

JOSE SUBIRA

EN PRO DE LA TONADILLA MADRILEÑA

(TIRADA APARTE DE LA REVISTA DE LA BIBLIOTECA
ARCHIVO Y MUSEO DEL AYUNTAMIENTO
DE MADRID)



MADRID
IMPRENTA MUNICIPAL

1929

(460.27)

A J. Enrique Arias, con
saludo cordial de su amigo

Don Javier
Inmortal

JOSE SUBIRA

EN PRO DE LA TONADILLA MADRILEÑA

(TIRADA APARTE DE LA REVISTA DE LA BIBLIOTECA
ARCHIVO Y MUSEO DEL AYUNTAMIENTO
DE MADRID)



MADRID
IMPRENTA MUNICIPAL

1929



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
LAS PALMAS DE G. CANARIA	
N.º Documento	509323
N.º Copia	876530

EN PRO DE LA TONADILLA MADRILEÑA

En *Revista de Occidente*—número de diciembre de 1928—se ha publicado un extenso artículo, bajo el epígrafe «La música española en tiempos de Goya: Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo xviii y comienzos del xix». Es su autor el cronista musical del diario madrileño *El Sol*, D. Adolfo Salazar, quien, desarrollando su tema extraviadamente y sin el menor conocimiento de la materia, censura sañudamente nuestra música nacional de pasados siglos, y sobre todo la tonadilla escénica del xviii, de la cual dice que «era un inmenso montón de basura filarmónica, que vivía un instante a causa del prestigio o de la moda pasajera de tal o cual cantante, para caer inmediatamente en el justificado olvido en que yacieron hasta hace poco en que varias tandas de eruditos curiosos y bien intencionados soplaron el polvo que cubría sus legajos en el Archivo del Ayuntamiento».

Este artículo envuelve un desprestigio, tanto para los fondos musicales de la Biblioteca Municipal como para la REVISTA DE LA BIBLIOTECA, ARCHIVO Y MUSEO del Ayuntamiento de Madrid, en cuyas páginas hemos estudiado la historia de aquella manifestación lírica D. Julio Gómez y el autor del presente artículo. También envuelve un agravio para la Real Academia Española, que ha creído necesario velar por la reivindicación y enaltecimiento de la tonadilla escénica, honrándome con el acuerdo de publicar, bajo su patrocinio y a sus expensas, el fruto de mis investigaciones relacionadas con la materia, fruto constituido por tres voluminosos tomos, el primero de los cuales ha visto la luz pública el pasado estío, y hallándose ya en prensa el segundo.

Todo ello sería disculpable si el Sr. Salazar hubiese apoyado sus radicalísimas y originales conclusiones en motivos históricos y estéticos dignos de atención respetuosa; pero ha tratado aquella materia sin otra preparación que la lectura atropellada de la contribución escrita por Rafael Mitjana para la *Histoire de la Musique et Encyclopédie du Conservatoire*, que dirigió Lavignac en París, sin tomar para nada en consideración ulteriores investigaciones que amplían o rectifican lo expuesto en aquella importantísima obra, y en algunos casos tradujo el texto francés con más ligereza que fidelidad, sin que en ninguno conociese las producciones que critica, pues ni siquiera sabe dónde se hallan los manuscritos, creyendo que su albergue está en el Archivo del Ayuntamiento, cuando es lo cierto que se hallan en la Biblioteca Municipal, adonde pasaron hace más de treinta años desde el Almacén de la Villa. Por otra parte, se podría pasar por alto esa disertación si el Sr. Salazar la hubiese insertado en alguna publicación insignificante; pero ha visto la luz en una revista muy leída más allá de nuestra nación, con la agravante de haber sido paseada, como conferencia, por salones muy respetables, entre ellos el del Ateneo de Bilbao. Por esta serie de circunstancias nos vemos hoy obligados a restablecer la verdad histórica, para evitar en lo posible el daño inferido con ese trabajo al arte y la musicología españoles.

No llegan a seis las páginas —en letra grande y líneas regleteadas— que ocupa lo parte reservada a la tonadilla en ese estudio del Sr. Salazar, y tan reducido texto contiene cerca de cien errores magños; por lo cual sólo registraremos aquí algunos como índice del crédito que merece tal estudio, renunciando a revisar ahora los contenidos por docenas en las otras páginas del artículo, o sea en las treinta y seis restantes. Pero no será inoportuno advertir que el primer error se halla en la primera línea, pues el artículo comienza con las palabras: «En este año de 1928 se ha cumplido un siglo» desde la muerte de Beethoven y Goya, cuando todo el mundo sabe que Beethoven murió en 1827 y no en 1828.

Sin más preámbulo señalaremos varios errores imperdonables, siguiendo el orden en que aparecen y saltando algunos, que se quedarán en reserva para no alargar demasiado este artículo. La objetividad del historiador, que desdeña por estéril toda polémica, ha inspirado este epitome.

* * *

El Sr. Salazar dice que la tonadilla primitiva se convirtió en «zarzuela bufa». Pero la zarzuela se caracteriza por la alternación constante de cantado y declamado, y la tonadilla se distingue por el dominio total o predominio casi absoluto de la música. Por otra parte, la tonadilla cultivaba con frecuencia asuntos serios, graves, sentenciosos, alegóricos, patrióticos, pastoriles, etc.; de modo que además de no ser «zarzuela nunca, no era «bufa» sino a ratos.

El Sr. Salazar dice que María del Rosario Fernández, conocida por *La Tirana*, se hizo célebre como cantante de tiranas. La verdad es que jamás fué «dama de cantado», sino «de representado», y una actriz de primera magnitud, denominándose ella misma «trágica» en algunos memoriales. Ello equivale a confundir una actriz de la talla de doña María Guerrero con una cupletista como Carmen Flores. El error se debe a Mitjana, de quien lo reprodujo el articulista, por no haber leído a Cotarelo.

El Sr. Salazar dice que a esta «famosa cantante» le valió aquel sobrenombre su habilidad para cantar tiranas. La verdad es que María del Rosario Fernández fué conocida de tal modo cuando contrajo nupcias con el actor Francisco Castellanos, conocido por *El Tirano* a causa de los papeles que representaba. (Recuérdese que a la sazón había galanes, graciosos, *tiranos*, barbas y vejetes.)

El Sr. Salazar afirma que la tirana es una «derivación tonadillesca del fandango». Esto, que suena muy bien para los no versados en materias musicales, constituye algo tan absurdo como si, empleando un símil de orden literario, se dijera, por ejemplo, que «el epigrama fué una derivación *sainetesca* de la letrilla».

El Sr. Salazar da por cierto que *La Tirana* había sido, entre los años 1792 y 1794 la figura principal del Teatro del Príncipe, por desconocer que, siguiendo la rotación implantada desde tiempos anteriores para las dos compañías teatrales madrileñas, su personal actuaba un año en el Príncipe y otro en la Cruz.

El Sr. Salazar dice de Lorenza Correa que fué «una tonadillera del momento», es decir, una figura teatral de efímera existencia. Lo cierto es que permaneció muchos años en la escena; figuró como *prima donna* en el Teatro de San Carlos

de Nápoles y en los principales coliseos de ópera italianos y en París, y Rossini compuso para ella la ópera *Anreliano en Palmira*.

El Sr. Salazar manifiesta que a la tonadillera *La Caramba* se la conoció por este sobrenombre a causa de un peinado denominado así, lo cual equivale a tomar el rábano por las hojas o viceversa, pues la «caramba» es «una moña que se ponía sobre la cofia», como enseñan los Diccionarios españoles. Pero este señor recogió su información en Mitjana desentendiéndose de Cotarelo y Mori, a quien había seguido el mencionado mentor, y tradujo la palabra *coiffure* por «peinado», sin tener en cuenta que *coiffure* significa también «lo que sirve para cubrir o adornar la cabeza», como enseñan los Diccionarios franceses.

El Sr. Salazar dice que, además de *La Tirana*, sólo cabe citar otras dos tonadilleras: Lorenza Correa y *La Caramba*. Descontada *La Tirana*, que ni una sola vez actuó como tonadillera, fueron célebres tres Marías, mencionadas después por el mismo articulista como famosas: la Ladvenant, la Alcázar y La Chica. También lo fueron Catalina Tordesillas, «digna por la belleza de su canto de rivalizar con las más notables *soprani* de la ópera italiana», como dice Mitjana; Nicolasa Palomera, Mariana Raboso (elogiada por D. Ramón de la Cruz), María Mayor Ordóñez, alias *La Mayorita*, «en su tiempo la tiple más celebrada»; Petronila Morales (madre de Lorenza y Petronila Correa) y esta Petronila; las hermanas Francisca y Ventura Laborda, María Pulpillo (la futura consorte de Laserna), Polonia Rochel, Vicenta Sanz, Victoria Ibáñez, Joaquina Arteaga (cantante de conciertos y de oratorios sacros), Antonia Febre Orozco, «famosa en las tonadillas, que cantó muchas veces en funciones reales», y Antonia Prado (la esposa de Máiquez). Por otra parte el Sr. Salazar no se ocupa de los cantantes de tonadillas, tan famosos y aplaudidos a la sazón como las mismas «graciosas de cantado», porque sin duda supone, como casi todo el mundo, que a la escena salían tonadilleras, mas no «tonadilleros», y que sólo eran «tonadilleros» los compositores de esta clase de obras. Sin embargo, su mentor Mitjana menciona a los siguientes, Manuel Guerrero, Juan Ladvenant, José Molina, Diego Coronado, Ambrosio Fuentes, Juan Manuel, Cristóbal Soriano, Gabriel López, alias *Chinita*, etc., y su relación omite a Garrido (acaso el más famoso de todos durante bastantes lustros): Palomino, Espejo, Briñoli, Querol, Aldovera, Vicente Sánchez alias *Camas*, y otros. Con todos estos nombres masculinos y otros más se hubiera encontrado el señor Salazar si hubiese visto las obras musicales que tan acremente juzga sin haber pasado ni una sola vez la vista sobre sus cubiertas, puesto que era usualísimo que en las mismas portadas se consignase el nombre de los cantantes de uno y otro sexo a quienes se confiaba la representación.

El Sr. Salazar dice que «una de las particularidades que hay que señalar en *La Caramba* es su importación a Madrid del estilo desgarrado, *desgarre gitano*», como lo denomina Mitjana, y que participaba del gitanismo auténtico de Granada (en donde había nacido *La Caramba*) con el andalucismo mezclado de influencias antillanas de Cádiz...» Aquella denominación atribuida a Mitjana es de Cotarelo, quien dijo: «*La Caramba*, célebre por su belleza, su canto desgarrado y gitanesco, donde acumulaba toda la voluptuosidad andaluza...», y lo repitió Mitjana, declarando la fuente respectiva, al decir que esa tonadillera cantaba *avec tout le *desgarre gitanesco* (crudité bohémienne) ces voluptueuses chansons andalouses*». Lo del gitanismo granadino y el andalucismo antillano es una arbitraria con fusión genealógica, a donde llega el Sr. Salazar sin más datos que una frase de Cotarelo, repetida por Mitjana. De paso diremos con Cotarelo que *La Caramba* no nació

en Granada, sino en Motril, y la equivocación de nuestro articulista en este punto equivale a la de decir que Cervantes nació en Madrid, cuando figura su partida de bautismo en Alcalá de Henares.

El Sr. Salazar cuenta que la tonadilla *Los Negros* «se cree ser de Misón», cuando se advierte su legítima paternidad con sólo ver el manuscrito en la Biblioteca Municipal. Y dice que en esta producción tomaron parte tres cantantes famosas: «María Alcázar, María Ladvenant, que era la que hacía el papel del negro, y María La Chica, que representaba ser una granadina.» Esta información fué tomada, y mal tomada, de Mitjana, quien dice que tal obra estaba escrita para tres voces y que la interpretaron las célebres cantantes «Mariana Alcázar (une négresse), María Ladvenant (un nègre) et *La Granadina*, María La Chica (une blanche)». Como el Sr. Salazar desconoce esa tonadilla, no pudo advertir que allí se oponen dos razas, sin decir si los negros eran de La Habana o de La Paz, ni si la blanca era de La Haya o de La Coruña; y como desconoce la historia teatral española del siglo xviii, que tanto desprecia, ignora que María La Chica era conocida por *La Granadina*. Tal torpeza equivale a la que cometería un historiador en el porvenir si, reseñando el género infimo español contemporáneo, declarase que tal o cual canción hablaba de una ilustre pintora, porque había leído en el texto que la había cantado *La Goya*, y se abstuviese de entrar en aclaraciones.

El Sr. Salazar dice, con referencia al tonadillero Misón, que también compuso tres zarzuelas de «tipo neoclasicista». Esto es una declaración doblemente curiosa, porque lo del «tipo clasicista» no tiene sentido aplicado al presente caso, y porque de esas tres zarzuelas sólo subsiste hoy un recuerdo, el de sus títulos. ¡Qué suerte para el Sr. Salazar si en vez de catalogar esas zarzuelas como pertenecientes al tipo «neoclasicista» o al «gótico florido», sin haberlas visto jamás —y no porque no quiso, contra lo que sucede con casi todas las obras que saca a relucir en su estudio, sino porque no pudo— hubiese dado con ellas y hubiese presentado un análisis de las mismas! ¡Y cómo se habría granjeado entonces la gratitud del arte, la ciencia y la patria esa contribución musicológica!

El Sr. Salazar dice, con referencia a otra tonadilla de Misón, que musicalmente «es del más neto sainetismo». Como la cualidad de lo sainetesco se refiere a la letra, jamás a la música, tal frase puede ser muy sonora o vestir muy bien; mas en realidad constituye una aberración tan enorme como lo sería decir que tal sainete de D. Ramón de la Cruz «es del más neto sinfonismo» o «del más neto sonatismo», pongo por caso.

El Sr. Salazar invoca un texto de Esteve, donde se trata de ramplones a los músicos tonadilleros, para despreciar esa manifestación teatral. Quedan refutados los juicios de Esteve en el primer tomo, ya publicado, de mi libro *La tonadilla escénica*, donde además señalé la injusticia de Esteve, pues a la sazón había compositores de tonadillas tan excelentes como el propio Misón, a quien elogia el Sr. Salazar, y Aranaz, que figura entre nuestros más ilustres creadores musicales de la segunda mitad del siglo xviii. Pero aún hay más: el mentor Mitjana, después de citar aquel texto de Esteve que el Sr. Salazar ha calcado para exponer un «argumento sólido» contra la reprobable tonadilla, añadió en francés estas palabras elogiosas: «Sin duda Esteve exagera, porque el verdadero genio, cuando existe, se muestra en todo, y las tonadillas ofrecen páginas de primer orden, no sólo por el color y lo pintoresco, sino también por la profundidad del pensamiento y la fuerza de la expresión. El mismo Gluck no desautorizaría el admirable *andante expresivo* que sirve de introducción a la tonadilla titulada *El luto de Garrido por*

la muerte de *La Caramba*.» Por otra parte, en 1772, se burló Cadalso de los eruditos a la violeta que, para singularizarse, censuraban las tonadillas de Misón.

El Sr. Salazar, ocupándose de un «tononé» de Esteve, lo considera como una canción suelta, sin tener en cuenta que formaba parte de una tonadilla, y expone que a él siguieron «manguendoyos», «guajiras» y «el resto del repertorio». Sin perjuicio de rebatir en otro lugar con más detalle las tres equivocaciones contenidas en esas tres líneas suyas, advertiré que la frase «el resto del repertorio» acredita el desconocimiento absoluto del Sr. Salazar en todo cuanto concierne a la tonadilla escénica. Mitjana, como Pedrell —a quien sigue en buena parte para tratar esta materia—, apuntó la variedad de piezas populares intercaladas en la tonadilla sin que formen repertorio estas piezas aisladas, sino las obras en donde se las incluyera. La declaración del Sr. Salazar equivale, por ejemplo, a decir que la jota de *El dúo de la Africana*, la habanera de *La verbena de la Paloma* y el schottisch de *Cuadros disolventes* constituyen el repertorio de una compañía teatral. Por ello se deduce que el cronista musical de *El Sol* se inclina a considerar aquí la tonadilla como canción suelta y no como breve ópera cómica, incurriendo en un error bastante común y poniéndose una vez más en contradicción consigo mismo.

Dice el Sr. Salazar que Esteve puso en soña las modas y peinados de las altas damas madrileñas en varias tonadillas, cuyos títulos cita, y, como de costumbre, de segunda mano. Si hubiera conocido los textos correspondientes habría visto que varias de esas obras no encierran la menor alusión de tal índole, y no habría incurrido en ese error formidable.

Considera el Sr. Salazar como «ópera casera» a la tonadilla, lo mismo que en algunos párrafos antes la había considerado como «zarzuela bufa», y tanta consistencia tiene aquello como esto. A diferencia de la canción suelta, con la que aquel señor parece confundir a ratos la tonadilla escénica, se caracteriza este típico género musical por el hecho de que se le compusiera para el teatro y sólo para el teatro, nunca para los salones.

Afirma el Sr. Salazar que por hacerse la tonadilla «espectáculo de plazuela» se volvieron contra la misma sus propios genitores. ¿Quiénes eran esos genitores? El cronista musical no lo dice... porque él mismo lo ignora. ¿Serían los que la habían fundado y sustentado en los años infantiles? Esos llevaban largo tiempo en la tumba cuando le llegó la decadencia a la tonadilla. ¿Los que la cultivaron después? Estos continuaron escribiendo tonadillas como si tal cosa, y sus libretistas dieron a bastantes libretos un carácter burgués, antiplebeyo, mientras los músicos propendían a una italianización cada vez más acentuada.

Señala el Sr. Salazar como causa del éxito de las tonadillas «el prestigio o la moda pasajera de tal o cual cantante», cuando hay tonadillas que se mantuvieron muchísimo tiempo en el repertorio por la calidad de la música y no por la gracia o acierto de la interpretación.

Para declarar que las tonadillas —constituídas por varios miles de obras, como él mismo dice— son un «inmenso montón de basura filarmónica», manifiesta que caían inmediatamente en un «justificado olvido». Este olvido es común inevitablemente a todas las especies de producciones musicales grandes y pequeñas, salvándose tan sólo algunas obras cumbres. Por eso pesa hoy, cruel y despiadado, no sólo sobre la tonadilla escénica española, sino sobre las óperas florentinas y venecianas del siglo xvii y sobre las óperas napolitanas del xviii, como pesará bien pronto sobre las óperas italianas del siglo xix, y más tarde sobre las produc-

ciones líricodramáticas del siglo xx. Por otra parte es de advertir que, siguiendo el Sr. Salazar casi siempre a su mentor Mitjana con toda la fidelidad que le permitía la rapidez de una lectura y la ligereza de una traducción dignas de mayor esmero, sólo se aparta de él cuando Mitjana tiene elogios para la tonadilla. Y habla aquél del «inmenso montón de basura filarmónica», mientras éste declaró en dos sitios de su *Histoire* que la tonadilla, aunque es un género secundario, «tiene gran importancia para el desarrollo de la música nacional» (pág. 2.157), y «tiene capital importancia para el desarrollo de la música nacional» (pág. 2.151). Debemos anotar esta repetición como prueba de las hondas convicciones de Mitjana en este punto, y de la imposibilidad de que le hubieran pasado inadvertidas tales convicciones al autor del artículo que comentamos.

Sostiene el Sr. Salazar que desde hace poco «varias tandas de eruditos curiosos y bien intencionados soplaron el polvo que cubría sus legajos (los de las tonadillas) en el Archivo del Ayuntamiento». Considera, pues, censurable que haya quien se tome la molestia de examinar un aspecto de la vida musical de un país, lo cual revela un absoluto desconocimiento de lo que es la ciencia musicológica y de la misión asignada a la misma. La historia musical debe recoger todos los hechos que hayan influido decisivamente sobre las aficiones filarmónicas, tanto los favorables como los adversos, tanto los de gran magnitud como los de pequeño volumen; y si la tonadilla fué un género menor, esto no es motivo suficiente para desdeñársela, desde el momento que produjo más de dos mil obras e imperó durante más de medio siglo. Según ese criterio del Sr. Salazar, merecerían desdeñarse los «curiosos y bien intencionados» naturalistas que estudiasen los dípteros en vez de consagrar su atención a los proboscídeos o los cetáceos, y lo merecería igualmente el romanista que comentase al pormenor la vida de Nerón en vez de comentar la de Marco Aurelio. Ahora bien, entre esta opinión del Sr. Salazar y la de la Real Academia Española, que vela por la reivindicación y enaltecimiento de la tonadilla, la elección no es dudosa. Por otra parte, eso de que haya «varias tandas» de investigadores de la tonadilla constituye una falsedad, de la que es testimonio fehaciente no aquel «Archivo del Ayuntamiento», donde él cree que existen, sino la «Biblioteca Municipal», la cual, dicho sea de paso, se enorgullece de poseer estos tesoros musicales, ensalzados por propios y extraños (excepto por el Sr. Salazar, que ve en ellos «un inmenso montón de basura filarmónica»), de igual modo que yo personalmente me considero satisfechísimo de haber examinado todo ese caudal, y no digo que revuelto ese montón, porque no se trata de un montón, dada la clasificación ordenada allí reinante, ni me he dedicado a «soplar el polvo» del mismo, sino a ver su contenido, tanto literario como musical, a fin de poder hablar de la materia con conocimiento de causa, que es la primera obligación de quien se propone abordar un asunto histórico o artístico importante, sobre todo si está poco explorado o es casi desconocido, no sólo de los profanos, sino de los técnicos.

Cuenta el Sr. Salazar que «la tonadilla propiamente dicha» va «des le Misón a Manuel García». Pasemos por eso de «la tonadilla propiamente dicha», aunque encierra una impropiedad histórica que algún día demostraré; pero no podemos pasar por los límites que el cronista musical le asignó. Tienda la vista por la obra que me edita la Real Academia Española, y verá estas dos cosas: primera, que antes de Misón ya había tonadillas de la índole de las que él considera como «propiamente dichas», y segunda, que después de García se sucedieron muchas más tonadillas, y algunas incluso por un compositor que le sucedió a él en sus

tareas como productor de música escénica, en la que García no brilló precisamente como «tonadillero», sino como «operetista». (Recojamos de paso la falsa noticia dada por el Sr. Salazar de que García compuso por entonces óperas, cuando lo que compuso fueron operetas.) O pase la vista por el título de la monografía dedicada por Julio Gómez—en esta REVISTA—al compositor Laserna, y verá que ahí se le denomina «el último tonadillero.»

Considera el Sr. Salazar la tonadilla «como el sucedáneo nacional, muy retrasado, de *vaudevilles*, *ballad's*, *operas*, *intermezzi* o *liederspiel* de otras naciones»; pero esto constituye una falsedad de primera magnitud. La tonadilla nació al ensanchar su volumen el número musical que remataba nuestros sainetes, sin tener para nada en cuenta esas manifestaciones líricas extranjeras, como queda probado en el volumen primero de mi libro *La tonadilla escénica*. Mitjana menciona aquellos productos extranjeros; pero no para afirmar que de ellos derivase la tonadilla, sino todo lo contrario, para decir que la causa que los produjo apenas se ha dado en España; y agregó que nuestra tonadilla, lo mismo que todos ellos, era un género inferior, aunque «contenía, sin embargo, un germen fecundo de dar vida a la verdadera ópera española». El Sr. Salazar, con esos datos, llega a la conclusión referida, con lo cual cree logrado su intento de menospreciar la tonadilla y propagar el desdén contra los investigadores que la estudian.

El Sr. Salazar dice que los «cuatros de empezar» se utilizaban a guisa de intermedios, aunque Mitjana, en varios lugares de su obra, afirma que son una «especie de obertura cantada» y que «servían de prólogo o introducción precediendo al espectáculo», añadiendo la declaración que en tal sentido había hecho siglos atrás Agustín de Rojas. Como el Sr. Salazar habla en otra parte de los «cuatros de empezar» y los define bien allí, revela con ello su desconocimiento de la materia o su falta de fijeza en puntos esenciales sobre los cuales no cupo jamás contradicción ni controversia alguna.

El Sr. Salazar afirma que las «tonadas y bailes breves» son el último residuo de los «cuatros de empezar». Ya se ha visto que el articulista desconoce lo que eran éstos y aquéllas. La genealogía que aquí establece le revela asimismo como desconocedor de lo que eran «bailes breves».

El Sr. Salazar dice que al tonadillero D. Blas de Laserna se lo supone madrileño. Lo mismo podría suponérselo zaragozano o alicantino, si no constase que nació en Corella (Navarra). Precisamente D. Julio Gómez ha publicado en esta REVISTA un interesantísimo estudio biográfico sobre tan notable compositor, reproduciendo en los apéndices la partida de bautismo, que disipa toda errónea sospecha acerca de ese punto. Pero el Sr. Salazar sólo se atuvo a su mentor Mitjana sin enterarse del fruto que han dado ulteriores investigaciones, bien provechosas para la historiografía musical ibérica.

El Sr. Salazar deduce el extranjerismo de ciertos tonadilleros por sus apellidos, como es el caso de Ferrandiere (*sic*), lo que le sirve para acentuar su desdén contra la tonadilla. El apellido de cariz extranjero no autoriza para adoptar tal actitud, y en España menos que en ninguna parte. Barbieri y Oudrid, fundadores de nuestra zarzuela del siglo XIX, llevan apellidos extranjeros. El mismo Sr. Salazar ha escrito—con exageración visible, sea dicho de paso, por lo que respecta al tercer nombre—que el árbol genealógico de la música nacional española ha producido «la rama Pedrell-Falla-Halffter». Lo peor, a pesar de todo, no es esta contradicción de nuestro cronista, sino que Ferrandiere (no Ferrandiere, como él escribe copiando a Mitjana) era español, probablemente zamorano, y autor de un

Arte de tocar la guitarra por música, del que se hicieron varias ediciones, así como de un *Arte de tocar el violín*, editado en Málaga, y de varias obras escritas en Cádiz y Madrid, «en el espacio de diez años», como dice uno de esos libros didácticos en el prólogo; lo cual revela cuan bien conoce la historia musical española nuestro acreditado D. Adolfo.

El Sr. Salazar demuestra su ausencia de sentido cronológico al declarar que la tonadilla conoció sus mejores tiempos con Esteve, Misón y Laserna. Si tal afirmación fuera cierta resultaría que la tonadilla sólo conoció tiempos mejores, porque Misón creó este género teatral, según el articulista; Esteve contribuyó a su crecimiento y plenitud, y Laserna, después de colaborar en esa plenitud, también contribuyó eficazmente a la decadencia subsiguiente, superviviendo a su ocaso, como enseñó Julio Gómez en esta misma REVISTA y se prueba en el primer volumen de mi libro *La tonadilla escénica*.

El Sr. Salazar confirma su ausencia de sentido cronológico al declarar que Valledor inició la decadencia, recordando de pasada que había importado el Mamburú (*sic*, aunque en los manuscritos referentes a este personaje, que son numerosos, como dije en mi precitado libro, se le denomina «Malbrú»). Pasando por alto esa hipotética importación, lo que no cabe admitir de ningún modo es que Valledor iniciase la decadencia de la tonadilla. Este músico ocupó un lugar secundario, y sólo tuvo fugaz auge en el año 1785, que fué el de la representación de su *Malbrú*. Y en 1785 no había hecho aún treinta años que Misón había compuesto la primera tonadilla; pero faltaban más de treinta para que Laserna compusiese las últimas. Mitjana dice que Valledor fué el tonadillero más notable después de Esteve y Laserna.

El Sr. Salazar atribuye «el fin y quito» de la tonadilla escénica a la guerra de la Independencia, lo cual es algo así como atribuir el triunfo del «jazz» a la guerra europea de 1914-1918.

El Sr. Salazar declara que a la tonadilla la mató su «populacherismo». Lo que la mató fué todo lo contrario: su «burguesización», su «despopularización» y su «italianismo». Vea, en prueba de esto, mi libro *La tonadilla escénica*.

El Sr. Salazar declara que el Sr. Cambronero «ha estudiado con el suficiente detalle esa producción fútil y salerosa, y tras él otros varios». Lo cierto es que Cambronero se limitó a escribir un breve artículo señalando la existencia de estos fondos en la Biblioteca confiada a su cargo, así como la importancia de los mismos bajo el doble aspecto literario y musical; pero sin entrar en detalles, porque desconocía la técnica necesaria para abordar ese asunto; aunque en aquella música, que según el Sr. Salazar es «un inmenso montón de basura filarmónica», aquel bibliotecario vió un «tesoro de gran valía para el conocimiento de la música genuinamente española». Los «otros varios» a quienes se refiere el Sr. Salazar, sin nombrarlos ni una sola vez en el curso de su disertación, son D. Felipe Pedrell, autor de dos fascículos dedicados a la tonadilla e incluidos en su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*; D. Julio Gómez, autor de la bibliografía sobre Laserna, inserta en esta REVISTA; D. Joaquín Nin, autor de interesantísimos preámbulos que inauguran dos colecciones suyas, tituladas *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols*, editadas por la casa Max Eschig, de París, y D. José Subirá, autor de numerosas monografías y artículos, insertos algunos de ellos en esta misma REVISTA, y de la obra global *La tonadilla escénica*, que está editando la Real Academia Española.

El Sr. Salazar menciona los «teatros populares» madrileños, oponiéndolos tácitamente a los teatros distinguidos, como menciona en otro sitio de su diserta-

ción «los teatros menores de la Cruz y del Príncipe», y menciona tres párrafos después los «teatros de tonadillas». Por desconocer la historia teatral madrileña ignora que a la sazón no había «teatros populares» o que lo eran todos, y que no había «teatros menores» o que lo eran todos, y que no había «teatros de tonadillas» o que lo eran todos también; porque sólo estaban abiertos dos teatros—el de la Cruz y el del Príncipe—, y en ellos se daban óperas, zarzuelas, elevadas comedias, festivos sainetes y alegres tonadillas, contándose para ello con «partes de representado» y «partes de cantado». El mismo Sr. Salazar aparece contradiciéndose, al decir en otro lugar: «ya que no óperas, los teatros madrileños albergan bailes italianos, que alternan con las nacionales tonadillas». Claro que esto de los bailes italianos merece un comentario también.

El Sr. Salazar declara, algunas líneas más adelante, que en los salones de buen tono se representaban «cantatas y zarzuelas caseras, bailes y tonadillas». Si estas últimas tuvieran el «populacherismo cotillero y procaz» que les había señalado algunas líneas antes, siendo ello la causa de que se las menospreciase, ¿cómo se explica que las gentes distinguidas de la aristocracia y hasta del mundo diplomático las representasen en sus salones, haciéndolas alternar con zarzuelas y cantatas?

El Sr. Salazar considera a D. Tomás de Iriarte como persona vuelta al «arte populachero de la tonadilla». Desconoce, sin duda, el poema *La Música* de dicho vate (cuya importancia fué tan grande a la sazón que se hicieron versiones en alemán, italiano, francés e inglés), en el cual tiene palabras de elogio para la tonadilla. Y además ignora que Iriarte, poeta y músico a un tiempo, compuso varias tonadillas, pudiéndose ver los textos literarios de algunas de estas obritas suyas en la Biblioteca Rivadeneyra.

El Sr. Salazar nos cuenta que «*La Tirana* y su compadre Garrido» cantaron *Las bodas de Camacho* con letra de Meléndez Valdés. Ello encierra una doble inexactitud por la ligereza con que el articulista tradujo dos líneas de su mentor Mitjana, partiendo de un falso prejuicio y ornamentándolas con un vocablo intempestivo para hacer más florida la traducción. Mitjana escribió: «*La pastorale des Noces de Gamache, joué par des artistes excellents, et en premier lieu par Maria del Rosario Fernández, la célèbre Tirana, et le populaire gracios Manuel Garrido*». Como el Sr. Salazar estaba bien convencido de que *La Tirana* había sido tonadillera, tradujo «jouée» por «cantada». Y habló de un compadrazgo tan pintoresco como ilusorio, sin saber lo que es «compadre» o sin saber las relaciones personales existentes entre esos dos artistas. Ello equivale, en cierto modo, a decir que *El sueño de una noche estival*, de Shakespeare, «fué cantado por Margarita Xirgu y su compadre Enrique Borrás», si se lo representase con las ilustraciones musicales que le ha puesto Mendelssohn (1).

* * *

(1) En *La Gaceta Literaria* (1 marzo) dediqué a estas materias un artículo, y en *El Sol* (3 marzo) contesté al Sr. Salazar con otro de dos columnas, en el que defiende sus errores históricos diciendo que no tiene importancia poner una fecha por otra, un lugar por otro o una cosa por otra, y en el que ataca mi libro—sin mencionarlo ni conocerlo—al prodigar ofensas personales tan rudas como las contenidas en el siguiente párrafo: «Con arenas de aluvión archivesco construye el Sr. Subirá ingentes mamotretos, en los que no se sabe qué admirar más, si la inocencia de la concepción, lo precario del sentido crítico, la puerilidad del concepto, la desnudez de ideas o la presunción de una ignorancia fundamental, en cuanto se sale de su fichero, encubierto por el aparato de una erudición de diccionario de Riemann o de obras de Cotarelo y ensoberbecido por el espectáculo de las páginas amontonadas. En este aspecto el

Si no quisiéramos limitarnos a comentar lo expuesto por D. Adolfo Salazar acerca de la tonadilla escénica, podríamos rebatir otras manifestaciones histórico-musicales del mismo artículo con referencia a la ópera, zarzuela, comedias armónicas, melólogos y música instrumental, pues allí se albergan por docenas los errores, omisiones y falsedades. Sin perjuicio de examinarlas debidamente en ocasión oportuna, además de ampliar las que ahora quedan consignadas, nos limitaremos a señalar que allí se dan afirmaciones extraviadas como la de fijar el carácter musical de las églogas de Lope de Vega, cuya música nos es absolutamente desconocida, sin que podamos presentir qué aspecto presentaba; o incongruencias cronológicas como la de decir que el espíritu farinellesco se escondía en Martínez de la Roca, autor de una ópera estrenada en Zaragoza un cuarto de siglo antes de que Farinelli viniese a nuestro país, o comparaciones injustas como la del P. Feijóo con el P. Eximeno, sin tener presente que los separaba una diferencia de medio siglo o poco menos, no pudiéndosele, por tanto, pedir al primero la penetración, hondura ni puntos de vista del segundo, como no se puede pedir a un musicógrafo de 1880 que vea su arte como puede hacerlo un strawinskista o un schönberguista de hoy.

Después de todo lo expuesto sólo me resta señalar que, según la norma estética del Sr. Salazar, el mérito intrínseco de la tonadilla no significa nada, y solamente debe tomarse en cuenta el concepto en que se la quiera tener para que sea esto lo que prive. Tales conclusiones pueden sentarse, efectivamente, cuando se toma en serio cierta declaración consignada por el Sr. Salazar en un libro que publicó hace poco más de medio año, y en el cual leemos lo que reproducimos aquí textualmente: «Antes el valor de una obra de arte dependía de la capacidad de goce que proporcionaba; ahora el goce suele depender del valor concedido a la obra... La reiteración de la crítica diaria llega a producirle (al lector) pronto el efecto de ver retratada en ella su propia impresión, y solidariamente una capacidad cada vez mayor de entusiasmo por el autor favorecido. La competencia técnica del crítico es la llave de la confianza del lector, pero la de su convencimiento es más bien una buena pluma. Si ambas se alían a una moralidad reconocida del crítico, su influencia puede ser ilimitada, tanto más cuanto mayor sea su talento para disimular los fines que persiga.»

Sin disimulo alguno, con la claridad castellana del que llama al pan, pan y al vino, quedan fijadas en las anteriores páginas algunas de las numerosas equivocaciones acumuladas en el trabajo del Sr. Salazar. No pretendo hacer alarde de poseer competencia crítica ni una buena pluma. Tampoco me propongo defender la tonadilla escénica, ya que entre sus abogados los ha habido bien ilustres, desde Beaumarchais e Iriarte hasta Pedrell y Mitjana, por no citar sino unos cuantos, y sólo quiero demostrar la ignorancia y agresividad de quien, sintiéndose un Soriano Fuertes a la inversa, la ha ultrajado sin ton ni son. ¡Ojalá lleguemos a tiempo para evitar que arraiguen los magnos errores históricos puestos en circulación por la desaprensiva acrimonia! En todo caso, sirvan estas líneas para rendir a Talía, Clío y Temis el tributo debido.

Sr. Subirá es un maestro sin par en el arte de hinchar el perro, victorioso rival de todos los Zeppelines que hayan construido monstruos más livianos que el aire, máximo batidor de claras de huevo. Como se ve, el Sr. Salazar no es historiador, sino polemista. Todo lo contrario que yo, en suma. Por eso no me hacen mella sus ataques, ni me preocupo al ver que me considera falseador y visionario.

