaresma. No consta el año en que se compuso *La necedad*, pero sí el nombre de la actriz. Llamábase ésta Luisa García Alcázar, y debutó en 1790, después de haber estudiado canto en la Academia de don Cristóbal Andreozzi, donde los alumnos eran instruídos en el arte vocal italiano, a fin de que pudiesen brillar en la escena, siendo de advertir que tal establecimiento gozaba de la protección oficial, y fué tan pernicioso su influjo, que Laserna quiso contrarrestar esos efectos mediante la creación de una escuela de cantar tonadillas a la española. Luisa García Alcázar era hija de los actores José García Hugalde y Mariana Alcázar, y esa obra — con la cual tal vez hizo su debut — muestra un ejemplo típico de la tonadilla a solo con moraleja y con plan tripartito de gran amplitud. Tal clase de tonadillas, a las que Pedrell denomina «tonadillas morales», florecieron por estos años de plenitud e hipertrofia del género lírico que venimos estudiando. Según el mismo Pedrell, las tonadillas morales «son las más insípidas de la productividad tonadilles-

ca », lo cual explica dicho autor considerando « que era difícil y hasta imposible que se metiesen a diablasas predicadoras la *Ladvenant*, la *Tirana*, la *Catuja*, la *Caramba* y todas aquellas empecatadas actrices de tumbo y tamba ». Para rectificar tan erróneas afirmaciones, basta recordar primero que hacia 1790, época en que se entronizan las « tonadillas morales », la interpretación estuvo encomendada a intérpretes instruidas con criterio bien distinto y algunas procedentes de la referida escuela de canto a la italiana, pues se propendía cada vez con mayor ahinco a la desplebeyización y a la napolitanización de este género teatral; y segundo, que por entonces hacía ya unos treinta años que la *Catuja* había dejado la escena; más de veinte que la *Ladvenant* había fallecido, y más de diez que la *Caramba* había bajado a la tumba; y que en cuanto a la *Tirana*, jamás actuó como tonadillera, pues no ha sido dama de cantado, sino de representado, como conviene repetir una vez más, para deshacer un error inexplicable.

La introducción de *La necesidad* concluye con un « recitado » a la italiana, característico de la tonadilla durante estos años y los sucesivos. Las « coplas » repiten su música varias veces, para que tengan entrada todas las estrofas, y llevan por epílogo unas cortas « boleras ». El número final, anunciado como « seguidilla », lo es en cuanto a la letra, mas no así en cuanto a la música, construída en compás de dos por cuatro y provista de numerosas vocalizaciones con las que se podía lucir un buen discípulo de la academia italiana dirigida por Andreozzi. En la página siguiente presentamos, como ejemplo de « boleras » ligadas a las « coplas », aquellas compuestas por Bustos para *La necesidad*.

Allegretto poco Queenes-te mun-do fue

ron siem-pre abun - dan - tes

siempre abun-  
Es - to su -

dan - tes, más que las discre - cio  
pues - to, con lo que ya les di -

nes, las ne-ce - da - des: más que las discre -  
je voy prosi - guien - do, con lo que ya les

cio - nes, las nece - da - des.  
di - je voy prosi - guien - do.

En 1798 vienen de Cádiz dos actores: Manuel García y su consorte Manuela de Morales, la cual se distinguía más en el baile de boleras que en el canto. Y aquel mismo año, para hacer su debut en la escena madrileña (en la compañía de Francisco Ramos, el cual había sucedido a Manuel Martínez dos años antes), cantan ambos intérpretes una tonadilla a dúo, compuesta por Manuel García, con el título *El majo y la maja*. A la sazón hallábase muy próximo a su ocaso este género lírico, víctima de italianizaciones desenfrenadas; pero Manuel García revivió con *El majo y la maja* aquel espíritu nacional — en el presente caso bien andaluz — que tanto contribuyera desde los años de Misón a la prosperidad de la tonadilla escénica. Después de esta producción García sólo compuso otra de la misma índole, al menos que sepamos, con la particularidad de que ese nuevo fruto de su ingenio tiene impersonalidad suma, sin que tampoco lo adornen las sales del folklore musical ibérico. Titúlase *La declaración*, y su música, como la de *El majo y la maja* y la de sus operetas del primer decenio del siglo XIX, se halla manuscrita en la Biblioteca Municipal de Madrid. Esa segunda tonadilla figuraba aquí como anónima, bajo el título *La declaración de Manuel García*.

Fué Manuel García el primer operetista, mas de ningún modo el último tonadillero, aunque le asignó este falso título Mitjana, pues a quien compete tal denominación es a Blas de Laserna, como con acierto declara Julio Gómez en el epígrafe de su monografía sobre este compositor navarro. Las operetas de García contienen números que al punto se hicieron popularísimos y que todavía hoy siguen oyéndose con gusto, como el « polo » de *El poeta calculista* y el « caballo » de *El contrabandista*.

Manuel García solicitó en octubre de 1806 la plaza de compositor supernumerario que durante un año

había disfrutado don Mariano Ledesma, con el propósito de suceder en su día a Laserna, y procedió así, de acuerdo con este último, porque aquél acababa de dejar el referido puesto por haber sido nombrado tenor de la Capilla Real. Informada y despachada favorablemente la petición de García, resultó entonces que mientras un excelente compositor pasó a desempeñar tareas como cantante, un excelente cantante pasaba a ser compositor oficial.

Abrumado García por diferentes contratiempos y amarguras, tuvo la intención de abandonar España. Los tropiezos se renuevan ahora bien pronto, pues aquel nombramiento que tanto le halagaba, es tan sólo provisional, y en vez de confirmarlo la Junta de formación de compañías al comenzar la temporada del siguiente año, lo anula en absoluto. Entonces deja Manuel García para siempre el país que le vió nacer, y en lo sucesivo difunde la gloria de su nación, a la vez que la suya personal, por las principales escenas del mundo, especialmente las italianas, francesas e inglesas, donde brilla como intérprete (para él escribe Rossini papeles de diversas óperas, entre otras *Il barbiere di Siviglia*), viniendo a extender la fama de esta familia sus hijas María Malibrán y Paulina Viardot (las cuales tomaron los apellidos de sus esposos una vez casadas) y su hijo Manuel, el inventor del laringoscopio.

*El majo y la maja* o *La jítana y el majo*, como también dice alguna partichela, tiene varias piezas netamente andaluzas con sus semicadencias típicas, unas « coplas » llenas de graciosa espiritualidad y un número postrero que lleva por epígrafe la palabra « Final » y que esquivó por completo las formas propias de la seguidilla o de la tirana. Este « Final » contiene un respetuoso saludo de despedida: « Adiós, adiós, queriditos, — aplaudid mi tonadilla », cuyo interés musical es digno de notarse. Reproduciremos aquí una de las nu-

merasas piezas introducidas por García en la mencionada producción tonadillesca.

## Andante poco

*Piano todo el número*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

ELLA

Tén - ga - se usted, ca - ma - ra - da;  
la perdiz que us - ted tie - ne

The vocal line is written on a single staff. It begins with a rest, followed by the lyrics. The melody is simple and follows the natural inflection of the Spanish lyrics.

Tén - ga - se usted, ca - ma -  
que la perdiz que us - ted

The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system, supporting the vocal line.

ra - da;  
tie - ne

no hay  
ya o

The piano accompaniment concludes the piece with a final chord and a few notes in the right hand.

que a - ce le rar el pa  
tro pe rro la ha ol fa - tea

so.  
do.

1.ª VEZ 2.ª VEZ  
que ¡Ay! ¡Ay!

ya o -

tro pe - rro la ha ol - fa - tea

do.

También en este período hay algunos compositores que cultivaron esporádicamente la tonadilla, produciendo estimables obras, cuya música se puede ver en la Biblioteca Municipal. Tal es, por ejemplo, el caso de Tomás Abril, que figuró como «maestro de clave» en la compañía de ópera bufa establecida en Cádiz el año 1792. Pero la tonadilla va desapareciendo paulatinamente, para dejar el puesto libre a operetas (de autores ya nacionales, como García, ya extranjeros, aunque radicados en España, como aquel Francesco Federici, a quien, según Mitjana, le dió Ronzi en los albores del siglo XIX el encargo de crear la ópera nacional española), a bailes (ya sencillos, como el fandango, la guaracha, la alemanda y la contradanza, ya complicados y con títulos extravagantes, como «el baile de Céfira y Flora» o «un baile de máscaras de los chicos de Lefevre») y también a sinfonías descriptivas, de las que son ejemplos las tituladas «La batalla de Marengo», «Sinfonía Oriental» y «Sinfonía de la caza». Todo ello

coincidía con el pasajero triunfo de Moratín y su Mesa Censoria, cuyos efectos fueron funestísimos para la vida artística nacional, y con el fracaso de los intentos renovadores impuestos por este famoso grupo, el cual quiso hacer gran bien a España, prevaleándose para ello de un crédito adquirido al defender el buen gusto e importar obras teatrales extranjeras, y que tantos perjuicios ocasionó, sin embargo por haber ejercido un monopolio contraproducente. Sobre la actividad de esa Mesa Censoria, que es así como se denominaba la Junta de reforma de los Teatros creada en 1799 y disuelta poco después sin haber sembrado más que deudas y desaciertos, informa ampliamente el estudio que dediqué a la materia en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (enero, 1932).

Visto y comprobado queda que la tonadilla escénica obtuvo lozana vida, no obstante su ingenuidad y sencillez, mientras alimentaban ese carácter típico las fuentes nacionales en donde nutría su inspiración: mas pereció ahogada por asfixia al abandonar esas fuentes puras y beber ansiosamente en aquellas que le suministraba la ópera italiana, de la cual se hizo imitadora servil. Como hoy, a la vista de los respectivos textos musicales, hemos podido juzgar la tonadilla en su verdadero valor, advertimos que era grande este género cuando producía obras pequeñas, pero impregnadas de un aroma nativo que no se ha marchitado aún, y que tanto más se empequeñecía cuanto más agrandaba sus proporciones externas para calcar modelos importados de otro país. He aquí una lección y un ejemplo bien instructivos, con los que se acreditan el poder del nacionalismo y el valor de la personalidad. Ojalá no se desdeñen tales enseñanzas.

---

## CAPÍTULO VII

### Principales intérpretes de tonadillas escénicas. Fama nacional y reputación internacional de algunos cantantes. Una tonadilla catalana.

Enracimados los errores por lo que se refiere a la esencia de la tonadilla, es opinión común la de que los intérpretes pertenecían exclusivamente al género femenino (« tonadilleras » y no « tonadilleros ») y también se supone por doquier que tales cantantes realizaban su labor sin gran esfuerzo, de un modo intuitivo y con facilidad pasmosa. Algo de esto hubo, sin duda, en los albores de la tonadilla escénica, como residuo de los años en que aquello que podemos denominar tonadilla prehistórica se acompañaba con guitarra y evitaba las complicaciones vocales. Pero cuando la tonadilla escénica gana en empaque, categoría y consideración, sus intérpretes han de dominar el doble arte del actor y del cantante.

La famosa *Tonadilla de la duquesa de Alba*, representada por esta dama linajuda en su teatro privado de la calle del Barquillo, con música de Laserna, y representada después en la escena por la célebre cantante Mariana Raboso, hace esta declaración preliminar :

Si para cantar tonadas  
bastase con la afición,  
ninguna otra cantara  
más tonadillas que yo.

Mas quiere destreza,  
gracejo y primor,  
y sobre mil sales,  
una buena voz.

¿Se trataba de una afirmación caprichosa? De ningún modo. Nuestros intérpretes tonadilleros habían mos-

trado sus facultades para cantar óperas diversas : *La frasquetana*, en 1782; *Los visionarios*, en 1783; *La italiana en Londres*, en 1785; *La serva padrona* (la de Paisiello, no la de Pergolesi), en 1786; *El barbero de Sevilla* (el de Paisiello y no el de Rossini, naturalmente), en 1787. Al empezar el año de 1787 se había inaugurado en los Caños la ópera italiana con artistas excelentes. La representación de *La Nineti* sirvió pocos meses después para reconocer que nuestros intérpretes tonadilleros podían competir en empresas mayores con los « operantes » italianos, como dijo *El Memorial literario* a la sazón. Y *El barbero de Sevilla* se representó en el Príncipe veintiuna veces seguidas, desde el 2 al 23 de diciembre, con aquel éxito insuperable de que daba cuenta *Diario de Madrid*. Para contrarrestar tal éxito y conquistarse al público atraído por la compañía de Ribera con esas magníficas representaciones de la ópera de Paisiello, esforzaronse los otros dos coliseos en ofrecer sugestivas novedades : el de los Caños dió iluminaciones extraordinarias y representó obras predilectas, como *La frascatana*, que antes había sido cantada por nuestros tonadilleros; el de la Cruz ofreció lo más selecto de la comedia clásica española y gran variedad de tonadillas nuevas (1). Así ha podido escribir un competente cono-

---

(1) *El barbero de Sevilla*, de Paisiello, se representó entonces convertido en zarzuela — como venía haciéndose en casos análogos — por declamarse vertidos al castellano los « recitativos » musicales de la obra original. El *Memorial literario* ponderó con tal motivo la actuación de los intérpretes españoles, pues éstos dejaron ver « de lo que son capaces nuestros cómicos cuando quieren aplicarse y desempeñar con lucimiento cualquier pieza ». Al dar cuenta de estas representaciones Carmena y Millán en su conocidísima obra, declara que no se conoce el reparto; pero esto es fácilmente presumible al ver las partes de cantado de la compañía de Ribera durante dicho año teatral, entre las cuales figuraban artistas tan aplaudidos como la « sobresaliente de música » Catalina Tordesillas, Joaquina Arteaga, María Pulpillo, Tadeo Palomino, Sebastián Briñoli, Juan Aldovera y Mariano Querol. *El barbero de Sevilla*, de Paisiello, fué anunciado en aquella ocasión del siguiente modo : « Ópera en idioma castellano. La

cedor de la materia, don Luis Carmena y Millán, en su copioso libro *Crónica de la Ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*: «No sólo los dramas armónicos y las zarzuelas, sino hasta las tona-

música es de un célebre maestro napolitano ». El 24 de diciembre de aquel año, o sea un día después de haberse dado la última representación de dicha ópera, *Diario de Madrid* publicaba unas «Octavas» bajo el título *Tarjeta para el Barbero de Sevilla*. Esas «Octavas» reflejan el insuperable éxito de la obra y dicen así:

Nació en París de padre conocido  
el dichoso *Barbero de Sevilla* ;  
en Rusia de Paisiello protegido,  
ascendió a ser del orbe maravilla.  
De un afecto extranjero conducido  
se presentó al teatro de Castilla,  
y el público español le dió, no en vano,  
el honor que el francés y el italiano.

Conspiró contra él una Tirana ;  
pero no quedó majo y castañera  
que para coronar su frente ufana  
sus seis conspiraciones no venciera,  
hasta que al fin de la tercer semana  
dejó a la compañía de Ribera  
con crédito y aplausos eternos,  
menos un poco ciento y seis mil reales.

La cantidad exacta que produjeron estas representaciones fué 105 973 reales. La Tirana a que hacen referencia estas octavas es *La Tirana de los Pescadores*, obra que, a pesar de haberse oído con gusto en una sociedad particular, no produjo igual efecto en el teatro. Las seis conspiraciones a que se alude en la misma poesía son las seis comedias que la compañía de Martínez puso por aquellas semanas para contrarrestar el gran efecto causado por la novedad que ofrecía la compañía de Ribera (*Las crueldades de Nerón*, *La hija del aire* [primera y segunda parte], *El médico de su honra*, *Entre bobos anda el juego* y *La dama duende*, con gran variedad de tonadillas por añadidura). Sin embargo, según declaraba a la sazón el mismo *Diario de Madrid*, esas seis comedias «no pudieron contrarrestar el mérito del *Barbero*, como ni la magnífica iluminación del teatro italiano».

¡Quién le hubiera dicho a aquel auditorio filarmónico de fines del siglo XVIII que las generaciones sucesivas seguirían entusiasmándose con un *Barbero* musical, pero no el de este Paisiello que tantos aplausos había proporcionado a su autor desde San Petersburgo hasta Madrid, sino el de aquel Rossini que por aquellos años aún no había nacido!

dillas presentaban dificultades de ejecución imposibles de vencer sin un perfecto conocimiento del arte de cantar». Y, dados esos mismos antecedentes filarmónicos, no es de extrañar que, al pretender comentar la ópera española, con motivo del Reglamento dictado para el mejor orden y Policía del Teatro de los Caños (enero de 1787), se manifestase que los organizadores de las compañías de este coliseo — reservado, como se sabe, a la ópera italiana — podrían utilizar las compañías establecidas en los otros dos teatros madrileños, lo cual presuponia el convencimiento de que esos cantantes — es decir, tonadilleros de uno y otro sexo — poseían la aptitud suficiente para acometer empresas más altas, como lo eran las de cantar aquellas óperas con las que tantas aclamaciones tenían los divos extranjeros.

Para trazar un cuadro histórico resumido de la colaboración que al desenvolvimiento de la tonadilla escénica prestaron los cantantes, recogeremos cronológicamente, de un modo sucinto, lo más importante a tal respecto, lamentando no disponer aquí de espacio para dedicar a la materia mayor extensión, como hacemos en el libro *Tonadillas teatrales inéditas*, actualmente en prensa, bajo los auspicios de la Academia Española.

1757. Teresa Garrido y la *Catuja* (nombre con que era conocida Catalina Pacheco), María Hidalgo, Diego Coronado y Juan Ladvenant cantan las primeras tonadillas escénicas de Misón.

1760. Es jubilada la *Catuja*. Son cantoras sobresalientes de entonces María de Guzmán, María de la Chica (la *Granadina*), Mariana Alcázar, Joaquina Moro, María Ladvenant y Rosalía Guerrero.

1761. Fallece Teresa Garrido, «la primera actriz que cantó tonadillas a solo a la guitarra, de carácter joco-serio», como dice el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid*.

1762. Acentúan sus hostilidades los bandos de « chorizos » y « polacos », con la rivalidad de las cantantes María Ladvenant y Mariana Alcázar.

1767. Fallece, en plena juventud, María Ladvenant, célebre por igual como actriz y cantante de zarzuelas y tonadillas, a quien Moratín llamaba « incomparable y grande ».

1769. Debuta en Madrid Polonia Rochel, aplaudida por igual en comedias, sainetes y tonadillas.

1773. Se jubila Casimira Blanco (la *Portuguesa*), muy célebre como cantante de tonadillas y zarzuelas. Debuta en Madrid el « príncipe de los graciosos », Miguel Garrido, singular en la representación de comedias, sainetes y tonadillas.

1778. María Antonia Fernández (la *Caramba*) y Miguel Garrido estrenan la tonadilla *El majo y la italiana fingida*, de Laserna, que ensalza la música española. María Mayor Ordóñez (la *Mayorita*) estrena la tonadilla *La consulta*, de Ferandiere, que enaltece la música italiana. María Antonia Fernández luce la « caramba », gran lazo que llevaba en la cabeza, el cual en seguida se hizo de uso general, motivando el sobrenombre con que se conoció a dicha cantante en lo sucesivo.

1779. Debuta como « sobresaliente de música » en la compañía madrileña de Martínez, Catalina Tordesillas, que algunos años antes había trabajado en la compañía de los Sitios Reales y que en 1787 pedirá se la exima de cantar « excepto en las comedias que llaman de cantado, arias, zarzuelas, óperas españolas y no más ». La Tordesillas ha sido una de las mejores tonadilleras. Iriarte publica su poema *La Música*, donde señala el auge que la tonadilla tenía a la sazón.

1780. Cristóbal Soriano, el gracioso e insuperable imitando francés y que tantas tonadillas había cantado con éxito, deja de representar en Madrid por haber sido

condenado a presidio en pena de una agresión personal a un compañero suyo.

1781. Mariana Raboso, la graciosa y chusca tonadillera ensalzada por don Ramón de la Cruz, abandona definitivamente Madrid por Cádiz; estaba casada con el excelente tenor e intérprete de tonadillas Vicente Sánchez (*Camas*). La *Mayorita*, la actriz y tonadillera ensalzada por don Ramón de la Cruz, se jubila a causa de una enfermedad, después de una larga carrera artística iniciada en Cádiz y terminada en Madrid. Era la *Mayorita* la mejor tiple de su tiempo.

1782. Los más ilustres intérpretes tonadilleros cantan — en italiano — la primera de una serie de óperas, como se ha dicho al empezar el capítulo. Se jubila Mariana Alcázar, tonadillera «particular en lo jocoso y majas ordinarias».

1783. Debuta como tonadillera Joaquina Arteaga, quien obtuvo grandes éxitos por su habilidad para el canto en los conciertos de fines del siglo XVIII y en las óperas de comienzos del siglo XIX.

1786. Se retira de la escena la *Caramba*, que había tenido sus éxitos mayores representando papeles plebeyos.

1787. La inauguración de los Caños, con ópera italiana, influye sobre el nuevo rumbo que tomará el canto en las tonadillas, perdiendo éstas desde entonces su carácter español para imitar con intensidad creciente el que la novedad consideraría bien pronto insuperable. Debuta como tonadillera, a los 13 años de edad, Lorenza Correa — hija y hermana, respectivamente, de las celebradísimas tonadilleras Petronila Morales y Laureana Correa —, cantante que después habría de brillar como operista incomparable en las escenas de París e Italia, y para la cual habría de escribir algunas obras Rossini.

1789. María del Rosario Fernández (la *Tirana*), aquella gran actriz trágica retratada por Goya, canta en escena una vez, la primera y última de su vida, en un fin de fiesta. Fallece Diego Coronado, gracioso y estimabilísimo, « que ha dado muchos intereses a la compañía, y tan honrado, que nunca ha pedido nada », como dice un informe de la Junta de teatros de 1778 ; este actor había sido el primero que cantó tonadillas de argumento y zarzuelas con asunto popular.

1790. Laserna presenta, sin resultado positivo, un proyecto de creación de una Escuela para aprender tonadillas, porque la música española « no es menos útil » que la italiana, y ésta venía siendo enseñada por Cristóbal Andreozzi. Este último estaba casado con Catalina Tordesillas, había desempeñado durante varios años el puesto de primer violín en una compañía teatral madrileña, y en 1789 obtuvo una asignación de 9000 reales, como « maestro de música agregado a los teatros », con la obligación de enseñar a varios discípulos.

1791. Obtiene la jubilación el extremeño Tadeo Palomino, afamado en el canto de tonadillas, comedias y zarzuelas, así como en la representación de sainetes.

1792. Estrena Moratín *La comedia nueva*, que censura acremente el género tonadillesco, y Laserna pone música a la tonadilla *El pedante* (con la letra de Comella seguramente, aunque es anónima), obra que encierra una aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional. La cantante María Pulpillo eleva un memorial manifestando que ahora las tonadillas no tienen el carácter de las antiguas y exigen mayor gasto en los vestidos, solicitando por ello partido de primera dama. Esta cantante había debutado en Madrid el año 1779, a los 15 años de edad ; pertenecía a una familia noble,

por lo que entonces algunos parientes suyos hicieron gestiones para que abandonase la profesión teatral, sin que prosperase tal intento ; en 1795 pide la jubilación ; en 26 de enero de 1796 se casa con el compositor don Blas de Laserna, el cual era viudo de doña Teresa Adán, y en 1809 fallece sin sucesión. En 1792 también se jubila José Espejo, primer actor, que había cantado tonadillas desde la juventud con éxito grande, que trabajó en los teatros madrileños desde 1748, o sea durante 44 años consecutivos, y que después de su muerte no había tenido competidor, como manifiesta Moratín en elogio suyo bastantes años más tarde. Y se jubila Nicolsa Palomera, la « graciosa de cantado » que había debutado en Madrid el año 1770, distinguiéndose como cantora en tonadillas y zarzuelas.

1798. Debutan en Madrid como cantantes Manuel García y su mujer Manuela Morales, procedentes de Cádiz, estrenando entonces la tonadilla de aquél titulada *El majo y la majo*.

1800. En virtud de una disposición real, todas las óperas extranjeras deberán cantarse desde ahora por intérpretes españoles en idioma castellano, y esa orden se cumple rigurosamente hasta el 24 de mayo de 1808 — o sea después de la entrada de los franceses en Madrid —, en que vuelven a cantarse algunas obras con letra italiana. Entre los intérpretes de las más afamadas producciones líricas italianas que entonces pudieron oírse en idioma castellano se destacan algunos, como Lorenza Correa y Manuel García, que habían ya brillado como tonadilleros y que más tarde figurarían entre los más aplaudidos cantantes de ópera en las principales escenas del mundo.

1804. Es jubilado el actor italiano de nacimiento Sebastián Briñoli. Había venido a España con una compañía de ópera, y en seguida se dedicó de lleno al canto en español, por lo cual en 1781 manifestaba que desde

hacia seis años venía representando el papel de galán en todas las comedias de música y zarzuela, cantando tonadillas y, por añadidura, remedando en versos a los sobresalientes.

1805. Se crea una Academia para la enseñanza de tonadillas y demás piezas teatrales, por iniciativa de las compañías cómicas de Madrid, designándose profesor a Laserna, quien se obligaba a contar como discípulos cuatro o seis jóvenes de uno y otro sexo, hijos o dependientes de los individuos de dichas compañías, y debería percibir por ello 3000 reales anuales. El resultado artístico, desde el punto de vista nacional, fué ya nulo por completo; y el resultado económico tampoco fué mucho más favorable para Laserna, pues no sólo dejaron de satisfacerle media anualidad correspondiente al año 1807, sino que al reclamar el abono de la suma adeudada — y por cierto de una manera bien patética, pues llegó a decir lo que aquí se copia: « el exponente mira con el mayor sentimiento que después de 36 años que trabaja para los teatros, en donde tanta utilidad han producido sus composiciones, se vea sin la más mínima recompensa, cuando otros individuos del teatro por su habilidad y aplicación han conseguido premios », y « no parece justo que habiendo trabajado doble de lo prometido no se le cumpla lo consignado » — se informó que aquel pago era abonable, pero que, como ya habían expuesto las Juntas de formación de compañías al Ayuntamiento, « convenía suprimir el encargo del mencionado Laserna ».

1809. Se jubila Mariano Querol, uno de los más activos intérpretes de tonadillas, que, en un memorial de 26 años antes, declaraba que, como primer gracioso, había hecho varias comedias de figurón y « ha cantado cuanto le ha cabido ».

1810. Se jubila la tonadillera Antonia de Prado, esposa del actor Maiquez, la cual había sobresalido

bajo los tres aspectos del canto, el baile y la declamación, al igual que medio siglo antes María Ladvenant, distinguiéndose, como ésta, por su elegancia y buen gusto en el vestir.

\* \* \*

¿Acompañaba siempre el éxito a los intérpretes de tonadillas? Claro que no, ni mucho menos. Baste recordar las bandas de «chorizos» y «polacos» — que es como se conocía respectivamente a los partidarios de cada una de las dos compañías madrileñas, hasta que más tarde, al abrirse los Caños, se formó una tercera banda de «panduros» —, con sus provocativas acciones para ensalzar a unos y hundir a otros. Pero además había dentro de cada compañía artistas que gustaban y otros que no gustaban; y si obtenían aquéllos «palmadas de aplauso», éstos obtenían «palmadas de moda», que es así como se venían denominando a la sazón, reiteradamente, las gritas y otras expresiones de protesta. La lectura de los libretos tonadillescos arroja luz sobre todo ello, así como también sobre los recursos utilizados a veces para lograr acogidas favorables.

No siempre era una artista «palmoteada» o «palmada» de un modo espontáneo; algunas, sin mérito alguno, solían pagar emisarios para que las aplaudiesen, como declara la tonadilla *La operista y la cómica* (Laserna, 1783). A fin de evitar esos abusos dictó ciertas medidas el gobernador del Consejo, conde de Campomanes, en 1788. Pero el mal no pudo cortarse del todo, pues la tonadilla *Los duendes* (Moral, 1791) incluye esta estrofa que lo testimonia así:

En el teatro a muchas llenan  
de aplausos y de palmadas,  
y otras que más lo merecen,  
suelen de moda llevarlas.

Por eso no siempre se presentaban los intérpretes tonadilleros en escena con soltura, pues con frecuencia les amilanó el peligro que corrían. Especialmente las partes «nuevas» o debutantes eran presas de gran temor y así lo declara la tonadilla *A la tira y afloja* (Presas, 1776), donde se dice :

Cuando una parte nueva	como un azogado.
sale al teatro,	Las acciones trueca
el susto de aquel día	lo de arriba abajo.
le dura un año.	La voz semitona.
El cuerpo le tiembla	Todo sale malo.

No todo eran angustias o agobios, sin embargo. También a veces se mezclaban con los naturales temores las esperanzas halagadoras, porque la benevolencia del auditorio sabría dispensar torpezas y disculpar yerros. Si en algún caso se pintaba el pro y el contra, como en *Aplicación y constancia el modo de agradar son* (Laserna, 1788, obra con la cual se ensayó Luisa Alcázar, la cantante que, en unión de varias más, estudió por orden ministerial bajo la dirección de Cristóbal Andreozzi, para ser instruida en el arte de canto italiano con destino a la escena), en otros casos la confianza se manifestaba sin reservas, como en *La bola del mundo* (Laserna, 1782, cantada por Juana García, hermana de la anterior, aunque tomó el apellido paterno, mientras aquélla tomó el materno; habiendo sido padres de ambas — así como de Rosa García, también tonadillera — el actor José García Ugalde y la actriz y cantante Mariana Alcázar).

Cuando las tonadillas se escribían a la medida de un actor o actriz afamados, y en ella intervenían varios personajes, el elogio desmesurado no conocía trabas. Tal sucede, por ejemplo, con *La alianza de los apasionados* (Laserna, 1794), destinada a hacer la apología de Lorenza Correa. Esta obra tiene tres personajes : don Sulpicio, don Caldereta y Lorenza Correa. Aquellos

dos dialogan entre sí para decir que vienen, en calidad de plenipotenciarios, con una embajada para cierta niña. Ellos son embajadores, respectivamente, de los « chorizos » y de los « polacos ». La persona buscada es « una jilguera — que del jardín extremeño — pasa a la polaca sierra », como dice don Caldereta, o « la meliflua Lorenza — nueva graciosa polaca », como dice don Sulpicio. Hállanse ambos emisarios en la calle de las Huertas, frente a la morada de dicha cantante, y discuten acaloradamente sobre cuál debe entrar primero. Don Sulpicio afirma que le corresponde tal derecho, por cuanto los « chorizos » gozaban el fuero de la antigüedad. Don Caldereta invoca el fuero territorial, pues tan eximia cantante mora en territorio polaco. Al ruido de la contienda se aproxima un alguacil, y para evitar que los coja ese diablo, penetran ambos aprisa en el portal. Cambia la decoración y aparece Lorenza en un aposento de su hogar entonando un recitado con la letra : « ¡Oh, Madrid; oh, Madrid! Cuánto te debo. — ¡Ah, cómo en mí has mostrado — que premiar sabes siempre al aplicado! » En seguida canta un número recargado con gorgoritos a la italiana, donde expresaba esta tiple su gratitud ante el público madrileño. Se presentan los dos visitantes. Ella se asusta cuando los ve ; pero se repone al punto y les pregunta quiénes son : uno declara ser carpintero oficial y apasionado « chorizo » ; el otro, memorialista de portal y « polaco ». Cada uno pretende ser el primero en tomar la palabra. Lorenza, viendo que la discusión adquiere mal cariz, los amenaza diciendo :

Aunque parezco a ustedes  
mosquita muerta,  
tengo mi alma en mi cuerpo,  
como cualquiera.  
Y aunque no soy maja  
ni seguí esta escuela,

si se me propasan  
y no me respetan,  
mogigatitamente  
y así a lo seria,  
les abriré en los cascos  
una tronera....

Apaciguados los ánimos, don Caldereta declara :

Los polacos te aseguran  
protección, amparo y gracia :  
pues no son tus enemigos,  
aunque eres de la otra banda...

Y don Sulpicio añade :

Los chorizos te previenen  
que aquí no aplauden con ansia,  
y que pocas veces suplen  
los polacos una falta...

Lorenza Correa, satisfecha de tales manifestaciones, pide que cese desde aquel día la rivalidad entre los dos bandos, en bien de ambas compañías, ya que lo principal es ganar dinero, y eso sólo se obtendrá mediante la unión, «pues pasiones que a una atizan, — a las dos arruinarán». Los visitantes asienten a tan cuerdas palabras, y la obra concluye con un terceto concertante, que es un número de despedida.

Con toda intención nos hemos detenido en el análisis de esta obra, que constituye un ejemplo resalante de lo que veníamos afirmando en relación con la materia, porque tal producción había pasado inadvertida hasta ahora. Agregaremos que los papeles de don Sulpicio y don Caldereta fueron desempeñados respectivamente por Mariano Querol y por Francisco García (este último apodado *Tortillas* y distinguido cantante). Y diremos, finalmente, que, siguiendo una costumbre algo frecuente, más tarde se utilizó ese mismo texto musical poniéndosele otra letra satírica, la cual no tiene gracia ni interés. En la nueva versión literaria, un zapatero y un peluquero acuden a ofrecer sus servicios a una dama necia, preocupada tan sólo por las modas. Se encuentran en la calle y discuten ante el portal; penetran en la morada y renuevan sus discusiones. La dama los contiene cantando :

Aunque tengo de sosa  
las apariencias,  
sé también enfadarme  
si el lance llega...

Calmados los ánimos, el peluquero presenta a la dama un gorro inspirado en el que lucía la gran reina de Sabá todos los días de gala, y el zapatero le ofrece unos zapatos « con tacón de media vara — salpicados de tomates, — pimientos y calabazas ». El terceto final, de moraleja, proclama la suerte que tendrían todos si las damas del siglo pudiesen corregir tanta necesidad.

Aunque en las tonadillas de carácter autobiográfico la atención recaía frecuentemente sobre las cantantes del sexo femenino (desde Mariana Alcázar hasta las hermanas Correa, pasando por la *Caramba*, Polonia Rochel y María Pulpillo), también era usual que gozase de igual favor lo más destacado entre el elemento masculino, como lo comprueban aquellas obras donde se habla de Garrido, Briñoli, Tadeo Palomino e incluso de Manuel García el *Malo* (*sic*, como dice un libreto manuscrito de la época, para distinguirlo del gran Manuel García). Diremos de pasada que, aparte sus méritos como actor y cantante, ese Manuel García el *Malo* se conquistó un puesto en la historia de nuestro arte escénico con su libro *Origen, épocas y progresos del teatro español*, editado en 1802, y en la cual su nombre figura bajo la forma Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra. Garrido, en particular, figura como protagonista en numerosas producciones tonadillescas: *Garrido de luto por la muerte de la Caramba*, *Garrido enfermo y su testamento*, *El remedo de la Nicolasa y Garrido*, *Los celos de Garrido*, *El chasco del abate*, *El aceitero y la chusca*, *La competencia* (tonadilla en dos partes, a la cual dediqué un artículo en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*) y otras obras más.

Por todo ello se deduce que, independientemente de su valor artístico indiscutible, y considerándolo como documentación histórica, el caudal tonadillesco es arsenal copiosísimo para seguir con gran lujo de detalles

la vida musical y escénica española de la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX. Esto, por sí solo, justificará el interés que al examen de tales fuentes dediquen los eruditos, ya que la historia no debe nutrirse tan sólo con rasgos excelsos, sino que debe recoger todos, tanto los buenos como los malos, por el solo hecho de que hayan influido decisivamente sobre determinados aspectos de la vida nacional, como influyó de un modo particular la tonadilla sobre las aficiones filarmónicas del pueblo español, sometiéndose y sometiendo, durante medio siglo, a las reacciones nacionales y extranjeras que habrían de pesar sucesivamente sobre los criterios estéticos y las normas prácticas de compositores e intérpretes, así como sobre las contradictorias fluctuaciones y mudables gustos del auditorio.

\* \* \*

Cifranse en unas 2000 las tonadillas escénicas del siglo XVIII cuyos manuscritos literarios han pasado ante mi vista; pero sólo he logrado adquirir dos libretos impresos, con la particularidad de que ambos se editaron en Barcelona, por tratarse de obras destinadas al teatro de esta ciudad, y no a los de Madrid. Ambos llevaban música del maestro Valledor, según declaran las portadas respectivas. Una de esas producciones es una repetición — ligeramente alterada — de *El majo y la italiana fingida*, a la cual también puso música por entonces el maestro Laserna en Madrid, como explico con detalle en el tercer volumen de mi obra *La tonadilla escénica*. La otra producción se titula *El eclipse*, y la reproduciré a continuación, ya que se trata de una obra desconocida aún y que refleja perfectamente el carácter y plan literarios de la tonadilla durante sus años de madurez.

¿Quién fué el libretista de *El eclipse*? Nada nos dice el folleto; pero si, por lo que respecta a la antes

citada, era, sin duda, un ingenio residente en Madrid, hay motivos para afirmar que, en este caso, se trataba de un vate residente en Barcelona, puesto que el asunto tenía una actualidad efímera, y no cabe suponer que se importase desde Madrid con la antelación necesaria el texto literario correspondiente; todo ello sin contar con que el texto introduce vocablos catalanes.

Es curiosa la lámina que ilustró esta edición de *El eclipse*, pues contiene dos figuras en las cuales se señala el fenómeno al cual da título la tonadilla, acompañándolas de indicaciones complementarias, como las que dicen: « Máxima obscuración », « Obscuración media comenzando » y « Obscuración media acabando. »

En la portada se lee: « Letra de la tonadilla a siete intitulada de *el Eclipse*, que se cantará en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Barcelona. Puesta en Música por Jacinto Valledor, Maestro de dicho Teatro. Año 1778. Con licencia. — Barcelona: Por Carlos Sopera y Pi. Bajada de Santa Eulalia. — Véndese en Casa Juan Cerqueda Librero, calle de los Escudilleros. »

A la vuelta de esta portada figura el reparto, bajo el epígrafe actores, siendo como sigue: « Muger primera, Señora Felipa Alcaráz. Muger segunda, Señora María Ramos. Hombre primero, Señor Antonio Prado. Hombre segundo, Señor Ildefonso Navarro. Hombre tercero, Señor Manuel García. Ciego Hombre cuarto, Señor Diego Rodríguez. Abate Hombre quinto, Señor Josef Ordoñez ». Adviértese por esta enumeración que alguno de los intérpretes había brillado en los teatros madrileños, y que otros llevaban apellidos conocidos en el mundo de los actores. Según costumbre a la sazón usual en esta clase de obras, al margen del texto no se pone la designación del papel representado, sino el nombre del intérprete respectivo, salvo en el caso del abate. El diálogo se desarrolla del siguiente modo:

ANTONIO Desde la mañana  
que esperando estoy  
el famoso eclipse  
visible del Sol.  
Traigo el almanaque  
conocido autor,  
también el impreso  
que se publicó.  
Yo no sé leerlos,  
pero sé bien yo  
que a las tres y media  
será la función.  
Me lo dijo anoche  
Cosme el sangrador,  
y no hay que dudarlo  
de su observación.

*(Repara a los otros)*

Mas ¡qué es lo que veol  
el tío Simón,  
Perico y la Juana.  
¡Oh, qué confusión!  
Vaya, ya lo dije  
que hemos de ver hoy  
la cosa más rara  
que se imaginó.

*(Alfonso con su vidrio se levanta y dice a Prado):*

ALFONSO Buenas tardes, Roque,  
¿tú también musol?

ANTONIO Y bien que le importa  
al sor borinot.

*(Vuelve a su puesto)*

ALFONSO Este es bello puesto ;  
quedito aquí estoy,  
y por el vidrillo  
verélo a primor.

MANUEL Yo observarlo todo *(con un papel)*  
espero mejor  
por el agujero  
de este papelón.

MARÍA Me han dicho que al punto  
que se eclipse el Sol,  
moriremos todos.  
No lo creo yo.

FELIPA No todos, María,  
que por eso estoy  
sin comer bocado,  
que es gran prevención.

ANTONIO Yo vine sangrado.

- ALFONSO Yo purgado voy.
- MANUEL Yo sólo he bebido  
agua de limón.
- TODOS ¡Oh, qué lindo chasco  
llevaremos hoy,  
si no es el eclipse  
como se pintó!  
Observemos todos;  
tengan atención,  
que la hora se acerca  
de cubrir el Sol.
- CIEGO *(De ciego con la zaxilla)*  
Aunque con los ojos turbios,  
y que del todo soy ciego,  
a este puesto paso a paso  
a ver el eclipse vengo.  
Dicen que los animales  
se caerán toditos muertos.  
Quedarán muchos sin vista  
y verán los que son ciegos.

## PAROLA

- ANTONIO ¡Oh, Jaime! ¿Que ha venido usted a ver el eclipse?
- CIEGO Sí, señor.
- ANTONIO Hombre, ¿qué más eclipse que sus ojos de usted?
- CIEGO Aunque los tengo en tinieblas, tengo bastante claras  
las orejas.
- ANTONIO ¡Ah! ¿Con que usted ve por las orejas, como los gigan-  
tones por otra parte?
- CIEGO Es así. ¿Tardará mucho el eclipse?
- ANTONIO Yo creo que si usted espera hasta verlo, tardará mucho  
tiempo.
- CIEGO Puede ser que los que vean mucho lo vean lo mismo  
que yo.

## CANTADO

*(Sale el abate con un cristal grande)*

Dicen todos que el eclipse  
traerá cosas espantosas.  
Con mi cristal de Venecia,  
si quiero, las veré todas.  
Aquí me vengo a este sitio,  
que por verlo me acomoda.  
¿Pero qué es esto que veo?  
Voy a hablar a aquella moza.

## PAROLA

- ABATE Dios guarde a usted, señorita.  
 MARÍA A un lado, que me sofoca.  
 ABATE ¿Ha venido usted a ver el eclipse?  
 MARÍA Sí, señor.  
 ABATE ¿No tiene usted miedo de ver al Sol en lobregueces?  
 MARÍA Más miedo tengo de ver a usted junto a mí.

## CANTADO

- ABATE Para ver el eclipse  
vine a este puesto,  
pero me han eclipsado  
tus ojos bellos.  
 MARÍA Cosa increíble  
que el sol vista de abate  
para el eclipse.  
 ABATE A las cuatro en tinieblas  
nos quedaremos ;  
pero al ver yo tu cara  
me quedo ciego.  
 MARÍA Tenga paciencia,  
que a las seis creo tenga  
vista perfecta.  
 TODOS Miremos, miremos  
que se llega a ver,  
 ABATE que el Sol por un lado...  
 TODOS se va a oscurecer.  
 ANTONIO Mientras todos miran  
voy a pretender  
eclipsarles algo  
que pueda coger.  
 CIEGO Miremos, miremos.  
 ANTONIO ¿Pues tú qué has de ver  
si siempre en tinieblas?  
 ALFONSO Silencio, atended.  
 MARÍA ¡Qué miedo que tengo!  
 ABATE Señora, ¿de qué?  
 MARÍA De ver a usté al lado.  
 ABATE ¿Pues soy Lucifer?  
 MARÍA Quien sabe un abate  
lo que puede ser.  
 FELIPA *(a Alfonso)*. Déjeme usté el vidrio  
para verlo bien.  
Yo nada distingo.

- ALFONSO Todos atended  
que el Sol ahora mismo  
se va a oscurecer.
- (Miran todos, unos por vidrios, otros por papeles, y el ciego está con un papel picado mirando al siniestro lado, por donde sale el Sol, y el abate mirando a la Ramos)*
- ANTONIO Pues que ya están divertidos  
yo me voy a prevenir  
hurtándoles lo que pueda  
para marcharme de aquí.
- ABATE *(a la Ramos)*. Vea usted, señora, el Sol  
por mi cristal transparente.
- ANTONIO Vea usted, mientras que quito  
la caja a este penitente. *(Le quita la caja.)*
- FELIPA Dicen que el Sol tocará  
de la tierra casi encima.
- ANTONIO Yo tocaré este reloj *(le quita el reloj)*  
si acaso es de campanilla.
- CIEGO Cuando se oscurezca bien,  
avísame tú, muchacho.
- ANTONIO Deja que yo te oscurezca  
lo que encuentre en este lado.
- CIEGO ¿Quién me toca? ¡Fuera, dígo! *(Le dan un palo.)*
- ANTONIO Desviémonos a un lado ;  
éste ha sentido el eclipse  
y le quiere dar de palos.
- MANUEL Dicen que nos quedaremos  
lo propio que en las tinieblas.
- ANTONIO No es verdad, mas de ese modo  
quedarán tus faltriqueras. *(Le quita los pañuelos.)*
- MARÍA Que se volverá de noche  
a mí me han asegurado.
- ANTONIO De noche se volverá  
todo lo que os he robado. *(Le quita el delantal.)*
- ALFONSO Yo creo será mentira  
lo que dice el papelón.
- ANTONIO Mentira será, mas esto  
es verdad, juro a bríos :  
y pues están divertidos,  
por este lado me voy  
a meterme en algún beco  
y a escurrirme con primor,  
antes que éstos echen menos  
lo que con mi aplicación  
y tanto años de estudio  
explicarles pude yo. *(Vase.)*

- LAS DOS Allí se distingue,  
allí yo diviso  
del Sol y la Luna  
campal desafío.
- UNOS Jesús, ¡qué locura!  
¡qué gran desatino!  
Grande ha sido el chasco  
del salamanquino.  
*(Míranse todos, y echan menos lo que les han robado)*
- ABATE ¿Qué es esto que advierto?
- ALFONSO ¿Qué es esto que miro?
- MANUEL A mí me han robado.
- LAS DOS Pues a mí lo mismo.
- CIEGO Salió ya el eclipse.
- TODOS ¿A dónde habrá ido?
- FELIPA Vamos a buscarle.
- CIEGO De aquesto me río.  
Con tantos ojazos  
quedarán lucidos,  
pero a mí, sin vista,  
no se han atrevido.
- TODOS Por Dios que el eclipse  
ha estado lucido.
- FELIPA En casa del Beco  
creo se ha metido.
- MARÍA La burla a toditos  
nos ha comprendido.
- ABATE Vamos al instante,  
que lejos no ha ido.
- TODOS { Marcha tú a buscarle.
- ABATE { Marcho yo a buscarle.
- TODOS { Que ya te seguimos.
- ABATE { Veniros conmigo. *(Vanse.)*  
*(Sala de Beco, sentado Prado en una mesa, y mozos por  
allí, en acción de servir a la mesa)*
- ANTONIO No ha sido mala la burla  
que a los tontos he pegado.  
Ellos no han visto el eclipse,  
pero han quedado eclipsados.  
Venga de beber,  
que voy a brindar.  
¡Ay, triste, que vienen!  
*(Salen al bastidor los que vinieron a buscarle)*
- TODOS No te escaparás.

- ABATE Ladrón insolente,  
aquí morirás,  
pues nos has robado.
- ANTONIO Señor, es verdad.
- TODOS ¡Que muera! ¡Que muera!
- ANTONIO Señores, piedad,  
que ha sido una burla,  
y aquí todo está.
- ABATE No tiene remedio.  
Aquí morirás.
- TODOS ¡Que muera! ¡Que muera!
- MUJERES Perdonadle ya,  
que lo suplicamos.
- TODOS Perdonado está.
- ABATE Pues de aquesta suerte  
acábase ya ;  
pero antes, unidos  
con bulla y solaz,  
el eclipse todos  
han de celebrar.
- TODOS Bien dices, bien dices,  
pues á merendar.  
Y la tonadilla  
se va a rematar.  
¡Que viva el eclipse  
día de San Juan!
- TODOS ¡Que viva, que viva  
por eternidad!
- UNOS ¡Viva la tonadilla!
- TODOS ¡Viva! ¡Viva!
- UNOS ¡Viva quien la cantó!
- TODOS ¡Viva! ¡Viva!
- UNOS ¡Vivan los mosqueteros!
- TODOS ¡Viva! ¡Viva!
- UNOS ¡Viva quien la escuchó!
- TODOS ¡Viva! ¡Viva!  
Agur, queridos míos.  
Hasta mañana. Adiós.
-

## ÍNDICE ALFABÉTICO

---

Las cifras en cursiva señalan las páginas donde se trata por extenso el asunto respectivo

- Abates, 43.  
Abatismo, 44.  
Abril, Tomás, 29, 183.  
Academia para la enseñanza de canto italiano, 176.  
— para la enseñanza de tonadillas, 193.  
— Española, 6 y s., 22, 114, 188.  
Acero, Bernardo Álvarez, 29, 95, 136, 166, 169, 174-176.  
Acoplamiento de la música a la letra, 70.  
Adán, Teresa, 192.  
Alarcón, Ruíz de, 103.  
Alba, XII duque de, 51, 112, 123.  
— duquesa de, 49 y s., 185.  
Alcaraz, Felipa, 200.  
Alcázar, Luisa, 176, 195.  
— Mariana, 52, 176, 188-190, 195, 198.  
Aldovera, Juan, 38, 186.  
Andreozzi, Cristóbal, 176 y s., 191, 195.  
Anfossi, 82, 98, 162.  
Aranaz Vides, Pedro, 15, 26, 95, 116-121, 127.  
Arín, Valentín, 21.  
Armona, corregidor, 49.  
Aroca, Jesús, 21.  
Arriaza, 50.  
Arrieta, Emilio, 20, 31.  
Arteaga, Joaquina, 76, 186, 190.  
Artois, conde, 51.  
Asenjo Barbieri, Francisco.  
Véase Barbieri, Francisco Asenjo.  
**B**  
Bach, 51.  
Baile, 25, 183.  
— de bajo, 24 y s., 99.  
Bailete, 25.  
Barbieri, Francisco Asenjo, 6, 19 y s., 31, 93.  
Bazo, Antonio, 90.  
Beaumarchais, 12, 16, 19.  
Bellini, 30.  
Benavente, condesa-duquesa de, 49 y s.  
Berner y Bustos, Mariano.  
Véase Bustos, Mariano de.  
Bianchi, 162.  
Biblioteca del duque de Alba, 102.  
— Municipal de Madrid, 6, 13, 20, 103, 107, 112, 116, 123, 148, 156, 160, 170, 175, 183.  
— Nacional, 6, 20, 50.  
Blanco, Casimira, 48, 189.  
Boccherini, 101.  
Boleras, 58.  
Borda, 38.  
Bosselli, María Rosa, 114.  
— Phelipe, 114.  
Braganza, Bárbara de, 101 y s.

- Briñoli, Sebastián, 186, 192, 198.  
 Bruzzoni, 29.  
 Burney, Carlos, 18 y s.  
 Bustos, Mariano de, 23, 84, 166 y s., 175-178.  
 Cadalso, José, 16.  
 Calderón de la Barca, 12, 17, 23, 36, 102, 126.  
 Calle, Águeda de la, 142.  
*Camas*. Véase Sánchez, Vicente.  
 Cambronero, Carlos, 20, 90.  
 Campoflorido, príncipe de, 99.  
 Campomanes, conde de, 194.  
 Canciones moras, 85.  
 Cantata, 32.  
 Cañizares, 12, 101.  
*Caramba, La*. Véase Fernández, María Antonia.  
 Carlos III, 47 y s., 51.  
 Carmena y Millán, Luis, 186, 187.  
 Carnicer, Ramón, 30.  
 Carreras, Josefa, 155.  
 Castel, José, 20, 26, 28, 68, 70, 87, 109, 148, 152-155, 159.  
*Catuja, La*. Véase Pacheco, Catalina.  
 Gerone, 15.  
 Cerqueda, Juan, 200.  
 Cimarosa, 30, 162.  
 Coccia, 30.  
 Coleta, 56.  
 Coliseos públicos, 12.  
 — reales, 12.  
 Comella, Joaquina, 91.  
 — Luciano Francisco, 12, 67, 90 y s., 191.  
 Compositor de compañía, 129.  
 Concurso de tonadillas, 28.  
 Conservatorio Nacional de Música y Declamación, 13, 20, 49.  
 Copiante, 129.  
 Coplas, 45, 56 y s., 59.  
 Coradini, 99-101, 103, 105.  
 Corelli, 51.  
 Corneille, 12.  
 Coronado, Diego, 130, 188, 191.  
 Coros, 69.  
 Correa, Laureana, 96, 190, 198.  
 Correa, Lorenza, 19, 76, 82, 167, 190, 192, 195-198.  
 — Petronila, 167, 198.  
*Correo de Madrid*, 59.  
 Corselli, 101.  
 Cotarelo y Mori, Emilio, 20, 126.  
 Cruz, Ramón de la, 12 y s., 18, 50, 76 y s., 90-92, 112, 139, 149, 153, 190.  
 Cuatro, 23, 70, 98, 128.  
 Cuerda recitativa, 68.  
 Cumbé, 85.  
 Chapí, 31.  
 Chica, María de la, 188.  
 Chorizos, 194.  
*Diario de Madrid*, 187.  
 Díez González, Santos, 28, 61, 91.  
 — Rengifo, Juan, 56.  
*Don Preciso*. Véase Zamacola, Iza.  
 Donizetti, 30.  
 Durón, 102.  
*El correo de los ciegos*, 52 y s.  
 Entable, 33 y s., 54 y s.  
 Entremeses cantados, 23.  
 Eslava, 102.  
 Espejo, José, 84, 192.  
 Esteve y Grimau, Pablo, 15, 18, 20-22, 26 y s., 29, 36, 54, 67, 81-83, 90-93, 95, 98, 106, 126 y s., 129-135, 136, 138 y s., 144, 147, 159, 167 y s., 174 y s.  
 Eximeno, Antonio, 17.  
 Fabrizzi, 162.  
 Fandango, 79.  
 Farinelli, 13, 18, 101.  
 Federici, Francesco, 183.  
 Ferandiere, Fernando, 28, 83 y s., 148, 159-165, 167, 189.  
 Fernán-Núñez, conde, 122.  
 — — duque, 122.  
 Fernández Caballero, 31.  
 — María Antonia, 36, 131, 137, 189 y s., 198.  
 — — del Rosario, 12, 177, 191.

- Fernando VI, 13, 101.  
 Ferrer, 28.  
 Ferreira, Manuel, 99, 102-105, 107.  
 Fétis, F. J., 18, 160.  
 Final, 65, 69.  
 Fines de fiesta, 40.  
 Fioravanti, 30.  
 Floridablanca, conde de, 93, 155.  
 Folias, 79.  
 Follas, 35 y s.  
 Francesconi, José María, 29, 170.  
 Freitas, María, 123.  
 Fuertes, Soriano, 31, 88 y s.
- Gaca, Gil, 18.  
*Gaceta de Madrid*, 28.  
 Galván, Ventura, 26, 28, 80, 95, 109, 132, 139, 148-152, 153, 159.  
 García Alcázar, Luisa, 176, 195.  
 — Francisco, 197.  
 — Hugalde, José, 176, 195.  
 — Juana, 195.  
 — el Malo. Véase García de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel.  
 — Manuel, 19, 29, 80, 82, 96, 166, 179-183, 192, 200.  
 — — (hijo), 180.  
 — Rosa, 195.  
 — de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel, 198.  
 Garrido, Miguel, 89, 95, 137, 140, 189, 198.  
 — Teresa, 47, 188.  
 Gaztambide, 31.  
 Gazzaniga, 162.  
 Gerber, 160. •  
 Gluck, 21.  
 Goldoni, 12.  
 Gómez, Julio, 21 y s., 98, 136, 179.  
 Gossec, 98.  
*Granadina*, La. Véase Chica, María de la.  
 Granados, 31, 80.  
 Grétry, 51.  
 Guajira, 85.
- Guerrero, Antonio, 25, 35, 40, 68, 75, 92 y s., 99, 105, 106-110, 113, 127, 160.  
 — Manuel, 107.  
 — Manuela, 75.  
 — María, 75.  
 — Rosalía, 38, 130, 188.  
 — Vicente, 76.  
 Guglielmi, 82, 162.  
 Guitarra, 26, 36 y s., 79.  
 Guzmán, María de, 188.
- Haydn, 21, 71, 84, 98.  
 Herrando, José, 105.  
 Hidalgo, Juan, 36, 102.  
 — María, 188.
- Instituto de Valencia de Don Juan, 47, 51.  
 Iriarte, Tomás de, 17, 27, 50, 92, 113, 131, 189.
- Jácaras, 81.  
 Jommelli, Nicolo, 17.  
 Jotas, 79.  
 Jovellanos, 28.  
 Juan Manuel, 107.  
 Juguete lírico, 35.  
 Junta de reforma de los teatros, 17, 184.
- Ladvenant, Juan, 188.  
 — María, 35, 48, 52, 177, 188 y s., 194.
- Lampillas, Javier, 14.  
 Landera, 90.  
 Laporta, Isidro, 28, 95, 165.  
 La Riva, 95.
- Laserna, Blas de, 16, 20-22, 27, 29, 33, 39, 42, 50, 54, 57, 64, 68, 75 y s., 80, 82-86, 90-95, 97 y s., 127, 131 y s., 136-138, 139, 147, 149, 159, 161, 166, 168-170, 174, 176, 179 y s., 185, 189, 191-193, 199.
- Lavenana*, La, 48. Véase Ladvenant, María.
- Lavi, contador, 144, 169.  
 Laviano, Manuel Fermín, 90.  
 Ledesma, Mariano, 180.  
 León, 29.  
 — Joaquín, 96.

- León, José, 96.  
 — Juan, 96.  
 Lichtenthal, 160.  
 LITERES, 102.  
 Lope de Vega, 12, 17, 23, 126.  
 López, Josefa, 102.  
 — María, 170.  
  
 Lladó, Agustín, 59, 72.  
  
 Maiquez, 175, 193.  
 Majismo, 44.  
 Majos, 43.  
 Malbrú, canción de, 83 y s., 46.  
 Malibrán, María, 180.  
 Manrique, Jorge, 56.  
 Marcolini, Juan, 26, 28, 68, 83,  
 93, 95, 97, 109, 148, 155-  
 158, 159 y s.  
 Mariana, 155.  
 Márquez, Juan, 90.  
 Martínez, Manuel, 76, 143, 179,  
 187, 189.  
 Maximiliano III, 18.  
 Mayor Ordóñez, María, 140,  
 161 y s., 189 y s.  
*Mayorita, La*. Véase Mayor Or-  
 dóñez, María.  
 Melcón, María, 50.  
 Mele, 101.  
 Meléndez Valdés, 12.  
*Memorial literario, instructivo  
 y curioso de Madrid*, 61, 98,  
 100, 104, 106, 130, 186.  
 Méndez, Francisco, 130, 139, 144.  
 Menéndez Pelayo, Marcelino,  
 20.  
 Mercadante, 80.  
 Mesa Censoria. Véase Junta de  
 reforma de los teatros.  
 Meyerbeer, 30.  
 Milán, 21.  
 Minué, 83.  
 — afandagado, 85.  
 Misceláneas, 35, 37.  
 Misón, Luis, 13, 15-21, 23, 25,  
 29, 51 y s., 68, 81-83, 92 y s.,  
 97, 104, 106 y s., 111-116,  
 126 y s., 132, 139 y s., 149,  
 179.  
 Mitjana, Rafael, 21, 29, 78,  
 102, 107, 112, 179, 183.  
  
 Molière, 12.  
 Molina, José, 99, 104 y s., 107.  
 Moncín, Luis, 90.  
 Moral, Pablo del, 28 y s., 38  
 y s., 65, 76, 79 y s., 82-84,  
 144, 166-173, 174, 176.  
 Morales, Manuela de, 179, 192.  
 — Petronila, 190.  
 Moratín, Leandro Fernández  
 de, 14, 17, 29, 33, 56, 93,  
 156, 184, 189, 191 y s.  
 — Nicolás Fernández de, 111.  
 Moreto, 17.  
 Moro, Joaquina, 188.  
 Moya, Eusebio de, 174.  
 Mozart, 21, 71.  
 Músico de compañía, 128.  
  
 Narváez, 21.  
 Nasarre, 15.  
 Navarro, Ildefonso, 200.  
 Nebra, José, 99, 101-103, 105.  
 Nin, Joaquín, 105.  
  
 Oñate, conde de, 47.  
 Ópera, 32, 36.  
 Operantes, 45.  
 Ordóñez, Josef, 200.  
 Orozco, José, 90.  
 Orquesta tonadillesca, 71.  
 Ossún, marqués de, 51.  
 Oudrid, 31.  
  
 Pacheco, Catalina, 177, 188.  
 Padre Sarmiento, 14.  
 Paer, 162.  
 Paisiello, 30, 162, 186 y s.  
 Palomera, Nicolasa, 76, 95, 192.  
 Palomino, Antonio, 26, 96, 107,  
 123.  
 — Jaime, 90.  
 — José, 26, 51, 96, 122-125,  
 127.  
 — Tadeo, 38, 156, 186, 191,  
 198.  
 Panduros, 194.  
 Pantomima muda, 38.  
 Panzachi, Donúngo, 18.  
 Parma, princesa de, 46.  
 Parola, 67.  
 Parra, José, 102, 107.  
 Partituras, 72.

- Pasos, 35.  
 Pastorales, 79.  
 Pedrell, Felipe, 21, 29, 71, 75,  
     77, 90, 160, 176.  
 Peña y Goñi, Antonio, 20.  
 Peñafiel, condesa de, 50.  
 Pergolesi, 17.  
 Philidor, 98.  
 Piccini, 98, 130.  
 Piezas de música, 39.  
 Pisador, 21.  
 Pla, Manuel, 15, 26, 106, 126.  
 Platoni, 39.  
 Polaca, 65.  
 Polacos, 194.  
 Polos, 80.  
 Portugallo, 30.  
*Portuguesa, La. Véase Blanco.*  
     Casimira.  
 Pozo, Manuel del, 90.  
 Prado, Antonia de, 76, 193.  
     — Antonio, 200.  
 Pregones, 67.  
 Presas, 28.  
 Princesas, 24.  
 Pulpillo, María, 50, 76, 186,  
     191, 198.  
 Punteado, 79.  
  
**Querol, Mariano, 186, 193, 197.**  
  
**Raboso, Mariana, 30, 190.**  
     — Mariano, 155.  
 Racine, 12.  
 Ramos, Francisco, 179.  
     — María, 200.  
 Rasgueado, 79.  
 Real Sitio de Aranjuez, 49.  
 Recitados, 68.  
 Remessi, 29.  
*Revista de la Biblioteca, Archi-*  
*vo y Museo del Ayuntamiento*  
*de Madrid, 21, 136, 184,*  
*198.*  
     — *Contemporánea, 20.*  
     — *de Occidente, 22.*  
 Ribera, Eusebio, 76, 186 y s.  
 Rivas Ladvenant, Silveria, 35.  
 Rochel, Polonia, 37 y s., 93,  
     132, 156, 189, 198.  
 Roda, Cecilio de, 21.  
  
 Rodríguez de Arellano, 90.  
     — Diego, 200.  
     — de Iñita, 122, 139.  
     — Pedro, 90.  
 Romance, 81.  
 Rondó atirnado, 85.  
 Rondós, 83.  
 Ronquillo, Vicenta, 76.  
 Ronzi, 183.  
 Rosales, Antonio, 18, 20, 26  
     y s., 29, 35, 40, 51, 70, 84,  
     90, 93, 96, 109, 127, 132,  
     139-142, 144, 147, 159.  
 Rossini, 19, 30, 180, 17, 190.  
 Rousseau, J. J., 51, 113.  
 Rubio, 38.  
 Rullet, Luis, 106.  
  
**Sacchini, 98.**  
 Salazar, Adolfo, 22.  
 Saldoni, Baltasar, 19, 160.  
 Salterio, 76.  
 Samaniego, Félix María, 14, 17,  
     111.  
 San Pedro, Joaquín, 90.  
 Sánchez, Vicente, 37, 140, 190.  
 Santisteban, Lorenza, 153.  
 Santos, Gabriela, 143, 145.  
 Sopera y Pi, Carlos, 200.  
 Sarti, 162.  
 Sauvigny, 12.  
 Scarlatti, Domenico, 101.  
     — José, 130.  
 Scotti, Francisco, 47.  
 Seguidilla aminuetada, 85.  
 Seguidillas, 56, 59-63.  
     — epilogales, 65.  
 Sierra Morena, 45.  
 Signorelli, 156.  
 Silva, 38.  
 Sinfonías descriptivas, 183.  
 Solfeos, 68.  
 Sonata, 32.  
 Soriano, Cristóbal, 156, 189.  
     — y Fuertes, Mariano, 19.  
 Stamitz, 51.  
 Suite, 32.  
  
**Teatro del Buen Retiro, 47, 82.**  
     — Caños del Peral, 12, 82, 186,  
     188, 190, 194.

- Teatro de la Cruz, 12, 186.  
 — del Príncipe, 12.  
 Teatros populares, 12.  
 — de los Sitios Reales, 82.  
 Telemann, 51.  
 Thomas, A. L., 51.  
 Tirana, 64, 80, 84.  
*Tirana, La.* Véase Fernández,  
 María del Rosario.  
 Tirso, 17.  
 Tonadilla a lo divino, 24.  
 Tonadillas de pasos, 37.  
 Tono, 98.  
 Tononés, 85.  
 Tordesillas, Catalina, 76, 186,  
 189, 191.  
 Tritta, 162.  
 Tudela. Véase Aranaz, Pedro.  
 Twiss, Richard, 59.  
 Valladares, 12.
- Valledor, Jacinto, 26 y s., 83,  
 85, 95, 127, 132, 139, 142-  
 147, 167, 199 y s.  
 — Juan Manuel, 142.  
 Vázquez, Sebastián, 90.  
 Verdugo, Gertrudis, 102 y s.  
 Viardot, Paulina, 180.  
 Villancicos, 12, 80.  
 Vivaldi, 51.  
 Vives, Amadeo, 81.
- Wagner, 17.  
 Warmelo, Willem van, 7.
- Zabala, Gaspar, 90 y s.  
 Zamacola, Iza, 17, 53, 61, 78.  
 Zamora, 12.  
 Zarzuela, 13, 23, 31, 82.  
 Zingarelli, 162.  
 Zorongos, 80.
-

# ILUSTRACIONES



El compositor don José Herrando. Grabado que ilustra su libro « Tratado de Violín ».  
En la Biblioteca Nacional

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

Todas las partes de cantado, convienen, como lo  
acreditan sus firmas, en haberse cantado, por ellas  
y segun expresa la lista del copiante, las tonadillas  
alistadas, y que ha compuesto, el compositor del a  
comp<sup>a</sup>. D.<sup>n</sup> Pablo Estevez, hasta el dia de la fecha  
Madrid, 6 de Nov<sup>e</sup>. del 784

Por mi muger y por mi

Josef Correa

Juan Ramon

Vicente Romero

Miguel Garrido

Vitorio  
H. e. s. f.

Rosa Perez

Josefa Perez

Por mi muger

Simon Le Fuenes

Alfonso Navarro

Rosa Garcia

Manuel de  
Mendez

Pablo Estevez

Documento con firmas de los cantantes adscritos a una compañía  
madrileña y con la del maestro compositor don Pablo Esteve.  
Manuscrito, en la Biblioteca Nacional

7  
1.ª) Cuenta de copia de musica para la ex.<sup>ma</sup>  
sra mi<sup>ra</sup> la Condesa de Penafiel

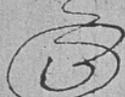
por copiar la tonadilla de la  
Beata quatro punto bajo  
la tonadilla quedize quien me  
dara un remedio, punto vaso.

la dor ton. duplicada de  
la comedia de mi<sup>ra</sup> la Con-  
desa madre,

la dor punto y medio bajo  
y la otra dor quatro - - #232k.

Madrid y Nov.<sup>ra</sup> 1 de 1781.

Por encargo de  
D.<sup>no</sup> Blas de Laserna

Terrera  
  


Documento con la firma del maestro compositor don Blas de Laserna, por el cual se ve que el repertorio tonadillesco entraba en los hogares de la alta sociedad. Manuscrito, en la Biblioteca Nacional

MADRID 2 DE DICIEMBRE DE 1791.

## AVISO AL PÚBLICO.

**E**l Juez Protector de los Teatros y Representantes Cómicos de España, deseoso de llevar á la posible y debida perfeccion las piezas teatrales de música, conocidas baxo el título de TONADILLAS, que diariamente se cantan y executan en los dos Coliseos de esta Corte: deseoso igualmente de reformar los excesos y nulidades que en la mayor parte de ellas se notan, así por lo respectivo á sus letras de corto mérito, y falta de invencion en sus argumentos, como en lo perteneciente á la composicion musical que se les aplica, la qual por lo comun es inconexa, y sin aquella variedad, gusto y propiedad que exige el Teatro, para que sus espectáculos sean bien servidos, y con ellos el público, á quien se dirigen: hace saber á todos los Compositores de música existentes en esta Corte y fuera de ella, que por ahora se señalan tres premios en la forma siguiente: el primero de veinte y cinco doblones al que mejor desempeñe y presente una Tonadilla nueva original, que incluya en sí estas tres circunstancias:

Facsimile del impreso convocando a un concurso abierto por consejo de Jovellanos, para premiar tonadillas. En la biblioteca de José Subirá (Láminas IV a VII)

I. Que el argumento de su letra sea compuesto de dos caracteres entre el serio y jocoso popular, dispuesta su poesía para executarse entre quatro personas, que deberán ser dos Actrices y dos Actores, limpia de toda expresion obscena y mal sonante.

II. Que la composición música que sobre ella se aplique desempeñe cumplidamente los dichos caracteres opuestos; de tal modo, que les dé todo aquel realce é ilucion teatral de que es capaz la música, siendo aplicada con toda propiedad y gusto.

III. Que su corte ó duracion no pase de veinte á veinte y dos minutos, que es lo que debe durar el mayor intermedio de esta naturaleza.

El segundo premio de veinte doblones al que mejor desempeñe y presente otra Tonadilla nueva, dispuesta para executarse entre dos personas, que deberán ser una Actriz y un Actor, y el argumento de su letra de medio carácter; observando en ella las circunstancias expresadas en la primera, en orden á su contenido, por parte de la poesía y de la música; y añadiendo la de que su corte ó duracion no exceda de un quarto de hora.

El tercer premio de doce doblones al que mejor desempeñe y presente otra nueva Tonadilla, dispuesta para una sola Actriz, ó Actor, de ca-

rácter seria ; guardando en su contenido ; así por parte de la letra como de la composición musical , los mismos preceptos dados para las antecedentes ; y añadiendo que su duración no pase de doce minutos ; pues las Tonadillas de esta clase deberán servir para primeras en las representaciones ; y las expuestas arriba de segundas en los Saynetes.

Para el desempeño y entrega de estas obras se señala y prefixa el tiempo de dos meses perentorios á los Compositores existentes en Madrid , y el de dos y medio á los residentes en las demas partes del Reyno , cuyo término se contará desde el dia de la publicación de este aviso ; y al cumplirse deberán estar dichas obras *en partitura* , y sin firma del autor , en poder del Doctor Don Manuel del Barrio y Armona , Secretario por S. M. del Corregimiento y Juzgado de Protección de los Teatros de España , baxo un pliego cerrado , y en él inclusa una carta , igualmente cerrada , donde conste el domicilio , nombre y apellido del Compositor , la que no se ha de abrir hasta que se hayan adjudicado los premios.

Ultimamente para mayor satisfacción y estímulo de los interesados se advierte , que ademas de que han de ser examinadas prolixamente todas las obras que se presenten , por los mas hábiles profesores , conocedores del Teatro , que las han de graduar en juicio comparativo , dando á las

que lo merezcan los tres lugares acostumbrados en toda censura, las ha de oír el público, á fin de que cotejada la voz que saquen de él con la censura de los referidos profesores, se pueda proceder con toda neutralidad á la mas justa adjudicacion de los mencionados premios, devolviendo á los que no quedaren comprendidos en ellos las obras que hubiesen presentado.



La primera dama y famosa tonadillera Maria Ladvenant  
«La Lavenana». Grabado, en la Biblioteca Nacional



*RETRATO DE MARIA ANTONIA  
Vallejo y Fernandez (alias la CARAMBA), murió  
en Madrid el día 10 de Junio de 1787.*

La sobresaliente de cantado y célebre tonadillera «La Caramba» después de abandonar la escena para consagrarse a la vida devota.  
Grabado, en la Biblioteca Nacional



*D. Manuel de la Cruz, del.*

*D. Juan de la Cruz sculp.*

Josef Espejo.  
*La Verdad, no veo mucho;*

El primer actor y famoso tonadillero José Espejo.  
Grabado, en la Biblioteca Nacional



El príncipe de los graciosos y célebre tonadillero Miguel Garrido.  
Grabado, en la Biblioteca Nacional



*Redes ve.*

## LORENZA CORREA

*La bellissima, meravigliosa voce di questa Ispana virtuosa cantante sorprese gli Italiani allorchè qui giunse preceduta da fama verace ch'essa giustificò, e raccolse quindi meritate palme sulle scene Italiane.*

Lorenza Correa, insigne « prima donna » de los coliseos de ópera italianos, después de haber brillado como tonadillera singular en los teatros madrileños

## OBRAS DE JOSÉ SUBIRÁ

---

- BIBLIOTECA DE ARTISTAS CÉLEBRES : I. *Los grandes músicos : Bach, Beethoven, Wagner*. 1924. II. *Músicos románticos : Schubert, Schumann, Mendelssohn*. Madrid, 1925. Cada tomo 4,50 pesetas.
- COLECCIÓN DE MONOGRAFÍAS MUSICALES : I. *Pergolesi*. II. *Schönberg*. III. *Mussorgsky*. IV. *Mozart*. V. *Rimsky-Korsakoff*. VI. *Gluck*. (Ediciones de la Asociación de Cultura Musical. No se venden.)
- Las transformaciones orgánicas de la música*. Madrid, 1918. (Agotada.)
- Schumann : Vida y obras*. Barcelona, 1921. 5,50 pesetas.
- El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña*. Madrid, 1921. (Agotada.) \*
- El músico-poeta Clavé*. Madrid, 1924. 1,50 pesetas.
- Ricardo Strauss*. Madrid, 1925. (Agotada.)
- Enrique Granados*. Madrid, 1926. 1,50 pesetas.
- Tonadillas satíricas y picarescas*. Transcripción, prólogo y notas. Madrid, 1927. Una peseta.
- La Música en la Casa de Alba*. Estudios históricos y biográficos. Madrid, 1927. 400 páginas, con 60 fototipias. (Publicación de la Casa de Alba.) (Agotada.)
- Una ópera española del siglo XVII*. Capítulo desglosado de *La Música en la Casa de Alba*.
- La tonadilla escénica*. Obra en tres tomos : I. *Origen e historia*, 1928. II. *Morfología literaria y morfología musical*, 1929. III. *Transcripciones musicales y libretos*, 1930. (Publicación de la Academia Española.)
- Tonadillas teatrales inéditas*, 1932. (Publicación de la Academia Española.)
- En pro de la tonadilla madrileña*. Madrid, 1929. (Agotada.)
- La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona, 1930. (Publicación de la Diputación Provincial.)

*La Música : sus evoluciones y estado actual.* Madrid, 1930.  
Tomo 17 de la Biblioteca de Ensayos. 4 pesetas.

*Notas bio-bibliográficas para los Programas de concierto de la Asociación de Cultura Musical.* Madrid, 1922-1925.

*Colaboración de la parte española en la 11.ª edición del « Musiklexikon » de Riemann.*

*La Junta de reforma de teatros.* 1932. (Agotado.)

LOS ESPAÑOLES EN LA GUERRA DE 1914-1918. Van publicados cuatro tomos : I. *Memorias y Diarios.* (Recopilación glosada.) II. *Así dijo Montiel.* (Historia novelesca.) III. *Epistolarios y narraciones.* (Selección refundida.) IV. *Ante la vida y ante la muerte.* (Novela histórica.) Madrid. Cada tomo 5 pesetas. Siguen inéditos : V. *En el otro frente.* (Ensayos y Crónicas.) VI. *Imágenes bélicas.* (Retratos, caricaturas y autógrafos.)

*Su virginal pureza.* Novela. Madrid. 3 pesetas.

*Carillones entre nieblas.* (*La Bélgica que yo vi.*) Barcelona, 1925.  
3 pesetas.

*Mi valle pirenaico.* Cuadros novelescos. Madrid, 1927. 3 pesetas.

*La participación española en la nueva Biblioteca de la Universidad de Lovaina,* 1924.

*La Junta para ampliación de estudios.* (Historia de su labor.) 1924.

*La crisis de la vivienda.* (Tesis doctoral.) Madrid, 1924. 3 pesetas.

#### EN PREPARACIÓN :

*El sainete lírico madrileño del siglo XVIII.*

*La intervención musical en el teatro madrileño del siglo XVIII.*  
(Comedias, loas, fines de fiesta, melólogos y pantomimas.)

*La zarzuela y la ópera en el teatro madrileño del siglo XVIII y comienzos del XIX.*

*El folklore musical español a través del teatro lírico del siglo XVIII.*

---

**Para informaciones relativas a estas obras dirigirse directamente al autor : Viriato, 35, Madrid**

## Opiniones acerca de la obra de José Subirá

### LA TONADILLA ESCÉNICA

(Publicación de la Academia Española)

« Son tan sugestivos los ejemplos presentados por Subirá, que uno se olvida de tener ante sí una erudita obra de primera mano, con más de 1500 páginas, entre ellas más de 300 de música... Con frecuencia se ha reprochado a los investigadores de la historia musical que se esfuerzan a veces en examinar obras sin valor y en desenterrar cadáveres porque sí. Esto puede ocurrir, en efecto : mas de ningún modo sucede con la referida obra del investigador español... Quien quiera escribir en el porvenir una historia de la ópera (y todavía no existe ninguna que satisfaga desde los puntos de vista artístico y científico, como expuse más de una vez), no podrá pasar por alto la tonadilla escénica española, así como tampoco la zarzuela chica y la zarzuela grande, y deberá estudiar profundamente la valiosísima obra fundamental de Subirá. »

RICHARD H. STEIN, en *Die Musik*, Berlín.

« Esa nueva producción constituye el primer cuadro de un tríptico monumental consagrado al estudio profundo de breves piezas de la música española, que el autor denomina *Tonadillas escénicas*... Es imposible resumir y condensar en una simple reseña la enorme substancia documental y crítica que contiene este libro. »

LIONEL DE LA LAURENCIE, en *Revue de Musicologie*. París.

« Mucho falta para que la ópera bufa italiana y la ópera cómica francesa sean objeto de estudios tan completos y profundos. El método de D. José Subirá tiene un rigor científico absolutamente notable, y resultaría de gran interés inspirarse en el plan con que él lo trazó, cuando se quiera estudiar seriamente la ópera cómica francesa, género tan rico, tan variado y que apenas ha sido roturado hasta ahora por los trabajos de Georges Cucuel, de La Laurencie y de Pougin. Pero creo que transcurrirá mucho tiempo hasta que se encuentre un musicólogo tan paciente, concienzudo y lúcido como D. José Subirá para llevar hasta el fin un trabajo de tal índole, que representa el empleo de una vida humana. »

HENRI PRUNIÉRE, en *La Revue Musicale*. París.

OPINIONES ACERCA DE "LA TONADILLA ESCÉNICA"

---

« De excepcional valor histórico bibliográfico es el estudio hecho sobre la documentación inédita y riquísima de nuestros archivos por don José Subirá, musicógrafo eruditísimo... El valor de la obra es tan evidente, que la Academia Española (de la que Subirá no es miembro, ni siquiera correspondiente) acordó publicar los tres volúmenes que requiere la exposición ordenada de la espléndida cosecha recogida por el autor. »

RAFAEL ALTAMIRA, en *La Nación*, Buenos Aires

« Para el que sabe leer y no está pendiente del minuterero de su reloj, no puede haber un momento de fatiga o de tedio ; tal es la holgura y donaire con que brujulea Subirá por entre la superabundancia de datos, informaciones y documentos recogidos. »

VICENTE M.<sup>a</sup> DE GIBERT, en uno de los nueve artículos que dedicó a esta obra en *La Vanguardia*, de Barcelona.

« Queda concluído el trabajo de Subirá acerca de la tonadilla, en donde, sobre todo por su labor activa de hallazgo de datos, es de un mérito evidente y de una labor sencillamente enorme. »

EDUARDO LÓPEZ CHAVARRI, en *Las Provincias*, Valencia.

« El estudio de Subirá sobre *La tonadilla escénica* es completo y definitivo... Subirá realiza de manera completa y magistral aquello que Pedrell había deseado y soñado ».

FEDERICO LLIURAT, en *La Veu de Catalunya*, Barcelona.

« Al emprender Subirá su enorme tarea y realizarla de un modo tan acabado y brillante, ha dado pruebas de abnegación bien estimable, pues su actividad, su sagacidad y su talento se aplicaban aparentemente a materia de poco valor... Todo aquel que quiera estudiar el siglo XVIII bajo sus aspectos musical, literario, social o puramente histórico, no podrá prescindir de los tres volúmenes de Subirá, el cual, con ellos, ha conquistado un lugar bien alto entre los investigadores más eminentes del pasado español. »

FRANCISCO PUJOL, en *Revista Musical Catalana*.

# ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. Introducción al estudio de la Química experimental (2. <sup>a</sup> ed.)                          | R. BLOCHMANN    |
| 2. Introducción al estudio de la Botánica (2. <sup>a</sup> ed.)                                      | A. HANSEN       |
| 3. Teoría general del Estado (2. <sup>a</sup> ed.)   | O. G. FISCHBACH |
| 4. Mitología griega y romana (3. <sup>a</sup> ed.)   | H. STEUDING     |
| 5-6. Introducción al Derecho hispánico (2. <sup>a</sup> ed.)   | J. MONEVA       |
| 7. Economía política (3. <sup>a</sup> ed.)   | C. J. FUCHS     |
| 8. Tendencias políticas en Europa en el siglo XIX (2. <sup>a</sup> ed.)                              | HEIGEL-ENDRES   |
| 9. Historia del Imperio bizantino (2. <sup>a</sup> ed.)  | K. ROTH         |
| 10. Astronomía (2. <sup>a</sup> ed.)   | J. COMAS SOLÁ   |
| 11. Introducción a la Química inorgánica (2. <sup>a</sup> ed.)                                       | B. BAVINK       |
| 12. La escritura y el libro (2. <sup>a</sup> ed.)  | O. WEISE        |
| 13. Los grandes pensadores (2. <sup>a</sup> ed.)   | O. COHN         |
| 14. Los pintores impresionistas (2. <sup>a</sup> ed.)  | BÉLA LÁZÁR      |
| 15. Compendio de Armonía (2. <sup>a</sup> ed.)   | H. SCHOLZ       |
| 16-17. Gramática castellana (2. <sup>a</sup> ed.)  | J. MONEVA       |
| 18. Hacienda pública, I : Parte general (2. <sup>a</sup> ed.)  | VAN DER BORGHT  |
| 19-20. Hacienda pública, II : Parte especial (2. <sup>a</sup> ed.)                                   | VAN DER BORGHT  |
| 21. Cultura del Renacimiento (2. <sup>a</sup> ed.)   | R. F. ARNOLD    |
| 22. Geografía física (2. <sup>a</sup> ed.)   | S. GÜNTHER      |
| 23-24. Etnografía (2. <sup>a</sup> ed.)  | M. HABERLANDT   |
| 25. Las Antiguas civilizaciones del Asia Menor   | FELIX SARTIAUX  |
| 26. Totemismo  | MAURICE BESSON  |
| 27. Concepción del Universo, según los grandes filósofos modernos (2. <sup>a</sup> ed.)              | L. BUSSE        |
| 28. La poesía homérica (2. <sup>a</sup> ed.)   | G. FINSLER      |
| 29. Vida de los héroes : Ideales de la Edad Media, I (2. <sup>a</sup> ed.)                           | W. VEDEL        |
| 30. Historia de la Literatura italiana (2. <sup>a</sup> ed.)   | K. VOSSLER      |
| 31. Antropología (2. <sup>a</sup> ed.)   | E. FRIZZI       |
| 32-33. Zoología, I : Invertebrados (2. <sup>a</sup> ed.)   | L. BÖHMIG       |
| 34. Meteorología (2. <sup>a</sup> ed.)   | J. M. LORENTE   |
| 35-36. Aritmética y Álgebra (3. <sup>a</sup> ed.)  | P. CRANTZ       |
| 37. La educación activa (3. <sup>a</sup> ed.)  | J. MALLART CUTÓ |
| 38. Islamismo (2. <sup>a</sup> ed.)  | S. MARGOLIOUTH  |
| 39. Gramática latina (2. <sup>a</sup> ed.)   | W. VOTSCH       |
| 40. Kant (2. <sup>a</sup> ed.)   | O. KÜLPE        |
| 41. Prehistoria, I : Edad de la piedra (2. <sup>a</sup> ed.)   | M. HOERNES      |
| 42-43. Historia de los Estilos artísticos (3. <sup>a</sup> ed.)                                      | K. HARTMANN     |
| 44. Introducción a la Química general (2. <sup>a</sup> ed.)  | B. BAVINK       |
| 45. Trigonometría plana y esférica (2. <sup>a</sup> ed.)   | G. ESSENBERG    |
| 46-47. Física teórica, I : Mecánica. Acústica. Luz. Calor (2. <sup>a</sup> ed.)                      | C. JÄGER        |
| 48. Psicología aplicada (2. <sup>a</sup> ed.)  | TH. ERISMANN    |
| 49-50. Historia de la Literatura inglesa (2. <sup>a</sup> ed.)                                       | A. M. SCHRÖER   |
| 51. Los Rusos  | G. K. LOUKOMSKI |
| 52. Los Negros   | M. DELAFOSSE    |
| 53. Orientación profesional (2. <sup>a</sup> ed.)  | J. RUTTMANN     |
| 54-55. Geología, I : Volcanes. Estructura de las montañas. Temblores de tierra (2. <sup>a</sup> ed.) | F. FRECH        |

INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

56. Historia de la Geografía (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . C. KRETSCHMER  
 57-58. Historia del Derecho romano, I (2.<sup>a</sup> ed.) R. VON MAYR  
 59. Grafología . . . . . MATILDE RAS  
 60. Derecho internacional público (2.<sup>a</sup> ed.) TH. NIEMEYER  
 61-62. Historia de las Artes industriales, I :  
     Antigüedad y Edad Media . . . . . G. LEHNERT  
 63. El Teatro (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . CHR. GAEHDE  
 64-65. Historia de la Economía, I : Antigüedad  
     y Edad Media (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . O. NEURATH y H.  
     SIEVEKING  
 66. Introducción a la Ciencia (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . J. A. THOMSON  
 67. Socialismo (3.<sup>a</sup> ed.) . . . . . R. MACDONALD  
 68. Compendio de instrumentación (2.<sup>a</sup> ed.) H. RIEMANN  
 69. Historia de la España musulmana  
     (3.<sup>a</sup> ed.) . . . . . A. G. PALENCIA  
 70. Historia de Inglaterra (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . L. GERBER  
 71. El Parlamento (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . SIR C. P. ILBERT  
 72. Orientación de la clase media (2.<sup>a</sup> ed.) L. MÜFFELMANN  
 73-74. La Pintura española (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . A. L. MAYER  
 75. La era de los grandes descubrimientos. G. DE REPARAZ  
 76. Cooperativas de consumo (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . F. STAUDINGER  
 77. India (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . S. KONOW  
 78-79. La escultura de Occidente . . . . . H. STEGMANN  
 80. Prehistoria, II : Edad del bronce (2.<sup>a</sup> ed.) M. HOERNF<sup>c</sup>  
 81. Introducción a la Psicología (2.<sup>a</sup> ed.) . . E. VON ASTER  
 82. Cultura del Imperio bizantino (2.<sup>a</sup> ed.) K. ROTH  
 83-84. España bajo los Borbones (2.<sup>a</sup> ed.) . . . ZABALA LERA  
 85. Prácticas escolares (3.<sup>a</sup> ed.) . . . . . R. SEYFFERT  
 86. Techumbres y artesonados españoles  
     (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . J. RÁFOLS  
 87-88. Geología, II : Ríos y mares (2.<sup>a</sup> ed.) . . F. FRECH  
 89-90. Historia de Francia . . . . . R. STERNFELD  
 91. Derecho canónico (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . E. SEHLING  
 92-93. Geografía económica (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . W. SCHMIDT  
 94. Arte romano (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . H. KOCH  
 95-96. Psicología del trabajo profesional (2.<sup>a</sup> ed.) ERISMANN-MOERS  
 97. Geografía de Bélgica . . . . . P. OSWALD  
 98-99. Historia de la Literatura latina (2.<sup>a</sup> ed.) A. GUEMANN  
 100. Arte árabe (3.<sup>a</sup> ed.) . . . . . AHLENSTIEL-ENGEL  
 101-102. Historia del Derecho romano, II (2.<sup>a</sup> ed.) R. VON MAYR  
 103. Geografía de Francia . . . . . E. SCHEU  
 104. Política económica (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . VAN DER BORGH  
 105. Romántica caballerescas : Ideales de la  
     Edad Media, II (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . W. VEDEL  
 106-107. Historia de la Pedagogía (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . A. MESSER  
 108. Artes decorativas en la Antigüedad . . . F. POULSEN  
 109. Psicología del niño (3.<sup>a</sup> ed.) . . . . . R. GAUPP  
 110-111. Historia de Italia . . . . . P. ORSI  
 112. La Música en la Antigüedad . . . . . K. SACHS  
 113. Química orgánica (2.<sup>a</sup> ed.) . . . . . B. BAVINK  
 114. Zoología, II : Insectos . . . . . J. GROSS  
 115. Prehistoria, III : Edad del hierro (2.<sup>a</sup> ed.) M. HOERNES  
 116. Desarrollo de la cuestión social . . . . . F. TONNIEN  
 117-118. Física experimental, I . . . . . R. LANG  
 119-120. Historia de la Literatura alemana . . . M. KOCH  
 121. Teoría del conocimiento . . . . . M. WENTSCHER  
 122. Fundamentos filosóficos de la Pedagogía. A. MESSER  
 123-124. Historia de la Literatura portuguesa . . F. DE FIGUEIREDO

INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

125. Arte indio .....	O. HÖVER
126. Música popular española .....	E. LÓPEZ CHAVARRI
127-128. España bajo los Austrias .....	E. IBARRA
129. Geometría del plano .....	G. MAHLER
130. Geometría del espacio .....	R. GLASER
131-132. Historia del Derecho español .....	S. MINGUIJÓN
133. Liberalismo .....	F. J. HOBHOUSE
134. Historia del Comercio mundial .....	M. G. SCHMIDT
135. Mineralogía .....	R. BRAUNS
136-137. Física teórica, II .....	G. JÄGER
138-139. Historia de las Matemáticas (2. <sup>a</sup> ed.)..	H. WIELEITNER
140-141. Física general .....	J. MAÑAS Y BONVÍ
142. Petrografía (2. <sup>a</sup> ed.).....	W. BRUHNS
143. Bajo cifrado (Armonía práctica al piano) .....	H. RIEMANN
144-146. Geografía de España (2. <sup>a</sup> ed.).....	L. M. ECHEVERRÍA
147. Pedagogía experimental (2. <sup>a</sup> ed.).....	W. A. LAY
148. Geografía de Italia .....	G. GREIM
149. Historia de la Filología clásica .....	W. KOLL
150. Reducción al piano de la partitura de orquesta (2. <sup>a</sup> ed.).....	H. RIEMANN
151. Historia de la antigua literatura latino-cristiana .....	A. GUDEMANN
152-153. Derecho político general y constitucional comparado .....	G. FISCHBACH
154. Historia del Antiguo Oriente (2. <sup>a</sup> ed.)..	ERICH EBELING
155-156. La orquesta moderna (2. <sup>a</sup> ed.) .....	FR. VOLBACH
157. Bergson .....	EDUARDO LE ROY
158. Europa medieval .....	H. W. C. DAVIS
159-160. Marfiles y azabaches españoles .....	J. FERRANDIS
161. El Estado de los Soviets (2. <sup>a</sup> ed.).....	M. L. SCHLESINGER
162. Fraseo musical .....	H. RIEMANN
163. La Escuela .....	J. J. FINDLAY
164-165. Historia de la Literatura arábigo-española .....	A. G. PALENCIA
166. Los animales prehistóricos .....	O. ABEL
167-168. Geometría descriptiva .....	R. HAUSSNER
169. Los animales parásitos .....	E. F. GALIANO
170. Introducción al estudio de la Zoología	F. G. DEL CID
171. Geografía del Mediterráneo griego ....	O. MAULL
172. Teoría general de la Música (2. <sup>a</sup> ed.)..	H. RIEMANN
173. Dictado musical .....	H. RIEMANN
174. Países polares .....	H. RUDOLPHI
175. Lógica .....	J. GRAU
176. Los problemas de la Filosofía .....	B. RUSSELL
177. Filosofía medieval .....	M. GRABMANN
178. El alma del educador .....	KERSCHENSTEINER
179. El desenvolvimiento del niño .....	D. BARNÉS
180-181. La escultura moderna y contemporánea.	A. HELMEYER
182. Manual del pianista .....	H. RIEMANN
183. Citología y anatomía de las plantas ...	H. MIEHE
184. Orígenes del régimen constitucional en España .....	M. F. ALMAGRO
185. El Crédito y la Banca .....	W. LEXIS
186. Estadística .....	S. SCHOTT
187-188. Psiquiatría forense .....	W. WEYGANDT
189-190. Arqueología española .....	J. R. MÉLIDA

INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

191. Los animales marinos .....	E. RIOJA
192-194. Paleografía española, I - II .....	A. M. MILLARES
195. Geografía del Japón .....	F. W. LEHMANN
196. Geografía política .....	A. DIX
197. La vida en las aguas dulces .....	C. ARÉVALO
198. Direcciones contemporáneas del pensamiento jurídico .....	L. RECASÉNS
199-200. Geobotánica .....	E. H. DEL VILLAR
201. Comunismo (2. <sup>a</sup> ed.) .....	H. J. LASKI
202. El Comercio .....	W. LEXIS
203. Ética .....	J. B. MOORE
204. Higiene escolar (2. <sup>a</sup> ed.) .....	L. BURGERSTEIN
205. Manual del Organista .....	H. RIEMANN
206. Historia de Portugal .....	A. SERGIO
207-208. Historia de la Literatura rusa .....	A. BRUCKNER
209-210. La Arquitectura de Occidente .....	K. SCHAEFER
211-212. Composición musical .....	H. RIEMANN
213. Geografía de Suiza .....	H. WALSER
214. Geografía de las Islas Británicas .....	J. MOSCHELES
215. Conservatismo .....	LORD HUGH CECIL
216-217. Los fundamentos de la Biología .....	E. F. GALIANO
218. Introducción a la Bioquímica .....	W. LÖB
219-220. Teoría y práctica de la Contabilidad .....	F. H. DEL VALLE
221-222. Arte italiano .....	A. VENTURI
223-224. La Edad Media en la Corona de Aragón .....	A. GIMÉNEZ SOLER
225. Introducción a la Psicología experimental .....	N. BRAUNSHAUSEN
226-227. Introducción a la Ciencia del Derecho .....	TH. STERNBERG
228. Aristóteles .....	F. BRENTANO
229. Fuga .....	S. KREHL
230. Contrapunto .....	S. KREHL
231. Federico Froebel .....	J. PRÜFER
232. Economía y Política agraria .....	W. WYGODZINSKI
233. Países bálticos .....	M. FRIEDRICHSEN
234. Oceanografía física .....	G. SCHOTT
235-238. Historia de las ideas políticas, I - II .....	R. G. GETTELL
239. Los idearios políticos de la actualidad .....	H. HELLER
240. Santo Tomás de Aquino .....	M. GRABMANN
241. La Psicología contemporánea .....	J. V. VIQUEIRA
242. La Enseñanza científico-natural .....	KERSCHENSTEINER
243. La educación de la adolescencia .....	D. BARNÉS
244-245. Historia de la Música .....	H. RIEMANN
246. Historia de Rusia .....	A. MARKOFF
247. Instituciones romanas .....	L. BLOCH
248. Organización del Comercio exterior .....	R. MICHELS
249. Despoblación y colonización .....	S. AZNAR
250-252. Geografía de la Rusia soviética, I - II .....	E. F. LBSGAFT
253-254. Países escandinavos .....	H. KERP
255-256. Derecho mercantil comparado .....	A. VICENTE Y GELLA
257. Metafísica .....	H. DRIESCH
258-259. Literatura dramática española .....	A. VALBUENA
260-261. Historia de la Literatura griega .....	W. NESTLE
262. Las escritoras españolas .....	M. NELKEN
263. La Pintura alemana .....	A. L. MAYER
264. Música bizantina .....	E. WELLESZ
265-266. Armonía y modulación .....	H. RIEMANN
267-268. Historia de Grecia .....	J. SWOBODA

## INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

- 269-270. Historia de Roma ..... J. KOCH  
 271. Geografía de la Argentina ..... FRANZ KÜHN  
 272-273. Geología, III ..... F. FRECH  
 274. Morfología y Organografía de las plantas ..... M. NORDHAUSEN  
 275. Geografía de México ..... J. GALINDO VILLA  
 276. Los vertebrados terrestres ..... L. LOZANO REY  
 277. Pestalozzi ..... P. NATORP  
 278. La doctrina educativa de J. J. Rousseau ..... F. VIAL  
 279. Literatura sueca ..... H. DE BOOR  
 280. Literatura noruega ..... H. BEYER  
 281-282. Arte irancés ..... P. GUINARD  
 283. Arte súmerico-acadio ..... E. UNGER  
 284. Música de Oriente ..... R. LACHMANN  
 285. Manual de la Melodía ..... E. TOCH  
 286. Instituciones griegas ..... R. MAISCH y F. POHLHAMMER  
 287. Los orígenes de la Humanidad ..... R. VERNEAU  
 288. Geografía de Bolivia y Perú ..... W. SIEVERS  
 289. Geografía de Ecuador, Colombia y Venezuela ..... W. SIEVERS  
 290. Geomorfología ..... S. PASARGE  
 291. El Estado fascista en Italia ..... E. W. ESCHMANN  
 292. La Industria ..... W. SOMBART  
 293. El cuerpo humano ..... CH. CHAMPY  
 294. Los microbios ..... P. G. CHARPENTIER  
 295. Geografía humana ..... N. KREBS  
 296. El espíritu de las ciudades : Ideales de la Edad Media, III ..... V. VEDEL  
 297-298. Filosofía natural ..... F. LIPSIUS y K. SAPPER  
 299-300. Política social ..... L. HEYDE  
 301-302. Filosofía de la Historia ..... H. SCHNEIDER  
 303. Juan Federico Herbart ..... TH. FRITZSCH  
 304. Vida monástica : Ideales de la Edad Media, IV ..... V. VEDEL  
 305. Organización del trabajo intelectual... P. CHAVIGNY  
 306. Historia de Polonia ..... A. BRANDERBURGER  
 307. Arte asirio-babilónico ..... E. UNGER  
 308. Mitología nórdica ..... E. MOGK  
 309. Arte egipcio ..... H. A. KEES  
 310. Fundamentos de la Política ..... H. v. ECKARD  
 311. Vida económica de los pueblos ..... F. KRAUSE  
 312. La Escuela única ..... E. WITE  
 313. Educación de la mujer contemporánea ..... V. MIRGUET  
 314. El Encaje en España ..... C. BAROJA

315-8

317-8

324-8

326-8

328-8

ULPGC. Biblioteca Universitaria



\*862086\*

BIG 782.2 SUB ton

ERT

STI

Á

NGOL

ELON

ORTIZ

VIESE

ATSCHKEK

ATSCHKEK

EPARAZ

ADÉR



## COLECCIÓN LABOR

---

Lea V.

en las primeras páginas  
de este manual :

la finalidad de la Co-  
lección Labor ;

las secciones que la  
integran ;

los títulos que consti-  
tuyen esta sección.



El Catálogo general  
de la Colección Labor  
se envía gratis

---

BIBLIOTECA DE  
INICIACIÓN CULTURAL

COLECCION LABOR



BIBLIOTECA DE  
INICIACION CULTURAL