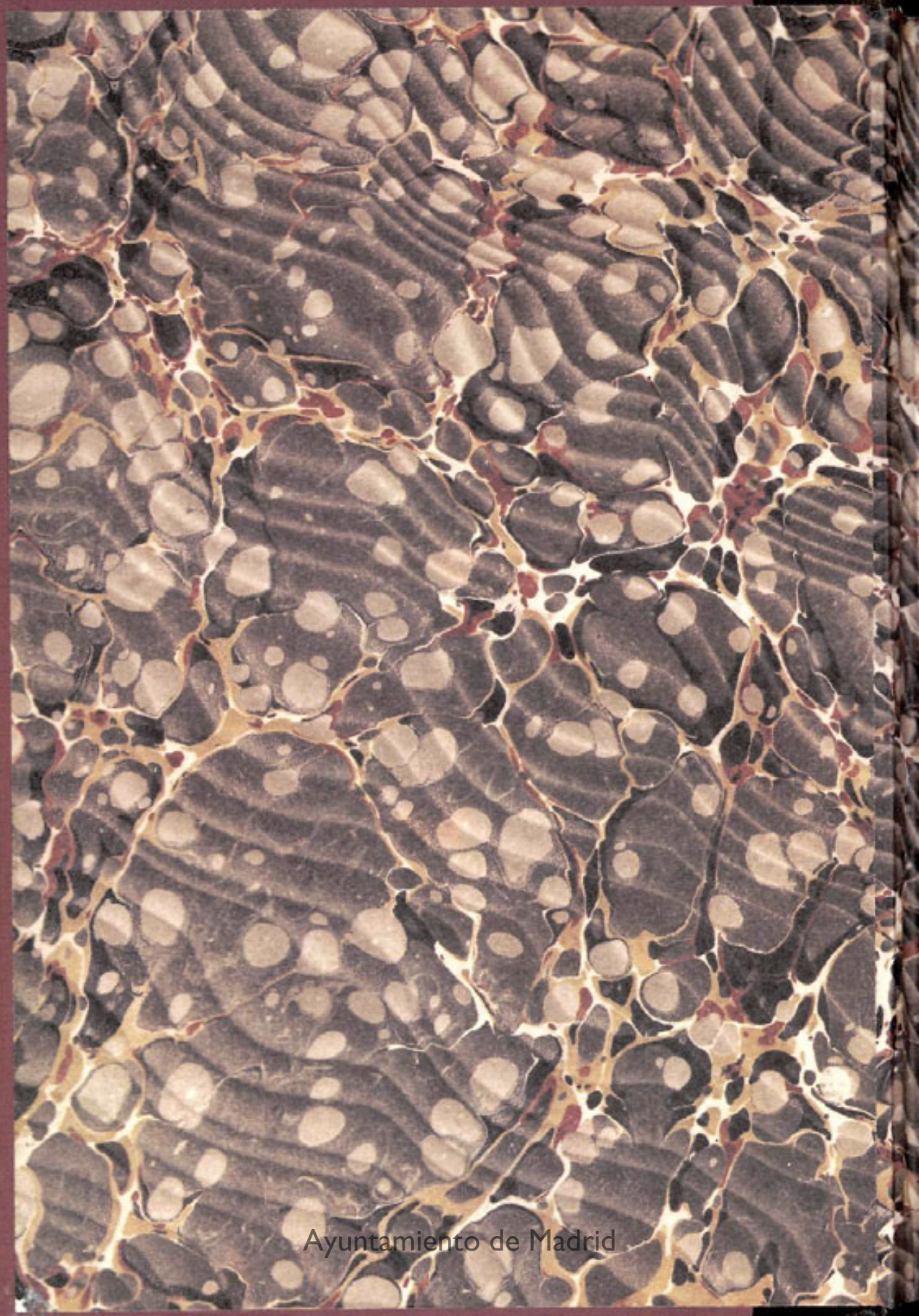
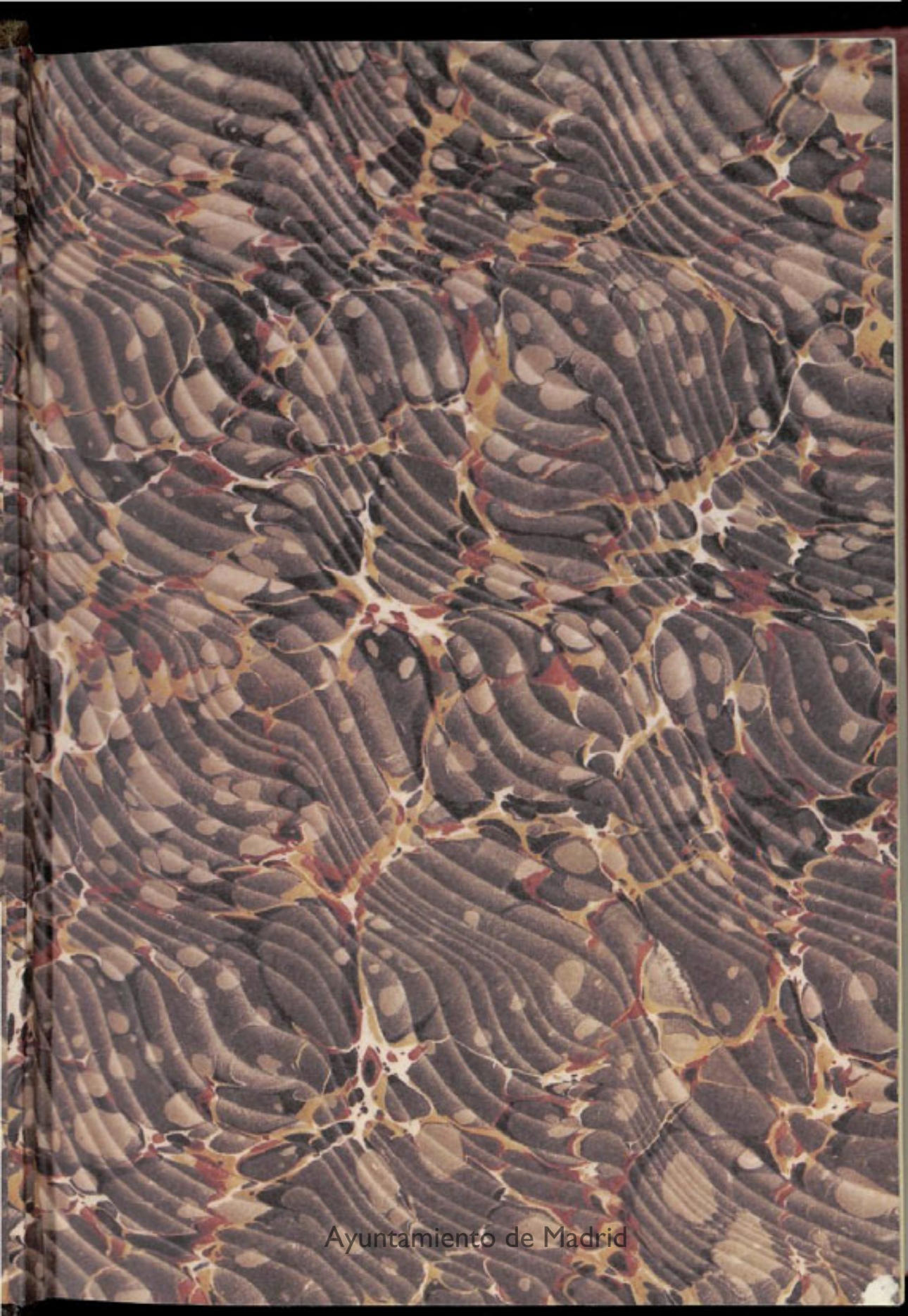
Ayuntamiento de Madrid


Ayuntamiento de Madrid


Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

MB 1074

Ayuntamiento de Madrid

JOSÉ SUBIRÁ

LA TONADILLA ESCÉNICA

TOMO PRIMERO

CONCEPTO, FUENTES Y JUICIOS.
ORIGEN E HISTORIA.

MADRID
TIPOGRAFÍA DE ARCHIVOS, OLÓZAGA, 1
1928

Ayuntamiento de Madrid

olim

MB
1.237 (3 tomos
Tomo 1º

MB 1074

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

LA TONADILLA ESCÉNICA

Ayuntamiento de Madrid

MB 1071

Ayuntamiento de Madrid

Barbazan 1234 (Cristóbal)
Tomo 1º
B 247

JOSÉ SUBIRÁ

MB
1234 (1)
(olim)

LA TONADILLA ESCÉNICA

LEMA: La misma indulgencia con que se procura cubrir los defectos de la ópera italiana debería usarse con los defectos de la ópera española.

P. JAVIER LAMPILLAS.

TOMO PRIMERO

CONCEPTO, FUENTES Y JUICIOS.
ORIGEN E HISTORIA.

49868
BIBLIOTECA MUNICIPAL MADRID

MADRID
TIPOGRAFÍA DE ARCHIVOS, OLÓZAGA, 1
1928

Ayuntamiento de Madrid

ES PROPIEDAD.

Ayuntamiento de Madrid

ABREVIATURAS

BIBL. NAC.=Biblioteca Nacional.
BIBL. MUNIC.=Biblioteca Municipal de Madrid.
ANÓN.=*Anónima*.
S. A.=Sin año.
TON.=Tonadilla.
SAIN.=Sainete.
CENS.=Censura.
CANT.=Cantado.
HABL.=Hablado
(*) Este signo indica que el texto correspondiente se reproducirá con extensión en el Apéndice del primer tomo o en la colección de obras que integrará el tercer volumen.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

PALABRAS PRELIMINARES

Impónense con apremio la historiografía y aquilatación artísticas del siglo XVIII español en lo referente a ciertos géneros menores, especialmente los tenidos por insignificantes, ya que, a causa de su pequeñez, vienen siendo menospreciados. De todos esos géneros, por lo que a la producción teatral respecta, ninguno quedó más oscurecido ni fué peor interpretado que la tonadilla escénica, manifestación tan pujante y renombrada en el postrer cuarto del siglo XVIII como desconocida y mal comprendida desde mediados del siglo XIX. Sin embargo, había que reivindicarla y enaltecerla por ser una típica expresión que se había nutrido de la vida popular. Ese enaltecimiento y reivindicación no debía circunscribirse a lo literario, sino extenderse también a lo musical, ya que ambos aspectos se hallan ligados indisolublemente en la tonadilla escénica.

A tal fin responde la presente obra. Su elaboración impuso arduas tareas, porque sólo existen fuentes manuscritas, salvo alguna excepción de menguada monta; porque falta un precedente global en relación con el estudio de este género; porque los textos originales, con cerca de dos mil obras, revelan aspectos variadísimos, de acuerdo no sólo con la evolución de los años, sino con la intención de cada momento; porque una labor digna del propósito debía penetrar en la entraña del asunto, para ver en lo posible todas sus facetas y descubrir el mayor número de raigambres, y porque en Madrid faltan Institutos de Musicología y Seminarios de investigación musical que facilitarían la labor, agudizarían el juicio y contrastarían las conjeturas con el intercambio de observaciones o el trabajo en común. Ninguna de estas dificultades logró entibiar mi entusiasmo, y perseveran-

Ayuntamiento de Madrid

temente, durante buen número de años, fuí realizando poco a poco mi proyecto. El buen nombre de nuestro país, que como todos y como todo será tanto más estimado cuanto mejor se le conozca; el amor a las investigaciones históricas, cuya solidez está en relación directa con la intensidad en su cultivo, y el peso de ciertas inclinaciones espirituales, que tanto gravitan sobre cada individuo —unas veces refrenando sus impulsos y otras espoleándolos con fervores vehementes que no conocerán dificultades o que las vencerán si se hallan con ellas en el camino—, fueron otros tantos estímulos que me han permitido cimar el intento.

El plan trazado para este enaltecimiento y reivindicación de la tonadilla escénica, ha previsto tres nutridos tomos que en cierto modo se complementan, aunque son independientes entre sí. Expondrá el primero la evolución histórica de la tonadilla escénica, precediéndole una Introducción dedicada al concepto de este género teatral, sus fuentes y opiniones emitidas acerca de él, y cerrándolo un Apéndice donde se insertarán variadísimos documentos que guardan relación directa o indirecta con la materia referida. Se reservará el segundo tomo al análisis morfológico de la tonadilla tanto en lo literario como en lo musical. Reproducirá el tercer tomo numerosos textos literarios y musicales de tonadillas, cuya selección se ha emprendido atendiendo al deseo de que se hallen representadas sus más típicas manifestaciones.

Como no existe obra sin defectos, y tanto más numerosos suelen ser éstos cuanto más voluminosa es aquélla, también los contendrá, inevitablemente, la que ahora damos a la pública luz. En ella se presentarán bajo un doble aspecto: errores y lagunas. Si fuesen poco graves, se podrían disculpar unos y otras; aquéllos, en atención a la extraordinaria cantidad de materiales que he necesitado revolver, transcribir, ordenar y coordinar, lo cual implica involuntarios deslices sin posibilidad de salvarlos, a no ser que se dedicara a la revisión un tiempo merecedor de ser invertido en tareas más importantes; éstas como consecuencia de las numerosas facetas que bajo el doble aspecto literario y musical ofrece una producción tan rica, variada y fecunda como lo fué la tonadilla escénica del siglo XVIII.

El hecho de que la Real Academia Española, reconociendo la importancia de la tonadilla escénica, desee reivindicarla y enal-

Ayuntamiento de Madrid

tecerla, es motivo de orgullo para mis arraigadas convicciones en lo referente a la importancia vital del asunto; mas, por otra parte, me causa temores y agobios la benevolencia llena de afecto que la docta Casa me ha dispensado al publicar, bajo su protección y expensas, este fruto de mis investigaciones, pues ello aumenta mi responsabilidad, sin que la compense la convicción que desearía tener de haber efectuado mis tareas con máximo acierto. Me las impuse de un modo espontáneo, para satisfacer demandas de mi propio espíritu, siempre curioso ante los enigmas de nuestra historiografía musical, y las realicé con tenacidad nunca entibiada, sin la menor ayuda oficial y sin el estímulo de recompensas próximas o distantes, aunque siempre me alentó la esperanza de que el resultado de mis investigaciones no habría de ser en absoluto estéril para el mejor conocimiento de la historia musical ibérica. La merced que me otorga hoy la Real Academia Española, al incluir mi estudio entre sus publicaciones, llena con creces todo cuanto hubiera podido constituir un anhelo preciadísimo; mas, a la vez, hace bien dolorosa la consideración de que no hay obra sin defectos. Si los contenidos en este libro sólo afectasen a rasgos accesorios y de menor cuantía, o en todo caso fueran de escasa magnitud en comparación con las novedades ofrecidas al lector, para ellos solicito rendidamente benévolas disculpas.

JOSÉ SUBIRÁ.

Madrid, 19 de febrero de 1928.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

INTRODUCCIÓN

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO I

La tonadilla escénica.—Concepto.—Fuentes para su estudio.—Importancia de sus fondos.

I. *Concepto de la "tonadilla escénica".*

El epígrafe "Tonadilla escénica" designará 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 o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias 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.

"Tonadillas" o "tonadas" no eran a la sazón cosa nueva en nuestro país. Las había desde antiguo, pero con otra significación, ya por su finalidad, ya por su carácter, ya por su longitud; lo cual impone, para mayor claridad del presente estudio, que empleemos el adjetivo "escénica" referido a la "tonadilla", siempre que hablemos de esa típica manifestación teatral.

Venía siendo "tonadilla" la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión. Había sido "tonadilla" la breve canción que recibía cuando más un estribillo y que remataba los sainetes y "bailes" en la primera mitad del siglo XVIII,

Ayuntamiento de Madrid

antes de que, desprendiéndose de ellos, adquiriese gran longitud, personalidad propia y rasgos inconfundibles. Fué "tonadilla" la colección de canciones constituída musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando "villancicos" que se cantaban en el templo, antes de que llegase a florecer la "tonadilla escénica". Es hoy "tonadilla" la canción suelta que se divulga en los teatros de variedades, tras la fatal decadencia del llamado "género chico", como si con ese nombre se quisieran evitar el galicismo "cuplé" o cualquier otro vocablo menos castizo del que aquella palabra parece tener.

Casi todos esos conceptos, ya que no todos, se hallan sancionados por los Diccionarios de la Lengua Española o Castellana que, desde varios siglos atrás, se han venido publicando oficial o privadamente. A través de tan variadas definiciones se puede seguir la significación predominante de la palabra "tonadilla" en cada momento, y quien las coteje al punto deducirá que la "tonadilla escénica" no gozó de longevidad excesiva. *Así ocurrió, en efecto, pues la historia demuestra que la* "tonadilla escénica" tuvo un nacimiento oscuro, una evolución rápida, una boga efímera y, como remate, un olvido absoluto. Fluctúa su cultivo entre los años que inauguraron la segunda mitad del siglo XVIII y los que abrieron la primera mitad del XIX. En sus albores apenas es otra cosa que un número de poca longitud, el cual aparecía intercalado en el sainete o servía de conclusión *al mismo; se cantaba acompañado a la guitarra y carecía de* acción. A tales piezas, que podríamos denominar "tonadillas teatrales prehistóricas", aludieron algunas "tonadillas escénicas" de los primeros años como, por ejemplo, la titulada *Yo me acuerdo algún día* (Misón), pues la intérprete comenzaba diciendo:

Yo me acuerdo, señores, con mi guitarra.
cuando cantaba Por más señas, señores,
tonadillas a solo me palmoteaban.

Bien pronto dilata la "tonadilla escénica" su amplitud, y durante los postreros años puede ser considerada como una breve ópera cómica en un acto, con acción teatral y desarrollo casi siempre libres de complejidades.

Sin perjuicio de seguir la historia de esa evolución con *mayor detenimiento en lugar más apropiado, perfilaremos aquí*

Ayuntamiento de Madrid

algunos rasgos de la "tonadilla escénica" para fijar su concepto en este capítulo inaugural de nuestro estudio.

La "tonadilla escénica" es una cosa completa y absolutamente distinta de la canción, romanza o "lied", contra lo que muchos creen. Si con algo se le puede comparar, es con aquellos "intermezzi" italianos que se intercalaban en los entreactos de las óperas serias y de los cuales tenemos una muestra bien acabada en esa maravillosa producción de Pergolesi que se titula *La Serva Padrona*, cuya aparición había de fijar el nacimiento de la ópera bufa italiana con vida independiente. Desde otro punto de vista, ese producto teatral de arte menor presenta no pocas semejanzas con los cuadros flamencos pintados por los Brauwers y los Teniers, los Steen y los van Ostade, para mostrar a las generaciones futuras cómo eran las gentes de su época, especialmente las pertenecientes al bajo pueblo.

Durante el efímero reinado de la "tonadilla escénica", los concurrentes a los "corrales" o coliseos de la Cruz y el Príncipe se deleitaban con esas obras menores del teatro español, que aliaban letras llanas, sencillas y casi con frecuencia vulgares a músicas pegadizas, tarareables y muchas veces netamente folklóricas. Coplas de "seguidillas", "fandangos", "caballos", "tiranas" y otras canciones populares ornaban esas producciones típicamente españolas. Después las modas imponen otros gustos; majos y petimetres desdeñan entonces ese minúsculo género teatral, en donde unos y otros habían tenido su espejo fiel, y la tonadilla desaparece de la escena. Si tras los días adversos de su ocaso corrió la tonadilla el riesgo de que destruyesen manos profanas las pruebas documentales de su existencia, por fortuna el Municipio madrileño, propietario de esos fondos, los ha sabido conservar celosamente, y su estudio se puede seguir hoy en la Biblioteca Municipal a través de tan numerosas y variadas obras.

* * *

Seguiremos ahora, con la transcripción de las definiciones consignadas en algunos Diccionarios, el variable concepto de las voces "tonada" y "tonadilla". Así al mismo tiempo aparecerá claramente manifestada la evolución del género que nos ocupa, la cual podría representarse gráficamente con dos reguladores musicales: uno que se abre y otro que se cierra.

Ayuntamiento de Madrid

El *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, por don Sebastián de Covarrubias (año 1611), dice: "*Tonada*, el aire del cantarcillo vulgar, cuales son las sonadas que hoy usan los músicos de guitarra."

Aceptan esta definición de Covarrubias otros dos Diccionarios impresos en el siglo XVII, a saber: la reimpresión añadida de ese libro, por el padre Benito Remigio Noidens (1673 según la portada, y 1674 según el colofón), y *Del origen y principio de la lengua castellana...*, por Bernardo Aldrete (1674).

El *Diccionario de Autoridades*, en su tomo 6.º (año 1739), dice: "*Tonada*. Composición métrica a propósito para cantarse. Viene de la palabra *Tono*." A continuación pone dos ejemplos, perteneciendo uno de ellos a *La Estrella de Venus*, de Cervantes. Después añade: "*Tonadica* o *Tonadilla*, s. f. dim. (es decir, sustantivo familiar, diminutivo). Tonada alegre y festiva." A continuación pone los dos ejemplos siguientes, uno en prosa y otro en verso: "Y cómo si vendré, respondió Loaisa, y aun con *tonadicas* nuevas... Y ahora escuchad esta *tonadilla*" (Cervantes).

> "Sólo tienen valor Plauto y Terencio.
> Reinan comedias, reinan *tonadillas*,
> y todo lo demás está en silencio."
>
> (MARCO POLO, f. 145.)

El *Diccionario de la Lengua Castellana* de la Real Academia Española, impreso en 1780, viene a repetir, en forma muy abreviada, lo que había dicho el *Diccionario de Autoridades*, su predecesor inmediato, pues ahí se lee: "*Tonada*, s. f. Composición métrica a propósito para cantarse."—"*Tonadica* o *Tonadilla*, s. f. de *Tonada*."

Esto se repite en varias ediciones. A partir de la quinta (1817), varias ediciones sucesivas distinguen las voces "tonada" y "tonadilla", repitiendo para aquélla la definición de 1780 y definiendo la "tonadica" o "tonadilla" como "composición métrica, breve y sobre asunto familiar, la cual suele cantarse en los intermedios de la comedia". La edición 11 (1869) altera esa definición, dejándola en los términos siguientes: "Composición métrica, breve y sobre asunto familiar, la cual solía cantarse en los intermedios y que ahora sólo se canta rara vez después de terminadas aquéllas." La edición 12 (1884) dice así:

Ayuntamiento de Madrid

"Especie de farsa puesta en música, que antes solía cantarse en los intermedios y que ahora se canta después de concluída ésta y solamente rara vez." Las ediciones 13 y 14 (1899 y 1914, respectivamente) dicen: "Pieza de teatro corta y ligera que se cantaba y representaba en los intermedios o por fin de fiesta." Y la edición 15 (1915), recogiendo la opinión que en el concepto general tiene la tonadilla actualmente, dice así: "Canción o pieza corta y ligera, que se canta en algunos teatros."

En 1788 se había impreso el tercer tomo del *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, por el padre Esteban de Terreros y Pando, en donde se lee: "*Tonada.* Composición métrica para cantar.—*Tonadica, Tonadilla*, pl. cas. llas. Voz de Música, Poesía, etc. Ciertos tonos alegres. Fr. *Airs badins. Lat. Canticulæ.* It. *Sonate, canzonette.*"

Cerca de un siglo después el *Diccionario Nacional*, de Ramón Joaquín Domínguez (1875), dice que la tonadilla es una "composición métrica, dialogada, intercalada con cantos, aunque muchas veces suele cantarse toda en algún intermedio de una función teatral".

Como complemento de estas definiciones mencionaremos otras dos, referentes a la tonadilla escénica, formuladas, respectivamente, por un ilustre sainetero y un grave catedrático. En el sainete *Músicos y danzantes* (Ramón de la Cruz, 1775), cuya acción se desarrolla entre gente rústica, anuncia un personaje que la obra concluirá con

> "una escena
> cantada entre dos, a modo
> de pasito de comedia,
> que en frase corriente quiere
> decir tonadilla nueva."

Don Santos Díez González, el profesor de los Reales Estudios y severo censor a quien mencionaremos con frecuencia en esta obra, explicó el concepto de la tonadilla en el informe que suscribiera el 9 de julio de 1790, sobre un Memorial del compositor Laserna. He aquí sus palabras: "En el teatro sólo tienen uso las *tragedias*, que imitando las acciones de personajes ilustres, sirven de ejemplo a los primeros hombres de la República; las *comedias*, en que se ridiculizan los vicios en general y sirven de ejemplo para la vida privada, y la *sátira*, que si es *dramática* la llamamos *sainete* o *entremés* y si es *cantada* la llamamos *tonadilla*. El Teatro, pues, no admite otro género de com-

Ayuntamiento de Madrid

posiciones, porque la *ópera, las pastorales, las zarzuelas*, etc., se reducen a las tres clases dichas. De aquí es que no se podría sufrir en un lugar profano como es el teatro una tonadilla cuya letra fuese mística o en que se glosase algún Psalmo, himno sagrado, etc., porque el teatro es un lugar destinado a la diversión y desahogo del ánimo; y esto se logra con el cántico y la sátira, que deleita y juntamente instruye, ridiculizando y mordiendo los vicios más comunes, esparciendo algunas sales que no sean plautinas, pero tampoco insulsas, y obrando con aquella libertad que es la propia y característica, evitando con la mayor escrupulosidad el zaherir a personas determinadas ni clases conocidas..." Tras esta alusión a la mordacidad de Plauto, cítanse unos versos de Juvenal señalando el objeto de la sátira en esta explicación de don Santos Díez González.

II. *Fuentes de la tonadilla escénica.*

Las fuentes para el estudio de la tonadilla escénica pueden dividirse en dos grupos. Constituyen el primero las fuentes directas (textos literarios y musicales de tonadillas), y el segundo las indirectas (memoriales de músicos y actores, decretos y bandos dictados por las autoridades en materia de espectáculos, dictámenes emitidos por censores y correctores de la producción teatral en lo literario; ciertas obras escénicas que aludían a las tonadillas, tales como sainetes, introducciones, fines de fiesta, etc.; periódicos o diarios que a la sazón recogían comentarios sobre la vida teatral de la segunda mitad del XVIII y comienzos del XIX; estudios históricos, monográficos o biográficos de años posteriores que de un modo general o especial han prestado su atención a esos asuntos).

Las fuentes directas han llegado a nosotros en gran número, aunque no en su totalidad; y si es dificilísimo, por no decir absolutamente imposible, saber con exactitud cuántas tonadillas se produjeron con destino a los teatros españoles a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, existe una estadística referente a los caudales de los dos coliseos madrileños donde se cultivaba esa manifestación teatral (Cruz y Príncipe), que permite establecer un mínimo de existencias bien fehaciente. Hállase tal estadística en el Inventario general de los efectos de aquellos dos coliseos efectuado el 11 de junio de

Ayuntamiento de Madrid

1831, es decir, cuando hacía más de cuatro lustros que había llegado el ocaso a la tonadilla escénica. Copiado por Barbieri, figura entre los manuscritos que este músico legó a la Biblioteca Nacional. Transcribimos a continuación esas cifras, enfrentando las respectivas partidas para facilitar su lectura:

Clase de tonadillas	Cruz	Príncipe
A solo	352	54
A dúo	248	80
A tres	240	93
A cuatro	75	25
Generales	112	668
TOTAL	1.036	920

Recordaremos aquí que la denominación "tonadilla general" solía aplicarse a las obras con más de cuatro personajes, y advertiremos, con referencia a la elevada cifra de tonadillas generales pertenecientes al teatro del Príncipe, que dicha partida engloba tanto las tonadillas de esa índole como otras muchas, tanto a solo como para interlocutores, sin expresar sus correspondientes categorías.

Como revela el cuadro anterior, las tonadillas conservadas en 1831, como pertenecientes a los dos coliseos de Madrid, arrojaban una suma global de 1.956, o dicho en números redondos, 2.000.

Las fuentes documentales directas para el estudio de la tonadilla escénica (textos literarios y musicales) están inéditas en la casi totalidad, siendo su principal depositaria, actualmente, la Biblioteca Municipal de Madrid, pues su techo alberga los libretos de unas mil trescientas obras y la música de muchas más. Está desde largo tiempo agotado un catálogo que daba los títulos y autores. La Biblioteca Nacional posee numerosos libretos, muchos de ellos con censuras y aprobación, que Barbieri retuvo en su poder. Casi todos ellos son duplicaciones de los existentes en la Biblioteca Municipal, o se hallan en ésta formando parte del guión de música respectivo. También conserva la Nacional, copiadas en partitura, por encargo de Barbieri, muchas tonadillas de Laserna. Además cuenta con un reducidísimo número de manuscritos musicales, cuyos autores son Esteve, Ferrer, Galván, Larriba, Laserna y Moral, o que figuran como anónimas.

Entre los papeles legados por Barbieri a la Biblioteca Na-

Ayuntamiento de Madrid

cional figura también un mazo de fichas descriptivas de las tonadillas que dicho músico poseyó. Esas fichas, con su correspondiente formulario impreso, daban el título de la obra, autor, año, intérpretes, primer verso y primeros compases de la música. Además tenían reservadas varias líneas para observaciones, en las que Barbieri emitió su opinión sobre el valor literario y musical de cada obra, señalando a veces alguno de los rasgos más característicos o reproduciendo algún fragmento literario curioso. A esas fichas antecede una hoja, que resume, por autores, el número de tonadillas archivadas en la Escuela Nacional de Música procedentes de la Biblioteca de Palacio, habiendo marcado Barbieri con lapicero, en cada grupo, las que él había visto. El número total de esas obras asciende a 491, siendo Esteve, Laserna y Misón, por este orden, los autores mejor representados.

El siguiente cuadro resume los varios que Barbieri trazó al respecto, siendo de advertir que la inicial T. representa el total de tonadillas correspondientes a cada partida, y la inicial V. se refiere a las que Barbieri vió:

	Laserna		Esteve		Misón		Rosales		Castel		Varios	
	T.	V.	T.	V.	T.	V.	T.	V.	T.	V.	T.	V.
A *solo*.....	74	71	70	62	25	(1)	5		11		7	
A dúo.....	35	35	55	54	30		6	Todas	3	Todas	2	Todas
A tres.....	31	28	37	33	19		3					
A cuatro...	9	9	11	11	11							
A cinco....	6	6	5	5	5		3					
A seis, siete.	8	8	8	8	4		3 (2)				3 (3)	
	163		186		99		7		14		12	

En un catálogo manuscrito, algo antiguo, del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid aparecen registradas como pertenecientes a su Biblioteca gran número de tonadillas. Nutrióse este caudal con diversas copias de las existentes en los coliseos madrileños, pues proceden de la Biblioteca del Palacio Real.

(1) En esta columna escribió Barbieri: "52 saqué que no hay en el Ayuntamiento."

(2) Esta cifra engloba tonadillas a cuatro y generales.

(3) Esta cifra engloba tonadillas a tres y generales.

Ayuntamiento de Madrid

Los autores de las obras mencionadas en dicho catálogo están representados por las tonadillas cuyo número figura a la derecha de cada apellido en la lista siguiente:

Castel.....	14	tonadillas.	Laserna.....	162	tonadillas.
Esteve.....	186	—	Misón.....	97	—
Ferrandiere.....	3	—	Moral.....	2	—
Ferrer.....	3	—	Riva.....	1	—
González.....	1	—	Rosales.....	17	—
Laporta.....	1	—	Valledor.....	1	—

En el segundo número de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* ha publicado A. González Palencia una tonadilla, *El Guapo*, que Jovellanos vió representar en el Coliseo de la Cruz el 1 de enero de 1779 y mandó recoger, porque un contrabandista matón hacía gala de sus delitos y sus valentías ante el juez, al que disparaba un tiro a boca de jarro en escena. Esta tonadilla se encuentra depositada, con el expediente respectivo, en el Archivo Histórico Nacional, procedente de la Sala de Alcaldes. Es posible que revisando esa riquísima fuente documental se hallasen otras tonadillas víctimas de análogas prohibiciones.

A veces estas diversas fuentes se complementan, llenando vacíos. Así, por ejemplo, la Bblioteca Municipal tiene la música de *Las tonadillas interrumpidas* (Laserna, s. a.) y el correspondiente libreto se halla en la Biblioteca Nacional; pudiéndose leer aquí alguna frase de las "parolas" que en aquel guión dejó de mencionarse para abreviar sus tareas el copista. Cuando falta el libreto, la obra literaria queda incompleta si se omitieron en el guión musical las "parolas", debido a su gran longitud. Cuando, por el contrario, subsisten los libretos, mas no el texto musical, como sucede con bastante frecuencia, la tonadilla queda privada de una parte esencialísima, sin que sea posible reconstruírla ni adivinarla.

Las portadas de esas obras contienen ocasionalmente indicaciones concretas. En la tonadilla a tres *La cómica y la operista* (Laserna, 1783; cantada por Polonia, Ribera y Briñoli) se dice: "La letra se quedó en casa de la Joaquina." Ello permite suponer que tal vez hubo el proyecto de que Joaquina Arteaga interpretase uno de los dos papeles femeninos. En la tonadilla a dúo *El paje y la paya* (Rosales, s. a.) se dice: "No gustó." Si algunas tonadillas que fueron del agrado público se han per-

Ayuntamiento de Madrid

dido para siempre, ¿no es fácil que con mayor motivo corrieran igual riesgo aquellas mal acogidas por los auditorios?

A las destrucciones y extravíos que las tonadillas sufrieron a veces, debemos señalar algunas confusiones, cuyo resultado ha sido adulterar las fuentes respectivas. Típica, en tal sentido, es una tonadilla cuyo guión musical está registrado bajo el epígrafe *Los tres trajes* (Moral, 1798, a dúo), pues sólo existe la primera hoja de este manuscrito, la cual consigna dichos datos, más la mención de los intérpretes, y las demás hojas pertenecen a otra tonadilla que perdió su portada, y a la cual se adosó después, sin explicación lógica, esta portada que ahora le antecede.

Igualmente se ven obras incompletas, como el guión musical de cierta tonadilla a tres, cuyo epígrafe podría ser *El oficial y el poeta*. Dicha obra carece de todo rastro por el cual pudiera venirse en conocimiento de su paternidad y título, faltando incluso las partichelas correspondientes, que hubieran facilitado la identificación. Lo positivo es que la expresada producción pertenece al postrer período, pues tiene seguidillas en compás de 2 por 4 con abundantes vocalizaciones, y que sus personajes eran una dama, un poeta y un oficial.

* * *

Pocas son las tonadillas escénicas que han llegado impresas hasta nosotros. Tal vez las primeras a quienes cupo el honor de ser divulgadas en letras de molde fueron las contenidas en el folleto que se titula "Letras de las tonadillas que se cantaron en los sainetes del Auto Sacramental *Lo que va del hombre a Dios*, que representará la compañía de Juan Angel, el día 29 de mayo de 1761, con licencia, en Madrid, en la imprenta de Antonio Muñoz del Valle, calle del Carmen. Año de 1761."

Este volumen, en 8.°, comprende cuatro tonadillas, con su paginación propia cada una: La 1.ª es *La Paya*, cantada por María Ladvenant, Juan Manuel y Francisco Molina (limera, payo y arriero); la 2.ª, *La Jardinera* (*Doris*, Mariana Alcázar; *Alcino*, María Ladvenant; la 3.ª, *La Preciosa* (Casimira Blanco, sola), y la 4.ª, *La Chinesca* (*Barba chino*, Juan Manuel; *Dama china;* Mariana Alcázar, "hablan español"; María Ladvenant, *Criada china;* Joaquina Moro).

La música de estas obras fué compuesta por Misón, Marcolini y acaso algún otro autor.

Ayuntamiento de Madrid

Medio año más tarde se imprimía el curioso folleto "Explicación de los bailes que en la Comedia de Navidades intitulada *Cumplirle a Dios la palabra y Sacrificio de Scila*, representada por la compañía de la Viuda de Guerrero en el Coliseo de la Cruz este año de 1761, hace y dedica María Rosa Bosselli, muger de Phelipe Bosselli autor de ellos a todos los afectos de la referida compañía". Tras ese dilatado título añade la la misma portada: "Inclúyense en ella (es decir en la "Explicación") las letras de todas las Tonadillas, cuyo metro y composición son del inimitable gustoso delicado Orpheo de este siglo." Esta publicación ofrece el doble interés de mostrarnos a Misón como poeta y de señalar el altísimo concepto en que lo tenían sus contemporáneos. Las cuatro tonadillas contenidas en dicha publicación son: *El juego de la Malilla, El Maestro de baile, La Chailita* y *El chasco del cofre.*

En 1764 se imprimieron las diversas obras escritas por don Ramón de la Cruz con música de don Luis Misón para ser representadas en la morada del embajador francés, Marqués de Ossun. Entre ellas había la zarzuela *El tutor enamorado* y la tonadilla *El cazador.*

Dos años después apareció el folleto "Letras que se cantan en la comedia de *No hay amor en fineza más constante que dexar por amor su mismo amante*, inclusas las tonadillas que se cantan igualmente en los sainetes de esta fiesta en el Coliseo de la Cruz, año de 1766." Imprimió el compositor Esteve este folleto, explicando los motivos que le inducían para proceder así, como se expone en otro lugar de nuestro estudio, e incluyó las letras de las tonadillas *El pintor y la vieja* y *La avellanera y los franceses.*

Bastantes años después, el *Memorial Literario*, de Madrid, insertó alguna tonadilla. Tal hizo con *La cortesana pastora* (Esteve, 1785), y con *La verdad enferma y médicos de moda* (Laserna, 1787).

En septiembre de 1790 insertó el *Correo de Madrid* la letra de una tonadilla a tres, estrenada aquel año en el Príncipe con el título *La pupila, el tutor y el viejo*, modelo de cómo debieran ser esos intermedios musicales desarrollando "una acción sola y cumplida"; y le acompañó un artículo encomiástico que suscribía D. A. M.

Según anunciaron los diarios de Madrid en 1796, se hallaba

Ayuntamiento de Madrid

en venta una "Estampa nueva que representa la tonadilla de *La Solitaria* en la función que se ha cantado en los teatros de la corte, con toda la letra de la dicha Tonadilla a su rededor".

Hacia 1790 comenzaron a imprimir tonadillas aquellas casas editoriales de variadas obras escénicas que, en atención a su plegado, se denominaron de "cordel", porque venían dobladas en vez de cosidas y se mostraban a los transeuntes pendientes de cuerdas. Una docena de años, aproximadamente, debió de durar esta costumbre. No he logrado ver ninguna de esas tonadillas "de cordel", ni he conseguido saber cuáles fueron estampadas en tales condiciones; pero el dato de su existencia consta por la mención que de las mismas hicieron otras producciones salidas de las mismas prensas, tanto en Madrid como en provincias. Así, por ejemplo, al final de comedias y sainetes impresos en Madrid el año 1800 figura una lista de varias producciones teatrales que se vendían "en la librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima", y al pie se añadía esta nota textual: "En dicha Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima, junto a Barrio Nuevo, se hallará un gran surtido de Comedias antiguas, Tragedias y Comedias nuevas, Unipersonales o Monólogos, Autos, Saynetes, Entremeses y Tonadillas." Cinco años después Quiroga había fallecido ya, y las tonadillas dejaron de estar en el mercado, como lo comprueban las notas puestas al pie de sainetes impresos en 1805 por la viuda de Quiroga, anunciando todo lo anterior menos tonadillas y unipersonales.

* * *

De las diversas fuentes indirectas para el estudio histórico de la tonadilla hay una que han utilizado todos cuantos trataron la materia, porque no se conoce ninguna otra que nos explique los orígenes de esa manifestación teatral. Fué inserta en el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid* (tomo 12 año 1787) y transcrita por la *Gaceta Musical de Madrid*, que dirigió Eslava) (números 3 y 4 de 1855), así como por Soriano Fuertes en su *Historia de la música española*. Si no tiene el mérito de la exactitud, al exponer los antecedentes y primeras manifestaciones de la tonadilla escénica, ofrece el interés de ser una fuente única. De ahí que hayan acudido a ella, repitiendo o glosando sus palabras, todos cuantos musicólogos han tratado con posterioridad esta materia. Por eso reproducimos ese ar-

Ayuntamiento de Madrid

tículo en la colección de documentos que epilogarán nuestro estudio histórico.

Las otras fuentes indirectas se irán intercalando a medida que expongamos la evolución histórica de la tonadilla en el transcurso de esta obra, siempre que la oportunidad lo aconseje. Como algunas de ellas encierran al mismo tiempo ciertas apreciaciones críticas, bajo este aspecto serán examinadas en el capítulo siguiente.

Declaremos aquí, para rendir a la justicia el tributo debido, que buen número de ellas fueron acumuladas por don Francisco Asenjo Barbieri, quien las legó con sus valiosos papeles y libros a la Biblioteca Nacional, facilitando así las tareas de los pocos investigadores que en estos últimos decenios se han interesado por la historia de la tonadilla.

III. *Importancia de los fondos tonadillescos.*

"La misma indulgencia con que se procuran cubrir los defectos de la ópera italiana debía usarse con los defectos de la Comedia española"; en estos términos se ha expresado hace siglo y medio el jesuita español Javier Lampillas en su *Ensayo histórico apologético de la Literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos...*, 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. Esta producción de Lampillas tiene un interés tanto literario como musical, y está llena de consideraciones e informes útiles. Póngase "tonadilla" donde aquel autor escribió "ópera" al trazar la referida frase, y el consejo será provechoso, aun descontada la distancia que separa dos géneros tan diferentes por sus destinos, como lo son la ópera y la tonadilla; pues si la primera se universalizó, engendrando variadas formas, desde los "intermezzi" bufos al estilo de la pergolesiana *La serva padrona*, hasta la grave tetralogía wagneriana *Der Ring des Nibelungen;* la segunda, en cambio, tras apogeo rapidísimo, se estancó bien pronto, anulándose y desapareciendo para siempre.

Sí, en efecto; "la misma indulgencia con que se procuran cubrir los defectos de la ópera italiana debía usarse con los defectos de la tonadilla española". Sin embargo, no sucedió así. Con-

Ayuntamiento de Madrid

siderada la tonadilla como un género secundario, inferior e indigno de aprecio permanente, las obras de tal índole tenían por lo común una vitalidad máxima de siete días, y cada semana se renovaban las producciones, mas no para acrecentar el repertorio con obras nuevas que se sumaran a las precedentes, sino para sustituir las que, ya caducas tras una longevidad de siete días, estaban condenadas a destierro por el hecho de haber nacido, si bien algunas, en verdad privilegiadas, lograban permanecer más tiempo en la escena o revivir tras clausuras que a veces se habían prolongado años o lustros.

Aunque por lo general los intérpretes prodigaban desmesurados elogios a las tonadillas —especialmente tratándose de las escritas para ser interpretadas "a solo"—, a veces se hacía la crítica, no de aquellas que se iban a cantar en aquel momento, sino de otras que las habían antecedido. He aquí un curioso florilegio que así lo comprueba, siendo de lamentar que ninguno de los textos literarios que a continuación transcribimos lleve indicación cronológica, y que todos sean anónimos, salvo los dos primeros, cuya música va firmada por Esteve:

LA CRÍTICA DEL TEATRO.

¿Quién ha de ir a la comedia
no habiendo un sainete bueno,
ni una tonadilla nueva
con que entretener el tiempo?
Los cómicos ya no saben
sino hacer comedias viejas,
y los poetas modernos
tan sólo hurtar de aquéllas.

¿De cuántas nuevas he visto
decir: "No serán malitas",
y a la tercera tonada
dais con ellas de costillas?
A cuantos cómicos somos
encuentran faltas y sobras,
y de mí dicen algunos
que canto como una monja.

LAS ESPERANZAS SIN LOGRO.

Tonadas de maja
ya se han jubilado
y somos muy sosas
las que las cantamos.
Tonadas de paya
tampoco nos peta,
que es para más gracia
que la gracia nuestra.
Si a dúo con hombres
cantar imagino,
dicen los perversos
que los deslucimos.

LA BEATA.

Yo quisiera, mosqueteros,
cantaros una tonada;
mas no quisiera, queridos,
fuese como las pasadas.

Ya veis que el que ellas
sean buenas o malas
no pende de la mano
de quien las canta.

Ayuntamiento de Madrid

LA TORTOLILLA.

Chitito, atención.
Señores, chitito,
que voy a cantar
un juguetito gracioso
que puede gustar.
Como es verano
y las tonadas
ahora sofocan
en siendo largas,
y las cositas cortas
son las más guapas,
hoy quiero divertiros
con sólo dos palabras,
y si gustara, pido
cuatro palmadas.

LA OBLIGACIÓN DE LA PÉREZ.

Refiriéndose a la gran longitud que tenían las tonadillas entonces.

Esta sí que es tonada
de gusto y primor.
No las que se cantan
en el día de hoy.

Tonadilla sin título para la señora Joaquina. (Bibl. Municipal. Legajo 72-10.)

Estas tonadillas
que han dado en cantarse
son una ensalada
que no entiende nadie.

Introducción para cantar la primera vez la señora María Galino.

...Nuestras tonadillas
con sus indecentes letras
desde la infancia caminan
del mal gusto por la senda.

* * *

En vez de sentirse indulgentes ante la tonadilla, extremaron sus censuras al juzgarla personalidades de tan alto prestigio en el mundo de las letras como don Leandro Fernández de Moratín, según se dirá al tratar extensamente este punto. Y como él pensaban otros preceptistas que desempeñaron funciones censorias: tal, por ejemplo, don Santos Díez González, quien dictaminando en abril de 1788 sobre la tonadilla a tres, sin título, cuyos dos primeros versos dicen: "Como la mesa del gusto — quiere siempre variedad", manifestó con respecto a la letra: "He visto esta tonadilla, que no tiene otro mérito que el de divertir a los oyentes con la música y voz de los que la canten." (El correspondiente ejemplar manuscrito se halla en la Biblioteca Nacional y figura encabezado con la palabra "Tonada" en vez de "Tonadilla".)

Esos juicios deprimentes se mantuvieron desde Moratín hasta Pedrell; pero han sido rectificados modernamente. Así ha podido escribir Cotarelo y Mori, con referencia a Moratín: "Lo mismo que a éste sacaba de quicio, esto es, la pintura de costumbres populares, es lo que hoy a nosotros nos enamora y forma la letra de las tonadillas, documentos históricos de primer

Ayuntamiento de Madrid

orden. Muy de desear sería que se publicase una colección selecta y esmerada de estas joyezuelas de nuestro teatro, de las cuales sólo de oídas suele hablarse."

Otras causas del desdén o indiferencia que los libretos tonadillescos siguen inspirando hoy, por lo general, a quienes los consultan, con su presentación caligráfica, con una ortografía arbitraria; una letra no siempre fácil de leer sin tener costumbre de ver manuscritos del siglo XVIII; una disposición caprichosa de los versos, dividiendo algunos e incorporando parte de ellos a otra parte de los inmediatos, con lo cual visualmente aparecen quebrado el ritmo y destruída la rima: y además, la repetición constante, monótona y por añadidura inexplicable si se atendiera la faceta literaria tan sólo, pero que viene impuesta por el desarrollo musical; repetición que si a veces se limita a una o dos palabras, en cambio, con frecuencia, tiene más vastas proporciones, abarcando un verso media estrofa o la estrofa entera, y da lugar a que esos fragmentos, inconexos de suyo, se lean hasta seis veces y aún más, de un modo consecutivo, puesto que otras tantas los repetía el cantante. Todo esto, declamado tan sólo, hubiera constituído una imperdonable aberración; mas dicho por cantantes y acompañado por la orquesta, había adquirido tal carta de naturaleza, que a diario lo mostraban la música religiosa en el templo y la música escénica en el teatro, por toda la Europa musical, sin que los oyentes se escandalizaran; pues, muy al contrario, experimentaban con ello suma complacencia cuando habían estado afortunados el compositor y el intérprete. Los libretos tonadillescos se escribían en tal forma para que los tuvieran presentes aquellos artistas que debían cantarlos, pues aprendían de memoria las obras, y era preciso que cada frase o fragmento de frase literario se consignase allí tantas veces como lo había de repetir la música.

Por esto la transcripción literaria deberá efectuarse poniendo el original en ortografía moderna y evitando en absoluto esas repeticiones. Sólo así los libretos tonadillescos adquieren su verdadero sabor.

Si es cierto que la calidad literaria de las tonadillas puede calificarse de mediana muchas veces y alguna de pésima, hay numerosas producciones cuyo encanto iguala al de los mejores sainetes firmados por don Ramón de la Cruz; y eso que la forma en que se cultivaba aquel género teatral no era muy propi-

Ayuntamiento de Madrid

cia para que los ingenios extremaran sus primores. Tratábase de obras en las que la parte literaria solía ser a lo sumo un pretexto para el realce de la musical; que tenía un carácter circunstancial, una actualidad pasajera y una vida efímera; que tras los ocho días de representación, las más pasaban al archivo para siempre; que las menos alcanzaron la longevidad asegurada por las letras de molde. Así, pues, mal podían tener los respectivos ingenios la pretensión de que se los graduase de eximios literatos por esas obras menores, que escribían a vuela pluma, para salir del paso, pues su cultivo les proporcionaba estipendios bien módicos; que estaban destinadas a ocupar un puesto secundario en las representaciones teatrales, y que, en realidad, constituían un pretexto para que la música monopolizase la atención de los oyentes. A falta de la inspiración sobresaliente y de exquisita corrección, tienen esos libretos un mérito extraordinario como reflejo de la vida ordinaria. Por lo mismo que sus autores no se preocupaban de sublimidades, se ponían a tono con esa vida, y prodigando los chispazos o destellos de verdadera gracia, que suplían con creces la falta de originalidad, pintaban ahí la realidad del ambiente, haciéndolo en una forma tan viva y tan cálida, que difícilmente la mostrarían otras producciones escénicas de mayores vuelos, ya que lo entonado habría exigido evitar todo cuanto pareciese poco fino. Por su misma vulgaridad, precisamente, suministran esos libretos los más fehacientes testimonios de una vida pretérita, con sus inclinaciones y sus opiniones, sus usos y sus costumbres, sus amores y sus odios. Tipos, cuadros, episodios, anécdotas, hablillas, escenas populares: todo eso nos ofrecen hoy los libretos tonadillescos con tanto o más vigor y desenfado que los sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII.

* * *

Con la misma indulgencia que la letra, debe ser tratada la música tonadillesca, sin pedir a sus compositores aquellas exquisiteces y sublimidades que mal pudieron ofrecer aquellas obras, dada la rapidez con que se escribieron las mismas, y la rapidez no menor con que las más pasaban desde el estreno, ante los auditorios, al archivo. Cada semana, durante largos años, el compositor debió suministrar una tonadilla, por término medio, y cada semana esa producción ocupaba el puesto que en la sema-

Ayuntamiento de Madrid

na precedente había ocupado la que desde aquel momento iba al olvido. Convertidos en fabricantes de tonadillas esos compositores, por imperio de los contratos que les imponían tan portentosa fecundidad, no les era dable dedicar una atención y un esmero grandes a la elaboración de tales frutos.

Ello podría ser motivo de mal disimulado desdén, cuando se examina la música tonadillesca con severidad crítica, exigiendo obras maestras donde no las podía haber; pero es lo cierto que nadie ha procedido a tal examen sino de un modo esporádico, eligiendo al azar algunas obras entre las subsistentes, pues la revisión total de las mismas requiere una constancia y un tiempo que pocos están decididos a mantener sin compensaciones o beneficios tan seguros como inmediatos. Felipe Pedrell y Julio Gómez han sido, en realidad, los únicos musicólogos que han consagrado más horas a tales labores, produciendo los frutos de sus investigaciones que más adelante examinaremos.

Los más de los músicos a quienes viene tentando la curiosidad por esa música del XVIII —y no siempre con el interés puramente científico que guió a esos dos musicólogos— apenas lograban sacar partido de sus proyectadas pesquisas. Acudían al archivo musical de la Biblioteca Municipal madrileña —más explotada que explorada, pues la remoción de sus legajos obedecía casi siempre el deseo de hallar algún número "de época" para trasplantarlo a zarzuelas o cuplés de "carácter"—; pedían una o varias obras al azar, guiándose por títulos muchas veces equívocos o engañosos; se hallaban con una caligrafía algo extraña, que requiere la previa posesión de ciertos rudimentos paleográficos, y con signos que para ellos no tenían sentido musical, por haber caído en desuso hace largo tiempo; con un guión que sólo daba el bajo instrumental en clave de *fa* y la parte de voces en clave de *do* en primera (clave con la que no todos están muy familiarizados); con algunas partichelas, en vez de la partitura que facilitaría el examen de las obras; sin la realización armónica del bajo, que improvisaba el clavista sobre el terreno en el siglo XVIII. Todo ello amontonaba, en suma, dificultades sobre dificultades, y no ya el vencerlas, sino sólo el imponerse de aquellos manuscritos, al carecer de una preparación previa, les hacía perder un tiempo precioso, por lo cual abandonaban la empresa cuando acababan de iniciarla, llevando consigo una decepción grande. "¿Esto es la tonadilla? —se preguntó más de uno, em-

Ayuntamiento de Madrid

bargado por la sorpresa—; esto no es la tonadilla, sino una ópera breve, a la que se le han perdido la parte de acompañamiento al piano y quizá algunas partichelas, porque así, tal como la veo, está incompleta y sin sentido." Así es la tonadilla, sin embargo, y no la canción suelta con acompañamiento pianístico que muchos se figuran hoy, y que algunos esperaban encontrar revolviendo legajos. Así es musicalmente considerada, con su presentación instrumental reducida, que responde a realidades propias del siglo en que vivió, pues el bajo sin su relleno armónico no era propio exclusivamente de la música escénica, aun en sus más importantes formas, como la ópera bufa y la ópera seria, sino de la música religiosa y de cámara, cultivada entonces por los principales países: Italia, Francia, Alemania y Austria...

Y lo que sobre el valor de los libretos respectivos queda expuesto en los párrafos anteriores, tiene bastante aplicación a la música tonadillesca. Esta es mediana muchas veces y algunas pésima, por su carácter circunstancial y pasajera vida —siete días para crearla y siete para mantenerla en el repertorio—, sin las perspectivas de una difusión, que hoy es corriente merced a las casas editoriales, pues las obras no llegaban a estamparse, y tan sólo se propagaban a lo sumo mediante copias manuscritas. Mas a falta de inspiración sobresaliente y de corrección exquisita, ofrece el encanto de reflejar la vida musical. Por lo mismo que aquellos compositores no se preocupaban de sublimidades, ponían chispazos o destellos de verdadera gracia, que suplía con creces la falta de originalidad; por otra parte, las inclinaciones y predilecciones musicales de su época se ven ahí, con frecuencia, revistiendo las escenas populares, los cuadros caseros, todo aquello tan vivo, que podría parecer tan muerto hoy, pues lo han borrado nuevos usos y costumbres, pero que adquiere su plenitud vital cuando se repasan esas composiciones humildes, llanas y seductoras.

Compréndese por todo lo expuesto cuánta y cuán honda satisfacción proporciona el hallazgo de trozos literarios o musicales absolutamente típicos, y cómo compensa esto con creces la monótona tarea de revolver legajos, sin que siempre se hallen obras apetecibles, cuando se leen los numerosos manuscritos inéditos, existentes en la Biblioteca Municipal madrileña, reviviéndose, mediante esa grata labor, aquel Madrid —tan diferente y, sin em-

Ayuntamiento de Madrid

bargo, tan semejante al actual en algunas cosas— de los tiempos en que reinaban don Carlos III y don Carlos IV.

Y ello hace desear que dicha Biblioteca publique, por lo que a la parte musical de las tonadillas respecta, un catálogo analítico de los miles de piezas que en aquel asilo duermen y cuya existencia nadie puede presentir, ya que sólo aparece el rótulo de cada obra, y algunas de éstas albergan hasta diez o doce números distintos. Mientras falte aquel catálogo analítico, la recolección seguirá imponiendo a los investigadores tareas pesadísimas, pues a la abundancia de materiales se une el hecho de que sólo existan el guión musical de voz bajo y las partichelas de los diversos instrumentos orquestales, sin partitura que de una ojeada permitiría ver el contenido musical. Con ese catálogo quedaría facilitada una selección que ahora es imposible hacer ante la falta de noticias orientadoras y la escasez de indicios utilizables, salvo aquél —*por lo común ambiguo y equívoco*, cuando no desorientador y engañoso que suministra el título de la obra, dando lugar con frecuencia a que quien abra un legajo con la esperanza de hallar una producción interesante, queda al punto desilusionado, sin considerar que otras producciones, bajo títulos modestos o vulgarísimos, y aun a veces desprovistas de todo título, al que suple la frase común "Tonadilla a solo de empezar temporada", pueden atesorar rasgos seductores de un arte popular tan castizo como sano, y tan atractivo como juvenil.

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO II

La tonadilla juzgada por sus contemporáneos.

I. *Apreciaciones históricocríticas en lo literario.*

Nunca fueron muy laudatorias las opiniones emitidas acerca del valor literario de la tonadilla escénica, cuando esta manifestación teatral constituía un aditamento inevitable de las representaciones.

Durante la juventud y crecimiento de la tonadilla formula un juicio desfavorable, con reiteración, don Bernardo Iriarte. Así, por ejemplo, en el "Papel" que extendió a instancias de don José Manuel de Ayala, comisario-corrector de dramas para el teatro de la corte —reproducido por Cotarelo y Mori—, declara: "Es esencial que por lo indecentes se supriman o corrijan algunas tonadillas. Basta de entremeses, sainetes y tonadillas." Lamentando más adelante que se cultive "toda comedia de magia, de frailes, diablos", y "aquellas que tienen segunda, tercera, cuarta, quinta y milésima parte", confiesa: "Siempre he estado muy mal con que no se representen con los sainetes y tonadillas nuevas, que en varias temporadas se destinan a comediones disparatados de aquella clase (atrayendo principalmente con la novedad de aquellos mismos sainetes y tonadillas mucho concurso) comedias heroicas de las menos irregulares o bien de carácter, de las que vulgarmente llaman de figurón. Yo entiendo que éste sería un medio de atraer igualmente a las gentes, dándoles una diversión más racional, pues por lo común los sainetes y tonadillas nuevas atraen al pueblo más que los mismos comediantes que suelen acompañarlos y que ya saben de memoria." Algunos de estos puntos de vista

Ayuntamiento de Madrid

habían sido expuestos por ese autor en un "Informe", hecho por encargo de Aranda y fechado en 20 de agosto de 1767.

Cuando alcanzó la tonadilla su madurez y apogeo, los dos principales fabulistas del siglo XVIII la comentaron, ya en prosa, ya en verso. Frases de alabanza le dedicó don Tomás de Iriarte, quien además de poeta era músico, y compuso algunas obras de esa índole. Frases de censura le dedicó don Félix María Samaniego. Los comentarios de Iriarte afectan principalmente a lo musical, mientras que los de Samaniego se refieren a lo musical y lo literario en igual medida. Sin perjuicio de mencionar después lo que dice aquél en su poema *La Música*, recordaremos el fragmento de su "Epístola II" a don Josef de Cadalso, fechada el 8 de julio de 1777:

¿Es, por ventura, Horacio un botarate
que escriba algún sainete chabacano,
o zarzuela de noches de verano
llena de impropiedades,
indecencias, errores, necedades,
o alguna tonadilla divertida
en que cuenta una cómica su vida?
Lo mismo es esto que buscar violines,
un violón, contrabajo, clave y viola,
óboes o flautas, trompas o clarines
y timbales que metan batahola;
y cuando ya la orquesta se convoque,
música no tener para que toque,
o tenerla tan mala y displicente,
que a los ratones de la casa ahuyente.

Se observa que Iriarte, en estos versos, censuraba despiadadamente a las "zarzuelas" de su época, y juzgaba a los "sainetes" chabacanos; mas, por otra parte, las "tonadillas" no tienen para él la menor censura, limitándose a aplicar el epíteto de "divertidas" con referencia a las que nos pintan la vida de alguna actriz.

Nueve años después, es decir, en 1786, publicó *El Censor* un trabajo de Samaniego sobre la tonadilla, donde se declara, entre otras cosas: "Vuelve con la Pascua el teatro, y nosotros volveremos de refresco a la carga, empezando con los intermedios de música conocidos con el nombre de tonadillas. En ellas verá usted compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que les son peculiares. Este sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naran-

Ayuntamiento de Madrid

jeras, rabaneras, vendedoras de fruta, flores y pescado, dieron origen a estos pequeños melodramas; entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas; pero los majos faltan rarísima vez en estas composiciones. Por fin, cansados de inventar los poetas, han puesto su doctrina en boca de los mismos cómicos, y para asegurar la ilusión, Garrido, Tadeo y la Polonia nos cantan sus amores, sus deseos, sus cuidados y sus extravagancias; y alguna vez usurpándole a usted su oficio definen las costumbres públicas y se desenfrenan contra los vicios. Pero ¡cuán suaves y templadas son sus sátiras! Allí verá usted tratadas a las usías de locas, a los mayorazgos de burros, a los abates de alcahuetes, a las mujeres de zorras y a los maridos de..."

* * *

Durante los años de hipertrofia y decadencia fué don Leandro Fernández de Moratín el más violento censor que tuvo la tonadilla. El más violento y el más perseverante, sin duda. Inició sus rudos vapuleos en *La derrota de los pedantes* (1789), pues aquí pinta la lucha entablada entre dos bandos y cuenta que cayó sobre uno de ellos "la espesa metralla de miscelánéas, novelas, famas póstumas, justas poéticas, coronaciones, entradas, beatificaciones, loas, certámenes de escuela, autos sacramentales, autos al nacimiento, funerales, villancicos, motetes, follas y una pestilente multitud de tonadillas modernas, bien frías, bien necias, bien escandalosas y despreciables"; los prosiguió, cruel, en su obra teatral *La Comedia nueva*, conocida corrientemente con el título *El café*, donde presentaba a un poeta de tonadillas —aquel don Eleuterio en quien muchos vieron el retrato de Comella—; los continuó en los prólogos que puso a varias ediciones de la referida comedia, especialmente en una extensísima Nota referente a dicha producción e inserta en el primer tomo de *Obras póstumas;* y los reiteró, de un modo indirecto, al trazar la Exposición en forma epistolar que desde Londres dirigiera a don Manuel Godoy con fecha 20 de diciembre de 1792, y que hubo de ser leída en la Biblioteca Nacional, durante una sesión pública del año 1872, según informa Antonio Peña y Goñi en su libro *La Opera Española*, pues aparecen, en efecto, afirmaciones y juicios del tenor siguiente: "Los teatros de Madrid apenas pueden sostenerse, a pesar de la miseria y la indecencia de sus

Ayuntamiento de Madrid

espectáculos, indignos de una Corte como la nuestra, y nada correspondientes al estado en que se hallan las artes, la literatura, la ilustración y la opulencia nacional... La música teatral está, como los demás ramos, atrasada y envilecida; ni es otra cosa en la parte poética que un hacinamiento de frialdades, chocarrerías y desvergüenzas; en la parte musical, un conjunto de imitaciones inconexas, sin unidad, sin carácter, sin novedad, sin gracia, sin gusto."

El Prólogo puesto por Moratín a la primera edición de *La Comedia nueva*, dice: "Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro; pero ni en los personajes ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquier copia, para que por ella pueda indicarse el original." Y en el Prólogo de la edición de Parma se manifiesta: "De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas, formó un don Eleuterio." La Nota a la referida comedia que incluyó la colección de *Obras póstumas* moratinianas, se reproduce en el apéndice.

No debe sorprendernos el desdén tan perseverantemente mostrado por Moratín contra la tonadilla. Enamorado de la elegancia formal, inclinado al clasicismo escolástico y seducido por aficiones aristocráticas, mal podía estimar un género, cual el tonadillesco, inspirado directamente en la vida de las clases bajas, por lo general. A estas causas puede añadirse otra, cuyo inspirador no era en verdad el respeto a la justicia, sino más bien el instinto de conservación. Los tonadilleros habían venido fustigando sin cesar a los literatos clasicistas, a los amantes de las letras extranjeras, a los desdeñadores del alma popular que estas composiciones de arte menor reflejaban tan vivamente, y muy bien pudo Moratín considerar como personal agravio lo que se decía contra una comunidad de escritores con los cuales tenía él tantos puntos de tangencia. Cuando fué nombrado corrector de comedias en 1800 por Real orden de 14 de enero, formó una lista de las que debían prohibirse, y entre las condenadas por él figuraban *La vida es sueño*, *La prudencia en la mujer*, *El mágico prodigioso* y "otras cien obras excelentes", como dice Cotarelo. La referida lista incluyó 616 títulos, y sin embargo, sólo expone una parte de las producciones condenables según el criterio moratiniano,

Ayuntamiento de Madrid

pues cuando se habían publicado seis tomos (todos ellos entre los años 1800 y 1801) del *Teatro Nuevo Español*, se interrumpió la lista que hubiera proseguido en los sucesivos tomos. Quien así trataba a Calderón, Lope de Vega, Moreto y otros excelentes escritores, mal podía sentir el menor afecto por las producciones tonadillescas, aun descontadas las razones subjetivas que podían inspirar desapegos más o menos justos.

II. *Apreciaciones históricocríticas en lo musical.*

Músicos y literatos tuvieron comentarios, no siempre muy elogiosos, para la música tonadillesca. La primera censura conocida fué lanzada con acritud por el compositor don Pablo Esteve. Ello sucedió cuando la tonadilla escénica se hallaba en el período de crecimiento y juventud, siendo curioso que la formulase uno de los más fecundos cultivadores de ese género teatral, y acaso el más inspirado de todos ellos. Esteve tenía escrito ya un buen número de tonadillas, así como también la música de otras obras mayores, como, por ejemplo, algunos números agregados a cierta ópera por entonces afamadísima de un Scarlatti, que no era el famoso Alejandro, ni su hijo el igualmente famoso Dominico, sino otro compositor a la sazón popularísimo, llamado de nombre José. La versión española de la misma, en forma de zarzuela, se hizo por don Ramón de la Cruz, bajo el título *Los portentosos efectos de la Naturaleza*. Y si Esteve tenía en gran estima esta clase de música elevada que le había dictado su numen, en cambio la tonadilla le inspiraba por aquel tiempo desdenes grandes. Así lo acredita el folleto que diera a la estampa en 1766 bajo el título "Letras que se cantan en la Comedia *No hay amor en fineza más constante que dexar por amor su mismo amante...*", del cual se ha dado cuenta anteriormente, porque sus páginas incluyeron las tonadillas cantadas con los sainetes respectivos al representar dicha obra en el coliseo de la Cruz. En un prólogo escrito por el propio Esteve para esas "Letras..." justificábase dicho compositor ante la opinión pública, declarando que de ningún modo le animaba el propósito de hacer fachenda, al estampar ese folleto, sino que tenía varios motivos: "El primero —*manifiesta textualmente*— salir al paso a un escrúpulo, porque no quiero que me remuerda la conciencia

Ayuntamiento de Madrid

(pues también los compositores de música, no obstante escribir tonadillas, la tienen)." Más adelante recuerda el afecto con que se escucharon los números compuestos por él con destino a la mencionada ópera *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, para obligar la estimación del auditorio que acudiese a la comedia *No hay amor en firmeza más constante que dejar por amor su mismo amante*. Y deliberadamente se niega a invocar con igual fin las "tonadillas que han disfrutado, siendo de mi cosecha, tu mayor agrado, porque por estas obras, que cualquier barbero bien puede componer al zarandeo de su mala guitarra, no quiero que me gradúes de compositor de música, que de poetas, saineteros y músicos de tonadillas, *líberanos Dómine*". "A los maestros —agrega Esteve más adelante— hay que juzgarlos por obras bien importantes (cánones, trocados, cancrizantes, enigmas, madrigales, etc.); pero tonadillas donde se gradúa el gusto por el mayor desentono, ¿cómo han de engrandecer al ingenio?"

Cuando Esteve escribió esto llevaba "la experiencia de ocho años de ejercicio en los teatros de la Corte" —como dice aquel folleto— y aún seguiría desempeñando esas funciones, que le obligaron a producir centenares de tonadillas, durante otro cuarto de siglo.

No es muy consecuente consigo mismo don Pablo Esteve, pues por los años en que formulaba tan severos juicios contra la tonadilla había compuesto la música —y acaso la letra también— de esa clase de obras, elogiando algunas de ellas en términos hiperbólicos. Tal es el caso de la titulada *El cuento de una moza que se casó* (1764), donde la intérprete reclamaba la atención del auditorio con este preámbulo llamativo:

> Oigan, señores,
> esta tonada,
> que es muy preciosa,
> de bulla y gracia.

En contraste con todas esas terminantes declaraciones de don Pablo Esteve, don Tomás de Iriarte dedicó palabras de elogio a la música tonadillesca, algunos años después, al escribir su poema *La Música* (obra cuya primera edición española se hizo en 1779, y a la cual siguieron otras ediciones en nuestro propio idioma, así como también diversas versiones al italiano, al francés y al inglés). Fingiendo Iriarte dirigirse

Ayuntamiento de Madrid

a Nicolo Jommelli (una gloria pretérita y hoy casi olvidada de la ópera italiana del siglo XVIII) para demostrarle "el carácter de la Zarzuela y de la Tonadilla Española, y notando, por fin, ciertos abusos que en ésta se van introduciendo", como dice el *Argumento del Canto Quarto*, se expresó del modo siguiente:

Así como en Italia has florecido,
cuerdo Censor, Maestro esclarecido,
¡oh, si en España florecido hubieras!
Digna mención pudieras
haber hecho también de nuestro drama
que Zarzuela se llama...
Tampoco nuestra alegre tonadilla
hubieras olvidado, que antes era
canzoneta vulgar, breve y sencilla,
y es hoy a veces una escena entera,
a veces todo un acto
según su duración y su artificio.
Mas puesto que, con juicio
tan imparcial y exacto,
reconociendo abusos
comúnmente en las óperas intrusos,
ingenuo los declaras,
sin duda no callaras
muchos que en las tonadas se introducen,
y su carácter nacional *deslucen*;
pues uno eleva tanto
el estilo en asuntos familiares,
que aun suele para rústicos cantares
de heroicas arias usurpar el canto;
otro le zurce vestidura extraña
de retazos, ni suyos ni de España;
otro quiere con tránsito violento
mudar cada momento
mil diferentes clases
de tonos, modos, aires y compases,
de suerte que el oído no consigue
sonoridad que le deleite un rato
y que no le confunda ni fatigue.
Usan *muchos también... Mas yo insensato*
aún iba a proseguir, si de mi mente
no hubiese conocido el extravío,
al volver de mi sueño o desvarío.

Alude también a la tonadilla, si bien no la menciona expresamente, el abate don Antonio Eximeno en su obra *Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, deca-*

Ayuntamiento de Madrid

dencia y restauración, obra escrita en italiano, aunque su autor era español, y traducida al castellano por el maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid, don Francisco Antonio Gutiérrez. Las palabras de aquel autor en esta versión a su lengua nativa (impresa en 1796) con referencia al asunto que nos ocupa se hallan en el tomo III de la obra, donde estudia Eximeno el teatro español en el capítulo titulado "De la poesía vulgar y del teatro moderno". He aquí su transcripción literal:

"Los extranjeros echan de menos en el teatro español el melodrama ya trágico, ya cómico; pero los españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de las lenguas modernas. Gustan, sí, y con pasión, de la Música en el teatro, pero no sacrifican el juicio a esta pasión: tienen piezas pequeñas en música, que sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en música, que llaman Zarzuelas, en las cuales se declaman las escenas, y solamente se canta la parte que exige música esto es, en los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia a los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano, se oye y entiende todo el artificio de la fábula, los caracteres, las costumbres, etc., conciliando así el placer del odio con la instrucción del entendimiento."

Tenía Eximeno presentes las tonadillas, aunque se abstuvo de nombrarlas, como hemos visto, cuando aludió a las "piezas pequeñas en música que sirven de intermedios" en el teatro español. Hemos copiado íntegro ese párrafo porque él explica bien cumplidamente el predominio del referido género musical, basándolo en cualidades psicológicas de la raza ibera. No constituía tal apreciación un juicio personal de Eximeno tan sólo, pues con ella coincidió la de su contemporáneo Iriarte, quien al hablar de "nuestro drama" la zarzuela, en el mencionado poema *La Música,* lo comentó declarando que en él

> "...el discurso hablado
> ya con frecuentes arias se interpola,
> o ya con dúo, coro y recitado;
> cuya mezcla, si acaso se condena,
> disculpa debe hallar en la española
> natural prontitud, acostumbrada
> a una rápida acción, de lances llena,

Ayuntamiento de Madrid

en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada.

Y al manifestar una opinión común los escritores Iriarte y Eximeno en la segunda mitad del siglo XVIII, no recogieron una predilección efímera del pueblo que les viera nacer, puesto que, un siglo antes de que se expresasen ellos así, usando uno el verso y otro la prosa, el más profundo de nuestros dramaturgos españoles, don Pedro Calderón de la Barca, hizo declaraciones análogas. En efecto; su "Fiesta de Zarzuela" *La púrpura de la Rosa* tiene una "Loa", en la cual cierto personaje alegórico, denominado "El Vulgo", anuncia que se iba a dar una representación escénica

...que ha de ser
toda música; que intenta
introducir este estilo,
porque otras naciones vean
competidos sus primores.

Y su interlocutora "La Tristeza" responde:

¿No miras cuánto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada?...

La opinión de Samaniego en el referido artículo de *El Censor* (1786), por lo que respecta a la música tonadillesca, aparece condensada en el párrafo que dice textualmente: "El bueno de Misón había abierto una senda que cuidadosamente seguida pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional, pero sus sucesores se han extraviado de ella." Comentando Cotarelo y Mori tales afirmaciones, inspiradas por la pasión, declara: "Esto último nos puede dar idea del caso que debe hacerse de la crítica de Samaniego... Samaniego creyó haberse enterado de todo en los pocos meses que como pretendiente pasó en la Corte, y como pensaba y vivía en francés, tomó las seguidillas, jotas y malagueñas por cantarcillos de *vaudeville*."

Más dura fué la opinión formulada por Moratín contra los compositores de tonadillas, pues los trató despiadadamente en la "Nota" a *La Comedia nueva* que figura en sus "Obras póstumas" y reproduciremos en el apéndice.

De capital importancia para conocer la historia de la tonadilla

Ayuntamiento de Madrid

en su período de hipertrofia, desnacionalización y decrepitud, así como para medir la nociva influencia que sobre ese género teatral había de producir la ópera italiana, es todo cuanto, con acentos exaltadamente patrióticos y conocimiento absoluto de la materia, expuso el notario don Iza Zamácola en los prólogos puestos a sus dos volúmenes *Colección de seguidillas, tiranas y polos*, publicados bajo el seudónimo "Don Preciso" (2.ª edición impresa en 1816); y de ellos nos ocuparemos detenidamente, siempre que la materia lo imponga, en diversos lugares de nuestro estudio.

III. *Opiniones extranjeras.*

Los autores extranjeros de la época tonadillesca no siempre dedicaban su atención a nuestras costumbres teatrales cuando escribían sobre materias españolas, y aun ocupándose de tal aspecto, más de una vez la tonadilla parece haberles pasado inadvertida. Así, por ejemplo, Antonio Conca, en su *Descrizione opedorica della Spagna* (Parma, 1793; tomo I, pág. 232), tiene breves frases para aquellos "lugares destinados a divertir al público, ya con las óperas italianas, ya con las poéticas representaciones de comedias y "zarzuelas" españolas". No sólo omite el nombre de "tonadillas", sino que ni las alude siquiera. Mencionados los teatros de los Caños del Peral, Cruz y Príncipe, dice Conca, con referencia a este último, que no corresponde en todas sus partes a la noble idea de una Corte, residencia de grandiosos Soberanos y de la más distinguida y calificada nobleza española.

Contrastando con tal desdén hacia la tonadilla, hemos de recordar la minuciosidad con que la ha examinado a comienzos del siglo XIX un autor francés que describió los rasgos más característicos de la vida y costumbres españolas. Se llamaba Alexandre de Laborde, y produjo una obra que participa de la historia y de la guía para viajeros, encabezándola con el título *Itinéraire descriptif de l'Espagne*. En el quinto tomo de la segunda edición (impreso en París el año 1809) manifiesta que el teatro español estaba formado a la sazón por siete géneros de obras dramáticas, a saber: comedias heroicas, piezas de caracteres, comedias santas o autos sacramentales, comedias de figurones, tonadillas, sainetes y zarzuelas o fines de fiesta. En-

Ayuntamiento de Madrid

trando en detalles, dedica singular atención a las tonadillas, lo mismo que a las demás clases de producciones dramáticas españolas. He aquí, vertido a nuestro idioma, lo más substancial de lo mucho que sobre esta materia escribió Laborde:

"Las tonadillas son una especie de óperas cómicas al modo de intermedios, mezcladas de declamación, canto y música. Constan siempre de un acto, y a veces con un solo actor, lo más frecuentemente con dos o tres, y raramente con más de tres. Cántanse en ellas máximas triviales de galantería. Es su intriga muy poco complicada, y con frecuencia ni existe; las aventuras son poco salientes; encuéntranse allí chismes, enredos y otras insignificancias de las clases inferiores de la sociedad. La vivacidad de la acción, con gran frecuencia la de la expresión, las agudezas con que se la sazona a veces, constituyen su principal mérito. Su música no tiene nada de maravillosa. Es una música española; siempre se le encuentra igual, pues siempre reinan en ella el mismo tono y el mismo modo. Desde hace algún tiempo se mezcla en estas obras un poco de música italiana.

"Solamente la actriz hace de ordinario todo el gasto en las tonadillas. Hacia ella se dirige principalmente la atención de los espectadores; sólo ella excita murmullos o se gana aplausos. Un aire resuelto, modales atrevidos, gestos libres, un tono descarado, le conquistan los sufragios, sin que la actriz descuide nada para merecerlos. Esto podrá parecer escandaloso para las personas severas que buscan en la pureza del teatro el medio de corregir las costumbres.

"Los sainetes son breves comedias en prosa y en un acto... No instruyen, pero son vivos, alegres, divertidos, dan descanso al espíritu, frecuentemente fatigado por la abrumadora longitud y la intriga cruelmente complicada de la comedia que los precedió...

"Tonadillas y sainetes son, en general, potpurrís, obras sin consistencia, cuya levedad constituye su esencia y su mérito, pareciéndose mucho a nuestros proverbios dramáticos.

"Las comedias heroicas, las comedias de carácter y los autos sacramentales están siempre divididos en tres actos, que se llaman "jornadas"; pero raramente se los representa seguidos y sin interrupción. Casi siempre se coloca en los intermedios una "tonadilla" y un "sainete": la "tonadilla" entre el primero y el segundo acto, y el "sainete" entre el segundo y el tercero.

Ayuntamiento de Madrid

A veces se suceden estas dos piezas, una a continuación de la otra, entre los dos últimos actos.

"Tales interrupciones y alianzas destruyen la ilusión y el interés. El espectador fija su atención en la "tonadilla" o el "sainete"; se distrae y olvida lo más interesante de la obra principal. Frecuentemente un mismo actor que acababa de aparecer en la comedia vestido de príncipe, de general, se presenta en el "sainete" vestido de alcalde, de zapatero, de viñador, de mendigo, y con frecuencia conserva parte del primer traje, por no haber tenido tiempo para quitárselo del todo; entonces se ven los símbolos de la grandeza bajo los andrajos de la miseria. Un extranjero desconocedor de tal costumbre se equivoca con frecuencia, pues cree que el "sainete" es la continuación de la pieza principal, cuya intriga exigió un cambio de trajes y de modales.

"Las "tonadillas", los "sainetes" y los "fines de fiesta" ofrecen con frecuencia a la curiosidad del pueblo dos especies de personajes que son característicos de España y no se encuentran en ningún otro país; sus nombres, máximas, costumbres y modales presentan cierta originalidad extraña. Son los "majos" y los "gitanos..."

Omite Laborde toda mención nominal de libretistas y compositores tonadilleros, y sus referencias se remontan a los últimos lustros del siglo XVIII, sin que hayamos podido saber en qué año había publicado la primera edición de su obra.

También se ocupa L. M. de Langle de la tonadilla en otro libro suyo, titulado *Voyage en Espagne*, cuya sexta edición, única reconocida por el autor, quedó impresa en París el año 1803. "Los entreactos —dice aquí de Langle— son alegrados por tonadillas y sainetes. Las tonadillas son pasquinadas bastante divertidas y muy lúbricas: gestos, posturas, besos..., todo o poco menos."

Hallamos igualmente referencias a la tonadilla en el epistolario de Beaumarchais y en el *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772, &., 1773* por el "gentilhombre inglés" Richard Twiss (Berna, 1776), como expondremos en otros lugares de nuestro estudio.

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO III

Juicios sobre la tonadilla después de su ocaso.

I. *Opiniones reinantes hacia la segunda mitad del siglo XIX.*

El recuerdo de la tonadilla inspiró algunas manifestaciones a los musicógrafos de la segunda mitad del pasado siglo, como veremos a continuación.

No es excesivo lo que acerca de la historia de las tonadillas expone Mariano Soriano Fuertes en su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, reduciéndose todo ello a repetir lo expuesto por el *Memorial literario instructivo y curioso de Madrid* en el año 1787, y a recoger cierto comentario depresivo para expresar su indignación ante un rebajamiento que considera injusto; descontada alguna que otra mención incidental y sin interés al hablar de ciertos compositores: Misón, Pla, Laserna, etc.

Habiendo manifestado el periódico *La España Musical*, en su número de 20 de septiembre de 1852, que la tonadilla podía definirse como "la noble música envilecida, rebajada y puesta en caricatura", la exaltación de Soriano Fuertes le inspira comentarios acerbos. Tras lamentar que de tal suerte se rebajen los méritos de "Nebra, Misón, Gutiérrez, Martín, Laserna, Galván, Guerrero, Castel, Rosales, Esteve, Moral y otros maestros dignos del mayor respeto y veneración," dice Soriano Fuertes:

"Rubor nos causa estampar ciertas palabras escritas en nuestro idioma por quien tal vez se llame español entendido en el arte. No queremos comentarlas, porque sería ponerlas en un lugar que no merecen; pero sí darles un mentís solemne, presentando algunos ejemplos de lo que eran las tonadillas del si-

Ayuntamiento de Madrid

glo XVIII, para que el hombre imparcial, sea de la nación que fuere, aprecie en su justo valor el mérito de nuestros maestros, aun en juguetes como los que nos ocupan, y en el estado en que se hallaba nuestro teatro, comparándolos con muchas de las óperas italianas de la misma época, tan encumbradas y protegidas." En efecto; el apéndice musical del postrer volumen de dicha producción transcribe tres tonadillas, o mejor dicho, tres piezas de tonadillas, sin los títulos de obras ni expresión de autores. Es el primer número un "a cuatro" con "acompañamiento" o bajo numerado; el segundo, otro "a cuatro" con acompañamiento de violines y bajo en partitura; y el postrero, una pieza más extensa, en varias partes, con acompañamiento reducido a piano bajo las voces correspondientes.

Presenta Soriano Fuertes el contraste entre los libretos italianos de ópera, donde reina, dentro de lo poético, una "armoniosa simetría" y "una cadencia perfecta", con la insignificancia literaria de los versos tonadillescos. "Sin la buena base poética, fundamento indispensable del drama lírico —escribe—, ¿puede llamarse a las melodías de las tonadillas música envilecida y rebajada, cuando no había poetas que quisieran escribir en su idioma otras obras mejores? ¿No han hecho nuestros compositores esfuerzos casi sobrehumanos, escribiendo sobre versos pésimos y obras sin mérito ni proporciones dramáticas, para conservar la nacionalidad de nuestra música ultrajada y desprestigiada por nosotros mismos? Si hubo descrédito para la nación española en las tonadillas, ¿quiénes fueron los culpables: los músicos o los poetas? ¿En quiénes hubo más patriotismo y conocimientos: en los poetas o en los músicos? No cabe la menor duda que si sobre una buena poesía se puede escribir mala música, a unos malos versos es casi imposible ponerles buena melodía; y sin embargo, los compositores españoles lo hicieron: porque los buenos poetas se rebelaron contra el teatro español, adoptando 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."

En otro lugar de su *Historia*, se indigna Soriano Fuertes contra don Santiago Masarnau, porque en un artículo que este músico escribió para el semanario madrileño *El Artista* en el año 1837, había declarado que los españoles no po-

Ayuntamiento de Madrid

seemos género peculiar de música. Y con tal motivo, declara: "Nuestras zarzuelas y tonadillas tuvieron popularidad, y aun algunas la tienen todavía, porque su música estaba basada sobre nuestros cantos, cantos tan dignos de respeto como los mejores de otras naciones. Si a los argumentos poéticos no se les dió importancia, no fué culpa de los compositores, que escribieron según el carácter de los personajes y situaciones escénicas, con variedad y sin monotonía, con facilidad y sentimiento, y sin la frialdad de combinaciones armónicas rebuscadas y puramente mecánicas."

En otra parte de la misma obra, refiriéndose a Blas de Laserna, dice el propio Soriano Fuertes que "aún se oyen con gusto muchas de sus tonadillas, y sus sencillos cantos se conservan por tradición en todas las clases de la sociedad, como son: la tirana del Tripili, que se canta en la tonadilla de *Los maestros de la Raboso;* las seguidillas del *Triunfo de las mujeres,* y otros muchos trozos a cual más originales y bellos. Las tonadillas y zarzuelas, tanto de Pareja y la Serna, como de otros compositores, fueron logrando mayores triunfos a medida que se iban oyendo ejecutadas por unos cantores como las dos hermanas Correas y las Moreno, Manuel García y Acuña..."

Soriano Fuertes poseía un conocimiento muy deficiente del género teatral objeto de nuestro estudio, pues se reducía, sin duda alguna, a las obras que por tradición aún se conservaban en los repertorios públicos o privados. Pero de lo que constituía la entraña de la tonadilla, de su evolución, de sus variedades, no tuvo jamás el menor presentimiento, ni se detuvo siquiera a considerar cuán necesario le habría sido poseerlo para hablar con conocimiento de causa.

* * *

No deja de ofrecer interés lo que acerca de la tonadilla dijo en su *Diccionario Enciclopédico de la Música* (Lérida, 1859) el "amateur" don Carlos José Melcior, coronel retirado de Infantería, condecorado con varias cruces por méritos de guerra y de paz. He aquí sus palabras textuales:

"TONADILLA: Es una corta pieza de música dramática inventada en España hacia el siglo XVII. Estas piezas eran una mezcla de canto y declamación cuyos argumentos generalmente versaban sobre asuntos jocosos. Han estado muy en boga en otro tiempo, en nuestros teatros, y la afición a ellas fué en-

Ayuntamiento de Madrid

tonces muy grande. Estas composiciones nunca pasaron de ser unas canciones más o menos graciosas alternadas con declamación, formando un corto argumento. Sus formas tuvieron poca variedad, y así es que cuando la música dramática verdadera, o digamos las óperas italianas, se introdujeron en la escena española, fueron abandonándose las tonadillas, y sólo ha sobrevivido la tonadilla del *Presidiario*, que de vez en cuando hemos visto representar por su melodiosa música y su gracioso aunque chocarrero argumento. A las tonadillas se sucedieron las zarzuelas, que aunque en el fondo no fueron más que una especie de tonadillas por lo que tenían de canto y declamación, tuvieron un argumento más desarrollado y entraban en ellas mayor número de personajes."

En conexión con este asunto el propio autor, al hablar de la zarzuela, expone:

"Es una pieza dramática, en cuya composición alterna el canto con la declamación, lo mismo que las tonadillas, a las que sustituyó, sin perderse en un principio la afición a ellas. Las zarzuelas las hicieron desaparecer poco a poco, porque encontraron en éstas un argumento más interesante, y piezas agradables como arietas, dúos, coros, y sobre todo mayor número de personas en la escena."

Las afirmaciones de Melcior, aun descontado el manojo de inexactitudes y extraviados puntos de vista que contienen, ofrecen el interés de presentarnos una opinión corriente en España cuando hacía medio siglo, aproximadamente, que la tonadilla había perdido su influjo en las representaciones teatrales, y que si no era compartida unánimemente, al menos reflejaba el sentir de quienes, por su edad bastante avanzada, como lo era ese coronel retirado, habían alcanzado en su juventud el ocaso de la tonadilla.

El *Diccionario de Efemérides de Músicos Españoles*, de Baltasar Saldoni, dedicó en las "Variedades", con que se epiloga, un par de páginas a reproducir la convocatoria para el concurso de tonadillas abierto en Madrid en el año 1791, sin que ni allí ni en ningún otro artículo de la mencionada sección haga el menor comentario acerca de la tonadilla escénica ni su cultivo. Tampoco es mucho más difuso al trazar la biografía, siempre escueta, cuando existe, de los músicos que enriquecieron el caudal tonadillesco. En cambio hace mayores referencias,

Ayuntamiento de Madrid

aunque de un modo circunstancial e insuficiente, al hablar de algunas tonadilleras famosas, como Laureana Núñez Correa, y reproducir lo que a la sazón habían escrito acerca de tales intérpretes los periódicos de la época. Saldoni copió, en efecto, parte de un artículo de *El Correo de Madrid*, correspondiente al 16 de junio de 1787 y suscrito por "un tal C. M. R.". El texto reproducido por Saldoni y la apostilla que lo remata dicen así:

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

Ni don Luis Carmena y Millán en su *Crónica de la Opera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, (1878), ni don Antonio Peña y Goñi en *La Opera española y la música dramática en España en el siglo XIX.—Apuntes históricos* (1881) dicen nada que merezca recogerse con respecto a la tonadilla. Aquél, apasionado por el arte italiano, la desconoce, la menosprecia o la olvida. Este, lleno de prejuicios, siempre lesivos para la verdad histórica si no se los refrena convenientemente, ha trazado un cuadro de la zarzuela del siglo XIX, negando su existencia en el siglo XVIII y mencionando la tonadilla al paso, sin concederle importancia, ni darse la menor cuenta de que pudiese tenerla, y grande.

Sin embargo, el recuerdo de la tonadilla no estaba completamente olvidado en la memoria de ciertos núcleos intelectuales, aunque las correspondientes obras yacieran sumidas en profundísimo sueño desde hacía medio siglo bien largo. Y todavía entonces se sabía lo que hoy está casi olvidado, a saber: que la tonadilla no era una canción suelta, sino una breve pieza teatral. Así lo comprueba el *Compendio de Retórica y Poética*, escrito

Ayuntamiento de Madrid

por el catedrático de esta asignatura en el Instituto de San Isidro de Madrid, don Salvador Arpa y López, cuya tercera edición, impresa precisamente el mismo año que el copioso estudio de Peña y Goñi antes citado, dice bajo el epígrafe "Composiciones formadas por la unión del drama con la música":

"La unión del drama con la música produce un género mixto que pocas veces alcanza una verdadera armonía, por más que deba aspirarse a ella. La mayoría de las veces el arte dramático se convierte sólo en ocasión y motivo para el desarrollo de la composición musical, lo mismo en aquellas en que el canto va unido a la letra, y que se llaman *óperas* o *melodramas*, como en aquellas en que la palabra declamada y cantada alterna, y que se llaman *zarzuelas, vaudevilles* y *tonadillas*."

Contrasta esta mención con el silencio que guarda en relación con la tonadilla otro libro de texto, sin duda muy popular medio siglo antes, pues alcanzó varias ediciones, publicándose la tercera en 1829. Se titula *Elementos de Retórica y Poética extractados de los autores de mejor nota*, y tuvo por autor a don Luis de Mata y Araujo, catedrático de Latinidad, Retórica y Poética de los caballeros pajes de S. M. Allí se definen el melodrama u ópera, el recitado, el aria, el dúo o dueto y el llamado "poema baile". Y es que a la sazón la tonadilla había quedado arrinconada, en beneficio de los bailes.

II. *Opiniones reinantes en estos últimos decenios.*

En estos últimos decenios se han ocupado de la tonadilla diversos escritores y musicólogos, especialmente los señores Cotarelo y Mori, Cambronero, Pedrell, Mitjana, Julio Gómez y Joaquín Nin. Veamos la aportación que a cada uno de ellos se debe.

El historiador que con más constancia, interés y exactitud se ha ocupado de la tonadilla —si bien circunscribiendo su examen en buena parte al aspecto literario— es don Emilio Cotarelo y Mori. Sus investigaciones sobre el teatro español por fuerza le condujeron a examinar esta manifestación de arte menor, y siempre que la oportunidad era propicia exponía noticias útiles sobre esas obras o sobre sus productores. Hallamos, efectivamente, numerosos datos, relacionados con lo histórico más que con lo morfológico, aunque tampoco este aspecto quedara

Ayuntamiento de Madrid

excluído por completo, ni mucho menos, en sus tres tomos de *Estudios sobre la historia del Arte escénico en España*, dedicados, respectivamente, a María Ladvenant, *la Tirana*, e Isidoro Máiquez; en su ensayo biográfico y bibliográfico *Don Ramón de la Cruz y sus obras;* en *Origen y establecimiento de la Opera en España hasta el año 1800;* en *Iriarte y su época;* en su estudio histórico-bibliográfico sobre la licitud del teatro en nuestro país, y de un modo especialísimo en la "Introducción general" de su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, publicada por la "Nueva Biblioteca de Autores Españoles". El señor Cotarelo, revelador de tantas obras y autores olvidados, no podía permanecer impasible ante el extraordinario caudal tonadillesco hoy aún inédito, y oponiéndose a la opinión de los moratinistas, que tanto había de pesar sobre el ánimo del público, y contribuyó al rápido fenecimiento y lastimoso olvido de la tonadilla —opinión de la cual, por cierto, se hizo copartícipe el maestro Pedrell—, defendía calurosamente la tonadilla en su estudio sobre don Ramón de la Cruz, pronunciándose contra las acusaciones que un siglo antes hizo recaer sobre ella Moratín, como ya se ha expuesto anteriormente.

La copiosa obra del señor Cotarelo ofrece orientaciones y atisbos preciosos para cuantos aspiren a examinar la historia de la tonadilla; y sería injusto, de mi parte, callar lo mucho que bajo tal aspecto debo a esa producción bibliográfica, donde tan pródigamente se trazan la historia del teatro español, la variedad de sus géneros y las vidas y méritos de los actores cuya cooperación ha fomentado el cultivo de la literatura y música escénicas españolas.

Don Carlos Cambronero, director del Archivo Municipal de Madrid, insertó en *Revista Contemporánea* (30 de julio de 1895) un artículo para señalar la importancia que por su volumen e interés tenía el caudal tonadillesco, despertando de esta suerte la curiosidad por unos fondos a la sazón olvidados en absoluto.

Reiteradamente nos habla de la tonadilla Felipe Pedrell, el erudito musicólogo, en varios volúmenes de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, el cual contiene una colección transcrita e ilustrada de diferentes "documentos para la Historia de la música española". Inaugura Pedrell su capítulo dedicado a "La tonadilla y los tonadilleros", diciendo así:

Ayuntamiento de Madrid

"La tonadilla sería a España lo que el vaudeville a Francia si los autores de este género de espectáculo hubiesen remontado su inspiración a la prístina fuente de Juvencio, del canto popular, como lo hicieran, bañándose en sus puras corrientes, los oscuros e ignorados tonadilleros españoles del siglo pasado siguiendo aquella dirección ideal indígena tan bien trazada por el mismo fundador de nuestro teatro, Juan del Encina, inspirado poeta y músico genial y fecundísimo.

"La menospreciada tonadilla —y digo así porque fué moda, durante una época no lejana, rebajarla, considerándola como cosa indigna del arte— es de pura cepa española. Descendiente del antiguo tono (humano propiamente llamado para no confundirlo con el tono divino o a lo divino), trocóse, andando el tiempo, el nombre de tono en tonada, hasta venir a parar en el modesto, etimológicamente hablando, de tonadilla, más adecuado que el de zarzuela (que viene a ser una tonadilla de mayores proporciones), cuyo nombre no tiene nada que ver con la música ni la calificación del género a que pertenece, aunque el tal nombre persista por una razón históricobotánica un si es no es inocente."

También Pedrell, como los antecesores tratadistas de esta materia, reprodujo la información consignada en el *Memorial Literario*, aunque absteniéndose de mencionar la fuente originaria, y añadió variadas noticias cuya información había recogido, en buena parte, revisando los manuscritos legados por Barbieri a la Biblioteca Nacional y los datos trasplantados por Cotarelo y Mori a diversas obras suyas.

Volviendo a emitir opiniones personales acerca de la tonadilla, lamentaba Pedrell que su historia esté por hacer, y sentía no poder llevar a cabo esa empresa por falta de datos, convencido de que tal historia "habría de reportar valiosos materiales al conocimiento de la lírica dramática nacional de la segunda mitad del siglo XVIII". Consideraba que la tonadilla brotó con espontaneidad típica de aquel revoltijo de tonos, tonadas, pasos, églogas, farsas, loas, comedias con música, fines de fiesta, caprichos armónicos, fiestas de zarzuela, autos, follas, mojigangas, entremeses, sainetes y bailes cantados; y afirmaba que tal género teatral "es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura que se reflejó, como

Ayuntamiento de Madrid

era natural, en las costumbres, y contra el italianismo de la música". También enumera Pedrell algunos de los numerosos personajes que por la tonadilla han desfilado, resaltando sobre el montón amorfo de gentes extranjeras o extranjerizadas la representación genuina del pueblo: payos, arrieros, caleseros, gente chispera y maja. Y sostenía muy atinadamente que la tonadilla debe su fuerza al elemento popular, representado por la rumbosa seguidilla, la tirana, el polo y otras canciones típicamente españolas. ¿En qué cantidad entraban estos respectivos elementos? Esto no lo dice Pedrell, porque para ello hubiera debido revisar dichas obras por centenares. ¿Hasta qué punto la tonadilla fué valladar contra invasiones musicales extranjeras? Tampoco lo dice Pedrell; y su optimista afirmación sobre la tendencia nacionalista, o si se quiere "xenófoba" de nuestros tonadilleros, está contradicha, en parte, por aquellas numerosísimas obras que, en el apogeo y decadencia de la tonadilla, pretendían insuflar a ésta de la forma, ya que no siempre del espíritu musical italiano, utilizando para ello, en cantidad desmedida, gorjeos melismáticos de progenie antiespañola, y llevándolos a obras tan característicamente ibéricas como la popular "seguidilla" bajo su doble aspecto de "seria" y "maja".

El primer tomo del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* contiene el libreto y la música de la tonadilla general escrita por Jacinto Valledor y La Calle, en 1785, con el título *La cantada vida y muerte del General Malbrú*, precediéndole una biografía de este compositor. El segundo tomo de esta obra dedica su capítulo inaugural a la letra de las tonadillas. Reproduce fragmentariamente los libretos de algunas, y en su totalidad una, inserta con elogio el año 1787 en el *Memorial Literario*, cuyo título reza *La verdad enferma y médicos de moda*, y las rotuladas *Garrido de luto por la muerte de la Caramba* (Esteve, 1781), *Arbitrio para comer* (Esteve, 1785), *Lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva* (Misón), *La Maja y el tuno bromista* (Rosales), *Los enviados del pueblo alto y bajo* (Esteve).

Considerando los asuntos, Pedrell agrupaba las tonadillas en varias secciones, a saber: morales, mitológicas, idílicas, alegóricas o conmemorativas y parodias o farsas. También declara que hay tonadillas dedicadas a la vida interior del teatro y autobiográficas de actores.

Ayuntamiento de Madrid

Los textos musicales de tonadillas transcritos por Pedrell en este segundo volumen son: el tononé de *El Pretendiente* (Esteve, 1780), un andante expresivo de *El luto de Garrido* (Esteve, 1781), el caballo de *La vida cortesana y aldeana* (Laserna, 1780), la tirana de *El desvalido* (Esteve, 1780), una canción de *El remedo del gato* (Ferrer), la jota de *Los pasajes del verano* (Esteve, 1779), una canción de *La soldada* (Esteve, 1797), una arieta y un minué de *Los amantes chasqueados* (Laserna, 1779); La tirana del cangrejo de *Los celos desiguales* (Esteve, 1783), el bailete agitanado de *Los majos reñidos* (Esteve, 1782), la tirana de *La malicia del terno* (Esteve, 1782) y la tirana de *La despreciada* (Laserna, 1784).

Por todo lo expuesto, la referida obra de Pedrell abrió nuevas perspectivas en relación con esa rama de la música escénica española en el siglo XVIII, así como también de otras del mismo siglo y del anterior, en cuyo detalle no entramos por ser ajenas a la materia objeto de nuestro estudio, y su importancia documental queda bien acreditada con sólo considerar que a esta fuente han acudido eruditos como Mitjana, y muy recientemente, una vez instaurado el reino de la radiotelefonía, los organizadores de audiciones a larga distancia y sin hilos, cuando quisieron divulgar, aquél con la pluma y éstos por medio del canto acompañado instrumentalmente, algunos aspectos de la tonadilla reinante en la segunda mitad del siglo XVIII.

También se ocupó de la tonadilla Felipe Pedrell en el tomo cuarto de su *Cancionero musical popular español*, reproduciendo ocho muestras, a saber: cuatro de Esteve (zarandillo de *Los Novios y la Maja*, tirana de *El desvalido*, tononé de *El Pretendiente* y cancion del ciego de una tonadilla general, cuyo título no menciona); tres de Laserna (caballo de *La vida cortesana y aldeana*, un número de *Los serranos inocentes* y una arieta —escrita originariamente para violines, bajo y salterio— de *Los amantes chasqueados*), y una de Ferrer (la antes aludida canción de *El remedo del gato*). Y en la parte introductiva del volumen intercala una "correspondencia simbólica" que supone dirigida por Esteve a Laserna, pues en opinión de Pedrell esas fingidas cartas presentaban un retrato de estos dos músicos.

No obstante los errores en que incurrió Pedrell al juzgar la tonadilla literariamente, viendo en ella, como todos los moratinistas, un producto absolutamente despreciable, y no obstante

Ayuntamiento de Madrid

las exageraciones que le inspiró la música tonadillesca, considerándola como una manifestación exclusiva y excelsamente nacional, su aportación tiene gran interés, habiéndolo suscitado y mantenido por doquier en estos últimos años. Ello hace disculpables ciertos errores de transcripción en los correspondientes textos literarios, así como ciertas inexactitudes, entre las cuales figuran las de considerar como tonadillas varias operetas escritas por Manuel García (*El reloj de madera* y *Quien porfía mucho, alcanza*), o la de llamar "decantada", en vez de "cantada", una famosa tonadilla de Valledor inspirada en el famoso Malbrú. Hoy, como ayer, cuando se quiere conocer la tonadilla desde el punto de vista musical, es a Pedrell a quien se acude, y son sus textos musicales los que se utilizan.

* * *

Rafael Mitjana, en su *Historia de la Música en España*, publicada por la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (París, 1920), se ocupa con extensión de la tonadilla, reconociendo la gran importancia de este género, bajo el aspecto histórico y documental. "Se puede afirmar —son sus palabras, vertidas al castellano— que en su conjunto la tonadilla forma una especie de cinematógrafo donde se reproduce en brevísimos cuadros, llenos de fuerza, movimiento, y aun a veces de un realismo excesivo, la vida pintoresca y llena de color que reinaba al final del siglo XVIII. Tomando todas las formas, adaptándose a todos los ambientes, regocijante y satírica, fué alternativamente mitológica o burguesa, burlesca o sentimental, moral o paródica, campesina o ciudadana, idílica o bufona. En su feroz independencia no respeta nada; de todo se ocupa con diabólica fantasía y humorismo completo. Su constante buen humor y su franca alegría desarmaban a sus enemigos, y se la dejaba hacer todo cuanto le venía en gana, como ocurre con un niño adorado y lleno de mimos. Por sus cualidades eminentemente nacionales, merecía ese trato, pues en el fondo respondía a la necesidad generalmente sentida por el pueblo español de conservar su carácter, protestando contra los usos y costumbres extranjeros. Espejo fiel de la época, esas breves piezas dramáticas, análogas bajo más de un aspecto a los *Intermezzi* italianos, llevaron a la escena todas las clases de la sociedad: el campesino rudo, el comerciante astuto, el militar fanfarrón, el petimetre pedante, el gran señor

Ayuntamiento de Madrid

presuntuoso, la inocente Inés, el enamorado cohibido, la viuda llorona o coqueta, la beata fastidiosa, la malvada acariciadora, todos los tipos, en suma, de la vida universal, están alcanzados por sus dardos satíricos o mordaces. Pero ellas reservaban sus más aceradas flechas de un modo muy especial contra las modas nuevas, los gustos y las costumbres extranjeras. Su humorismo se ejerce sin piedad contra el afrancesamiento de las costumbres y de la literatura y contra el italianismo musical... La tonadilla, fundamentalmente nacional, fué odiada y despreciada por la sociedad aristocrática educada a la francesa y por todas las personas que se desvivían por seguir la moda..."

Considera Mitjana que los orígenes reales de la tonadilla databan de muy antiguo, pues se puede seguir su rastro en las primeras tentativas del arte dramático español, y hasta es posible hallar antecedentes directos en los intermedios con música escritos por Quiñones de Benavente y don Gil Armesto de Castro.

Aceptando la manifestación formulada en el *Memorial Literario*, de Madrid, considera Mitjana que las tonadillas constituyeron una transformación de los "cuatros", al introducirse una acción embrionaria representada por dos o tres personajes. Y explica el desarrollo del género, así como sus antecedentes inmediatos, reproduciendo los datos que suministrara dicha fuente.

Con detenimiento señala Mitjana la participación que en el cultivo del género tuvieron Misón, Guerrero, Ferreira, Plá, Esteve, Laserna, Valledor y otros compositores, recogiendo, con tal motivo, algunos datos anecdóticos. Asimismo reproduce algunos números pertenecientes a las obras que siguen: *La pescadora inocente* (Antonio Guerrero, 1760), *El remedo del gato* (Ferrer, hacia 1776), *El Pretendiente* (Esteve, 1780), *El luto de Garrido por la muerte de la Caramba* (Esteve, 1781), *La vida cortesana y la aldeana* (Laserna, 1780), *Los amantes chasqueados* (Laserna, 1779), *Los novios y la maja* (Anónima, sin año), y *El general Malbrú* (Valledor, 1785).

A guisa de conclusión expone Mitjana el siguiente juicio: "Como lo hemos dicho, el valor musical de estas composiciones efímeras, casi siempre improvisadas, es con frecuencia nulo. Escritas precipitadamente, sin que siempre viniese la inspiración en el momento propicio, el compositor, verdadero forzado de la escena, empleaba sin escrúpulos todos los lugares comunes que estaban a su alcance. Mas también a veces procedía con justicia

Ayuntamiento de Madrid

y producía páginas de un carácter sorprendente que hubiera podido firmar un maestro. Cuando el género tonadilla, que contenía un germen fecundo, parecía llamado a un brillante porvenir, puso trabas a su vuelo la guerra de la independencia. El pueblo, ocupado en rechazar la invasión —y los ejércitos napoleónicos llegaban hasta Cádiz— tenía que pensar en bien distintas cosas que el teatro." Y finaliza el capítulo, afirmando que el "género chico" de los pasados decenios constituye una transformación de la tonadilla.

Mitjana, hombre culto, amante de la erudición, no pudo estudiar el caudal de tonadillas existente en la Biblioteca Municipal de Madrid. Limitóse a examinar algunas, a repasar los títulos del Catálogo correspondiente y a recoger lo que, tras una ojeada somera o por intuición, no siempre de acuerdo con la realidad, habían llevado a las letras de molde aquellos musicólogos o polígrafos que antes de él habían dedicado alguna atención a la materia. Tampoco se le podía exigir otra cosa a quien, como Mitjana, estaba absorbido por actividades diplomáticas que le tenían con frecuencia alejado de su país natal, y cuyas preferencias musicales, en el orden de la investigación, se encauzaban, preferentemente, por otros caminos, y singularmente el de la música polifónica y el de los compositores del siglo XVI. Por eso aparecen en su libro errores de bulto, a cuya rectificación procedí en parte cuando tracé la biografía de don Luis Misón, que figura en mi obra *La Música en la Casa de Alba*. De ellos trataré aquí sucintamente.

Afirma Mitjana, siguiendo la tradición de quienes escribieron sobre la tonadilla, sin conocer este género sino superficialmente, que al trazar Misón en 1757 una escena de amor entre una mesonera y un gitano, con este cuadro de costumbres dió "el verdadero prototipo de la tonadilla". ¿Ha existido jamás tal prototipo por ventura? ¿No ha habido más bien diversos prototipos, según que las tonadillas fueran a uno o varios interlocutores, y según la evolución del género, que en la época de su desarrollo máximo alcanzó las proporciones de una ópera cómica en un acto? Todo esto dicho sea, aun descontando la errónea afirmación, imputable al *Memorial Literario*, de que Misón crease el género en 1757. También sufrió un extravío, y no de poca monta, el propio Mitjana, al declarar que de Misón únicamente se conservaban cuatro tonadillas o siete tonadillas (tal discrepancia aparece en diversos lugares de su obra) en los archivos del

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid, cuando la verdad es que las allí existentes se cuentan por decenas.

A pesar de todos estos errores, bien disculpables dada la forma cosmopolita en que desarrolló su actividad musicológica este preclaro exaltador de nuestras tradiciones musicales españolas, su libro da visiones de conjunto muy atinadas acerca de la tonadilla, y es, por otra parte, el primero referente a dicha materia que ha tenido una divulgación amplísima, por habérselo redactado en idioma francés y publicado en una de las más importantes "Enciclopedias" musicales del mundo.

* * *

Un estudio bien estimable y henchido de interés en lo que afecta a la personalidad biografiada, es el que el bibliotecario del Conservatorio, don Julio Gómez, publicó en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (repartido entre varios números de 1925 y 1926), bajo el título *Don Blas de Laserna.—Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero,* el cual tiene como apéndices una colección de documentos referentes a dicho tonadillero y otros colegas suyos, que Barbieri legó a la Biblioteca Nacional y seguían inéditos aún, y un Catálogo de las obras de Laserna, formado por 888 números, con indicación de las Bibliotecas donde se hallan (Municipal, Nacional y del Conservatorio).

Acertado es lo que Gómez dice sobre el falso concepto en que se tiene hoy la tonadilla de ayer y sobre el origen de esa "tonadilla escénica" cuyo antecedente está en el "entremés cantado". Lo que insinúa sobre la calidad literaria y espíritu musical de la tonadilla se ajusta mucho más a la realidad que lo expuesto por Pedrell, pues si éste vió en la música tonadillesca una afirmación franca y resueltamente nacionalista, como protesta ruda contra todo influjo operista e italianizante, aquél afirma esta verdad inconcusa, que puede rebajar los entusiasmos de los patrioteros a ultranza, pero que responde a hechos históricos indiscutibles: "La tonadilla, basándose en los cantos populares, ha sufrido ya la influencia de la música italiana, principalmente de la ópera bufa, que le presta su técnica, que por entonces ya había llegado a su mayor grado de perfección... La técnica de los tonadilleros es, fundamentalmente, la de la ópera cómica italiana de

Ayuntamiento de Madrid

su tiempo. Esteve no conoció tan a fondo la producción extranjera como su émulo (Laserna). Esto, que le restó perfección formal y facilidad técnica, contribuyó en cambio a que su personalidad no se contaminase tanto de italianismo como la de Laserna." Por otra parte, mientras Pedrell consideraba los libretos tonadillescos como verdaderas simplezas, hasta el punto de admirar que hubiese habido compositores capaces de poner tales engendros "en música y en música genuinamente española", Gómez los estima por su importancia histórica y documental, así como también por su naturalidad innegable. "En cuanto al valor literario —afirma— es pequeño, pero también se ha exagerado su menosprecio." Y en otra parte dice con respecto al mismo asunto: "Aunque es cierto que dominan los libros anodinos e insulsos a más no poder, también los hay que son pintorescos y graciosos sainetillos, llenos de donaire popular; pero como el descubrirlos es difícil en medio de la balumba de libros que se conservan, ha sido más cómodo condenarlos todos sin excepción, sistema muy seguido, desgraciadamente, en la historia de nuestra ciencia y de nuestro arte."

Gómez puso en duda que fuese Misón el creador de la tonadilla. La realidad ha demostrado lo atinado de tal suposición suya. Al explicar la extensión de este género e insistir en que no es canción, aria ni romanza, sino un producto liricodramático perfectamente determinado, con variedad de escenas, de personajes, y a veces hasta de lugares y de acción, integrado por varios aires o piezas musicales, que se cantan seguidos unas veces y otras con intermedios puramente declamados, hace esta atinada comparación. "Llamar tonadilla a una canción, por española que sea, es análoga impropiedad a la que cometería quien llamase entremés a un epigrama o sainete a una letrilla."

Bajo el epígrafe "Reseña histórica de la tonada" ha publicado J. Aroca —el transcriptor del notable *Cancionero Musical y Poético del siglo XVII, recogido por Claudio de la Sablonara*— una "colección de transcripciones musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII", representada por los siguientes cinco números: "Madrigal", de Encina; "Seguidillas en eco", del maestro Capitán; "Jácara", anónima del siglo XVII; "Primer aire de tonadilla" (Guerrero, siglo XVIII), y la tirana titulada "Donaires y burlas", del propio Jesús Aroca. Preceden a esos textos musicales unas "Breves consideraciones acerca de la música popular española en los referidos siglos, por Jerónimo Gómez Ro-

Ayuntamiento de Madrid

dríguez". Las únicas referencias históricas que ofrece este prólogo con respecto a la tonadilla, dicen textualmente: "Uno de los principales tonadilleros del siglo XVIII fué Guerrero, quien, lo mismo que Moral, Esteve y Laserna, compuso follas, mojigangas, tiranas y seguidillas. En las manchegas de su tonadilla a tres se observa en toda su pureza ese estilo que realzaba el sentido de la letra, en la que los conceptos aparecían expresados en forma poética o graciosa con la galanura que les prestaba la agudeza del ingenio."

Niega la importancia de la tonadilla M. F. Fernández Núñez, en el prólogo puesto a su libro *La vida de los músicos españoles. Opiniones, anécdotas e historia de sus obras* (Madrid, 1925), donde se habla de Chapí, Caballero, Pérez Casas, Conrado del Campo, Bretón, Jiménez y otros. Este autor considera oportuno hacer un balance del siglo XVIII para rebajar su importancia histórica y españolismo vibrante. Con tal motivo expone:

"Yo no sé si en realidad las manifestaciones musicales de esa época merecen la pena de ser estudiadas. La tonadilla y las tonadilleras, y los diálogos de majos y majas, currutacos y capones, toreros y toros, quemaderos, autos de fe y espectáculos de análoga semejanza, bastante fantaseados por plumas incultas, no pueden tener la trascendencia que los escritores, falseando hechos, han querido concederles.

"Por ahora conviene dejar bien sentadas dos afirmaciones: la primera, que las manifestaciones musicales del siglo XVIII son en general detestables, verdaderos esperpentos; la segunda, que las tonadillas y los gérmenes de zarzuela de aquella época denotan un género mediocre que degeneró en las actuales varietés. Los autores de tales tonadillas no son dignos de batir palmas por ellos; su figura puede interesar como elemento para estudio de un período histórico, pero nada más. Interesante el nombre de Luis Misón, creador de la tonadilla y precursor de la zarzuela, con dúos y obras, que en opinión de Manuel García no dejan de tener cualidades sobresalientes, pero no son acreedores a idéntica alabanza otros músicos contemporáneos de él, y que con él compartieron los aplausos de aquel público de extravagante gusto y perverso sentido estético.

"Desde el siglo XVIII a la fecha, por lo que a música se refiere, las obras a que se acostumbró tanto al público como a los maestros, eran de un gusto perverso; al público le agradaba

Ayuntamiento de Madrid

aquella música porque hablaba al oído y dejaba en él la impresión perenne.

"La influencia italiana, que acabó por consagrar Farinelli, se extendió en tal forma y arraigó de tal suerte, que toda la generación musical de la mitad del siglo pasado buscó allí su patrón y en él se inspiró para hacer Arte..."

* * *

En la primera colección de *Quatorze Airs Anciens d'Auteurs Espagnols*, armonizados libremente por Joaquín Nin (París, 1926), hay un estudio preliminar sobre la música española, resaltando entre sus capítulos el titulado "La Tonadilla, jeu lyrique et drapeau national". Comienza Nin este capítulo con las palabras: "Se habla frecuentemente de la tonadilla como de la zarzuela antigua, es decir, sin saber ni de cerca ni de lejos lo que eran y representaban la una y la otra. Con frecuencia se las ha confundido entre sí, debido a ciertas semejanzas morfológicas que en realidad se reducen a lazos de parentesco." Y establece a continuación la diferencia entre ambas, recordando que "una tonadilla era una escena breve, por lo general de carácter popular, hablada, cantada, y en muchas ocasiones danzada, en cuya representación tomaba parte un reducido número de personajes, o también uno solo". Constituía, en suma —viene a decir Nin—, un complemento de espectáculo, en tanto que la zarzuela era un espectáculo lírico completo e independiente. Para señalar los orígenes de la tonadilla, recuerda Nin aquella fuente donde bebieron su información Soriano Fuertes, Pedrell y Mitjana; pero vacilando en aceptarla, con razón, no obstante haberla apadrinado personas tan ilustres como los dos musicólogos últimamente mencionados, se inclina a suponer que la tonadilla no tiene su origen en los cuatro de empezar, sino en la zarzuela, y que no se aproxima tanto al villancico como a la jácara. Tras lo cual añade: "Quizás sea falsa nuestra tesis. Ambas son admisibles en el estado actual de las investigaciones. Acaso llegue un día en que se aclarará este interesante punto de nuestra historia lírica."

Tiene Joaquín Nin frases llenas de comprensión para las letras tonadillescas, en las que ve la síntesis de todas las reacciones y todos los movimientos de la vida de la época; tras lo cual añade: "Todo era bueno para las tonadillas; todo constituía un pretexto para hacer comentarios en estos folletines, donde se re-

Ayuntamiento de Madrid

presentaba, cantaba y danzaba... Rápidas, ágiles, animadas por un dinamismo inaudito, palabras alegres, expresiones burlonas, interjecciones crudas y netas, se entrecruzan con los más acerados epítetos y los rasgos más cortantes en la cálida y bullidora atmósfera de la acción escénica." Asimismo recogió Nin con exactitud el heterogéneo carácter musical de la tonadilla con su "curiosa mezcla de lugares comunes tomados de la música italiana en boga, estribillos populares y sorprendentes rasgos llenos de originalidad y frescura, donde aparece bien marcado el sello nacional". Y explica el influjo italiano sobre las tonadillas, basándolo en dos razones: ante todo, que los compositores españoles, por prudencia, debían admitir las costumbres adquiridas durante cerca de un siglo; y después, que la técnica nacional estaba completamente por hacer.

A la segunda colección de esta obra de Nin (Paris, 1927) antecede otro estudio lleno de interés por su nutrida y variada información, que ilustra sobre las diversas obras integrantes del volumen y sobre el carácter e influencias de esta clase de producciones.

Entre los "Airs Anciens" recogidos y armonizados por Nin hay piezas tonadillescas de Esteve, Laserna y Ferrer, con carácter lírico las del primer cuaderno y carácter satírico las del segundo, habiendo sido revestidas todas ellas con un acompañamiento inspirado en el feliz propósito, no precisamente de crear una materia, sino de "recrear" un espíritu, cuyo desarrollo quedó paralizado por insuficiencia de la envoltura original.

Uno de los más recientes comentarios sobre la tonadilla se debe a un musicólogo francés que viene interesándose por la música española, como lo demuestran sus obras *Le mysticisme musical espagnol au xvi^e siècle*, *Victoria* y *Albéniz et Granados*, publicadas estas dos últimas en la colección *Les Maîtres de la Musique*, que edita la librería Alcan, de París. En su *Albéniz et Granados* (1926), Henri Collet, recogiendo y sintetizando una opinión corriente, supone que estos dos músicos españoles contemporáneos son herederos directos de los tonadilleros aclamados en el siglo XIIII, y que esos tonadilleros eran a su vez herederos de los guitarristas del siglo XVII, los cuales por su parte procedían en línea recta de los vihuelistas del XVI. "La cadena se anuda sin discontinuidad a través de los siglos", afirma Collet. Este enlace ideal establecido por el autor es algo qui-

Ayuntamiento de Madrid

mérico, sin embargo. ¿Cuánto sabían en el siglo XVII los guitarristas acerca de sus ascendientes los vihuelistas? ¿Cuánto en el siglo XVIII los tonadilleros acerca de sus predecesores los guitarristas? ¿Cuánto Albéniz y Granados de aquellos tonadilleros del XVIII, salvo las muestras divulgadas por Pedrell y alguna que otra obra más? Casi nada, por no decir absolutamente nada. Y si entre ellos se puede establecer un enlace indiscutible, no se debe a influjos hereditarios en el sentido de que cada uno de esos grupos de artistas creadores acudiera a la fuente de los que le habían antecedido un siglo o siglo y medio antes, sino a razones de índole étnica, tan consubstancial con la raza, que no pudieron desprenderse de su influencia vital, y por obra de esa influencia han dado un sello bien típico a sus numerosas composiciones. De todas suertes, no deja de ser interesante esta exposición, debida a uno de los autores que más se vienen distinguiendo por su ferviente *hispanofilia musical*.

También han dedicado comentarios a la tonadilla escénica y a sus principales cultivadores las escasas historias musicales escritas en nuestro país durante estos últimos decenios, resaltando entre ellas, a tal respecto, la de Eduardo López Chavarri, cuyo título dice *Historia de la Música*.

* * *

Para cerrar estas notas recordaremos que en uno de sus "Episodios Nacionales", el titulado *La Corte de Carlos IV*, se ocupó incidentalmente de la tonadilla el novelista insigne don Benito Pérez Galdós. Un personaje de la referida producción, al servicio de cierta cómica del Príncipe, relataba las obligaciones que le imponía su empleo, figurando entre las mismas esta que sigue: "Ir a avisar puntualmente a los mosqueteros para indicarles los pasajes que debían aplaudir fuertemente en la comedia y en la tonadilla, indicándoles también la función que preparaban *los de allá*, para que se apercibieran con patriótico celo a la lucha."

III. *Mi reconstrucción histórica de la tonadilla escénica.*

¿De qué modo surgió mi interés por la tonadilla teatral del siglo XVIII? Eranme ya conocidas algunas de sus muestras, aireadas por ese musicólogo a quien tantas revelaciones debe nues-

Ayuntamiento de Madrid

tra música y que se llamaba Felipe Pedrell. Por otra parte, la materia en sí constituía motivo de atención; pero nunca había pensado en acudir, sino esporádicamente a lo sumo, cuando se presentase una oportunidad propicia, a las fuentes manuscritas que en tan copioso número posee la Biblioteca Municipal madrileña.

Un día otoñal hallé en la calle al director de esta Biblioteca, don Ricardo Fuente. Le había conocido algunos años antes, cuando él era director y yo crítico musical del diario madrileño *El Radical*, y llevábamos ya mucho tiempo sin vernos, pues al morir este diario, de vida bien efímera, nuestros respectivos rumbos nos condujeron por cauces bien diferentes. Siempre conservé por aquel amigo, sin embargo, un recuerdo grato, pues se lo merecían su cultura y su afabilidad. Preguntóme Fuente por mis tareas musicológicas y me recordó las obras existentes en la Biblioteca confiada a su dirección. Brotó entonces, de súbito, el deseo de conocerlas. Puestos de acuerdo, fuí allá con él al domingo siguiente y aquel mismo día examiné superficialmente algunos legajos, recogidos al azar entre los centenares que tan valioso archivo cobija. La primera obra que cayó en mis manos era la música de un sainete titulado *El Maestro de Música*, y allí leí en una graciosa tirana estos versos satíricos:

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

A partir de aquel instante fijé una resolución que hube de mantener con firmeza en lo sucesivo. Como los días laborables tenía ocupación a las horas en que permanecía abierta la Biblioteca Municipal, aprovecharía los domingos para mis investigaciones musicales en esa Casa. Y así lo hice. Al principio, mis tareas eran de orientación general. Después las metodicé, anotando muy detalladamente la existencia de todos los números musicales importantes o curiosos que me ofrecía dicho archivo con respecto a la producción teatral del siglo XVIII (comedias, sainetes, loas, zarzuelas, óperas, melólogos, escenas mudas, tonadillas, etc.) y registrando todas cuantas particularidades mereciesen ser tenidas en cuenta por un historiador minucioso al hallarse ante un copiosísimo caudal de noticias completamente vírgenes aún. Posteriormente, por lo que atañe a las tonadillas, deduje que convendría no separar sus aspectos literarios y mu-

Ayuntamiento de Madrid

sicales, puesto que con frecuencia se complementaban, hasta el punto de ser indisolubles en numerosos casos. Y con perseverante ahinco, sin dejarme arredrar por la magnitud de la tarea, leí los libretos y música de todas y cada una de las producciones que, en cifra verdaderamente enorme, posee la Biblioteca Municipal, recogiendo *todo cuanto pudiera interesar dentro del plan* que me había trazado para la elaboración de una vasta obra que tal vez no habría de ver nunca la luz, ni acaso la cima. Investigué otras fuentes complementarias que guardaban relación más o menos directa con mi propósito, y esa obra se fué formando así lenta, metódica e insensiblemente. No sentí jamás el menor hastío, porque, contra lo que muchos suponen y algunos han escrito, el caudal tonadillesco ofrece un interés indiscutible como evocación de una época tan llena de sugestiones y tan mal comprendida como lo es la segunda mitad del siglo XVIII, y porque a la variedad de los textos literarios que pintan vivos cuadros de costumbres, se suma la riqueza de los textos musicales que nos dicen hoy el folklore de todo el suelo español tal como era sentido e interpretado en aquella época.

Esa labor a que venía entregado hubiera sido incompleta si se hubiera reducido al examen analítico de las fuentes mencionadas. Así, pues, copié además por centenares aquellos textos bajo su doble faz musical y literaria, agrupándolos de acuerdo con un plan trazado también por mí, ya que su publicación habría de complementar indispensablemente esa obra.

Como eran amplísimo el campo y divisible la materia, no esperé a concluír esta empresa en que me hallaba metido para divulgar entonces conjuntamente los resultados de mis investigaciones, sino que recogí aspectos parciales, cosechados en mis incesantes rebuscas, y utilicé toda oportunidad propicia para comunicarlos ante los auditorios y lectores más heterogéneos, ya de palabra, ya por escrito.

Entre estas tareas de divulgación episódica puedo señalar, por lo que a la difusión verbal se refiere, algunas conferencias con ilustraciones musicales, y una de ellas, por cierto, utilizando la radiotelefonía, con lo cual, por primera vez resonaban en una sala madrileña, después de un silencio de siglo y medio, diversas canciones entonadas en los teatros de la Cruz y el Príncipe durante la segunda mitad del siglo XVIII. Y en esa resurrección tales melodías alcanzaron un ámbito de difusión que jamás habrían

Ayuntamiento de Madrid

podido sospechar sus modestos autores, porque al ser manumitidas del injusto olvido que venían sufriendo, corrieron simultáneamente por todos los puntos del cuadrante, en muchísimas leguas a la redonda.

Entre tanto repasé y cotejé los diversos juicios que sin conexión unitaria y de un modo esporádico, por lo general, se ha ganado la tonadilla en estos últimos cincuenta años, llegando a la conclusión de que la situación histórica del asunto es similar, en cierto modo, a los intrincados bosques tropicales. Los mapas que durante muchos años lo han ido representando adolecen de inexactitudes y deficiencias. Aunque sus informes suministran al explorador normas de orientación y puntos de partida para ulteriores avances por ignotos suelos, la visión de conjunto falta completamente. Si el explorador hallaba en la selva virgen algún poderoso río, ni conocía el manantial que le dió el ser ni podía presentir cuál era su ulterior curso hasta afluír a otro río más poderoso o hasta desembocar en el Océano. Si, adentrándose más aún, hallaba un vastísimo lago, ignoraba cuáles pudieran ser su extensión superficial y su estructura geométrica. Todas las suposiciones eran admisibles tanto en el primero como en el segundo caso, pero la verdad única sólo podía ser aquella que declarase la realidad física de los territorios vírgenes. Ni siquiera contaba el explorador con aviones que, al remontar hoy el vuelo, permiten lanzar ojeadas de conjunto sobre extensos campos, facilitando las misiones de aquella índole.

Así, en el terreno de la tonadilla teatral, ha sido preciso aventurarse a recorrer todas, absolutamente todas, las obras existentes hoy —que se aproximan a las dos mil— antes de poder presentar conclusiones definitivas, y no puramente hipotéticas, con el consiguiente riesgo de que fueran total o parcialmente erróneas. Una vez realizada esta labor, el panorama literariomusical de la tonadilla ha mostrado una diversidad, insospechada o apenas presentida hasta entonces, de caracteres parciales, cuyo examen íntegro se imponía de un modo apremiante, so pena de quedarse sin establecer en su totalidad el proceso histórico de la evolución tonadillesca. Si al explorador por tierras vírgenes le ofrece la Naturaleza múltiples aspectos: el orográfico, el hidrográfico, el geológico, el mineralógico, el botánico, el zoológico, el climatológico, el meteoro-

Ayuntamiento de Madrid

lógico, el sanitario, etc., de igual suerte la exploración de la tonadilla ofrece al investigador un número siempre creciente de aspectos que se relacionan y complementan con aquellos dos primordiales a los que primero pensé dedicar de un modo exclusivo la atención: el de la producción literaria y el de la musical. *Recogerlos sintéticamente a veces, para no dar una extensión considerable a este estudio, mas siempre con visión analítica, que* no ha dejado de repercutir en la forma del mismo, tal ha sido la misión impuesta, una vez emprendida esta labor histórica con amplio criterio, así como también con un conocimiento de causa directo y consciente.

* * *

El entusiasta desinterés con que emprendí esa labor investigadora no se detuvo ante ningún obstáculo. Sin duda era el mayor de todos el suministrado por la contemplación de tantas docenas de legajos repletos de obras, unido a la consideración del larguísimo tiempo que me impondría su revisión total, por disponer solamente de las mañanas dominicales, y aun no de todas. No hacía mella en mi ánimo tan desalentadora perspectiva, pues creí entonces —y la experiencia me ha demostrado luego cuán en lo firme estaba— que no debe desmayar un investigador si, cuanto más avanza, tanto más lejos ve el punto de partida, pero no más próximo el punto de término. Por otra parte me fortificaban con sus estímulos las alentadoras frases de personas tan competentes en lides históricas como don Rafael Altamira (1), aun descontando las facilidades que para el ma-

(1) *Lleno* de gratitud transcribo a continuación algunos de los párrafos que don Rafael Altamira ha tenido la atención de dedicar a la tonadilla escénica. En su *Epítome de Historia de España* (*Libro para los profesores y maestros*) ha escrito: "El señor Subirá ha publicado varias monografías sobre músicos españoles contemporáneos y antiguos y sobre formas musicales españolas (tonadillas, etc.), y prepara actualmente una obra ricamente documentada sobre la historia de la tonadilla escénica en el siglo XVIII, considerada tanto musical como literariamente." En su artículo *Del Archivo de la Casa de Alba* (*La Nación*, de Buenos Aires, 5 de agosto de 1927) ha escrito: "Subirá ha estudiado de modo particularísimo, agotando la documentación de la Biblioteca Municipal de Madrid, una de las formas típicas de esa música (la del siglo XVIII), la llamada Tonadilla, y es de desear vivamente que pronto goce el público de los resultados de esa investigación copiosa, que desvanecerá no pocos errores y fijará líneas definitivas en la evolución de aquel género."

Ayuntamiento de Madrid

yor provecho de mis investigaciones me otorgaron el anterior director de la Biblioteca Municipal don Ricardo Fuente y su sucesor don Manuel Machado, así como el personal a sus órdenes, entre el cual debe destacar el nombre de don Angel Andarias, de igual modo que el jefe de la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional don Julián Paz. Para todos ellos, así como para don Emilio Cotarelo, que me ha proporcionado noticias muy curiosas en relación con la historia de la tonadilla, mi gratitud más cordial, bien merecida.

Ese celo perseverante que, a falta de mejores virtudes, puse yo en mi labor, debe ser llevado a su máximo extremo por todos los investigadores, sin que jamás abandonen éstos sus pesquisas hasta haber agotado en absoluto las fuentes de estudio, pues en cualquier pequeñez que se desdeñase puede existir algo no sólo importante, sino fundamental o decisivo. A tal respecto juzgo oportuno aducir un caso que así lo comprueba. Cuando dí por conclusa mi catalogación de las tonadillas musicales existentes en la Biblioteca Municipal, advertí que me faltaban las notas correspondientes a un legajo. Convencido de que lo tenía examinado ya, supuse que las cuartillas correspondientes se habían traspapelado; y como no recordaba que hubiera nada saliente en él, estaba resuelto a abstenerme de repasarlo. "Después de todo —me decía—, ¿qué importancia puede tener la falta de una o dos docenas de tonadillas en mi catálogo, cuando son tan numerosas las registradas? De todas suertes, me decidí a hacer una nueva requisa y pude advertir entonces dos cosas: primera, que mi vista no se había posado aún sobre las obras de ese legajo, y segunda, que en él se guardaba uno de los ejemplares más curiosos de tonadilla, tanto por su antigüedad como por su forma y por la índole de los asuntos episódicos, pues se trataba de una tonadilla escrita por Misón en 1758 con el título *Los ciegos,* en la que hay recitado de vendedor sobre acordes, jota, preludio de vihuela y por remate unas seguidillas que evocaban la típica forma de los "cuatros", cultivada excepcionalmente en la tonadilla escénica.

No considero inoportuno señalar aquí aquellas publicaciones donde he venido ofreciendo avances de este estudio sobre la tonadilla escénica. Además de los numerosos artículos que la he dedicado en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y*

Ayuntamiento de Madrid

Museo del Ayuntamiento de Madrid, en la malograda revista madrileña *Hispania*, en *Revista de las Españas*, en *Revista musical catalana*, en *Fulles Musicals* y en otras publicaciones de menor cuantía, he tratado la cuestión en *Bellas Artes* (publicación hecha como homenaje a las Artes gráficas por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, para conmemorar la inauguración de la nueva Casa Social en 1926) donde inserté el trabajo *Lo que dicen sainetes y tonadillas*, ilustrándolo con la transcripción de media docena de piezas musicales hasta ahora inéditas; en *La Música en la Casa de Alba*, donde me ocupé con bastante extensión de Misón, Guerrero, Laserna y Ferrer, suministrando algunas noticias nuevas en relación con la materia, y en el folleto *Tonadillas satíricas y picarescas* (volumen VII de la Biblioteca de Divulgación Literaria), para el cual escribí un prólogo examinando sucintamente la morfología literariomusical de las tonadillas a solo y defendí esas obras olvidadas, fijando el concepto que me merecen al trazar estas líneas:

"Confiamos que se tendrá en cuenta nuestro deseo de sacar del olvido producciones cuya boga, a raíz de habérselas escrito, fué muchas veces tan grande como lo venía siendo, a fines del XIX, la de esas obras agrupadas bajo la denominación común de "género chico", donde recogerán los historiadores en el porvenir, con las palpitaciones de una época fenecida, los reflejos de costumbres populares y de gustos públicos dignos de ser tenidos en cuenta. "Género chico" fué también, durante la segunda mitad del siglo XVIII, esa tonadilla que se viene menospreciando rutinariamente por doquier..."

Sean estas líneas expresión de convicciones tanto más arraigadas cuanto mayor número de aquellas *producciones* pasaron ante mi vista en la Biblioteca Municipal de Madrid, y tal vez justificación del interés con que las examinamos para aquilatar en lo posible el fondo y la forma, el espíritu y el cuerpo, la anatomía y la fisiología de todas esas obras menores, tanto más estimables cuanto *más tiempo transcurra*, porque a los defectos que pudieron hacerlas caer en olvido se antepondrá cada día con más relieve su indiscutible interés, bajo tres aspectos: como cuadros artísticos no exentos de gracia picaresca, como cuadros históricos no exentos de vitalidad jugosa y como cuadros folklóricos no exentos de juvenil encanto.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

PRIMERA PARTE

ORIGEN E HISTORIA

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO I

Antecedentes y orígenes de la tonadilla escénica.— Deficiencias cronológicas.

I. *Sentidos usuales de la voz "tonada".*

Bajo el doble aspecto verbal y formal podemos examinar los orígenes de la tonadilla. Por lo que al primero respecta, ya se han señalado, al fijar sus conceptos, los varios sentidos que le dieron los Diccionarios desde el de Covarrubias hasta los modernos, y para complementar esa información mencionaremos aquí variados textos donde la voz "tonadilla" era sinónima de canción.

Durante el siglo XVI hallamos las voces "tonada" y "tono" usadas indistintamente como denominaciones aplicables a las piezas cortas de canto que se acompañaban con música, designándose también de ese modo, concretamente, aquellas que, en las representaciones teatrales, se cantaban al comienzo de la función o dentro de ella. He aquí dos ejemplos que lo comprueban así, y que tomamos de Cotarelo y Mori:

> Que no haré sino colar seis tragos
> y cantar dos tonadas y partirme.
> (Cervantes, *El rufián viudo*, sainete.)

> Ella. Pues porque a su tierra vaya — al son deste panderillo.
> con alguna cosa nueva, — El. Si es nueva, será bizarra
> le cantaré una tonada — para mi lugar.
> (Calderón, *La Plazuela de Santa Cruz*, sainete.)

La traducción manuscrita, existente en la Biblioteca Nacional, del libro *De Spectaculis*, escrito por el padre Juan Mariana e impreso en Colonia el año 1609, muestra dos voces paranomásicas, a saber: "tonada" y "sonada" —en cierto modo análogas, respectivamente, a las italianas "cantata" y "sonata"—, conside-

Ayuntamiento de Madrid

rándose la primera como sinónima de canción, y la segunda como sinónima de pieza instrumental. Censurando ese autor que se hubiesen afeminado las tonadas con la libertad de los farsantes, los cuales corrompen y hacen lasciva toda la música, lamenta que los cantarcillos torpes, tomados de las plazas, bodegones y casas públicas, se mezclen con tonadas que sirven a tal propósito y que la gente aprende de memoria; y lo peor, según él, es que esas torpes sonadas recogidas de cantarcillos torpes se introduzcan en los templos no pocas veces. Más adelante se ocupa de las tonadas blandas y afeminadas que por sí mismas despiertan a torpezas, a las cuales se añaden palabras y meneos deshonestísimos.

Durante el siglo XVII son usuales las denominaciones "tono" y "tonada", al tratarse de obras vocales con acompañamiento. Baste recordar las contenidas en el *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, de Felipe Pedrell, y las transcritas por Rafael Mitjana en su valiosísima contribución a la *Histoire de la Musique*, publicada por la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Los autores de esas piezas para voz y bajo continuo eran, entre otros, Sebastián Durón, Francisco Berxés, Juan de Navas y José Marín. Cierta "tonada", compuesta por Miguel Martín Valenciano, añade al bajo continuo la voz suplementaria de un violonchelo, sin duda por la costumbre de oír y componer música polifónica y la falta de valor para optar resueltamente por aquel arte, a la sazón nuevo, de la monodia acompañada.

Con esta significación restringida sigue usándose la voz "tonada" durante el siglo XVIII, y no sólo en sus albores, sino también cuando la tonadilla escénica se había entronizado en los teatros madrileños. He aquí, efectivamente, algunos ejemplos que recogí al examinar los sainetes manuscritos de la segunda mitad del siglo XVIII existentes en la Biblioteca Municipal, debiéndose advertir que en todos esos casos falta la indicación del año en que se estrenaron las respectivas obras.

Los hombres grandes del tiempo (Anón.) presenta el siguiente diálogo:

RUF. Juana, pues que no hay que hapor divertirnos pudieras [cer, cantar alguna cosita.
CR. Unas seguidillas nuevas cantaré, que son bonitas.
RUF. Pues hazlo. No te detengas.
(Canta la criada seguidillas o tonada.)
TUR. Buena voz y lindo estilo.
NIC. Ha estado por cierto buena.

Ayuntamiento de Madrid

Obsérvese que en el precedente caso quedaba al arbitrio de la intérprete el optar por "seguidillas" o "tonada", es decir, por una canción específica o una canción genérica.

En *Miscelánea de diversión* (Anón.) decía la orquesta el "pitiminí", pieza que cantaba y bailaba una pareja "sonando horteras y cucharas", según expone la acotación correspondiente. La letra puesta a este "pitiminí" es como sigue:

Ay del Pitiminí
palillos y cucharas,
Ay del Pitiminí,
que roncí, que roncí,
que roncica es mi dama.

Tras estos versos advierte el manuscrito: "Al fin de la tonada se abrazan."

Presenta una contundente afirmación de nacionalismo musical el sainete anónimo *El maestro de música*, donde un personaje extranjero entonaba una "canzoneta en francés" (pieza sustituída por un aria de abundantes trinos y gorjeos, confiada a la Mayorita), y otro manifestaba con tal motivo:

Señor, yo quiero un maestro
Que sepa hablar en mi lengua,
que agarre aqueste instrumento
(*Se refería a la guitarra.*)
que me enseñe a cantar coplas
de caballo, malagueñas
o gaditanas, tonadas,
siguidillas y jopeos.

Al empezar el sainete *Más vale tarde que nunca* (José Landeras) "cantan dentro tonada de lugar", constituída por una estrofa dicha a dúo y otra dicha a coro, tras lo cual un personaje hace su comentario. He aquí todos estos versos:

Duo. En llegando del campo
tu calle rondo,
por ver si puedo hablarte,
bello pimpollo.
Coro. Lava la niña en la fuente clara.
Tiende su ropa blanca en el pra-
[do verde.
Habl. Con qué gusto se divierten
a poca costa los payos
al son del tamborilillo,
libres ya de los cuidados
y penas que a mí me tienen
desesperado y rabiando.

II. *Sentidos usuales de la voz "tonadilla".*

Como ya queda expuesto, con referencia a la canción teatral, en el siglo XVI se denominaron "tonos" y "tonadas" las piezas cortas de canto que se acompañaban con música. En el siglo siguiente se usa el diminutivo "tonadilla" para designar la música a cuyo son se bailaba en el teatro. Sirva de ejemplo cierta

Ayuntamiento de Madrid

Loa impresa en Madrid en el año 1751, donde se contiene un baile a la "tonadilla", y de la cual, así como también de otras obras que a continuación mencionaremos con referencia a este siglo y primera mitad del XVIII, nos habló Cotarelo y Mori en su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII* (Madrid, 1911).

Poco más tarde se entiende por "tonadilla" la letra de cuanto por cualquier concepto se cantaba en medio o al final de los entremeses y bailes. Es entonces cuando, lentamente, va tomando cuerpo esta nueva manifestación escénica. Abundan los ejemplos de tal índole, datando el más antiguo de 1660 aproximadamente, y pertenecen a bailes, entremeses, loas, mojigangas, etc. Ya entrado el siglo XVIII, hacía oficio de tonadilla, ocasionalmente, un "aria", es decir, una composición que, alejada de lo popular, significaba algo más elegante. Por esto el baile *El Barquerillo* (Zamora, 1703) presenta el siguiente diálogo:

LAS DOS. ¿Qué se canta?
LOS DOS. Tonadilla.
que huela a los barrios altos.

También a comienzos del siglo XVIII algunos autores consideran sinónimas las voces "jácara" y "tonadilla", y de ello suministra convincente prueba el baile *El tiro a la discreción* (José J. Benegasi), por el que se deduce además que, a la sazón, las tonadillas mostraban un bajo nivel artístico. En efecto, los personajes son Apolo, la Discreción —que personificaba el buen gusto literario—, el Vulgo, la Necedad y otros entes simbólicos. La Discreción va a ser arcabuceada por todos estos enemigos suyos; y al final Apolo decreta que se escriban "tonadillas", mas no solamente para agrado del vulgo, sino también para solaz del discreto.

El entremés de *La Plaza Mayor para Navidad* (1714) tiene, entre otros personajes, a un italiano y una mozuela. Como aquél reclamase a ésta unos "escuti" que la había dado, ella responde que se los volverá, "después que una tonadilla — cante al pandero". Aquí se trata, pues, de una tonadilla bailada, cosa lógica, porque la acción pasaba en una "noche de zambra". La letra dice:

Ala y más ala. ¡Viva la parmesana!
Ela y más ela. ¡Que con bien venga!

Ayuntamiento de Madrid

Con referencia a los dos primeros decenios del siglo XVIII, hallamos en la *Vida* de don Diego de Torres Villarroel la voz "tonada" como sinónima de canción que se acompañaba con guitarra, cosa que sucedía hacia 1710, pues refiriéndose dicho escritor en su biografía a los años comprendidos entre los quince y veinte de su edad, escribe: "Acompañaba con la guitarra un gran caudal de tonadillas graciosas y singulares, y danzaba con ligereza y con aire toda la escuela española, ya con la castañeta, ya con la guitarra, ya con la espada y el broquel, dando sobre estos trastos variedad y multitud de vueltas, que no me pudo imitar ninguno de los mancebos que andaban entonces en la maroma de las locuras, deseosos de parecer bien con estas gracias, habilidades o desenfados."

¿Qué lugar ocupó la tonadilla cuando iba ligada al entremés y cuál era entonces el número de aquéllas en cada uno de éstos? Primeramente esa tonadilla embrionaria solía cantarse al final. Por lo general tenía dos partes: la que podríamos llamar "copla" y la que se denominaba ya "estribillo". Cotarelo menciona varios textos escritos entre 1740 y 1750. En una refundición del entremés *La burla del figonero* (Francisco de Castro), se lee como conclusión:

Vaya de bulla y festejo;
concluya una tonadilla
del *Jiquiri-Juaico.*
(*Tonadilla.*)
De la Jamaica ha llegado
de tonadas una flota,
que las jamaicanas cantan
a los jamaicos que adoran.
(*Estribillo.*)
El *jiquiri-juaico*, galán jamaiquín,
se baila y se bulle y se canta así:
¡Ay, que cusco; ay, qué lindo;
ay, qué alegre le vi venir
al *jiquiri-juaico, galán jamaiquín.*

Esta refundición fué escrita hacia 1740. Unos diez años después, es decir, hacia 1750, cerrábase otro entremés, titulado *El Doctor Borrego*, con una "tonadilla" que —como dice Cotarelo y Mori— tiene el carácter de las definitivas, pues no se reducía a una "jácara", sino que incluye un breve trozo hablado y consta de reducido argumento.

A mediados del siglo XVIII las tonadillas se cantaron separadas del entremés, una vez concluído éste, como lo demuestra el entremés *Los gustos de las mujeres* (hacia 1757), que menciona Cotarelo, pues en él ofrece Mariana una "tonadilla para coronar la fiesta"; y Ayala, en los postreros versos, expone:

Mientras a cantar empiezan,
entrémonos al vestuario,
pidiendo en voz dulce y tierna
el silencio para el canto.

Ayuntamiento de Madrid

Habiendo concentrado Cotarelo su atención en el aspecto literario, no se ocupa de los textos musicales correspondientes a las numerosas muestras invocadas. Es de suponer, por otra parte, que esa música no se conserva hoy. De todas suertes, la información de Cotarelo es utilísima, puesto que viene a entroncar con la que, a partir de mediados del siglo XVIII, se insinúa por el propio investigador, al declarar como conclusión de su estudio: "Fué tomando mayor incremento el diálogo, llegando a intervenir en las *tonadillas* casi toda la compañía; la música adquirió también mayor vuelo; se intercalaron en ellos episodios hablados, y en fin de todo, llegaron a ser verdaderas zarzuelitas."

Al promediar el siglo XVIII, y durante la segunda mitad del mismo —es decir, cuando la tonadilla escénica estaba a punto de nacer, así como igualmente cuando gozaba de lozana vida—, se siguen escribiendo "tonadillas" embrionarias, en el molde primitivo de canciones sueltas, mas con la particularidad de ser también para interlocutores, y estas piezas remataban los entremeses. Los originales, manuscritos, se conservan en los correspondientes libretos de la Biblioteca Municipal, de donde los hemos copiado. He aquí tres ejemplos.

Para conclusión del "entremés nuevo" *La casa hechizada* (Anón. 1750), pide un actor que prosiga el "baile". Las mujeres solicitan que "corra"; los hombres, que "siga", y todos, que "ruede", tras lo cual se canta:

Son los enamorados
como las bestias,
charanguero así,
charanguero allá,
charanguero aquí,
que siempre se mantienen
de lo que piensan.
Vaya, una vuelta
y menea ese cuerpo;
charanguero, etc.,
pues te meneas.

HOMB. 6.° Mientras sale lo que falta
oigan esta solfa al canto...

A continuación sigue lo que se puede considerar como tonadilla:

HOMB. 6.° En Segovia me quería
una cardadora bella;
yo por su carda me muero
y ella por la carda pela.
A cardar, a cardar,
cardadora del Paular,
chirri, chirri, chas, chas.

2.ª y 3.ª Ay, cardadí, cardadí, cardadora,
que el alma me llevas, [dora,
que el alma me robas,
chirri, chirri, chas, chas.
Las locuras de este día
a todo el mundo le alegran,
con que nunca será extraño

Ayuntamiento de Madrid

que el perdón las nuestras
A cardar, etc. [tengan.
4.ª y 5.ª Mosqueteros queriditos,
si el entremés os contenta,
dígalo de las palmadas
el aplauso que le espera.
A cardar, etc.

El entremés *Heráclito el llorón* (Anón. S. a.), interpretado por Plasencia, la Ladvenant, Espejo, la Granadina, la Portuguesa, la Joaquina, Plasencia y Paulita, concluye con la siguiente tonadilla:

DUO. Silencio a todos piden
dos Mariquitas,
porque cantar pretenden
su tonadilla. [chenla.
Oiganla. Atiéndanla. Escú-
Es sin pies ni cabeza,
pero bonita.
LADV. Un majo que tuve yo
porque era calaverilla
en el pelo le salió
un grande...
JOAQUINA. Tantararira.
Bailar y bailemos,
y el nombre callemos.
LAS DOS. Lan lan tararira.
Lan lan tararero.
Esta fruta en algunos
madura presto.
JOAQUINA. Viniendo de pasear
el majito de mi vida,
por irse presto a sentar,
se sentó en...
LADV. Tantararira.
Cualquiera que ha de enga-
[ñar
a quien le quiere y estima,
mejor es le eche la tal
pronto a la...
JOAQUINA. Tantararira.
Un hombre tras un borrico
por cierta parte camina.
Dió un tropezón, y cayendo
le besó el...
LADV. Tantararira.
(*Se ha ido ya Eusebio.*)
LAS DOS. Mas, cielos, ¿qué es aques-
El pícaro traidor [to?
con las de Villadiego
el camino tomó.
Corramos a buscarle.
Alón, alón, alón,
con estas seguidillas
que acaban la canción.
Adiós, mosqueteritos.
Hasta otra tarde,
mientras tantarareo
nadie me falte.
LADV. Polacos míos.
JOAQUINA. *Agur.*
LADV. Dueños queridos
JOAQUINA. Agur.
LADV. ¡Cuánto os adoro!
JOAQUINA. Agur.
LADV. ¡Cuánto os estimo!
JOAQUINA. Agur.
LADV. Mientras tantarareo.
JOAQUINA. Agur, agur, agur.
LADV. Nadie me falte.
(*Estribillo.*)
Monos del alma,
decid todos que vivan
las que lo cantan.

Vemos un caso especial en *La viuda y el Doctor* (Cañizares), pues no se denomina "entremés" ni "sainete", sino "intermedio cantado". Debió de escribirse el año 1747, a juzgar por su cubierta, en papel de oficio, correspondiente a este año. En su diálogo declamado interpola tres piezas cantadas, sin que se las denomine "tonadillas", sino "arcas", a dos de ellas, y "dúo"

Ayuntamiento de Madrid

a la restante. Acaso influyó en la rotulación de estos números musicales el hecho de que los personajes no fueran del bajo pueblo y se presentasen revestidos con gravedad. Los textos literarios de estas piezas dicen:

Area primera.

Toque, toque en cortesía.
¿Cómo puede un pobrecillo
corazón tan chiquitillo
tanto estrépito formar?
¡Ah, qué pena! Me sofoco.
Quedo, quedo, poco a poco,
que el dolor me hace brincar.
A este ruin corazoncillo
pretendiendo remediar,
me aconseja un doctorcillo
para viudas singular
valle y tome el airecillo
suavecillo, fresquecillo,
de la Villa del Casar.

Area segunda.

Ténganla, que se caerá.
Déjenme, la pulsaré.
Signum pesimum, porque
desigual el pulso está.
Ay, bien mío, viuda mía,
que si acabas este día,
tu doctor se morirá.
¡Qué graciosa! ¡Qué donosa!
¡Oh, qué lástima me da!
Denle a oler, que es fino, fino
este pomo de subsino,
para ver si volverá.

Dúo.

EL. Ven, prenda adorada,
ven a mi posada
que te guiaré.
ELLA. Mi don Tabardillo,
mi don Garrotillo,
andad, que yo iré.
EL. Dedito.
ELLA. El chiquito.
EL. La mano.
ELLA. De plano.
EL. ¡Oh, alhaja!
ELLA. ¡Oh, tesoro!
EL. Sí, sí que te adoro.
ELLA. Sí, sí que lo sé.

Un modelo de tonadilla epilogal de sainete, con estribillo que incluyó reiteradas "parolas" o declamados, y era común a las tres coplas, aparece en el remate del entremés *El prado longo* (Anón. S. a.), interpretado por la Hidalgo, la Rosales, la Granadina y dos Calles, entre otros actores:

1.ª Oídme, chuscos del alma,
que en breve tiempo os diré
lo que sucede a mi amor,
a mi fineza y majez.
2.ª Los guapos de mi valor,
cuando empiezan a tener
los escrúpulos de amor,
siempre van en ten con ten.
3.ª Cuando yo empezaba a amar
no sabía de desdén,
y ahora que me han pillado
en tal trama, ya lo sé.

(*Estribillo.*)
Por lo que es preciso
a tanto embeleso
no falte un instante
de amor con exceso.
(*Habl.*) ¿Qué dices, majito?
¿Y tú sabes eso?
¿Pues no queréis que lo sepa,
(*Cant.*) si fino y amante,
constante y rendido,
le digo a mi prenda
que estoy afligido?

Ayuntamiento de Madrid

Si alguna vez quiero
cantemos, bailemos,
no siempre se logra
sin que nos guiñemos
(*Habl.*) ¡Qué lástima, amiga!
¡Qué paso tan tierno!
(*Cant.*) No quiero, responde,
y es lance severo.
(*Habl.*) Muchachas, alerta,
y al majo aspiremos.
(*Cant.*) Que se vea un hombre
en tal rigor fiero.
Y así alerta, majos;
pasito con tiento.
Valeos del aviso
por fin y escarmiento.

Cuando ya la tonadilla escénica había arraigado plenamente, no faltan sainetes que incluyen como remate alguna canción suelta, dándole el nombre de "tonadilla". Tal vemos en el titulado *El vizconde estudiante* (Anón. S. a.), el cual concluye con la siguiente canción bilingüe:

María Antonia. Como mi matrimonio
muchos advierto,
que los fragua el engaño,
mas sin remedio.
(*Estribillo.*)
Alons, monsieur.
Venez, venez
a prendre un pris,
tabac, rapé.
Nous irons a la taberna.
Mayorita. Si en francés ha gustado
la tonadilla,
mosqueteros, mañana
será otro día.

También después del arraigo de la tonadilla escénica seguían denominándose tonadillas a las canciones sueltas que no formaban parte de la producción teatral. Así, por ejemplo, en un *Baile nuevo* sin título, con fecha 1765 (L. 198-55), aparecen gitanos de uno y otro sexo que cantan y tocan la guitarra. Uno de la comitiva gitanil, que los elogia, enumerando sus habilidades, dice:

Y habrá, si mucho me aprietan,
sus tonadillas al canto.

III. *Hipotéticas genealogías musicales de la tonadilla escénica.*

Difícil es fijar la genealogía musical de la tonadilla escénica. Tan difícil como fácil hacer atribuciones hipotéticas más o menos justas. Por eso mismo, al tratar esta cuestión, se han presentado conjeturas de variada índole. Hay quien estableció ascendencias remotas y quien, por el contrario, señaló precedentes de

Ayuntamiento de Madrid

origen más moderno. Hay quien consideró la tonadilla como una disminución de manifestaciones musicales anteriores, y hay quien, por el contrario, la consideró como una ampliación de otras manifestaciones musicales. Hay quien le adjudicó un abolengo absolutamene nacional, y hay quien pensó en la posibilidad de que tuviera un origen extranjero. Lo mal conocida que está la tonadilla, tanto en sus propias obras como en los antecedentes que determinaron la creación de este género de arte menor, justifica plenamente tal variedad de opiniones.

Según Mitjana, los entremeses cantados en Tordesillas el año 1422, con motivo de las fiestas celebradas en honor de *Juan II —monarca, poeta y músico, por los tiempos en que* brillaban personalidades tan ilustres como Juan de Mena, el Marqués de Villena y el de Santillana—, sirvieron de origen a las tonadillas; si bien los precedentes directos se hallan en los intermedios con música, escritos por Quiñones de Benavente y Gil Armesto de Castro. Existe, en efecto, una larga tradición musical dentro del teatro español, que aparece ricamente desenvuelta en las Eglogas de Juan del Encina y adquiere plenitud en *las obras de Lope de Vega, Calderón y otros grandes escritores* de nuestro Siglo de Oro literario.

La jácara, ya monológica, ya dialogada o entremesada, de la que ha dado numerosos ejemplos Cotarelo y Mori, tenía trozos de canto en el siglo XVII; y de ella, así como del entremés cantado del mismo siglo y primera mitad del siglo XVIII, pudo derivar la tonadilla hacia la segunda mitad de este siglo último, en opinión de algunos autores.

Dice Soriano Fuertes que las zarzuelas escritas entre 1628 y 1659 por los más esclarecidos ingenios de la corte y los compositores más distinguidos obtuvieron la protección de la corte y llamaron la atención general, tanto por sus argumentos, tomados en su mayor parte de la mitología, cuanto por su variada música, magníficas decoraciones, tramoyas y trajes; pero las zarzuelas se bastardearon al organizarse grandes fiestas liricodramáticas de mayores dimensiones y fastuosísimo aparato, y dando mayor *sencillez a sus argumentos, degeneraron en tonadillas.*

Como piezas sueltas que ornamentaban las funciones teatrales con música cantada, hallamos en la primera mitad del siglo XVIII, si no antes, los "cuatros" y las "princesas". Distinguíanse éstos de aquéllas por su carácter y su interpretación. Los "cuatros" tenían un sello predominantemente polifónico o armó-

Ayuntamiento de Madrid

nico; las "princesas" daban el triunfo a la tendencia melódica. En aquéllos podía verse el realce de lo técnico, y en éstas, el de lo popular. La ejecución vocal de los primeros correspondía, simultáneamente, a varias actrices; en la de los segundos intervenían varias también, pero sucesivamente. Mientras los "cuatros" presentaban un desarrollo unitario, las "princesas" estaban integradas por una sucesión de coplas sueltas, que no requerían unidad de asunto. Según el *Memorial Literario* (1787), las tonadillas —desde comienzos del siglo XVIII o desde antes quizás— eran un cuatro que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa abajo, vestidas de corte, y esta pieza se denominaba "tono" (recuérdese la sinonimia de "tono" y "tonada", así como la división en "tonos a lo divino" o piezas religiosas, y "tonos a lo humano" o piezas profanas). Tonadillas eran, asimismo, según aquel *Memorial*, las coplas sueltas de cuatro versos, alegres, agudas, pero sin conexión entre sí, que al fin del segundo intermedio cantaban alternativamente todas las damas, entonándolo después al unísono para concluir, y estas composiciones se denominaban "bailes de bajo", porque acompañaban a las voces una guitarra y un violón. Dice la misma fuente documental que hacia 1749 se añadió a cada copla de cuatro versos otros cuatro versos a guisa de "estribillo", imitando algún sonsonete, y los autores que cultivaron tal innovación eran Corradini, Nebra, Ferreira y Antonio Guerrero; algunos actores cantaban por entonces las correspondientes coplas acompañándose a la guitarra ellos mismos, como hizo José Molina (a) *Entramoro*.

Se ha indicado la posibilidad de que las tonadillas naciesen como imitación del ejemplo que suministraban los "intermezzi" italianos al separar los diversos actos de las óperas serias, puesto que la tonadilla escénica no es sino un intermedio musical de relativa extensión integrado por varios números, lo mismo que aquellos "intermezzi". Y tal hipótesis no parece del todo aventurada si se piensa que, precisamente durante el decenio 1750-1760 (aquel en que apareció la tonadilla escénica), se representaron en el teatro del Buen Retiro varios "intermezzi" a la vez que óperas dramáticas, todo ello en italiano, por supuesto, y bajo la dirección de Farinelli.

* * *

Otra posibilidad, más lógica desde el punto de vista morfológico —aunque no creo que nadie la haya señalado ni insinuado

Ayuntamiento de Madrid

siquiera—, es la de que la tonadilla escénica derivase de lo que, adoptando un vocabulario propio de la época, nos permitiremos denominar "*tonadilla a lo divino*". Porque en la primera mitad del siglo XVIII se escribieron tonadillas para ser cantadas solemnemente en los templos, como ornamento de "villancicos". Las hallamos, efectivamente, con un carácter específico y contribuyendo —como parte integrante de un todo— a constituír una obra literariomusical de mayores vuelos, entre 1742 y 1747, es decir, algunos años antes de que se instaurase la "tonadilla escénica". Cantáronse las referidas producciones en el Pilar de Zaragoza, con música del Racionero y Maestro de Capilla de dicha iglesia, don Luis Serra, y letra anónima. Poseo un ejemplar de los correspondientes textos literarios, que se imprimieron a la sazón en aquella ciudad, pero desconozco los manuscritos musicales, e ignoro si se conservan aún.

Medio siglo antes ya se había cantado un "Villancico para la Noche de Navidad en la Iglesia Mayor", escrito por el poeta don José Orti y Moles, con música de autor desconocido. Esta composición, del año 1685, figura en la colección manuscrita de las poesías religiosas hechas por el referido autor y legada por Barbieri a la Biblioteca Nacional. Consta de "Introducción" y de "Estribillo" que anuncia con elogio la "tonadilla" inmediata, y de una extensa "Tonadilla". En el Apéndice reproducimos ese curioso "villancico".

Los "villancicos" de Serra tienen varios números, cuya rotulación respectiva informa sobre el propósito que al autor animaba cuando los compuso. Vemos allí, en efecto, las palabras "introducción", "estribillo", "cantada a solo", "cantada a dúo", "coplas", "liras" y "pastorela". Hay trozos en "recitado" que alternan con los de canto. Asimismo alternan los coros con los solistas. Las "cantadas" se caracterizan por la coexistencia de "recitados" y "arias" o "areas". Las "coplas" ofrecen una sucesión de aspectos relacionados con el asunto principal. Los "estribillos" exponen indistintamente diversos rasgos con el concurso de variados elementos vocales, pues hay en ellos recitados, arias, tonadillas, a cuatros y coros unidos o divididos. Todo ello revela un doble influjo, pues lo nacional, con su entronque en las manifestaciones populares de nuestro país, se aliaba a lo extranjero, que procedía, como es natural, de la ópera italiana.

La palabra "tonadilla" aparece con dos significaciones en esos villancicos del maestro Serra. O constituye un número más en

Ayuntamiento de Madrid

la sucesión de los que formaban la composición, o sirve de título a la composición íntegra. Pasa con ello, en suma, algo semejante a lo que hubo de suceder bien pronto con la tonadilla escénica, sobre cuyos límites y extensión habían de formularse en el mismo tablado juicios contradictorios. Cuando la "tonadilla" tiene aquella significación restringida, es sinónima de breve canción, y probablemente, desde el punto de vista musical, con popular carácter, para distinguirse del aria, siempre más entonada y ceremoniosa. En su sentido amplio origina el título "Villancico en tonadilla" (que se halla ocupando el tercer lugar de aquellos que hubieron de cantarse en "los Maytines de los Reyes... este año de 1742 en el "primer nocturno", y que reaparece ocupando similar puesto en las funciones de 1745, y transcurrido un año más, en las de 1746). Hallamos también, con análoga amplitud, otros "villancicos de pastorela", lo cual indica suficientemente que, a la sazón, tanto pastorelas como tonadillas tenían significaciones concretas e inconfundibles.

Cotejando los villancicos puestos en música por el maestro Serra, advertimos en ellos dos denominaciones características, predominantes: "tonadilla" y "cantada". La primera se aplicó a composiciones cuya métrica literaria —y a buen seguro su correspondiente parte musical— se basaba de un modo especialísimo en la tradición española: versos de arte menor, seguidillas, solos y a cuatros. La segunda denominación parecía reservarse a composiciones inspiradas directamente en influjos suministrados a la sazón por la ópera italiana: "recitados" musicales sobre versos endecasílabos o heptasílabos, como prólogos de "areas", (*sic*, por "arias"), cuya entonación, bajo el doble aspecto musical y literario, se desviaba sensiblemente de lo popular y parecía dirigirse a lo más selecto del auditorio congregado bajo las naves del Pilar, cuando cantaban esas obras. Del gran éxito que debieron de tener los "villancicos" de Serra, da buena idea el hecho de que durante algunos años se renovaba el repertorio y se imprimían los textos literarios correspondientes.

En el tercero de los villancicos que se cantaron en 1743 —compuesto de "estribillo" y "coplas"—, el "estribillo" presenta, morfológicamente, un aspecto que hubo de ser después muy frecuente en la tonadilla teatral a solo, pues incluye una parte introductiva donde se anuncia con elogio la tonadilla; después se canta ésta por un solista, y como remate se celebra

Ayuntamiento de Madrid

la gracia de las composiciones que se acababan de oir. La única diferencia es que en la tonadilla teatral de esa especie sólo había un cantante, mientras que en el expresado "villancico" alternaban el "solo" con el "a cuatro" y "todos", cantando al final "unidos" cuantos habían tomado parte en la interpretación vocal. Trasladaremos a estas páginas el referido "estribillo" y omitiremos las "coplas" con que empalmaba:

A. 4.

Desde el Oriente a Belén
vienen tres sabios Monarcas,
a divertir sólo al Niño
con una nueva Tonada.

Todos.

Ya llegan, ya vienen,
ya tocan a marcha,
entonando acordes
sonora tonada.

Solo.

Oigan, atiendan,
que es muy agraciada,
y en punto de solfa
explican su gala.

Todos.

Todos atendamos,
despacha a cantarla.

Tonada sólo.

De una luz peregrina
siguiendo el norte,
mi, re, ut, re,
vamos al sol que nace, la, sol, fa, sol,
en su horizonte,
a ofrecer los obsequios, la, sol, fa, sol,
al Rey de Reyes.

Todos.

Ay, qué agraciada
que es la tonada.
Llena está de gracejo,
donaire y gala.

Solo.

Pues repetid conmigo
todos la salva.

Unidos todos. Tonada.

De una luz, etc.

El tercer villancico del año 1745 incluye una "tonadilla" tripartita, cuyas diversas secciones llevan por epígrafes respectivos las palabras "Introducción", "Estribillo" y "Coplas". Es "Villancico de tonadilla" el tercero de los escritos en 1746, presentando una forma tripartita bajo la rotulación "Estribillo", "Tonadilla" y "Coplas".

De estas "tonadillas", puestas en música por don Luis Serra, se reproducen algunos textos en el apéndice.

Es de suponer que todas esas "tonadillas a lo divino" no fuesen las únicas escritas para las fiestas de la Natividad, Año Nuevo y Reyes. De todas suertes, el cultivo de la "tonadilla" con un carácter religioso no fué absolutamente raro en el siglo XVIII, pues el padre Antonio Soler escribió "tonadillas" y "entremeses" que frailes y novicios representaban en el Monasterio de El Escorial durante las vacaciones y grandes solemnidades, como refiere Mitjana en su *Histoire de la Musique*,

Ayuntamiento de Madrid

aunque no me ha sido posible consultar los textos literarios ni los musicales de estas obras.

IV. *La verdadera genealogía musical de la tonadilla escénica.*

Ya quedan examinadas las afirmaciones e hipótesis que se han sustentado o se podrían sustentar para establecer la genealogía musical de la tonadilla. Cotejando todas ellas, contrastándolas entre sí y con la lectura de los textos literarios de bailes, entremeses y sainetes escritos en el siglo XVIII, y observando las sinuosidades que las voces "tono", "tonada" y "tonadilla" presentaron en nuestro país durante varios siglos, es fácil fijar musicalmente esa genealogía.

La tonadilla escénica no deriva de los entremeses cantados en los siglos XV y XVI, porque falta un hilo que con ella enlace tan antiguas producciones. Tampoco deriva de las comedias y tragedias escritas por Calderón, Lope y otros insignes autores del siglo XVII, pues la intervención musical que daban estos autores a sus obras jamás puede considerarse como intermedio entre dos actos, sino como pieza incluída en el transcurso de una escena o entre dos escenas contiguas. Tampoco deriva de las zarzuelas de ese mismo siglo, cuya tradición puede considerarse tan perdida como lo habían de ser sus correspondientes textos musicales, cuando florece un siglo después la tonadilla escénica. Tampoco deriva de los "cuatros" que inauguraban las obras mayores, pues no inspiró en ellas su carácter, ni su espíritu, ni su forma. Tampoco deriva de "princesas" o "bailes de bajo", aunque cultivase como ellos la melodía vocal, desentendiéndose de las polifonías que implicaban aquellos "cuatros". Tampoco deriva de los "intermezzi" italianos, con los cuales sólo coincide en que una y otros hallaban acomodo entre las jornadas o actos de obras mayores, una vez descontado el esporádico cultivo del "recitado secco" a la italiana. Tampoco deriva de lo que yo he denominado "tonadilla a lo divino", manifestación musical que debió de ser poco frecuente y con la cual la "tonadilla escénica" sólo tiene de común, en ocasiones, el plan morfológico, sin que esto deba explicarse como consecuencia de una imitación deliberada, sino como una coincidencia bien fácilmente explicable por el hecho de aspirar a establecer sólidas alianzas entre la unidad y la variedad.

Ayuntamiento de Madrid

La jácara cantada y el entremés o sainete frecuentemente terminaban con un número cantado, que por cierto no solía ser el único. Poco a poco esa pieza final fué aumentando su amplitud, a la vez que se desentendía del asunto principal, pues mostraba situaciones no ya complementarias, sino en absoluto ajenas al argumento desarrollado momentos antes. A fuerza de ensanchar su extensión, volumen e interés ese número postrero, acabó por desgajarse del sainete. Constituído así en composición literariomusical libre aquello que venía siendo un apéndice del intermedio, en parte hablado y en parte cantado, acepta la música en su totalidad, al menos durante el período de juventud, pues no puede considerarse que nieguen este carácter eminentemente musical a la tonadilla las breves "parolas" inscritas en algunos libretos. Venía tan preparada la innovación que apenas se dieron cuenta los primeros cultivadores ni del carácter específico con que nacía ni del porvenir que habría de tener. Ni siquiera se preocuparon de meditar sobre si el nombre hacía o no a la cosa, ante la novedad escénica introducida, puesto que, en realidad, apenas advirtieron al principio que se trataba de una nueva "cosa"; y como las palabras "tonada" y "tonadilla" venían siendo usuales para designar canciones lo mismo teatrales que religiosas y populares, y como, al fin y al cabo, para aquella generación que presenció el nacimiento de la "tonadilla escénica", el nuevo género no era sino una canción más aunque la integrasen varios números, recayó sobre esa nueva clase de producciones la vieja denominación "tonadilla".

Inverosímil parecerá que ese vocablo en su forma diminutiva se aplicase durante la segunda mitad del siglo XVIII a obras más extensas que muchas puestas bajo el epígrafe "tonada" en el siglo XVII. Sin embargo, el diminutivo "tonadilla" prosperó, aunque coexistiendo con la palabra "tonada", tal vez en atención que lo recibían obras ligeras, frívolas, graciosas, sin grandes pretensiones ni excesivas complejidades. por tratarse de meros pasatiempos que intermediaban los actos de producciones más extensas. Y "tonadillas" fueron las obras de breve longitud, cual aquellas escritas a solo en forma tripartita (introducciones, coplas y final), así como también otras más vastas que, a modo de óperas cómicas, duraban sus veinte minutos largos. Y "tonadillas" siguieron siendo unas y otras hasta el día de su ocaso, como lo habían sido al desgajarse del sainete para pro-

Ayuntamiento de Madrid

clamar su independencia. Todo ello sin perjuicio de que, una vez impuestas ante los auditorios, continuaran recibiendo igual denominación ciertas canciones breves, como lo comprueban estos versos de la segunda parte de *La pastolerita* (Misón, 1763):

Por divertir un tiempo
a una gitana guapa,
sacaban tonadillas
y con ellas hablaban.

Y cuando murió la "tonadilla escénica" se olvidó no sólo el vastísimo caudal que legaba a la posteridad, sino también la significación y alcance verdaderos de su nombre. Así como no había derivado de la zarzuela antigua, no condujo tampoco a la zarzuela moderna, contra lo que suponen algunos hoy. Y si había surgido del sainete lírico, tan ampliamente cultivado en el siglo XVIII (véase a tal respecto mi artículo "La participación musical en los sainetes madrileños del siglo XVIII", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, número de enero de 1927), no se transformó en el sainete lírico moderno, aunque así se declare en algún libro contemporáneo que se ocupa de la Estética aplicada a la Música.

V. *Definiciones cronológicas.—Modos de suplirlas en ocasiones.*

Como epílogo de este capítulo y prólogo de los siguientes, dedicaremos aquí unas páginas a cierto punto de importancia suma: el relacionado con la antigüedad de algunas tonadillas que suministran datos sobre la historia y evolución de este género teatral, pero que desgraciadamente han dejado de consignar el año en que se las compuso.

Tal deficiencia no es siempre fácil de suplir, ni mucho menos. Hay casos, incluso, en que, reprisada una tonadilla después de cierto tiempo, se la cantó declarando que constituía una obra "nueva", como sucede con *Los maestros de la Navarra*, sin que hubiese otras razones para justificar la mentira que la conveniencia de un asonante en la versificación. Otras veces se consigna en las portadas el año de la "reprise", o aquel en que se hizo la copia utilizada para una nueva representación. El guión de *El torero, maja y abate* dice en su portada: "Visto en mesa de música en Gibraltar, a 18 de junio de 1811. *Alvarez*" (Rubricado). En algunos casos un guión mu-

Ayuntamiento de Madrid

sical, de copia más reciente, declara el año, mientras que las partichelas, de época muy anterior, ocultan toda referencia cronológica: tal sucede con *La dama curiosa* (Laserna), que al consignar en la portada del guión el año 1809, no alude al de la composición de esa tonadilla. En algunos casos se ven registrados años posteriores a aquel en que el autor respectivo dejó de componer para el teatro, ya por fallecimiento, como ocurre en alguna obra de Misón, ya por jubilación, como sucede en alguna de Esteve. Las mismas fechas de las censuras y aprobación tampoco son siempre contemporáneas del nacimiento, pues a veces se refieren a la época de la "reprise" y no a la de la primera representación. Otra fuente de errores cronológicos que puede producir conclusiones falsas existe cuando se utilizó la música de una obra para representarla con otra letra después de varios años, sobre todo si el texto literario fué respetado en parte: así ocurre con *El pretendiente a cómico* (1810), que hace consideraciones sobre la decadencia de las tonadillas, repitiendo textualmente lo que, sobre este punto, había dicho *La venida de Muñoz* (1804).

La fijación cronológica no es siempre fácil. Se establece por la caligrafía (que evolucionaba con los años), por la instrumentación (más amplia en el período de la decadencia) y por la aparición de ciertos números (por ejemplo, tirana, en los dos últimos decenios del siglo XVIII), sin que jamás tales datos merezcan absoluto crédito. Se establece, asimismo, al saberse el nombre de los intérpretes, por la época en que éstos estaban contratados, aunque algunos de ellos permanecieron en las tablas largo número de años, y la eficacia de tal fuente documental se halla en relación directa con el número de personajes que intervinieron en la representación, siendo absolutamente vaga tratándose de tonadillas a solo, cantadas por intérpretes que dedicaron no pocos lustros a la vida escénica, como sucede con *El cestero y remedo de los remedos* (Castel), cuyas seguidillas finales dicen:

Aquesto, mosqueteros, lo hace Garrido
sólo por agradaros y divertiros.

Cuando se conoce el autor de una obra y éste escribió de un modo eventual para el teatro (y tal ocurre, por ejemplo, en los casos de Laporta y Francesconi), fácilmente puede colegirse la época en que produjeron las tonadillas desprovistas de toda re-

Ayuntamiento de Madrid

ferencia cronológica, con observar el año consignado en otras producciones de los respectivos músicos. Cuando no se conoce la época ni el autor, mas sí los intérpretes, también puede colegirse con la misma facilidad aquel dato, si dichos intérpretes habían durado poco en la escena. A veces los asuntos aclaran las incertidumbres cronológicas, como vemos en *La función de la Raboso* (Laserna), donde se alude a unos alemanes que venían de su país para poblar Sierra Morena. Suministran otro indicio las portadas de los libretos, si éstas utilizaban papel timbrado del Estado con la estampilla impresa de un año determinado, como pasa con *Las dos amigas* (letra autógrafa de Comella, música de Esteve, con cubierta de papel timbrado del año 1777).

La referencia a determinados sucesos históricos también aclara las dudas cronológicas en algunos casos, como se deduce leyendo la tirana de *Los gallegos de la siega* (Esteve. S. a.), cuya primera copla dice:

Si la morte supitaña
ha poco llevó un infante,
rabie la morte, que agora
dos ha parido su madre;

y cuyas estrofas restantes comentan —en un burdo chapurreo que mezclaba gallego y castellano— este acontecimiento de la familia real.

A veces se puede llenar la correspondiente laguna cronológica si las tonadillas contienen datos autobiográficos de sus intérpretes respectivos, ya en la portada, ya en el contexto. De Laserna es la *Tonadilla a solo para empezar María Pulpillo, de 16 años* (S. a.), cuyo primer verso reza: "Di, ¿por qué, mudable suerte?" Anónima es la titulada *El memorial* (S. a.), donde la Caramba manifestó que llevaba dos años y medio con el afecto del auditorio, expresando con tal motivo su gratitud.

Ocasionalmente el dato cronológico que dejó de consignarse en la portada aparece en el contexto de la obra para que lo cantara el intérprete:

¡Oh, año de setecientos
setenta y ocho,
que ya te acabas,
al cielo gracias!
¡Oh, año de setecientos
setenta y ocho,
bien quedas en memoria
entre nosotros!
(*Gracias a Dios que gozo,* LASERNA.)

Este año de la era libertina
es el ochenta y seis; es el cincuenta

Ayuntamiento de Madrid

de la creación del lujo; es el cuarenta
del diluvio de burros con casaca,
y el sexto en que el desuello al hombre ataca.
(*La humorada de Garrido*, ESTEVE.)

Una tonadilla a solo de Moral (S. a.) anuncia que terminará con "seguidillas de nuevo gusto", y esta pieza tiene un sello bucólico al hablar de Filis. Debió de escribirse esa obra en 1787, pues entre sus coplas satíricas hay una cuya letra dice así:

Usan hoy los petimetres — que con el metal les sobra
tales botones y hebillas, — para hacerse una vajilla;

y en aquel mismo año se representó la tonadilla a solo *La disculpa que más culpa* (Laserna), donde figura la siguiente "copla":

Vituperan los botones — sin ver que servirles pueden
que ahora en usarse han dado, — de botones y de platos.

Cuando la obra consta de dos partes y sólo una contiene el dato cronológico, éste se puede hacer extensivo a la otra parte. Ejemplo: *El desagravio de los abates* (Esteve, 1.ª parte. S. a.; 2.ª parte, 1780).

A veces se fija la antigüedad de una tonadilla por el año con que figura en las listas o relaciones de esa clase de obras, que se escribían para cumplir órdenes de la superioridad o para trazar inventarios del caudal correspondiente; pero la obtención de tal dato requiere una labor escrupulosa que lleva largo tiempo, sin que siempre quede compensada la tarea por un resultado feliz.

* * *

Desgraciadamente son numerosas las tonadillas y otras obras menores, sobre todo sainetes, que, insinuando noticias de interés histórico para la evolución de esos intermedios musicales y los influjos extranjeros que sobre ellos iban pesando poco a poco, sólo satisfacen a medias la curiosidad del investigador, por carecer del dato cronológico que las daría pleno valor. He aquí un florilegio de producciones incluídas en ese caso:

EL — Allá voy, señores, — de estas de chumaimes
con mi real persona — y cuca la mona.
de las tonadillas — ¡Silencio, señores!
a empezar la broma. — ¡Atendedlo, mozas!
Una muy chiquita — Veréis qué cosita
les cantaré yo ahora — traigo puesta en solfa.

Ayuntamiento de Madrid

tan delicadita
y de nueva moda.
ELLA. Suspenda usté amigo,
aquesta maniobra,
que donde yo trino,
ninguno se entona...

(*El herrero*. Ton. a dúo, ROSALES, cantada por Garrido y Vicenta.)

Como las tonadillas
sean de carácter,
a aposento y lunetas
también complacen.

(*Los mensajes*, Ton. a 3. Anón., cantada por Mariana Raboso, Garrido y Camas.)

En el sainete *El español afrancesado* (Anón.), después de cantar y bailar un fandango para que sepan los extranjeros lo que es cosa buena, dice una maja:

Cantaré una tonadilla,
que es otro grano de sal
que por allá no se estila.

Curiosas son las seguidillas de la ton. a dúo *El ciego fingido y burla de Coronado* (Anón. Cantada por Coronado y Nicolasa), por su letra:

LOS DOS. Oigan las seguidillas
por fin de fiesta
en que para tonadas
se da la idea.
ELLA. ¿Cómo saldrán tonadas
buenas a solo?
EL. Para que salgan buenas
de aqueste modo
tendrán trompas punteadas,
oboses con sordina (*sic*),
violines con zambombas,
bajos con chirimías.
(*Habl.*) Y salir luego haciendo
ansina, ansina.
(*Cant.*) Aquí salgo y no sé a qué.
El autor me lo ha mandado.
¡Ay de mí, que me he asustado!
(*Habl.*) ¿No se lo digo yo a usté
(*Cant.*) Alajé, alajé.

La tonadilla a tres, *La vuelta de Chinita* (Esteve), enumera en las seguidillas finales la variedad de producciones teatrales que la Compañía teatral ofrecerá a su auditorio. Ya sucesiva, ya alternativamente, dicen así los intérpretes:

Toda la Compañía,
pueblo adorado,
ofrece mil funciones
por este año.
Habrá grandes comedias
de gusto y suspensión.
Habrá buenos sainetes
de chiste y diversión.
Habrá piezas cantadas
bufas y de primor,
y abundantes tonadas.
CHIN. Que no cantaré yo.
TODOS. Y así al arma, al arma,
con la aplicación,
a vencer la desgracia
con la paz y la unión.

En el sainete *Pasar la tarde a la moda*, por Juan (*sic*) de la

Ayuntamiento de Madrid

Cruz, un personaje dice que irá a la tragedia, y otro le responde que prefiere la comedia.

Y sobre todo un sainete
de aquellos que hay que se pegan,
con su tonadilla al canto
de buena música y letra.

Los últimos versos del entremés *El novio médico* (letra autógrafa de Comella) ponen en boca de un personaje:

Ahora, para concluír
este juguetito o caso,
se cantara una tonada
a solo de garabato;
y después que se concluya
de la zarzuela el otro acto,
seguirá su fin de fiesta
con su tonadilla al canto.

A veces las tonadillas inspiraron comentarios laudatorios en forma tácita o expresa. Ejemplos:

Ya se empieza, señores,
la temporada.
.....
Al arma, tonadillas.
Al arma, al arma.
(*La limera*, Anón.)

Esta zarzuela
cierto que es buena,
de chiste llena.
¡Qué tonadillas!
¡Qué seguidillas!
Lo hacen muy bien.
Se esfuerzan todos
de todos modos,
y de esta suerte
quien se divierte
suelta el dinero
con gran primor.
(*El rodrigón de la Puerta del Sol*, GALBÁN.)

Otras veces insinúan satíricamente la variedad del caudal tonadillesco, como hace la producción a solo *Ay, mosqueteros del alma* (Rosales), donde la monologuista, lamentando hallarse sin tonadilla, declaró que la culpa es de

mi memoria, que imprudente,
no me quiere recordar
mil tonadas diferentes:
las unas moras
hechas en Gelbes;
las otras nuevas
de hará mil meses;

y con tal frase justificaba que dicha producción prescindiese de las coplas, saltando desde el preámbulo a las seguidillas epilogales, puesto que éstas sí las recordaba la intérprete.

Vemos otro modelo de tonadilla breve, y también por suprimir las coplas, en la producción a solo *Mosqueteritos amados* (Anón., cantada por Nicolasa). Justificábase el quebrantamiento del plan corriente al decir:

Mosqueteritos amables,
prestadme vuestra atención
y veréis qué tonadilla
tan cortita os canto yo...
Mas cantar tonadillas
no me acomoda

Ayuntamiento de Madrid

¡ay, monitos míos, qué pena, qué con- [goja!
que está el tiempo caliente
y se sofocan.
Y así, mis chairos,
es lo mejor de todo
no molestaros.
Y así, queridos míos,
por no cansaros,
unas seguidillitas
cantaremos al cabo.

Varias tonadillas se hacen eco de la excesiva longitud que a la sazón —y en años que no se mencionan— venían adquiriendo esas producciones. La escrita a dúo por Esteve con el título *La maja de Coronado,* advierte lo que sigue:

Viendo que las tonadillas
cansan ya de puro largas,
vaya aquesta pequeñita
a ver si al patio le agrada.

Cuenta Coronado a continuación que su maja había venido de tierras andaluzas, y que va a llamarla para que le ayude a cantar una "pulida tonada". Así lo hace. Ella se presenta en actitud vergonzosa, y en seguida los dos anuncian que habrá seguidillas para concluir.

La defensa de la música española, frente a la entronización de las modas italianas, tiene una expresión enérgica y rotunda en la tonadilla *Los dictámenes opuestos* (Laserna. S. a.). Su número inicial, de tipo italiano con vocalizaciones y floreos a granel, dice:

En tanto que al ensayo
vienen los compañeros,
la cancioncita nueva
ensayar quiero.
Aunque es muy expresiva
y graciosa en extremo,
de no ser extranjera
tiene el defecto.
Y así dirán con ceño
muchos impugnadores,
que no hay filosofía
ni toca *il core.*

Después, en una extensa parola, dice la cantante:

En fin, en todos países
con aplauso se celebra
la música nacional.
Lucen con sus canzonetas
los franceses por lo alegre;
por lo triste, Inglaterra;
por lo marcial, Alemania.
Las modiñas portuguesas
dan gusto en Lisboa. Italia
en arias es la maestra.
Y nosotros en contraste,
tenemos nuestras boleras,
nuestros polos y tiranas,
que sin ser jactancia necia,
a todos los imitamos;
pero ellos, por más que quieran,
al carácter español
de modo alguno se acercan,
que es original sin copia
por su gracia y su viveza.
Mas dejemos esto, y vamos
al repaso mientras llegan.

Los demás números de esta obra se distinguen por su heterogeneidad. Así, tras un cuarteto vocal inspirado en cualquier

Ayuntamiento de Madrid

ópera napolitana, surgen unas seguidillas "voleras", las cuales refuerzan el casticismo en lo referente a su modalidad organográfica, por exigir de los violines un "rasgueado como guitarra" (*sic*), el cual alterna con el "punteado" —pues esta voz, tan clara, tan pura y tan expresiva, ocupaba el puesto reservado hoy al italianismo "pizzicatto"—, lo cual muestra, en su ingenuo primitivismo, una delicada intención expresiva y una graciosa filigrana de virtuosismo instrumental, dignas no ya de un Berlioz, sino hasta de un Rimsky-Korsakoff. Tras ello Laserna vuelve a la parodia del estilo italiano en un dúo final, donde las vocalizaciones adquieren su máximo predominio en ocho compases, durante los cuales dos intérpretes entonaban a dúo, en terceras, notas de valores rápidos (semicorcheas), que impedían respirar, sobre la letra *a*.

Bien se comprende cuán utilísimo habría sido, para facilitar las tareas de los investigadores, la posesión del año en que se escribieron estas y otras producciones, dado su gran interés histórico.

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO II

Aparición y albores de la tonadilla escénica. (1751-1757)

I. *Consideraciones generales.*

Extraña puede parecer esta breve etapa cronológica que abarca tan solo siete años, y en la cual se considera que la tonadilla escénica tuvo sus albores. Hay, sin embargo, razones que la justifican y la fundamentan. Repetido hasta la saciedad por todos los historiadores de la materia que fué en 1757 —y con Misón, precisamente— cuando nació la tonadilla de argumento, se pudo admitir tal afirmación a título de hipótesis, mientras no la contradijeran testimonios fehacientes. Estos existen, si no con abundancia, al menos con reiteración, hallándose —no sólo por lo que respecta a la parte literaria, sino también por lo que se refiere a la musical— entre los fondos de sainetes y otras obras teatrales que la Biblioteca Municipal madrileña cobija en su archivo. Por otra parte, los referidos testimonios corresponden, precisamente, al septenario comprendido entre 1751 y 1757.

Así como unos cuantos años antes se cantaban en los templos obras tonadillescas con estructura tripartita análoga a la que durante el reinado de la tonadilla escénica iba a mantenerse en lo fundamental, si bien con aquellas alteraciones de longitud y estilo que son inevitables en toda evolución artística, de igual modo, durante el referido septenario, se escribieron tonadillas para interlocutores, que en lo fundamental ofrecen no sólo embrionariamente, sino con bastante desarrollo, todo cuanto puede considerarse como forma característica de las tonadillas

Ayuntamiento de Madrid

para varios personajes, cuya invención y nacimiento se venían atribuyendo a Misón.

En tan efímero período coexisten las dos formas propias de la tonadilla: la que desde antiguo venía cultivándose en el teatro, a modo de canción suelta o enquistada en la comedia representada, y aquella otra que hemos denominado "tonadilla escénica", porque a diferencia de la anterior, que podía salir de las tablas sin perder por eso su cualidad propia ni su marco adecuado, necesitaba el ambiente teatral, so pena de quedar descentrada y fuera de su órbita.

Esta tonadilla escénica tiene dos antecedentes históricos, y ambos oriundos de Italia, aunque ninguno de ellos constituye una ascendencia genealógica; refiriendose el primero a la letra, y el segundo a la música. Guarda, en efecto, cierta semejanza, por lo que respecta a la reiterada exposición de cuadros de costumbres populares, con la *comedia dell'arte, all improviso o de sujeto,* italiana. Esa típica manifestación teatral estaba constituída por numerosas y variadísimas producciones que se habían incorporado al repertorio de las compañías, sin que jamás se las escribiese por completo, pues eran adaptadas en cada caso a las inclinaciones y tendencias de los respectivos auditorios. La *comedia dell'arte,* casi siempre viva, fresca y jugosa, se nutría sin cesar en las fuentes variables del pueblo, cuyos caracteres y espíritu reflejaba con un realismo sorprendente y una flexibilidad no menor. Tal realismo y flexibilidad se hallan de igual modo en nuestra tonadilla, la cual, aunque escrita íntegramente, tenía una confección en cierto modo improvisada, y aun admitía el enquiste arbitrario de canciones (no en forma de arias a lo italiano, naturalmente, sino específicamente iberas: seguidillas, tiranas, caballos, fandangos, etc.) que se intercalaban caprichosamente al arbitrio de los intérpretes. Así como de la *comedia dell'arte* nacieron numerosos tipos cómicos o satíricos, de igual modo, por causas en cierto modo semejantes, la tonadilla creó personajes satíricos o cómicos cuya presencia había de contribuír, en tanta medida como la música misma sin duda, al florecimiento y prosperidad de esa manifestación escénica de nuestro teatro durante medio siglo. Juzgada como intermedio musical enquistado entre las diversas jornadas de nuestra comedia, también guardaba la tonadilla cierta relación con los *intermezzi* enquistados entre los diferentes actos de las

Ayuntamiento de Madrid

óperas serias italianas, y cuyo prototipo surgió, por obra del genio, con *La serva padrona*, de Pergolesi, la cual está considerada como la primera ópera bufa de consistencia artística. Cultivados esos *intermezzi* en Madrid, hacia mediados del siglo XVIII, es decir, cuando la tonadilla escénica cobraba vida independiente, intermediáronse con ellos las representaciones de ópera seria. Entre estas breves producciones bufas que llevaban alegría y solaz, a los auditorios madrileños, durante los descansos de producciones musicales más severas figuró otra del propio Pergolesi, titulada *La contadina astuta*, así como también algunas de Latilla, Cocchi, Jommelli y Hasse, es decir, de unos cuantos artistas actualmente olvidados o desconocidos fuera de los círculos musicológicos, pero que a la sazón gozaban de un prestigio tan grande como lo ha sido el de Wagner, por ejemplo, cuando le llegó la hora de la consagración definitiva, tras no pocas luchas y regateos, un siglo después de la época en que aquellos músicos venían disfrutando de un prestigio singular.

La tonadilla escénica no surge, pues, de la noche a la mañana, por obra y gracia del catalán Misón, sino que la prepararon otros músicos, cristalizando, en todo caso merced a ese peregrino ingenio musical, y aun no por mucho tiempo, pues cada uno de los autores que tras él habían de cultivarla con verdadero ingenio —tal un Esteve, un Laserna, un Moral— modificaron, en la letra y el espíritu, aquella supuesta creación misoniana. Guardando las proporciones y distancias debidas, cabe decir aquí algo de lo que se podría preguntar con referencia a la música instrumental independiente. ¿Con quién cristalizó la sinfonía? "Con Haydn", se suele responder, olvidando a Stamitz. ¿Cuánto duró esa cristalización? "Tanto como Haydn", se podría responder, si "cristalización" supone una inmovilidad *que mantiene la materia o el espíritu* encerrados en moldes rígidos. Pues si es verdad que la "sinfonía" siguió siendo "sinfonía" con Mozart, con Beethoven y con los dioses menores del romanticismo más o menos clasicista —Brahms, Mendelssohn. Schumann, por ejemplo—, no es menos indiscutible que, precisamente por estar dotado ese género de una elasticidad suma, pudo evolucionar hasta el punto de producir obras como la *Novena*, de Beethoven, tan distante de las tímidas sinfonías iniciales de Haydn, como éstas podían estarlo de otras manifestaciones instrumentales menores, imperantes sin duda por aque-

Ayuntamiento de Madrid

llos años en que el compositor bonnense abrió nuevos horizontes a la música instrumental por excelencia.

Lo característico de la tonadilla escénica, lo que la permite vivir con independencia, crecer y desarrollarse, es su desglose de los sainetes a que tradicionalmente venía ligada, como se ha visto en diversos ejemplos referentes a la primera mitad del siglo XVIII. Tal desprendimiento no es absoluto, sin embargo, durante los primeros años de la independencia. Y en esta época de transición coexisten, junto a tonadillas con vida propia, otras que siguen enlazadas con los sainetes. Es preciso que la producción tonadillesca arraigue sólidamente para que se le conceda la plenitud de derechos. Cuando tal ocurre, no sólo rompe con esas trabas, sino que además ocupa el puesto que antes ocupaba el sainete mismo, haciendo incluso que éste desaloje el campo.

Tal evolución, con sus fluctuaciones, avances y retrocesos, es perfectamente explicable, pues corresponde a lo que siempre mostraron todos los géneros artísticos dotados de alguna vitalidad. Lo inexplicable hubiera sido una excepción a esa regla biológica en el presente caso.

II. *Los primeros documentos musicales de tonadillas.*

En 1751 no hallamos ninguna tonadilla independiente, es decir, desglosada del sainete, pero sí algunas ligadas a él, siguiendo la tradición mantenida sin escrúpulos desde mucho tiempo atrás, que anhelaba ornamentar con música netamente española producciones teatrales declamadas del repertorio español. También hallamos este mismo año, por excepción, y debido al influjo italiano, una obra sainetesca que intercalaba un "aria". Esta obra lleva por título *La novia sin dote*, entablándose en la misma el siguiente diálogo:

GER. Y pues que el tiempo es festivo. sentaos y cantad.
JUANA. —¿Cómo?
PLAS. Con la boca, y si hay estilo de cantar, por otra parte de escuchar no me resisto.
JUANA. Si así te doy gusto, escucha, porque yo con él te sirvo.

Tras este verso el manuscrito —existente, como tantísimos otros de la misma índole, en la Biblioteca Municipal de Madrid— dice textualmente: "Canta aria", sin entrar en más detalles ni dar ninguna explicación aclaratoria. Como falta la letra de

Ayuntamiento de Madrid

la referida aria, cabe la duda de si se utilizaría un texto italiano o español.

Por aquellos mismos años se trasladó a la tonadilla, en tanto que empieza enlazada con el sainete o sirviéndole de remate, una costumbre usual desde antiguo en los "cuatros", a saber: la de repartirse los diversos intérpretes parte del canto, diciendo cada uno o cada grupo de ellos una de las varias estrofas. Tal se ve, por ejemplo, en el entremés sin año, pero de esta época, que se titula *El novio pretendido*, el cual concluyó con una "tonada" que se anunció y cantó con los versos siguientes:

UNAS. Pues a la zambra y la bulla.
OTRAS. Tonada y cante el maestro.
MTRO. DE CAPILLA. Obedeceros me toca.
Vayan conmigo diciendo.
DOS MUJERES. Jonda, permíteme que me esconda,
que viene tras mí la ronda.
Ay, si me llega a pescar,
¿adónde iré a parar?
¿Qué hago? ¿Qué digo?
¿Cogerme, que risa, a mí? (*bis*).
¿Cogerme a mí? Tarumba, no señor.
Jonda, no haya miedo que me esconda,
aunque me coja la ronda;
porque quiero bien a una niña, sí
que siempre me hace cuchichí, cuchichí.
Porque quiero a una morena
quieren llevarme a la trena.
Aunque vengan por aquí,
no me han de llevar a mí.
¡Ay, ay que sí! ¡Ay, ay que no!
Que la tonadilla aquí se acabó.
ANITA E HIDALGO. Jonda, permíteme que me esconda,
que viene tras mí la ronda.
Ay, sí, mi auditorio singular,
que tú me habrás de amparar.
¿Qué hago? ¿Qué digo? &.
S.ª CAMP. Y URRIE. Jonda, permíteme que me esconda,
que viene tras mí la ronda.
Ay, sí, mosquetero andar
que tú me habrás de librar.
¿Qué hago? ¿Qué digo? &

Se debe advertir que tanto la interpolación de "arias" como el epílogo de tonadillas estróficas cantadas alternativamente por varios interlocutores, eran cosa desusada en los sainetes y entremeses de esta época. Privaba la canción unipersonal, la cual

Ayuntamiento de Madrid

solía nutrirse con material melódico procedente del pueblo mismo.

No era insólito que un mismo sainete o entremés —y aquí conviene recordar que a la sazón ambas palabras aparecían identificadas en cuanto al concepto, pues se aplicaba la primera al intermedio incrustado entre la jornada inicial y la siguiente, y se aplicaba la segunda al intermedio incrustado entre la segunda jornada y la postrera— tuviera las "tonadillas" a pares: y aun sucedió esto en los primeros años de la juventud del género teatral que venimos examinando. En tales casos las correspondientes piezas musicales eran de reducida extensión. Un ejemplo típico de esto que decimos aparece en el entremés *El Alcalde limosnero* (manuscrito anónimo y sin año), obra en la que tomaron parte los actores Espejo, Ibarra, La Granadina, Campano, Ponce, Paula, Juan Manuel, Chinica, Eusebio y la Portuguesa, y en el cual hay una "tonadilla alegre apayada" brevísima, que se interčalaba en una escena, y otra "tonadilla" epilogal de reducidas proporciones.

Todos los textos citados hasta ahora se conservan en los libretos; pero no he podido encontrar la música respectiva. El más antiguo documento en relación con la tonadilla que logré descubrir se conserva manuscrito, como casi todos, en la Biblioteca Municipal madrileña. Su guión musical dice en la portada: *Voz y Baxo con violines, / Trompas, Para el Bayle / yntitulado La huerta de Casani / Para la Comedia del arca de Noe / Del sig.r Antonio Guerrero. / 1752.* Falta el libreto de esta obra; pero se pueden recoger fragmentos en el referido guión musical. Recordemos aquí, de pasada, que el "baile dramático" podía considerarse a la sazón como una especie de entremés, que tenía trozos cantados y danzados.

La huerta de Casani ofrece un acabado modelo de la tonadilla constituída por una sucesión de "pasos". Comienza con un "Andantino allegreto", cantado a "solo" que probablemente dejó de interpretarse porque está cosido en las partichelas por el borde exterior. Aunque dice "solo", intervenían sucesivamente diversos intérpretes, y después entonaban todos el final unidos. He aquí el referido texto:

S.ª CAM. El amor es avispa, señoras,
que bulle y pica
y levanta sus ronchas.
HID. Alerta, queridas,
sabed sacudirse
esta plaga maldita.
S.ª TER. Y mueran los hombres.
RTA. Mueran, mueran los hombres,

Ayuntamiento de Madrid

que ellos son *las avispas peo-* *que ellos son avispitos*
LAS 3. Mas no los solteros, [res. de capa y sombrero.

Al final del número aparece la frase: "Esto lo repite Entramoro solo con otra letra distinta." A continuación, con otra caligrafía, se lee: "Y luego a la señal y mueran los hombres." Tras esto se consigna con la misma caligrafía de antes: "Todas menos la señora Theresa y la señora Ydalgo."

Hay después unas "seguidillas serias", un "solo", unas "seguidillas gitanas", una "canción de los jardineros", un "recitado", un "aria a dúo" (*sic*), un "ayre de minuet" y una "Tonadilla", tomándose aquí esta voz en el sentido restringido de canción suelta. Por tratarse de la producción musical más antigua que he hallado en su especie, reproduciré extensamente el correspondiente texto literario.

Las "seguidillas serias", cantadas a "solo" en "andantino allegro", dicen:

Al sotillo, al sotillo
llevo mis ansias,
porque en lo verde solo
tengo esperanza.

¡Ay, prado verde,
los amantes y burros
todos te muerden!

El "solo" siguiente, en "allegro non molto", se cantaba estando en escena la "S.ª Theresa y la S.ª ydalgo, 2.ª con guitarra":

A la luna y lucero
por ti me quedo,
perla del alma.
No me dejes en pena,
bella morena,
sin ver tu cara.
Anda que anda
a la güerta y al Soto,
que corre agua.

Las "seguidillas gitanas" no tienen expresión de aire. Se cantaban punto bajo del tono consignado, y las partichelas de violín llevan escrita al comienzo, con lapicero, la palabra "pasacalle". La letra dice:

Aquestas seguidillas
son de la Mancha,
que me las cantó un chusco
que es de la Janda.

¿Qué tal, querido?
¿No te halagan y hechizan
todo el sentido?

Como existe la instrumentación de ese breve número, debemos suponer que la Hidalgo se limitaría a fingir tocarlo a la guitarra, para mantener la ilusión de usanzas entonces corrientes, cuales eran las de que tales canciones se acompañasen por ese instrumento y no por la orquesta, aunque esta última era tan modes-

Ayuntamiento de Madrid

ta, que tan sólo requería violines, violón, contrabajo, trompas y clave, en el caso presente.

La "Salida de los jardineros", en "allegro non molto", con su ritornelo, se cantaba a dúo, en italiano, por la señora Campano y el "señor Entramoro", figurando con una ortografía arbitraria:

EL. Giardinero so di amore
qui cultivo li sui fiori.
Oh, signora
ELLA. Oh, signori.
LOS DOS. Chi li bolli suo giardino
ELLA. Chi li pianti Don Matino
e li cardi Doña Mata
di berengena, pepino e batata.
EL. Di berengena, pepino e batata.
ELLA. Scarda natubi.
EL. Limata scardata.
LOS DOS. Con li danzi di fioreta
qui li trova azadonar.

Tras un breve "recitado", sin indicación de tiempo, viene una curiosa "aria a dúo", muy extensa, en "allegro", con deletreos y notas repetidas insistentemente sobre una misma sílaba para indicar el temblor de las voces. También está en italiano, y su letra dice así:

EL. Cara amata, io ti voglio
insegnar in español
di Cupido la leccion.
ELLA. Caro amato, aquesso im-
[broglio
no me fa contento solo
in la orella dolce son
EL. Audia, Scolta.
(*Deletr.*) A, eme, o, ere. Amor.
(La palabra "Amor" se repite trece veces seguidas.)
Yo ti voglio,
io chi dolce voz.
ELLA. Audia. Scolta.
(*Deletr.*) De i, di; ene e ere o. Dinero.
Pe o ene, pon.
Dinero pon, ti voglio.
EL. Non mi piace. Me espaventa.
LOS DOS. E me da forte tremor.

Este número, recargado de vocalizaciones y con repeticiones numerosas de algunos versos, enlaza con un "ayre de minuet", asimismo sobre texto italiano, en el que ambos intérpretes se despedían tratándole él a ella de "engañosa" y ella a él de "mísero".

La "tonadilla" que remata *La huerta de Casani* está en "andante spacioso" e intercala un grito de vendedor ambulante sobre el acorde de tónica. He aquí la letra de este postrer número:

Mis mosqueteros,
vengo de Irlanda.
Traigo tonada,
por si os agrada.
Soy Chacharelo.
Vendo confietas
a la irlandesa,
y agua compuesta
de la condesa.
Traigo chinelas
de moda rara,
y voy diciendo

Ayuntamiento de Madrid

por la mi estrada:
"Li javonzillo de Monpeller,
para quitar li manchi a li madami.
Quien mi li compri?
Tuti li vendo.
La gran cosi belle
del mio Chacharelo."

Todas las características propias de las tonadillas de "pasos" aparecen, como se ha visto, en este "baile", escrito por Guerrero el año 1752. Hay sucesión episódica, variedad de tipos, presentación de personajes extranjeros, aspectos populares, situaciones amorosas, cuadros de costumbres. No son más ricas, aunque sí más extensas, otras piezas similares que se escribieron medio siglo después. Pero a la sazón la palabra tonadilla no se empleaba en el sentido amplio que iba a adquirir con Misón en 1757, *sino tan sólo en aquel otro, reducido, de que da fe La huerta de Casani* en su pieza final.

Este mismo sentido tomó la palabra "tonadilla", un año después, en cierto documento legal, que lleva fecha 12 de noviembre de 1753 y se imprimió, en forma de folleto, con el título *Precauciones que se deben tomar para la Representación de Comedias y debajo de cuya puntual observancia se permite que se executen*. Su artículo XIX impone: "Que en la execución de las Representaciones, y con particularidad en la de los Entremeses, Bayles y Sainetes, pondrán el mayor cuidado los Autores de que se guarde la modestia debida, encargando a los Individuos de sus Compañías en los Ensayos, el recato, y compostura en las acciones, no permitiendo Bayles ni Tonadas indecentes y provocativas, y que puedan ocasionar el menor escándalo." El artículo XXI prescribe: "Que aunque pidan los Mosqueteros, o otra alguna personas que se repitan los Bailes o Tonadillas... no lo permita el Alcalde."

Alguien deduciría, ante esta última prohibición, que por entonces la tonadilla era una pieza breve; porque no es verosímil que se solicitase la representación total de la obra si ésta hubiese tenido una gran longitud o hubiera estado integrada por varios números, pues en tal caso se habría pedido la repetición de alguno de ellos tan solo, como, por ejemplo, las coplas centrales o las seguidillas epilogales. Mas es el caso que reaparece la misma prohibición en 1790, o sea cuando la tonadilla, en pleno apogeo, preparaba su rapidísima decadencia; y después, en 1803, es decir, cuando la tonadilla, víctima de hipertrofia y desnacionalización ahogadoras, era ya preterida por operetas francesas o bailes pantomímicos; y, finalmente, en 1826, o lo que

Ayuntamiento de Madrid

es igual, cuando la tonadilla había desaparecido casi por completo de la escena, pues sólo se representaban alguna vez, de tarde en tarde, las poquísimas obras que no habían quedado desterradas en absoluto.

Sobre la volubilidad reinante en materia de tonadillas cuando se redactó aquella disposición prohibitiva y algún tiempo después, ilustran varios manuscritos de *Los señores fingidos* existentes en la Biblioteca Municipal. Dos se refieren a la letra y uno a la música. Existe, en efecto, un ejemplar, bajo el subtítulo "baile nuevo", con censura de febrero de 1753; otro, algo posterior, sin duda, bajo el subtítulo "sainete nuevo", y el guión musical y partichelas debidos al compositor Guerrero. *Los señores fingidos* contiene una tonadilla central que dice:

Palomita de mi vida,
¿por qué dejas tu paloma,
que se ríe si te mira
y si no te mira llora?
Ru, ru, ru, que de rama en rama
ru, ru, ru, mi amor te llama.
¿Venirás, querido? No, no, no.
Mi amor se voló;

y tiene además otra tonadilla que se cantaba para concluir en fiesta el chasco. El texto de la misma, según el ejemplar del manuscrito subtitulado "baile nuevo" y del guión musical, dice:

(*Cant.*) En el puerto de la Habana
una chusca se embarcó,
y del mar en la campaña
tormenta el bajel corrió.
Y un chulo la dijo
viendo su aflicción:
(*Habl.*) ¡Oye, chusca! ¿Eh?
No te aflijas, no;
que si es que te ahogas, que
aquí quedo yo.
(*Cant.*) Pero ya serenó el mar
y de Cádiz ya se ve
la lucida población.
Alarga la vela;
iza la mayor,
Tum, tum, y aquí la tonada
señor, acabó.
En la popa y en las velas
luego el viento les sopló,
y a violencia de dos vientos
en dos aguas naufragó.

En otra página de este manuscrito literario hay una tonadilla diferente y de caligrafía distinta. Dice así:

Escucha, perla mía,
que no te engaño,
la tonadita nueva
de los gitanos.
¿Dónde te fuiste,
perla del alma?
Mira que todo un
chusco te aguarda.
No te vayas, moreno, no, no.
No te vayas, te vayas.
Mira que con tu ausencia
mi vida acaba.
Ay, ay, ay, ay, que desgracia (*bis*)
que la tonadilla se acaba.
¡Ay, qué chula! ¡Ay, que bella! ¡Ay, [qué maja
es esta pulidita tonada!
Pulida, pulidita tonada.

Ayuntamiento de Madrid

Mosqueteros del alma,
yo mucho os quiero,
si es aquesta tonada
del gusto vuestro.

El ejemplar del manuscrito literario que subtitula "sainete, nuevo" esta obra, también anuncia la tonadilla epilogal con los versos, recitados por "todos", que dicen:

Pues vaya de tonadilla
porque acabe en fiesta el chasco.

Debajo de estos versos aparece escrita en trazos gruesos la palabra "Tonadilla", sin que figure el texto de la misma. Por las noticias consignadas en la portada de ese ejemplar, sabemos que *Los señores fingidos* se representó numerosas veces: en 1765, con la ton. *El mozo de compra;* en 1766, con la ton. a dúo *Mayoral y una serrana;* en 1768, con la ton. a dúo *Cartero y criada;* en 1769, con la ton. a dúo *Las mañas de una casada,* y en 1770, con la ton. a dúo *Calesero y maja.*

Con censuras y aprobación de septiembre 1753 existe asimismo un "baile nuevo" titulado *La novia para otro,* al cual da fin una tonadilla, con la particularidad de que ésta no se escribió a continuación del texto, para que una y otro quedasen sometidos simultáneamente a la censura, sino que aparece tras la aprobación y con caligrafía distinta. Esa tonadilla, cantada por "la graciosa y otra", dice:

En Triana, morteros
y en Madrid, majos;
En Sevilla, mocitas
de garabato.
Y ese es el cuchillito nuevo
que a mi chusco le oí cantar,
y con tierno caruñito
me empezó luego a arrullar:
Currucú, cocó, ay, ay, ay.
Si te gusta mosquetero,
a mi gusto también será.
Chi, chi, chi, ¿a quién digo?
¿No hay más hablar?
¿No respondes? Chi chi chi, pues allá
y ya es fuerza que el cuchillito lva,
aquí se haya de acabar.
Mosqueteritos nuestros,
somos soldados,
y en palmadas el sueldo
ya lo esperamos.

III. *Tonadillas compuestas entre 1754 y 1756.*

Algo semejante a lo que con la ópera en el siglo XVII ha sucedido con la tonadilla en el siglo XVIII. Antes de aceptar la denominación genérica que la caracteriza de un modo inconfundible, recibía nombres confusos, equívocos o engañosos. "Fiesta cantada" se denominó hacia mediados del XVII la ópera de

Ayuntamiento de Madrid

Calderón con música del maestro Hidalgo *Celos aun del aire matan*, cuyo manuscrito musical se halla en la Biblioteca del Palacio de Liria y ha sido examinado en mi libro *La Música en la Casa de Alba*. Otras óperas españolas, escritas en el siglo XVIII, se calificaron como "zarzuelas a la italiana". De igual modo, en los albores de la tonadilla escénica, faltó la expresión adecuada para obras de ese tipo. Y una de las primeras que se hallaban en tal caso —la segunda de cuantas han llegado a mi conocimiento— fué calificada como "salida festiva", de igual modo que varios lustros después se calificó como "tonadilla festiva" la obra que escribió Esteve en 1781 con el título *Pagar la merienda para otros*.

Aparece tal denominación en el manuscrito musical del baile o sainete *El Prioste de los Jitanos*, al que puso música Guerrero en 1754. Este sainete constituye un documento curioso, pues para remate ofrece, en forma no sólo embrionaria sino con cierta amplificación, un interesante modelo de tonadilla general al estilo de las que habrían de florecer durante los cuatro últimos decenios del siglo XVIII, bajo la denominación "Salida festiva a seis", por ser éste el número de personajes. Por otra parte, bajo el epígrafe "Tonadilla", presentó aquí no sólo una, sino dos composiciones, y ambas ofrecen bosquejos de lo que muy pronto habrían de ser las "tonadillas a solo".

Esta "Salida festiva a seis", que inaugura un "retornelo en el bajo", se hizo primeramente por las señoras Hidalgo, Theresa y Campaña y los señores Lavenán, Guerrero y Moro; y en el reparto posterior sólo mantuvo a Theresa y Moro, sustituyéndose a los otros actores por la señora Portuguesa, Ambrosio, Coronado y Joaquina. Característico es aquí el uso del idioma italiáno, chapurreado y escrito convencionalmente, para acomodarlo a las entendederas del auditorio, si es que no influyeron en ello las menguadas explicaderas del anónimo autor.

Tres números forman esta muestra musical tan interesante para la reconstrucción de nuestra historia musical del siglo XVIII. Sus títulos respectivos son: "Salida festiva a 6", "Rez.do entre los 6" y "A 6. Allegro". En el primer número los actores comienzan cantando por parejas y después lo hacen unidos, para invitar a que les preste atención el auditorio. El recitado entre los seis adopta el tipo del "recitativo secco", intercalando algún breve giro melódico, así como también, en

Ayuntamiento de Madrid

un momento, una frase coreada por los seis —y por cierto en un giro que prodiga las superposiciones de terceras y quintas paralelas—, y en otro momento presenta una frase instrumental confiada a la cuerda durante el silencio de los cantantes. En realidad este recitado no es a seis, sino a siete, pues lo epiloga con su aparición *súbita el actor Ayala, quien dice un endecasílabo* español tras los endecasílabos italianos de los otros seis personajes. El postrer "a seis", precedido de un "retornelo del bajo", desarrolla ampliamente un texto que está escrito en italiano también. Como epílogo de todo ello se cantaba una "Tonadilla. Andantino. Allegretto", que no obstante su brevedad, tiene tres partes bien diferenciadas: introducción, estribillo y final pidiendo aplausos.

A este mismo año de 1754 pertenece el baile *La Arcadia* (Anón.), por el que se ve que, tras el entremés o sainete, se cantaba la tonadilla y se danzaba también algún baile, antes de empezar la nueva jornada de la comedia. Los últimos versos de aquella obra dicen, en efecto:

Que canten la tonadilla para que así consigamos
y empiecen la contradanza, el perdón de nuestras faltas;

tras lo cual consigna el manuscrito: "Se habrán entrado cuantos hubieren de ser en la contradanza, y con la tonadilla, y con ella se da fin."

En 1755 ofrece una tonadilla epilogal en tipo de canción desglosable el entremés anónimo *La horca para su dueño*, obra que presenta gran interés musical bajo varios aspectos distintos. Esa tonadilla dice:

Que viene mi Paco y llega
a gozar mi dulce amor.
Así le cantaré yo:
"A la ro, ro, ro, ro, ro." (¡Ay, mi amor!)
Dime, moreno mío,
cómo te ha ido con tu pasión.
Ea, que no faltará cualquiera
que te rinda el corazón.
Así le cantaré yo:
"A la ro, ro, ro, ro, ro." (¡Ay, mi amor!)
Esta tonada
la trajo un chulo del alma
y tiene
hasta unas noventa y nueve,
y las canta

Ayuntamiento de Madrid

con una gracia que espanta,
y es su nombre
el señor de los orejones.
Mosqueteritos de mi vida,
nos habéis de perdonar,
porque la tonada es larga
y es preciso el acabar.
Adiós, adiós, que otra tarde se cantará.

También data de 1755 el sainete con violines *Los mal casados*, con "Música de el Sr. Antº Guerrº" (*sic*), al cual da fin una "tonadilla a dúo", que cantaron Teresa y Coronado.

Probablemente de Guerrero, por tener caligrafía igual a la de otras obras de este músico, es el *Fin de fiesta de la folla* (anón., 1755), integrado por los siguientes números: "Andante": "Salida, bailando todos unisonus respondiendo los hombres", que es un "Allegro"; "Marcha"; "Andante" cantado por la "Sra. Theresa y entramoro de Gansos" (*sic*); "Seguidillas" cantadas por "Moro", es decir, por Entramoro, a cuyo final se lee: "sin parar sigue el dúo", y "A Dúo de Theresa y Entramoro". Al final de este dúo aparecen las palabras: "Sigue Tonadilla" y tras esto, bajo el epígrafe "Tonadilla", se despliega, con cierta concisión en el desarrollo musical, una sucesión de breves números, en los que intervienen alternativamente diversos personajes.

El "Andante / Allegretto" (*sic*) con que empieza esta tonadilla, dice:

Mosqueteros cariñosos,
ya no se encuentran tonadas.
Conque así, para serviros,
mil disparates se ensartan.

Enlaza con esto un "Allegro", cuya letra reza como sigue:

Oigan, señores,
la buya y la zambra
de quien por la calle
pregona en matraca.

Sobre una nota del bajo, "una sola pregona" (lo cual hace suponer que lo anterior era cantado al unísono por todas las mujeres):

"A mis cominos, cilantro y espliego."

Y en seguida vocea "más alto":

"Pimiento molido."

Al punto sale Moro y pregona a su vez:

"Mantas y colchas. ¿Compran buena manta?"

Ayuntamiento de Madrid

En seguida el mismo actor, cantando, ordena:

Repítase el chiste — pregonando unidas
con dulce algazara, — con mucha arrogancia.

Todas ellas entonan el anterior grito de vendedoras. Otro tanto hace Moro "más alto" y "con voz sorda", como se ordena en la parte musical correspondiente. Y siguen cantados los versos finales:

"Teniendo, señores, — un vítor alegre
aquesta tonada — con dulces palabras."

El sainete anónimo *El desgraciado vengado* (Cens. de 1755), como *La Arcadia*, del año anterior, tiene por remate una tonadilla seguida de contradanza. He aquí, en efecto, sus versos finales:

UNO. Vaya de paso — TODOS. Y esto con la contradanza
una nueva tonadilla. — perdón tenga, si no aplauso.
OTRO. Con eso acaba de pasmo.

Tras el postrer verso se lee: "Después de cantar la tonadilla se corre la cortina y se empieza la contradanza."

Los ejemplos expuestos con referencia al año 1755 muestran claramente que dos antes de aquél en que se atribuye a Misón la creación del nuevo género, se habían producido en varias obras modelos diferentes, más o menos larvados, de la tonadilla propiamente dicha. *La horca para su dueño* nos ofrece un tipo de tonadilla narrativa a solo; vemos una tonadilla a dúo con introducción, parte central y número final de índole coreográfica, en *Los mal casados;* y hallamos un "folla" en el *Fin de Fiesta* de Guerrero; todo ello sin contar el ejemplo de tonadillas interpoladas entre el sainete y la contradanza que con ellas integraban un intermedio.

Se incluyeron dos partidas de tonadillas en una factura de 1755 (Bibl. Nac., papeles de Barbieri), que dice así:

Música copiada en la fiesta del "Auto Andrómeda y Perseo" en este año de 1755.

De la parte del pregón. Recitado y Aria del Autto para la señora Joaquina, pliego y medio..... 0 1 ½
De las trompas del autto, un pliego..... 0 1
De la obertura para empezar, cuatro pliegos..... 0 4
Del entremés, voz y bajo, seis instrumentos y tonadilla, cuatro pliegos y medio..... 0 4 ½

Ayuntamiento de Madrid

De la contradanza, todos los instrumentos y borrador que se hizo de ella para el entremés, siete pliegos..... 0 7
Del fin de fiesta, voz y bajo, seis instrumentos y tonadilla, cinco pliegos y medio..... 0 5 ½
De la contradanza de dicho fin de fiesta, violines, oboes, flautas, trompas y bajos y el borrador de ella, siete pliegos y medio. 0 7 ½

31

Importan los 31 pliegos a cuatro reales y medio cada uno ciento treinta y nueve reales de vellón.—(Firmado). *Parra*. Pagada.

En 1756 ofrece una "tonadilla" epilogal el "sainete con violines y trompas" que se titula *El poeta en el ensayo*. Está en "allegro" y compás de 6 por 8. He aquí su letra:

Ahora sí quiero yo
remedar alegre
a mi amigo el Mamón,
porque es rechusquito,
se monta en el toro
y en dando un brinquito
tomando carrera.

(*Estribillo.*)

Llámale, Castel.
Quita, Navarrillo.

(*Representa.*)

Ejalo, éjalo, éjalo, que ya embiste.

(*Canta.*)

Ah, toro torillo.

(*Representa.*)

Is, toma, is, toma.
Ven acá, peluquero.

(*Canta.*)

Pone banderillas
en el cerviguillo.
Corre, corre, que es de Malpica.
Todos le piden cola
y con gran maña,
le deja muerto
de una estocada.
Tira el sombrero
y con mil gritos,
le dicen todos
vitor, vitor, vitor...

Al final se lee: "Al estribillo la última vez", y debajo, la palabra "Finis".

Un sainete de Antonio Guerrero, escrito en 1756 y cuya portada de voz y bajo tiene el título *Música, con violines en la yntroduzion de el Sr. Antonio Guerrero 1756*, ofrece, tras los números que llevan por epígrafes respectivamente "Unisonus, Vivo", "Seguidillas para cantar los hombres" y "Seguidillas", una composición bastante extensa encabezada con la frase "Tonadilla. Andante siempre". Este postrer número del sainete constituye, no ya en una forma larvada, sino bastante ampliado, un modelo de la "tonadilla a solo" de tipo narrativo que en los decenios sucesivos tendrían cultivadores con frecuencia. La letra de dicha tonadilla, dice así:

Ayuntamiento de Madrid

Un ganso que a una maja
la galantea,
una noche que llueve
rondarla intenta.
Su trueno en la coña,
capote a la janda,
calzones de tripe,
media manta de mula por faja.
Se llegaba, rejaba.
Dice: "Mi jalma.

(Voz gorda.)

Aquí está Pacorro.
Despierta, mi Paca."
Y ella responde
pero muy tierna:
"Ya sabes que te quiero."
Dice el badea:

(Seguidillas.)

"Desde que te vi, chula,
la vez primera,
jilo a jilo mi pecho
todo jumea."

(Vivo.)

Despierta el padre
con gran soberbia.
La dice: "Muchacha,
¿qué haces ahí puesta?"

(Representado.)

"Naditita, señor, solamente
que este fresco me consuela."
"Pero adiós, Paco,
terrible pena,

(Vivo molto.)

que despierta mi padre
y habrá quimera."

Es de notar la repetición de algunos versos, así como el hecho de que en la parte musical, tras un breve retornelo, el canto no se interrumpe sino en la introducción de las seguidillas, confiada a la orquesta sola, pues aun aquel "Repdo" (abreviatura de "representado" con que habitualmente se expresaba que la frase constituía una "parola" y debia decirse declamándola en vez de cantarla o de estar vaciada en el molde del "recitativo secco" importado de Italia), tiene en la voz para cada sílaba una nota que, unida a las demás, constituye parte integrante de una melodía.

IV. *Tonadillas compuestas por Guerrero en 1757.*

En 1757, año de la supuesta innovación introducida por Misón con una tonadilla escénica a dúo, Antonio Guerrero compuso varias, cuyos manuscritos conserva la Biblioteca Municipal, adosados a sainetes a entremeses.

La *Música para el / entremés para / la comedia de la 1.ª parte / de Jijes. / Puesto en Música por el Sr. Ant.º Guerrero. / 1757,* tiene cinco números. El postrero, titulado "Tonadilla o jopeo", es de una brevedad extraordinaria. Lo cantaban la señora Catuja, Theresa y Autora con la siguiente letra:

Espérate, Ayala.
Aguarda, querido,
que la zurribanda
te falta y pellizco.
Y vaya que vaya, lindo;
qué bueno, lindo.

Ayuntamiento de Madrid

En el sainete *La residencia del chiste* hay una tonadilla a solo de cierta extensión, pero no como número epilogal, sino ocupando el segundo lugar entre los cinco que hay en él. Es, como dice el manuscrito, una "Tonadilla" cantada por la "Sra. Theresa con la guitarra", si bien intervenía la reducida orquesta del coliseo, tocando la cuerda unas veces punteado y otras con arco. Se caracterizaba por la excesiva interpolación de declamados que rompían la métrica, y su letra es como sigue:

Dice una maja a un majito
si es macareno.
(*Hablado.*)
Ya lo huelo; tres días ha que se asa.
(*Cantado.*)
Y ella responde a lo crudo.
(*Hablado.*)
Pregunto.
(*Cantado.*)
¿A que eso es cierto?
(*Hablado.*)
Cierto.
(*Cantado.*)
¿Fijo y refijo?
(*Hablado.*)
¡Cierto; de veras! ¡Vaya!
(*Cantado.*)
Porque el majo majito
es de mi alma.
(*Hablado.*)
Pero pensarán ustedes
que esto en quererle paró
¿Sí? ¡Ay, qué risa! ¡Qué bueno!
Ya me lo dijo panón (*sic*).
(*Cantado.*)
Mira, si quieres Gurgoria.
Ni por pienso.
(*Hablado.*)
No, señor.
(*Cantado.*)
Porque para
en no mirarle a la cara,
y sin razones
pegarse cien mojicones,
que sin rajas
son los gajes de las majas.
Oiga usted que
aqueste es el zarambeque,
teque te teque
taca ta taca, taca tá.
Y aquesta tonadita
aquí se acabará.
Abate Mulatillo.
Y por más batahola
el pueblo a voces
le piden cola.
Todos le piden cola.

El postrer número del *Saynete Nuevo el Chasco / del Casa / Mentero del señor Antonio Guerrero. / 1757*. Ofrece un modelo muy extenso para esa época de la tonadilla narrativa a solo con plan tripartito (introducción, parte central y despedida), bajo el epígrafe "Tonadilla andante para acabar" (*sic*). Su letra dice lo que reproducimos a continuación:

Mosqueteros, cazuela
y la grada, atended
a esta nueva tonada
que la traía
(*Recitado.*)
Don Sofao Donio
de algarropía
(*el mesmo ayre del prinzipio*)
paseante de porte
y petardista
de aquesta corte,
llégase vero
agachado con el sombrero,
Dijo:

Ayuntamiento de Madrid

(*Recitado (sic) pero es declamado, a diferencia del anterior recitado.*)
"Mi vida, serás mi dueño."
Yo le dije enfadada:
"¡Qué majadero!"
(*Cantado.*)
Y él con zalama
(*Recitado, es decir, declamado.*)
"¿Es posible, mi vida,
tan enojada,"
(*Cantado.*)
Y a estas palabras
toditica me quedo
echa unas gachas.
(*Enlaza con "allegro molto", como "estribillo".*)
Usuiita, usuiita, le quiero;
Usuiita que tenga dinero
("*Recitado*", *es decir, declamado.*)
y que tenga coche
para pascarme
de día y de noche.
Y que tenga lacayo
porque siempre me vaya alumbrando.
(*Cantado.*)
Quiero comedia,
refresco y paseo,
baile, fandango
con gran regodeo.
("*Rezitado.*")
Y si se enfada de aquesto
(*Cantado.*)
mi Juan, pacencia,
presillo y andar.
Y aquí la tonada
se llega a acabar.

Debemos advertir que los anteriores declamados se hacían sobre la música de la orquesta.

Si son interesantes estas muestras de la tonadilla en los albores de la nueva manifestación teatral, no lo sería menos conocer todas las demás producciones inspiradas en el mismo carácter o espíritu y que se han extraviado seguramente. Entonces sí que se podrían reconstruír la historia y antecedentes de la tonadilla escénica en este nebuloso período inicial de su existencia.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO III

Crecimiento y juventud de la tonadilla escénica. (1757-1770)

I. *Las innovaciones de Misón.—Rasgos característicos en este período.*

Tras la aparición y albores de la tonadilla escénica hay tres etapas netamente definidas en cuanto a su evolución, aunque no en cuanto a sus límites, que se pueden fijar así: primera, período de crecimiento y juventud (1757-1770); segunda, período de madurez y apogeo (1771-1790), y tercera, período de hipertrofia y decadencia (1791-1810). A ellas siguen un ocaso y un olvido absolutos.

¿Cuándo nació la tonadilla escénica? Según la tradición, en 1757 precisamente. Recordemos esa historia, tal como la refirió el *Memorial Literario*, de Madrid, en 1787, es decir, a los treinta años justos de aquel en que se supone acaecido el magno acontecimiento: "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, y empezaba:

"Ya viene Jusepillo
a la posada."

"...Agradó tanto la invención, que el mismo año, por la Navidad, compuso una tonadilla a dúo denominada *Los Pillos* y otra a tres."

En resumen: tres fueron las tonadillas escritas en 1757 —las primeras para interlocutores— y las tres por Misón. La certeza

Ayuntamiento de Madrid

BIBLIOTECA MUNICIPAL MADRID

de tan firme aserto queda completamente destruída por la existencia de otras anteriores, cuales son aquellas de que se habló en el anterior capítulo.

De todas suertes, no podemos dudar que Misón afirmó una tendencia ya existente, imponiendo con la eficacia de sus obras la introducción de un intermedio musical que se venía cultivando esporádicamente y que desde ahora constituiría algo inseparable de las representaciones de comedias en los corrales madrileños.

Se aproxima al centenar el número de tonadillas escritas por Misón, cuya música conserva hoy la Biblioteca Municipal de Madrid. Entre ellas no hemos visto ninguna que se refiera a esos amores de la mesonera y un gitano. ¿Es que se perdió aquella obra? ¿Es que, con los años transcurridos desde entonces hasta la época en que el *Memorial Literario* dió la susodicha información histórica, se habían tergiversado los hechos involuntariamente? Ambas hipótesis pueden aceptarse. Y me inclino a suponer que la segunda tiene más firmeza, porque se conservan otras dos tonadillas de Misón en las que sale una mesonera, y no parece lógico que prodigara este tipo cuando los hay tan variados en su producción, como fruto de una riqueza inventiva que le permitió presentar amoladores, horteras, mercaderes, caleseros, sacristanes, cazadores, cocineras, compositores, ciegos, mendicantes, hospicianos, petimetres, criadas, maestros, de escuela, de baile y de música; alcaldes, abogados, albañiles, mayordomos, memorialistas, soldados, médicos, molineros, debutantes, majas, palurdos, mosqueteros, mozos de compra, limeras, pastores, peregrinos, festeros, letrados, jardineros, peregrinas, galereros, relojeros, tambores, sastres y hasta poetas de viejo; todo ello sin contar personajes que se singularizaban por su procedencia provinciana, extranjera o ultramarina (gallegos, vizcaínos, indianos, indios y negros).

Según queda expuesto, se conservan dos tonadillas de Misón con mesoneras como protagonistas. Una de ellas, sin año, dice en la portada del guión musical: *Tonadilla nueva a dúo de una mesonera y un arriero para el entremés. A los montes me salgo* (*). Esta obra se titula en las partichelas *A los montes me salgo*, por tomar esta denominación del verso inaugural. La adición "para el entremés" en aquel título es de otra caligrafía que el resto de la portada. Allí se declara que la obra

Ayuntamiento de Madrid

tuvo por autor a "don Luis Misón" y que la cantaron la "Portuguesa y la Lavenana." La otra tonadilla fué escrita por Misón en 1762 para tres personajes; se titula *El chasco del arriero y mesonera* en el guión musical, y *El arriero*, en las partichelas.

Una mesonera y un arriero tiene, por lo que hace a su letra, todas las características propias de las tonadillas escénicas primitivas: sencillez libre de afectaciones, ingenuidad sobrada, longitud reducida. En cuanto a su música, se observan también el desdén por todo artificio y predilecciones melódicas dimanadas de la musa popular.

***

Cotejados los documentos tonadillescos anteriores a los primeros de Misón con los que éste nos ha legado durante la supuesta inauguración de un nuevo género teatral, ha llegado el momento de preguntar: ¿En qué estribaba la novedad de las tonadillas a partir de 1757?

Esta novedad podía estar basada en el número de personajes, en la índole o el desarrollo del asunto, en la morfología literario-musical o en la instrumentación.

Si se atiende al número de personajes, se desprende por el testimonio histórico debido al *Memorial Literario* que al escribir Misón en 1757 dos tonadillas a dúo y una a tres interlocutores, había creado algo absolutamente nuevo; pero ya hemos visto que antes de 1757 se compuso una tonadilla, no sólo para dos personajes, sino para seis.

Si se atiende a la índole del asunto, los hallamos de análoga especie a los de Misón en varias obras anteriores.

Si se atiende al desarrollo del mismo, algunas tonadillas escritas antes de 1757 lo desenvuelven con amplitud superior a la requerida por lo meramente episódico, desarrollando una acción en vez de limitarse a contener un relato o una expansión lírica.

Si se atiende a la morfología, vemos, antes de 1757, los dos tipos predominantes en la tonadilla durante su época de juventud, apogeo y decadencia: el basado en un plan tripartito (introducción, coplas constitutivas de la parte central y despedida) y el integrado por los números sueltos de las tonadillas presentadas en "follas" o por las escenas heterogéneas de las compuestas en forma de "pasos".

Si se atiende a la instrumentación, es cierto que a partir de 1757 la tonadilla requiere con regularidad una intervención ins-

Ayuntamiento de Madrid

trumental variada (clave, cuerda, oboes y trompas, con la adición de mayor número de instrumentos en los años ulteriores), en vez de la guitarra que venía acompañando usualmente esas canciones; pero también es igualmente cierto que con anterioridad a 1757 existían algunas tonadillas escritas para la reducida orquesta de los coliseos, y no tan sólo para que las acompañase el guitarrista situado detrás de las cortinas.

Ahora bien; el mérito de Misón, muy grande sin duda, se presenta bajo varios aspectos que recogeremos aquí. Ante todo dió independencia a un género teatral que hasta entonces parecía un apéndice del entremés o sainete, y le dotó de vida propia, haciendo que definitivamente quedase desglosado de aquellas manifestaciones teatrales en cuyo seno se había incubado. Además realzó su importancia, exigiendo que, no adventicia o circunstancialmente, sino de un modo constante, fuese acompañado por la orquesta en sustitución de la guitarra a que venía asociada la tonadilla primitiva. Por otra parte sembró el gusto por una manifestación eminentemente musical en la que —al contrario de lo exigido por sainetes y entremeses— la música era lo principal y la letra lo secundario; y ese gusto fué ampliándose de tal suerte que al principio se cantaba una tonadilla escénica independiente, hallando su lugar adecuado a continuación del entremés, o lo que es igual, cerrando el intermedio enquistado entre la primera y segunda jornada de la comedia; después se cantaron dos obras tonadillescas en cada sesión, cerrándose con ellas, respectivamente, el entremés situado entre la primera y la segunda jornada, y el sainete situado entre la segunda y la tercera jornada de la comedia; y más tarde acabó por desterrar al entremés, suplantando su puesto.

Otro mérito de don Luis Misón, con el que cerraremos la serie de los contraídos por este ilustre músico catalán, fué el de elevar el nivel estético de lo que hasta entonces había sido canción plebeya o rústica si dimanaba de las fuentes folklóricas, o canción vulgar y tosca si la habían escrito compositores seudoeruditos como don Antonio Guerrero, porque Misón era un compositor exquisito, de fina sensibilidad, agudo ingenio, espíritu curioso y gran cultura musical adquirida en lo religioso como profesor de la Capilla Real, en lo teatral como músico de la orquesta palatina de ópera y en las producciones de cámara como intérprete de las "academias" o sesiones íntimas de mú-

Ayuntamiento de Madrid

sica donde se tocaban sonatas, tocatas, dúos, trios y otras obras de autores italianos, franceses, alemanes y aun españoles, como he demostrado en mi obra *La Música en la Casa de Alba*, donde tracé un cuadro de la actividad musical en un hogar prócer, deteniéndome a examinar algunas de las obras escritas con tal motivo por profesionales como este don Luis Misón y su amigo don José Herrando, o por aficionados de noble alcurnia como el Duque de la Conquista.

Tal vez el realce que ante la posteridad tuvo Misón como creador de la tonadilla se debe al hecho de ser el primero que las escribió sin estar adscrito, en calidad de músico ni compositor, a *los coliseos de esta Corte*.

Al adoptar esa modalidad más amplía la canción tonadillesca, prepara el advenimiento de otros músicos (Esteve Laserna, Castel, Rosales, Valledor, Abril, Bustos, Moral, Aranaz, Ferrer, León, Manuel García, etc.), con los cuales esa manifestación alcanza una vida lozana y próspera que durará medio siglo y que caracterizará, con obras superficiales, pero llenas de gracia, una época musical bien típica, legando a la posteridad documentos folklóricos inestimabilísimos, a la vez que valiosos testimonios de interés histórico en relación con el desarrollo evolutivo de nuestro arte nacional. Compréndese, pues, la importancia que bajo el triple aspecto de revelador, iniciador y encauzador, tiene aquel famoso flautista y oboísta llamado don Luis Misón, y causa *poca pena verle desposeído del* mérito de una creación —la del género tonadillesco— que se le ha atribuído sin saber apenas nada ni de la tonadilla misma ni de este supuesto creador suyo, cuando aquello que por ahí pierde queda compensado con creces sobradísimas si se considera lo que realmente aportó al desarrollo de la tonadilla escénica en el breve período comprendido entre 1757 y 1765.

* * *

Si la tonadilla escénica había pasado sus años infantiles en la forma que dejó expuesto el capítulo precedente, durante su juventud crece paulatinamente, hasta llegar a la plenitud propia de la madurez. Lo embrionario va adquiriendo amplitudes cada vez más acusadas; el boceto de acción se ensancha presentando un sainete o un drama comprimido; la incoherencia tiende a atenuarse o a justificarse. Progresivamente aumentan la longitud total de la obra, el número de sus piezas musicales

Ayuntamiento de Madrid

integrantes, la cantidad y extensión de las "parolas" o trozos declamados; progresivamente se agudizan y aquilatan las intenciones satíricas o moralizadoras; y progresivamente se prepara también el daño que habría de acabar con la tonadilla —al desposeerla de sus atributos más típicos y de sus cualidades más características— mediante la severidad de los recitados, la intrusión de las vocalizaciones, y de lo antipopular, la despersonalización característica, la tendencia hacia lo grave, severo y entonado en cuanto a la letra, unida a otra tendencia no menos acusada hacia la adopción de la forma y el espíritu italianos en lo musical.

Ello se ha reflejado con rasgos peculiares en las seguidillas con que solían terminar las tonadillas durante las épocas primera y segunda. Si al principio mantuvieron un carácter popular, mediante una generalización feliz amplían después el tema desarrollado en la obra; luego lo esquivan en absoluto, y cultivando entonamientos de mal gusto, por su impropiedad, tienden a lo bucólico y lo anacreóntico, hasta que desaparecen durante la decadencia del género, siendo sustituídas entonces por otras piezas paupérrimas y pomposas cuya vacuidad se vestía con los aires de lo solemne.

Claro que don Luis Misón no pudo presentir los derroteros que en el porvenir habría de emprender aquella manifestación teatral; ni pudo tampoco prever el esplendor que, en sus más prósperos años, habría de conseguirse merced a la labor de otros músicos beneméritos, entre los cuales resaltan por su fecundidad y su ingenio el catalán don Pablo Esteve y el navarro don Blas de Laserna.

II. *La tonadilla durante los primeros años de su juventud.*

Ya hemos visto en el capítulo anterior qué aspecto presentaban algunas tonadillas escritas por Guerrero en 1757, es decir, en el año que se supone inauguró el nuevo género don Luis Misón. Y también hemos señalado que algunos sainetes de años anteriores daban a la música una presencia reiterada. Análogo carácter presenta el sainete *El vizconde de Jetafe* (anón., cens. de diciembre de 1757), en el que, para terminar, "echan" los actores la siguiente tonadilla:

Una boda es un contento, una dicha el requebrarse,
un primor el matrimonio, pero solo es malo el novio.

Ayuntamiento de Madrid

(*Estribillo.*)
El cura, padrino,
damas, convidados,
alegres les dicen
a los desposados:
(*Hablado.*)
Que ustedes, señores,
logren muchos años,
con fruto bendito,
este nuevo estado.
(*Cantado.*)
Y la pobre novia
el mes no ha pasado, (*piano*)
y sin dar motivo
le da su velado
de coces, moquetes,
patadas, araños, (*fuerte*)
y vuelve el contento
en llorar su engaño,
y así a la picota.
Adiós, mis muchachos.
(*Otra copla.*)
La que desea casarse
conocerá en su porfía
que cuando quiso ser novia
es que la pobre *no-vía.*
(*Estribillo.*)
El cura, padrinos, etc.
(*Otra copla.*)
Es el matrimonio santo,
pero adviertan, madamitas,
que por lo mismo es preciso
ayunarle las vigilias.
(*Estribillo.*)
El cura, padrinos, etc.

Uno de los libretos sueltos más antiguos de tonadillas a solo es aquel actualmente conservado en la Biblioteca Nacional entre los papeles manuscritos legados por Barbieri, quien le dió el título *El Novato,* de acuerdo con el que lleva la correspondiente parte musical, que se conserva en la Biblioteca Municipal. Púsoles música Misón en 1758 y ofrece una muestra perfecta de la primitiva tonadilla a solo, con su división tripartita (introducción, coplas y epílogo), con su reducida extensión y su vulgaridad literaria, que desconoce las más elementales reglas métricas. La presentación y despedida poco difieren aquí de aquellas presentaciones y despedidas que durante largos años decían, con mayor o menor pulidez literaria, los "nuevos" y "nuevas", es decir, los actores "debutantes". Alíase ahí, como en tantas obras, el descaro inofensivo con la timidez mal disimulada. He aquí, completa, esta muestra primitiva de la tonadilla escénica independiente, desglosada ya del sainete o del entremés:

Esta es la vez primera
que salgo y canto.
Tened piedad, señores,
que soy novato.
Mas si se ofrece,
con mi guitarra
no temo a nadie,
salga quien salga,
Que salga Coronado,
salga el que salga,
porque vean que no miento.
Oigan, oigan, oigan y que oigan.
(*Tose, escupe y respira.*)
El dueño mío,
tarde y mañana
si me espera, no hay duda
de que me aguarda.

Ayuntamiento de Madrid

Si ella me quiere,
si ella me ama,
si lo dice, no hay duda
de que lo parla.
Si yo me escapo,
si ella me agarra,
si me pica, no hay duda
de que me agarra.
Si yo lo luzco
con mi guitarra,
si me aplauden, no hay duda
que habrá palmadas.

(*Hablado.*)
¿Qué tal voy? ¿Valgo? ¿No? Pa-
[ciencia.
(*Previénese para hablar.*)
(*Estr.*)
En el melón, señores,
aquí me contemplo
salir calabaza.
Otro saldrá bueno.
Y aquí acaba mi tonadilla.
Mosqueteritos, aplaudidla.
Pues con esto gano la comida
para mantener mi pobre familia.

Morfológicamente considerada, pertenece al mismo tipo que la precedente otra tonadilla también a solo, pero no escrita para un varón, y para un varón novato, sino para una mujer, y para una mujer que había obtenido grandes éxitos cantando tonadillas unipersonales con sostén guitarrístico. Se titula *Yo me acuerdo algún día*, pues así reza el verso inaugural de la obra, y tuvo por autor al propio Misón, sin que conste el año, aunque muy bien pudo ser este de 1758. La Biblioteca Municipal conserva el libro y la música manuscritos de esta tonadilla primitiva, que dice así:

Yo me acuerdo algún día
cuando cantaba
tonadillas a solo
con mi guitarra.
Por más señas, señores,
me palmoteaban,
y a voces todo el patio
se descuajaba.
Por más que ahora reviente,
apenas hablan.
Cuidado, caballeros.
Cuidadito, que voy a echarla.
Ay, mosquetero,
si tú te acordaras
que tuya, tuya
tuya es el alma.
Mosqueté, mosqueté,
morení, morení,
mosquetero,
quiéreme tú a mí.
Tiempo pasado,
¿dónde te fuiste?
Como la nieve
te derretiste.
Mas yo le llamaré:
Chi, chi, chi.
Ven, mono mío, ven,
Chi, chi, chi.
Pero así no ha de ser
morení, morení, morení.
Pi, pi, pi, pi
ven, ven, ven.
Cicaté, cicaté, cicaté
Pi, pi, pi, pi,
ven, ven, ven.
Ven, ¡cielo mío,
dueño del alma.
Quiéreme mucho,
perla adorada.
Y escucha por un rato
si no te enfada.
No hay corazón como el mío
que sufre y calla su pena.
Corazón que sufre y calla
no se halla así como quiera.

Ayuntamiento de Madrid

Ay, que liri, li, li, li
ay que liri, li, li, lo,
oye las seguidillas
que te canto yo.
Estas seguidillitas
cantarte quiero,
para que tú las bailes,
querido dueño.
Tru ru cha, chulo.
Tru ru cha, cielo.
Tru ru cha, tra.
Y abur. Laus Deo.
Finis coronat opus,
mis mosqueteros.

Estas dos obras no representan una adhesión a la tendencia innovadora, pues siguen aquel mismo camino que venían trillando Guerrero y otros músicos. Pero Misón escribe en 1758 tonadillas de mayores vuelos: *Los maestros* y *Los ciegos*, a seis y tres, respectivamente.

Advierte la portada del manucrito que se compuso "para el auto sacramental" —es decir, para un intermedio de un auto sacramental— *Los Maestros* (*), con "violines, trompetas e basso" (*sic*). El guión de apuntar tiene seis pentagramas destinados a la parte instrumental del "baxo" (*sic*), en vez de "basso"). Hay trozos declamados rítmicamente sobre música, otros exclusivamente cantados, y algunos que simultanean el canto y la declamación. Además se introduce un "minué" comentado con frases diversas y subrayado por algún breve diseño melódico en la voz. Tiene la obra por asunto las incidencias a que daba lugar una lección de canto, y concluye con seguidillas, en las que se pide un aplauso y se anuncia la repetición de dicho número al siguiente día. Estas seguidillas, como tantas otras de Misón —para las cuales acaso él compuso la letra, así como para toda la obra, además de la música—, tienen características onomatopeyas: "Ru chi chi chi" y "tum tum tum".

Los personajes de *Los ciegos* (*) son "Relación", "Gaceta" y "Diario", es decir, los ciegos que respectivamente vendían esos artículos. En la instrumentación entraban violines y trompas, además de bajos y clave. Como cuadro de costumbres tiene cierto interés su "verismo". Vemos ahí frases canturreadas sobre un acorde tenido que acaba con una inflexión melódica cadencial; una "parola" dicha rítmicamente sobre música; una "jota" con el estribillo

a la tola, la tola, la tola,
que los estudiantes dicen cola, cola;
a la tola, la tola, la tolo,
que los estudiantes dicen tolo tolo;

y unas seguidillas a tres partes vocales simultáneas o dialogadas con breves "parolas" declamadas rítmicamente. Estas seguidi-

Ayuntamiento de Madrid

llas, a tres, constituyen un ejemplo excepcionalísimo de la influencia, en realidad menguadísima, por no decir nula, que los "cuatros" ejercieron sobre la tonadilla.

Hemos visto que en 1758 produjo Misón tonadillas del "antiguo régimen" a solo, y otras del "nuevo régimen" para interlocutores, poniendo en unas y otras una intervención instrumental considerable, si se la compara con aquellas producciones que sólo con guitarra se venían acompañando. En este mismo año se producen sainetes en tipo de folla con variados números musicales, sainetes con tonadillas aún no desligadas de los mismos, y tonadillas independientes para interlocutores que no tienen por autor a ese famoso flautista.

Con censura de enero de 1758 se representó el sainete *La fingida Arcadia*, titulado también *Los trabajos de Adán*. Comienza la obra manifestando los personajes que habrá, "seguidillas", así como también aquello que un rústico denomina "gar gar gar" y otro denomina "tonadilla", aquello otro que el rústico califica de "larán laranlán lanlero" y su interlocutor aclara diciendo que es "minuet", y otras cosas más. Tratábase, en suma, de una folla con bastantes declamados y canciones de españoles, negros y franceses, rematando todo con un villancico. En el transcurso de la obra hacían su presentación la Portuguesa y la Granadina, de negras, "cantando a la bigüela o sonajas" la tonadilla siguiente:

LAS DOS.

Cantamo y bailamo
este zarambeque.
A entrar en docena
las negras se vienen.
Cuchichí, cuchichí, cuchichí,
teque teque, teque, teque.
¡Ay, Jesú, mosquetero querido!
¡Ay, Jesú, que la negla se muere.

GRAN.

¿Qué tiene, neglita mía?
Dime, morena, qué tiene,
po te daré confitito
catañia, piana y nuece.

PORT.

Daca, daca lo confite,
para que el fato se ausente,
y en llenando el estomago
divertiré a sus mercedes.

GRAN.

¡Ah, golosa, y qué bien que lo finges!

PORT.

¡Ah, bibona, y qué pícara que ere!

LAS DOS.

Es mentira, es mentira, es mentira,
es jugué, es jugué, es juguete.
Quien al mosquetero
alegra y divierte,
por cuatro palmada
diremo cien vece:
"Adiós, Ziolo.
Ziola, a más verte."
Cuchichichí que el juguete se acaba.
Acabóse, acabóse el juguete.

Ayuntamiento de Madrid

Hacia el final se anuncia que cantará una chusca con su bigüela. A continuación transcribimos la copla de esa mujer con los comentarios que inspira y el villancico que da fin a la obra:

PORT. Como a las nochebuenas
las ensaladas,
vienen las seguidillas
a las tonadas.
Si les agrado,
déjense ver mañana
y haré otro tanto.
TODOS. Viva, viva la gracia
de la Morena,
y el villancico acabe
diciendo, ea:
Pastorcillos, alegres corred.
Corazones festivos, venid.
zagalejas risueñas, volad
poblando de acentos el vario confín,
que los bailes, sainete y tonada
con el baile llegaron al fin.

Hallamos en 1758 una tonadilla ligada al sainete, como remate del que se titula *Cansarse antes de casarse*. Esa tonadilla tiene brevísima introducción, parte central de índole narrativa y breve epílogo de despedida, con onomatopeyas, tarabillas, un extenso declamado y frases sin conexión. Dice así:

¿Una tonadilla nueva
dónde la iré yo a buscar?
¿Cómo la concertaré?
¿Cómo? Con desconcertar.
Iba por la calle a pie
en coche un gran señorón.
Eté que le alufran (*sic*)
de cierto balcón.
Eté que le arrojan,
eté, que lo ponen
lo mismo que me se yo.
Rompe (clis, clis) los vidrios.
Y ella (ja, ja) rie.
¿Por vida
(*Sacúdese.*)
que aquesto se permite?
Que si no mirara,
que si no creyera
que si...

("A este último *que si* para toda la orquesta y dicen las mujeres:")

¿Pero qué es esto?
¡Calle! Está esta buena.
Toquen ustedes, señores,
HOMBRES. Daca la maza.
MUJERES. ¿Que esto suceda?
(*Cantado con orquesta.*)
¡Vive mi furia, vive mi ardimiento,
que yo dé a tales burlas escarmiento!
Pero no, que tocan.
Pero no, que tañen.
Pero no, que es burla
que es justo que me pase.
De seguidillas vaya,
que en este tiempo
ya son las seguidillas (adobar sillas)

Ayuntamiento de Madrid

razón de duelo.
Agur, madamas.
Y den dos palmadillas (adobar sillas),
si les agrada.

No aparece soldada a un sainete, sino desgajada de él, una "Tonadilla nueva a seis, con viols., trompas e Basso (*sic*) del señor Antonio Guerrero", titulada *Los Alguasiles* (*), la cual, en la portada del manuscrito musical de voz y bajo, consigna la fecha 1758, y debajo, con letra de otra mano, la frase "Año de 1763". Fué probablemente esta misma mano —y así hace deducirlo el color de la tinta— la que trocó la "o" final del autor en una "i", a la que enlazó la sílaba "ni", con lo cual el nombre del músico español aparece bajo la forma italiana "Guerrerini". Y en la misma portada se ven los nombres "Campaña", "María Rosalía Ríos" y "Juan Bautista", este último rubricado.

El texto de *Los Alguaciles* revela cuán amplio volumen habían alcanzado las tonadillas a la sazón. Tiene "parolas" bastante extensas, e impone varios números musicales, entre ellos unas "seguidillas". Termina con los versos:

Acabe la riña;
pero sea en fiesta
y sea diciendo
con la jerga nuestra:
¡Vivan las tonadillas
de moda nueva!

Esta declaración, referida a la tonadilla escénica, testimonia que por entonces aquello no se consideraba como novedad absoluta introducida por un género hasta entonces inexistente, sino como novedad relativa, pues todo se reducía a una modificación del género que ya venía cultivándose desde antiguo.

En 1758 fallece Vicente Guerrero, segundo músico de la Compañía de María Hidalgo, en la cual Antonio, el hermano del difunto, figuraba como primer músico, o lo que es igual, compositor y maestro director. Juan Manuel López ocupa el puesto vacante y sigue desempeñándolo hasta el año teatral 1761-62. Por entonces precisamente compone varias tonadillas Félix López, músico de quien no hemos podido adquirir noticias biográficas. Juan Manuel falleció en 1779.

III. *La tonadilla en el año 1760.*

En 1760 la tonadilla escénica independiente sigue triunfando, y su composición musical no correspondía exclusivamente a los primeros músicos de los corrales madrileños, los cuales, a la sa-

Ayuntamiento de Madrid

zón, tenían 21 reales de partido diariamente, sin contar la ración que les correspondía los días de trabajo y las gratificaciones por el Corpus. En las facturas por copias musicales efectuadas en este año aparecen *tonadillas entre obras teatrales. Así, por* ejemplo, la fechada en 2 de febrero —según se ve en los papeles manuscritos legados por Barbieri a la Biblioteca Nacional— se refiere a la "música copiada para la comedia de *Don Juan de Espina* y sus sainetes de tonadillas" (*sic*, por lo cual podemos deducir que en este caso concreto las tonadillas iban adheridas aún a los sainetes), y existen partidas de números pertenecientes a la comedia (recitado, seguidillas y minuet, es decir, piezas que reflejaban respectivamente el triple influjo italiano, español y francés), así como de "la tonadilla del entremés" y de "la tonadilla del sainete".

Por entonces las tonadillas iban a cargo de las diversas mujeres, salvo las damas primera y segunda y la graciosa, y esas actrices intervenían en la representación según su turno o a petición del auditorio, sobresaliendo en el canto Teresa Garrido —la primera actriz que cantó tonadillas escénicas, según se viene repitiendo tradicionalmente— y Catalina Pacheco. Así como las comedias y dramas constituían el caudal propio de las compañías teatrales, los entremeses, sainetes y tonadillas pertenecían a los graciosos y graciosas de la compañía o a los intérpretes de uno y otro sexo que los representaban. Tal fué la causa de que ni tonadillas, ni sainetes ni entremeses figurasen en la lista del caudal de comedias de la compañía de María Ladvenant en el año 1763. En 1756 una tercera dama había elevado una petición solicitando aumento de ración o ayuda de costa, pues no tenía bastante para mantenerse y pagar los "bailes de bajo" que había de procurarse, lo cual corrobora que los cómicos debían formarse a su propia costa entremeses y otras obras menores. Tal costumbre, por lo que a las tonadillas respecta, originó graves abusos en posteriores años.

En 1760 el famoso actor *Entramoro* cantó una tonadilla a solo, de Luis Misón, con violines y bajo, en la cual hay partichelas de violines, violón y contrabajo, mas no de instrumentos de aire. Aquí protestaba dicho actor del mote con que se le venía conociendo desde bastantes años antes, y quiso afirmar un nuevo apodo, el de "Cicatero", que, al parecer, no tuvo el arraigo apetecido. Esta breve tonadilla es graciosa por algunos rasgos autobiográficos, en los cuales sin duda la fantasía suplantó buen

Ayuntamiento de Madrid

puesto a la verdad. Su título, tomado del primer verso, es *No me llamo Entramoro*. Veamos el texto íntegro de esta breve tonadilla:

No me llamo Entramoro,
ni Entracristiano.
Me llamo el Cicatero
de todo el barrio.
Todititos atended,
que luego me explicaré.
En Granada mi madre
me dió a este mundo.
Era el tiempo caliente y
salí desnudo.
Criéme como todos
allá en mi infancia.
No era bien inclinado,
pero pasaba.
Todititos atended,
que luego me explicaré.
Me dieron mis estudios
y era que vieron,
el que yo me inclinaba
a alpargatero.
Aunque no tuve oficio,
tuve una maña
de guardar buenamente
lo que encontraba.
Todititos atended,
que luego me explicaré.
Con estos lancecillos
y estas chuladas,
a caballo en un burro
hice mi entrada.
Diéronme mi patente;
vine al momento.
Tomo mi guitarra
y me presento.
Todititos atended,
que luego me explicaré
En la calle de las Postas,
en casa de un mercader
vi una niña muy hermosa
y luego me enamoré.
¿Por qué, monina, monina,
me robaste el corazón,
pues que buenitas a buenas
ya te lo he entregado yo?
Púsose seria;
se sonrió.
Luego, enfadada,
me respondió:
El demonio del diablo
del Cicatero
vaya a mondar cardillos
para el puchero.
(*Habl.*)
¿Quién? ¿Yo? ¡Pues no ha de ser!
(*Cant.*)
Ya no hay remedio,
tírame en un pozo
si no hallo riesgo.
(*Habl.*)
¿Quién? ¿Yo? ¡Pues no ha de ser!
(*Cant.*)
Con que ya todos
me dirán Cicatero
y no Entramoro.

También es de este mismo año un sainete escrito por don Ramón de la Cruz con el título *Los despechados*, el cual hubo de repetirse dos años después con alguna modificación en el reparto, donde se comenta el mayor trabajo que había recaído sobre los actores, por tener que cantar tonadillas. Esta producción comienza con un número cantado:

MÚSICA. Mosqueteros, albricias,
que nuestras ansias
tonadillas previenen
que os satisfagan.
Pues en sus pausas
de los hombres os brindan,
las consonancias.

Ayuntamiento de Madrid

En seguida aparecen varios actores como si huyeran, a los que varias actrices asen para detenerlos. La causa de tal huída es el excesivo trabajo que a los cómicos les impone la novedad de las tonadillas. Así lo proclama Espejo (en la "reprise" Coronado), cuando dice a una actriz:

Pues dígame usted, ¿hay razón
de que porque ahora se gastan
en montón las tonadillas
nos quieran entrar en danza,
que de música entendemos
como de letra sagrada?
¿Soy yo sacristán? A legua
se ve que no, y canta, canta.
¿Qué es? Matarnos. Y si muero,
¿dónde irá usted, que lo manda,
y dónde iré yo? Esto, en fin,
se reduce a poca paja.
¡No quiero cantar! ¡No quiero!
Y para ahorrar de demandas,
seguiremos de Plasencia,
Francho y Angel las pisadas,
que es ponernos a otro oficio...

Espejo y los demás actores aparecen dedicados a diferentes tareas: aquél, albañil; los otros, amolador, buhonero, vendedor de espliego y de fruta. Los ve una actriz y se lamenta de que por despecho se hallen metidos en tales afanes. Defiende Espejo la nueva vida, porque aunque es molesta, cansada,

y que es cierto que se rema,
tonadillas no se cantan.

Contemplando después otra actriz las labores del albañil Espejo, proclama sentenciosa:

Quien cantar no quiere, llore
su miseria y su desgracia.

Al final los despechados desertores fingen reanudar su profesión teatral, por la influencia de las actrices.

Es el mismo don Ramón de la Cruz quien en otro sainete de dicho año, *El músico de repente*, vuelve a ocuparse de la tonadilla, aunque de un modo incidental. Pinta esa obra costumbres teatrales. Al comenzar este "baile nuevo", como lo designa el manuscrito de la Bibl. Municipal, "sale cantando la Portuguesa *tonadilla o seguidilla a solo*", cuya letra consta de dos partes, la que constituye la tonadilla propiamente dicha y unas seguidillas de remate. He aquí el referido texto:

Sola camino
por ver si puedo
fiar al aire
mi sentimiento,
puesto que ausente
del bien que quiero,
las soledades
son mi consuelo.
¡Qué tormento! ¡Qué fatiga!
Vida mía, mi dulce dueño.

Ayuntamiento de Madrid

no te engaño,
pues por ti muero.
No te tardes,
vuelve presto.
no te engaño,
pues por ti muero.
Pecho mío, no te aflijas.
pecho grande,
no, no llores.
Pero ¿qué es esto?
Nada me aflija,
cuando mis mosqueteros
me llaman hija.
Mosqueteritos míos,
atención a estas
de la tonadilla
seguidillas nuevas.
Que si os agradaren,
¿eh? diréis son buenas.

Seguidillas.
Oigan, oigan, señoras,
cómo lamenta
la tortolilla triste
males de ausencia.
Ru, ru, ru, ru.
Agur, amigos.
Y estimad la fineza
de mi cariño.
(Hablado.)
Vayan, señores,
pues ha gustado,
va un estribillo
por agasajo.
(Cantado.)
Pues si os agrada,
os dirá mi cariño
también mañana.
Ru, ru, ru, ru.

Al irse, sale Coronado, quien se expresa así:

Oyes, niña, ¿quién te ha dado
golilla para este entierro?
¿No hay más que salir a echar
tonadillas a bureo
sin dar parte a los amigos?
¿Hacerse sin mí el jopeo?

Tras una serie de consideraciones sobre los "trinados y gorgeos", que son capaces de poner al auditorio más alegre "que una vieja con cortejo", se entabla una discusión por la inoportunidad de haber comenzado la Portuguesa con su tonadilla a solo. Toda la obra se desarrolla en torno a cuestiones musicales tratadas burlescamente. Uno de los personajes, excelente músico, renuncia a la invitación que le hacen de componer tonadillas para la Mariana Alcázar, porque se dedicaba por entonces a componer una opera. Tras varios incidentes, Coronado expone que va a buscar otro oficio, puesto que con lo hecho por la Portuguesa al comenzar la obra, se le quitaba el empleo de las tonadillas.

Como se ve, aquí aparece reflejado el interés que las tonadillas despertaban en el auditorio, cuando los actores querían representarlas, y se apuntaba la dualidad entre esta música popular y la más entonada de ópera.

También, en relación con la historia de la tonadilla, ofrece interés este mismo sainete, merced a la observación que emitiera el fiscal don Antonio Pablo Fernández. Antes que por él había pasado el sainete por el censor, quien no tuvo nada que objetar, siempre que "en lo que se cante se observe la modestia de-

Ayuntamiento de Madrid

bida", con lo cual aludía a la correspondiente tonadilla, cuya letra no se había acompañado. El fiscal expuso a su vez: "En cuanto a lo prevenido por mi compañero, podrá obviarse mucha parte con que las letras de las tonadillas se escriban en los mismos sainetes, pues que tal vez (como ráfagas de los compositores) en ellas se procura enmendar aquellas palabras que después se advierten corregidas".—Decisión final: "Ejecútese observando en lo sucesivo lo que propone el fiscal."

Dos años después don Ramón de la Cruz volvió a tratar el mismo tema de las tonadillas en otro sainete, rotulado *El hospital de la moda*, como se dirá en su correspondiente lugar.

La importancia concedida en 1760 a la tonadilla escénica aparece revelada por *El examen de Espejo* (*). Era José Espejo un afamado actor que "recorrió toda la escala cómica —como dice Cotarelo y Mori—, llegando a hacer cuando joven primeros galanes, después graciosos, luego barbas, y al fin, vejetes y supernumerarios de los mismos". Habiendo comenzado a trabajar en Madrid el año 1748, constantemente siguió en los teatros de esta Corte hasta 1792, es decir, durante cerca de medio siglo; y al jubilársele, puso la Junta esta nota curiosa: "Se concede a este interesado la jubilación que corresponde a la parte que ocupa, y por vía de ayuda de costa o ración se le abonarán tres reales más en atención a su mérito particular." Este mérito había sido reconocido por don Ramón de la Cruz —quien escribió para Espejo buen número de sainetes— y por Moratín —quien, cuando el actor llevaba muchos años en la tumba, declaró que aún no había tenido competidor.

La referida producción es la más antigua de cuantas han llegado a nuestro conocimiento, que tuvieran dos partes.

La primera parte de *El examen de Espejo* es una obra "a cuatro y más". El actor Juan Manuel se despide de la cazuela, patio y tertulia, pues va a la guerra del Rey de Prusia, y anuncia que en su lugar se quedará Espejo. Tras diferentes episodios de menguado interés, hace Espejo su propio elogio con las frases:

Soy buen mozo. Soy garboso.
Soy discreto. Soy perfecto.

Plasencia le manda callar, advirtiéndole que deberá sufrir un examen ante el "Tribunal de las Tonadillas". Y así acaba la primera parte de esta obra. La otra expone textualmente en

Ayuntamiento de Madrid

la portada del guión musical: "Tonadilla Nueva a 4 y más. La segunda parte del *Examen de Espejo*. Con violines, trompas y baxo. Del señor Misón, 1760." Ofrece un interés folklórico a la vez que documental, pues hay bocetos de "jota", "fandango" y "seguidillas" en el número introductivo. Cuéntase ahí que ya quedó formado el tribunal de tonadillas, y ante él aparece Espejo, convocado con frases en latín. El actor hace varias declaraciones curiosas. Teresa le da la guitarra para que él la acompañe sus tonadillas (lo cual muestra la supervivencia de la tonadilla primitiva coexistiendo con las de nuevo estilo) y él, viéndose al final armado caballero en ese arte, dice: "Llueven tonadillitas. — No me acobardan."

A 1760 pertenece la copia manuscrita del "baile" *El pancaro* o el "sainete" *Los aspides* —esos títulos se ven, respectivamente, en la portada y a la cabeza del texto—, donde se supone que ha llegado a un pueblo cierta compañía de cómicos de la legua, y uno de los actores, Espejo precisamente, elogia su habilidad para cantar, manifestando que si suelta el chorro, no habrá flauta de mejor garguero; tras lo cual añade:

Miré usted: en Absterdam
canté un miserere entero
que ni un capón. Pues tonadas,
ni Juanini. ¡Es un extremo!
En Madrid, si yo quisiera,
me tomaran por gaitero.

Asimismo se compuso en 1760 otra tonadilla a seis, de Misón, titulala *El gigante*, breve cuadro de costumbres en cuya representación toman parte fingidos italianos. Al final del manuscrito se encerraron en un marco unas palabras que sin duda se referían a las cosas necesarias para la representación de alguna otra obra teatral, y dicen textualmente: "Alforjas, melones, uvas y un peso y una cesta, pajuelas y cinta blanca, una cesta de buhonero. Medallas, cintas y recado de engarzar rosarios. Un plato y un papel en él. Un carro de amolador. Dos cubos de albañil en la cortina de en medio. Una tienda de escopetería."

En el año teatral 1760-61 las orquestas de las dos compañías de Madrid estaban integradas por los músicos siguientes:

Compañía de María Hidalgo.

Violines: Vicente Baset, Manuel Carreras, Antonio Salas, Mariano Palomino y su hijo.

Oboe, Antonio Ocampo. Fagot, Domingo Oriolo (?)

Contrabajo, Andrés Julián.

Ayuntamiento de Madrid

Compañía de José Martínez y Gálvez.

Violines: Fernando Navarro, José Parra, Ramón Pons ("El Catalán"), Antonio Guerrero y Mateo Machado.

Oboe, Francisco Gónima. Tompas, Cayetano y Nicolás. Fagot, Pedro Terradellas. (Este ya tocaba ahí en 1750.)

Quebrantando el orden cronológico, diremos que la compañía de María Hidalgo tenía en 1762 dos trompas, a cargo de Enrique y Pedro; y en 1768, un clavista, cinco violines, un oboe, dos trompas, un violín, un contrabajo y un músico supernumerario.

IV. *La tonadilla en los años 1761 y 1762.*

En el quinquenio 1761-1765 las tonadillas escénicas afirman y acentúan los rasgos que las venían distinguiendo. Si se representaba nuevamente algún baile, sainete o entremés antiguo, sustituíase por otra tonadilla la que había figurado en la versión primitiva. Esta tonadilla epilogal era unas veces monológica breve y al estilo de las antiguas, como en *El degüello general*, baile "enmendado y añadido este año de 1761". Otras veces era más extensa y para interlocutores, como en *El gitano*, "entremés nuevo". Al reprisarse éste en 1761, introdujo varias modificaciones. Una de ellas afectaba al reparto, pues si primitivamente se había cantado por la Catuja, Paca, Teresa, Rosalía, etc., ahora se cantó por Ayala, Callejo, Coronado, la Ladvenant, etc., desempeñando los varones ciertos papeles masculinos que antes habían sido confiados a las damas. Otra novedad fué la de concluír este entremés con la tonadilla *Pastor y zagala*, de Esteve, en sustitución de la "dulce tonada" que, bajo el epígrafe "Tonadilla", figura en el manuscrito original, y que dice así:

Mosquetero mío,
no te enfade, no
aquesta tonadilla
que es día del Señor.
(*Estribillo.*)
Baila, pues te baila
aquesta tonadilla.
que es de Badajoz.
Chi, chirichí, chirichí.
Chi, chirichí, chirichó.
Que si tu me quieres,
así te quiero yo.

Presitas nos quedamos
por tu chulito amor,
y así contigo haremos
la gaita y gigantón.

Y si agradar supimos,
señal sea de perdón
el dar dos palmaditas
que suenen a favor.

Baila que te baila, etc.

Ayuntamiento de Madrid

En 1761 se representó la "Introducción para la tonadilla en el entremés en la tercera parte de *Giges*", obra con varias consideraciones sobre las tonadillas, los compositores y los aficionados de aquella época. Un actor que hacía de guitarrista y su colega Ayala dialogan ahí de esta suerte:

GUITARRISTA. Anda, Ayala querido,
entra sin miedo,
que entremés y tonada
tendrás a un tiempo...
AYALA. ¿Entremés y tonadilla
en una pieza? Respingo...
GUITARRISTA. El cantar tonadillas
ya no es extraño.
El caso está en cantarlas
con gracia al caso.
Entra sin miedo,
que ya está la guitarra
en buenos dedos.

Más adelante varios actores lamentan que no haya tonadilla para esta fiesta. Al oírlos Catuja, interroga:

¿Pues la musa está acaso en sus jornadas
falta de tonadillas o tonadas,
habiendo a pares los compositores?
LOS DOS. Es que se vuelven locos, mis señores.

Y fingen improvisar una tonadilla en el gran Colegio de la Tuna, habiendo en esa obra entable, seguidillas con guitarra, una contradanza y un remate. Efectivamente, se cantan esos números. En el postrero decían todos alternativa y simultáneamente:

En el Colegio
de la gran Tuna
tonadas se hallan
de gran fortuna...

Y pues es linda,
si el gusto llena
dadle a Guerrero
la enhorabuena.

Cuando comenzó el cultivo de estas tonadillas escénicas independientes, los compositores solían escribir los diversos números enlazándolos sin solución de continuidad, y como por lo general eran breves, y aun a veces algunos puramente episódicos, la lectura de estas tonadillas presenta el aspecto de un mosaico musical. Fué preciso que el género arraigase, adquiriese personalidad propia y vida independiente para que comunicase esta vida y esa personalidad a los diversos números, salvo las seguidillas finales, que tenían caracteres específicos, aunque fueran breves y carecieran de estrambote. Musicalmente procedían por acumu-

Ayuntamiento de Madrid

lación de temas episódicos poco desarrollados las tonadillas de Guerrero y Misón, así como las de un compositor apenas conocido, Félix López, que en 1761 compuso la tonadilla a dúo *Los andaluces* (*) y la tonadilla a cuatro *El escondite*.

Rosa y Coronado cantaron *Los andaluces*, obra que, por cierto, fija concretamente el doble significado de la palabra tonadilla como colección de números que integraban una breve acción teatral, con ornamentos adicionales ajenos a ella, y también como canción específica que se intercalaba en ese conglomerado total.

Si se examina su estructura gráfica, aparece *Los andaluces* dividido en dos partes: la primera abarca una sucesión de breves tiempos (andante en 6/8, allegreto en 3/8, breve parola, 3/4 sin aire, que intercala una parola más extensa, todos ellos a solo, allegro en 6/8, alternativamente a solo y a dúo, y allegro en 2/4); la segunda parte abarca un "andante poco" titulado "Tonadilla en 6/8, que enlaza con "allegro en el mismo compás y después con más allegro", cantado en buena parte a dúo, el cual enlaza con seguidillas a dúo. Todos estos sucesivos tiempos son de reducida longitud. Por la lectura del contexto se deduce que aquella primera parte era preparatoria de la tonadilla propiamente dicha, y después, por la forma ambigua y aun contradictoria del texto, que la tonadilla lo mismo podía incluír que excluír las tonadillas finales.

El escondite tiene dos números con variedad de temas cada uno. Dan fin al segundo unas seguidillas, cuya letra dice así:

Aquesta tonadilla
del escondite
se hizo por cosa nueva
de quite y quite.

Dadnos un viva
si acaso lo merece
la tonadilla.

En 1761 se imprimieron los libretos de cuatro tonadillas de Misón, cantadas por Navidad, cuyos títulos y resumen son como sigue. *El juego de la Malilla* tiene un "coro" preliminar, a cuyo final se lee: "Al son del retornelo y a compás dan las cartas y empieza la Tonadilla desde el Vejete que saca triumpho..." Termina la obra con unas "Seguidillas que cantan los hombres en este Entremés, haciendo los instrumentos las mujeres con la boca, que serán burlescas". *El maestro de baile* introduce un "minué" bailado, durante cuya interpretación los actores "se dicen uno a otro diferentes razones a su arbitrio". *La Chailita* hace su propio elogio con los versos:

Ayuntamiento de Madrid

¡Eh! Toma mi chailita. ¡Ay, qué chusca tonada!
Hala, ¡eh!, tonadita. ¡Ay qué mona! ¡qué linda!
¡Ay, qué mona! ¡Ay, qué guapa! ¡qué hermosa tonadilla!

Unas seguidillas de esta misma obra tienen tres partes, cuyos respectivos títulos son: "seguidillas" (cuatro versos), "strambote (sucesión de versos tratados libremente) y "estribillo" (tres versos en la forma habitual). El "strambote", tras varios versos heptasílabos y pentasílabos expuestos caprichosamente, dice:

Trú, ¡ay, qué chu! ¡Ay, amor!
Tra, ¡ay qué cha! que la seguidillita (morena mía)
Tri, ¡ay, qué chi! aquí se acabó.
¡Ay, de mi tal penar!

Y el estribillo dice:

Cosa es de risa
el ver la zamorana
en tonadilla.

El chasco del cofre imita el habla de los gallegos.

Interesan estas cuatro producciones —donde juega importante papel lo descriptivo musical—, porque su "metro y composición son del inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo", lo cual, traducido a un lenguaje menos hiperbólico y más llano, significa que Misón las puso letra y música, como es posible que le pusiera aquélla, además de ésta, a otra tonadilla a dúo, también de 1761, titulada *El compositor* (*). Cantaron esta obra Juan Manuel y la señorita Lavenana. Ella se presenta como cantante de tonadillas, fastidiada por no hallar quien se las componga y acude a él, que finge ser abate y autor de esta clase de obras, obteniendo una recién compuesta, que se incluye, con los correspondientes comentarios, en esa producción misoniana.

En 1761 seguían escribiéndose tonadillas del "antiguo régimen" para voz con acompañamiento de guitarra, pues consta por un documento de 29 de mayo de aquel año mismo que don Luis Misón recibió 320 reales por cuatro tonadillas y otros 80 reales por "una tonadilla que puso para el nuevo guitarrista".

Manuel Ferreira, músico de la compañía de María Hidalgo, solicitó en marzo de este mismo año se le concediera ser el compositor de la música de las comedias que representase su compañía, en atención a llevar veintiún años sirviendo a Madrid en los teatros.

* * *

Ayuntamiento de Madrid

Las tonadillas, durante el año 1762, debieron de apasionar vivamente a la opinión, filarmónica o no, que visitaba los coliseos de la corte, a juzgar por el número relativamente considerable de obras menores donde aparecen alusiones o referencias a ese intermedio musical, cuando no se ocupan de él exclusivamente.

Dos años hacia que don Ramón de la Cruz había escrito el sainete *Los despechados* —del cual se habló en el correspondiente lugar— cuando reanuda al tema de las tonadillas, para satirizarlas, en otro sainete cuyo título es *El hospital de la moda.* En este establecimiento benéfico se cobijaban todos cuantos, por seguir la moda, habían perdido la razón. Entre los dementes se hallaba un barbero a quien había producido tal perturbación su amor a las tonadillas. Como él preguntase la causa de que lo condujesen allí, le responden:

Porque os andáis con el tiempo
cantando tonadillicas.

Tras lo cual el Desengaño, personaje simbólico, manifiesta:

Está curado sabiendo
que sólo debe cantar
folías, pues es barbero,
como su abuelo cantaba,
que el olvidar los abuelos
y entrar en las modas es
la perdición de los pueblos.

También escribió ese mismo autor en 1762 el sainete *La Academia del Ocio,* donde hay varias referencias musicales, y en una escena aparecía "la Pichona disponiéndose a un espejo para cantar la tonadilla".

El baile *Los despechados* (anónimo) comienza con una seguidilla cantada:

Mosqueteros, albricias,
que nuestras ansias
tonadillas previenen
que os satisfagan.
Pues en sus pausas
de los hombres os brindan
las consonancias.

La tonadilla a solo *La queja* (Misón), cantada por la Mariana, puso en boca de esta actriz los versos:

Supuesto que está en estilo
que se canten (¡ay de mí!) tonadillas,
por no mudar de costumbre,
cantaréla (¡ay de mí!) Marianita.

Esa misma actriz tenía una intervención, tanto en la parte declamada como en la cantada, del sainete *La junta de payos* (Cruz,

Ayuntamiento de Madrid

1762), cuyo interés musical es grande bajo diferentes aspectos. Aquí salía la señora Mariana vestida de hombre, "con el traje que ha de cantar la tonadilla", y decía en aire de jota varios versos.

En igual año escribe Cruz otro sainete, *El tío Felipe*, donde una lugareña canta una tonadilla para demostrar que puede competir con "los cantarines de Italia o cantoras de los coliseos de Madrid" que el Concejo pensaba llevar con motivo de las fiestas del pueblo. Falta la letra de esa tonadilla, por lo cual sospechamos que se la eligió entre algunas popularísimas.

Consérvase la música de varias tonadillas compuestas por Misón en este mismo año de 1762, sin que figure el autor de la letra, que bien pudiera ser él mismo. Toma su nombre del aspecto onomatopéyico predominante la "Tonadilla nueva" (*Las Campanas*) o *Los músicos por fuerza*, a "5 y más", cuyo manuscrito está cosido al de la tonadilla a dúo del mismo año *Una graciosa de compañía y un compositor de viejo*, figurando en aquélla la ortografía Misom. *Los músicos por fuerza* incluye una "pastolerita" y remata con un número de despedida que no está en seguidilla, contra lo habitual.

En *Una graciosa de compañía y un compositor de viejo* la tonadillera acude a un compositor de tonadillas en busca de una obra, y él le ofrece varias, lo que da lugar a comentarios críticos. El tal músico resulta un plagiario, y si, como es de suponer, el propio Misón escribió la letra, tal vez se propuso censurar a sus imitadores. Las seguidillas epilogales contienen esta declaración curiosa, que sin duda encerraba mortificantes alusiones:

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

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

Otra producción misoniana de 1762 expone las opiniones reinantes entre el auditorio acerca de las tonadillas. Se titula *Una maxa, un alcalde, dos abogados y su escribano*. En el libreto manuscrito que guarda la Biblioteca Nacional figura como "sainete" bajo el título *La residencia de tonadillas* (*), mientras que el manuscrito musical que conserva la Biblioteca Municipal la califica de "Tonadilla Nueva a cinco". Una mujer se presenta ante el tribunal para que la juzguen, pues la apresaron por el delito de cantar tonadillas. Un abogado la censura, apoyándose

Ayuntamiento de Madrid

en textos de Virgilio, quien dijo en sus *Anales* que "qui fecit tonadillam caput locarum". El otro abogado la defiende, manifestando que

quien inventó tonadas — *Las cantaban entonces*
fué Carlo Magno. — al besamanos.

Según aquél, ya todas las tonadas — son muy canseras". Según éste, "las cosas no son largas — cuando son buenas". El uno pide para la procesada la horca; el otro se opone a tal pena. El alcalde pone en libertad a la acusada; y ésta, agradecida, promete "canar tonadas de lucimiento".

En este año se escribe un fin de fiesta titulado *La mañana de San Juan* (anón.). Hacia su conclusión piden las lavanderas a una mujer que cante algo; como ella se negase a complacerlas, la amenazan diciéndole: "O cantas o te solfeo", y ella accede, entonando una canción breve, cuya letra no se escribió en el manuscrito literario, pero que la cantante anunciaba con la frase: "Escucha esta tonadilla."

En 1762 los compositores percibían sumas bien módicas por sus tonadillas. Consta, por ejemplo, que tres de estas producciones, más unas seguidillas, un minué, unas coplas y un cuatro para los sainetes, le valieron a don Ventura Galbán la cantidad de 300 reales. También Rosales cobró algunas cantidades como tonadillero en dicho año.

V. *Las tonadillas en los años 1763 y 1764.*

En 1763 las tonadillas de tipo primitivo, ligadas al sainete, coexisten con las tonadillas escénicas para interlocutores y con las tonadillas monológicas independientes.

El "baile nuevo" titulado *Burla a Espejo y Plasencia*, concluye haciendo saber a los polacos que

pues solo — para divertirlos, pondremos
esta idea se ha engergado — *una tonadilla al canto;*

tras lo cual dice otra línea: "Tonada y se da fin".

En el sainete *El pródigo y el miserable* (anón.), piden sucesivamente a dos personajes que canten el uno seguidillas y el otro tonadillas. No aparece la letra respectiva de estas piezas, sino los rótulos "Seguidillas arbitrarias" y "Tonadilla arbitraria". A la conclusión de ésta, comenta uno:

Ayuntamiento de Madrid

La tonadilla es de gusto
y la cantas con tal gracia,
que aunque las repeticiones
en estas cosas enfadan,
como tú la repitieras
de oirla no me cansara.

El sainete *La civilización* (representado en 1763, 1765 y 1767, aunque probablemente anterior) intercalaba una "tonadilla a dúo", cuya letra no incluye el manuscrito.

Si se leen los textos de tonadillas, puede advertirse que hubo quien ya consideraba "cosa rancia" eso de componerlas. Así lo declara terminantemente la tonadilla *La nueva graciosa* (Esteve) en el siguiente diálogo:

PACA. Los ingenios no conozco:
compositores me faltan,
y en el patio mosqueteros
que disimulemos faltas.
Fuera recelos
que ya se halla
con cuanto necesita
la Lavenana.

JOAQUINA. Un poeta suplica el merecer
poder, madama, sainetes componer.
PORTUGUESA. Un músico pretende ha muchos días
componer, si gustáis, las tonadillas.
CHINITA. Pretende un mosquetero el serviros
con la mira, señora, de serviros.

A continuación cada uno de estos actores, fingiendo desempeñar el papel de poeta, músico y "apasionado", es ridiculizado por la tonadillera. Con referencia al compositor, se lee:

PORTUG. Yo hago con mucho chiste
toda tonada.
PACA. Si no sabéis más que eso,
ya es cosa rancia.

Hacia el mismo tiempo, por vía de contraste, otras obras enaltecen las tonadillas merced a su españolismo, como hace la segunda parte de *La bellotera* (ton. escrita por Esteve un año después), donde abundan las censuras para los españoles a quienes ciega el entusiasmo ante todo lo extranjero. Refiriéndose Coronado a un sujeto así, cantaba lo que sigue:

Si ve una buena tonada
luego empieza a discurrir
y tirando sorbetones,
con ansia por la nariz,
(*Hablado.*)
dice:
(*Cantado.*)
Está a la moda de París,
chi, chi, de París.

En 1763 o muy poco antes, el patio celebraba con grandes risas los lances de ciertas tonadillas, según lo testimonia Don Juan Cristóbal Romea y Tapia en su libro *El escritor sin título*, formado por varios discursos que se habían impreso periódica-

Ayuntamiento de Madrid

mente y se reimprimieron en el expresado año formando un volumen. Era Romea y Tapia un ardiente defensor de nuestras comedias y autos sacramentales. Sosteniendo en uno de sus discursos la necesidad de aumentar el precio de las localidades para aristocratizar el teatro, expuso lo que a continuación se reproduce:

"No hay diversión de esta especie en alguna de las Cortes famosas de Europa que no sea excesivamente más costosa y aun por eso menos perjudical. Esta, que parece paradoja, tiene prueba real y positiva sin más que repasar nuestros corrales, poblados comúnmente de gentes miserables e infelices artesanos que, alistados bajo las banderas de Chorizos y Polacos, dejan sus casas en abandono, y sin más que por una ceguedad inveterada atropellan las leyes de padres de familia. Que es verlos hechos un andrajo de pies a cabeza, dar sus gritos y palmotadas, tan contentos como si fundaran su felicidad en que Anfriso diga bien un romance y Lisi cante con gracejo una tonadilla o Bato haga desplomar el patio a carcajadas. ¿No es una lástima deplorable que, pasando la mayor parte del día en estos ocios, pierdan su trabajo y parroquianos, vivan tal vez del *fraude y la ficción, pretextando ocupaciones sus vicios?* Este daño cierto es indubitable, es trascendental a toda la sociedad, pues no contentos con propio desvío, dejan la tintura en sus hijos, engañados girasoles de esta sombra hasta el ocaso total de sus conveniencias".

La difusión de las tonadillas entre los auditorios debió de ser grande a la sazón, haciéndose usual que se las copiase para cantarlas en la vida privada, lo mismo que actualmente se imprimen los cuplés más populares con idéntico fin. Así se desprende viendo unos fragmentos de 1763, suministrados por sendas tonadillas de Misón. La escrita a "cinco y más" bajo el título *Un maestro de música y una señorita*, contiene el siguiente fragmento, que se ponía en boca de un personaje de la obra:

Yo soy copiante,
Copio tonadas.
Tengo mi puesto en
una rinconada
donde en el invierno
se tuestan castañas.

La otra producción misoniana es la "Tonadilla a solo sin título. *De remedar a Mariana*", a cuyas seguidillas epilogales precede este recitado:

Ayuntamiento de Madrid

Preguntaréis de qué es esta tonada,
pues escuchad, porque es una ensalada
de varias hierbas guapas y olorosas
que en mi boquita se convierte en rosas.
Ya ha habido seguidillas serias, extrañas.
¡Oh, cómo correrán por las Españas!
Dice una señorita: "Me ha gustado."
Pídansela al copiante de contado."
Llévala; la aprendió, y con despejo
cuando la canta, repara en su cortejo.

También en este año cantó Mariana algunas tonadillas a solo. Aquella, con música de Misón, que se titula *La queja de los mosqueteros*, evoca los tiempos en que ella obtuvo fervientes aplausos cantando "antiguas tonadas" con acompañamiento guitarrístico. (Digamos, de paso, que la orquesta teatral, en 1763, estaba integrada por cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo, según informa Cotarelo y Mori, situándose detrás de las cortinas que servían de fondo al escenario, porque sólo en las funciones llamadas "de teatro", cuyo número era seis o algo más anualmente, se ponían bastidores pintados con perspectivas.) Mariana comenzaba cantando en esta tonadilla:

Silencio pido a todos.
¡Ay, queridas; ay queridos!
Ya el tiempo vino
en que cante chuladas,
en que cante tonadas,
por alegraros, sí,
y divertiros.
Tru, tru, tru,
y oíd, queridos...

Después "hace que toca la guitarra con el abanico" para entonar unas seguidillas que recordaban pasados tiempos, expresándose así:

Tocando la guitarra
en mi abanico,
te pido no me olvides,
mosqueterito.
Di, mudable; ¿no te acuerdas
de las antiguas tonadas
cuando juntitos toditos
me dabais dos mil palmadas?

De la gran longitud que a veces tomaba en este año de 1763 la tonadilla a solo, da buena idea aquella que para la Guzmana escribiera Misón bajo el epígrafe *El equívoco*, con final constituído por unas "seguidillas locas — que brinquen, que salten. — que haya mucha jorga".

Las tonadillas para interlocutores, en este año de 1763, eran relativamente numerosas y variadas. Contribuyó a ellas Misón de un modo especial. Recordemos a este respecto aquella obra

Ayuntamiento de Madrid

suya titulada *La maestra de baile*, donde una maestra de niñas enseñaba a sus discípulas mediante procedientos pedagógicos que no dejan de tener su originalidad. En esta tonadilla general la protagonista se expresaba así, con respecto a sus alumnas:

Toditas, señoras,
por música hablan,
y a un tiempo yo enseño
a leer tonadas.

También es de Misón y pertenece al mismo año la tonadilla a solo *La pastolerita*, cuya primera parte, según se desprende del contexto, muy bien pudo ser la tonadilla "a cinco y más" cantada el año anterior con el título *Las campanas o los músicos por fuerza*. En esta segunda parte expone la intérprete que sacaba tonadillas a cierta gitana para divertirla, y pide atención, a fin de que se la oiga cantar. Dicha obra expone en su portada: "No sirve."

* * *

En 1764 hubo quien encontraba demasiado extensas las tonadillas, reflejándose tal opinión en la tonadilla monológica *El remedo de una sala* (Esteve), breve producción satírica dentro del molde tripartito (entable, parte central y seguidillas epilogales). La Guzmana, que tal fué la intérprete, comenzaba cantando:

A un músico ponderado
un amigo le encargó
que le hiciese una tonada
de las que se estilan hoy.
El tal, mordiendo las uñas,
se puso de elevación
y empezó: "Nueve por ocho
son, son, son setenta y dos"
Finjo, pues, que hay un estrado,
de damas de rigodón.
Piden dos a dos, que cantan,
y se convienen las dos.

Tras esto siguen las coplas, donde la Guzmana imitaba el modo de cantar una gorda y una chata. Ello constituye una burla contra las mujeres obesas y contra las que tienen la voz gangosa. Después, en un recitado, continuaba la actriz:

Pero el músico, en fin, atolondrado,
púsose grave, echándose a otro lado,
y las pautas formando en tal materia,
hizo esta seguidilla grave y seria.

Enlazaba este recitado con la seguidilla prometida, la cual, como anuncia el texto, ofrecía un modelo de seriedad, que poco a poco habría de generalizarse en el número epilogal de las tonadillas.

Ayuntamiento de Madrid

Aunque sin indicio cronológico, por su caligrafía puede incluírse entre las producciones de la época de juventud la tonadilla anónima *Un pintor y una dama,* donde se comenta la excesiva longitud que a la sazón tenían las tonadillas, pues concluye con los versos que siguen:

Vamos, morena mía,
que esto ya cansa.
Las tonadillas dicen
que son muy largas.
Solo por divertiros
mi amor te canta.
Tru cha cha cha.
Tru cha cha cha.
La pintorcita
aquí se acaba.

Para empezar la temporada teatral de 1764 se compuso la tonadilla a 5, *Los guardias* (anónima), en donde se dice que ese año no había tonadillas, por lo cual se había tomado el acuerdo de registrar a todos los presentes, para ver si alguno de ellos llevaba consigo tonadilla que pudiera utilizarse.

En 1764 hallábase don Luis Misón enfermo, casi ciego y medio inválido, según declaración autobiográfica que consignan las seguidillas finales del libreto ms. existente en la Biblioteca Nacional, las cuales no coinciden con la letra puesta a este número en el ms. musical existente en la Biblioteca Municipal, donde se enviaba saludos de despedida a los mosqueteros. Aquellas seguidillas, ricas en interpelaciones y estrambotes, dicen lo siguiente:

Corte augusta española,
Misón enfermo
(¡ay, prenda mía!
¡Ay, dueño amado!),
sus afectos te muestra
(cariñito querido,
dulce prenda del alma,
ídolo de mi vida)
con este afecto.
Escucha, atiende.
Oyeme, perla mía,
a quien te ama,
que no es razón que olvides,
pena tirana.
Merezca aplausos,
pues si esto hace enfermo,
más hará sano.
Será bien vista
de Misón casi ciego
la tonadilla.

A la vez que estas tonadillas extensas, predominantes por aquel tiempo, se incluían en 1764 otras de tipo primitivo en los sainetes, constituyendo supervivencias de una vieja tradición inolvidable; y como era lo usual que a la sazón enlazasen los sainetes con extensas tonadillas, estas breves piezas musicales a que ahora nos referimos aparecían, no al final, sino incorporadas como parte central del sainete representado. Así lo comprueban diversas obras. La "comedia o sainete" *El atolondrado o Don Soplado* (anón.), introducía hacia la mitad una

Ayuntamiento de Madrid

"Tonadilla" cuyo texto literario no se consignó, y más adelante la famosa seguidilla de la Ladvenant "Es en glorias pasadas...". *Las resultas de los saraos* intercalaba una "tonadilla" *ad libitum*. Otra "solo", también a voluntad de la intérprete, se ve en *La falsa devoción* (obra que al imprimirse tomó el título *La devoción engañosa*). Aquí se anunciaba después para remate un juguete "con una escena cantada", que era una tonadilla escénica, más otra "a dúo", la cual fingían acompañar unos ciegos. Estas tres últimas obras pertenecían al campo sainetesco y fueron escritas por don Ramón de la Cruz.

VI. *Las tonadillas entre 1765 1770.*

En 1765 las dos compañías madrileñas efectúan un progreso orquestal de cierta monta. Desde 1758 tenía cada una, habitualmente, cinco violines, un oboe, un fagot y un contrabajo. A partir de 1762 una de esas compañías da entrada a las trompas. Antes de 1765 sólo en las llamadas "funciones de teatro", es decir, en las más solemnes, se introducían un segundo oboe y las dos trompas; mas desde este año figuran de planta, en ambas compañías, cinco violines, dos oboes, dos trompas y un fagot y bajo, si bien sólo excepcionalísimamente se ven partichelas de fagot, porque este instrumento doblaba las notas del bajo sin cesar.

También en 1765 algunas obras menores que servían de intermedios teatrales comentan o insinúan la fuerza vital de las tonadillas. Singularísimo a tal respecto es el sainete *El pueblo quejoso* (Cruz). Censurando un petimetre aquí los defectos y extravagancias imperantes en nuestros teatros señalaba tres motivos para que se mantuviesen, a saber: la costumbre, que hace ceder a la repugnancia; la viveza, travesura, traza, conceptos, donaires y locución existentes en nuestra producción teatral, y la gracia de nuestras cómicas. Este mismo petimetre, galo-clásico contra el cual dirigía sus dardos Cruz para que le entendieran todos los de su mismo dictamen, hace el elogio de la tonadilla, pues dirigiéndose a las actrices que en dicha obra no perdían esta condición al desempeñar el papel respectivo, les hablaba de esta suerte:

El aire con que se prenden
muchas de ustedes y bailan
nuestros bailes naturales
y el gracejo con que cantan

Ayuntamiento de Madrid

sus tonadillas, imán
es de tan grave eficacia,
que aun muchos que lo murmuran
se dejan atraer con gracia.

Vese por estas frases que hasta los más refractarios a la literatura escénica indígena se dejaban seducir por el encanto de las producciones tonadillescas. Y esto acaecía cuando este género teatral se hallaba todavía en sus primeros lustros de existencia propia.

Considerábase a la sazón que se hacía sentir el amaneramiento en las tonadillas y que se imponía dar variedad a este género, cuando se escribió, precisamente en 1765, la *Tonadilla de la folla* (anónimo: ¿Esteve?), obra formada por una sucesión de pasos, ya graves, ya graciosos, al estilo de otras producciones anteriores al año en que Misón había escrito su primera tonadilla, según la tradición corriente. Contiene esta obra, entre otros números, tres seguidillas, y uno de ellos se titula "de la zambomba", pues *La folla* se escribió para cantarse por las Navidades. La obra comienza con los versos:

Como las tonadillas
apuran las ideas
y los compositores
aprensiones no encuentran,
y el divertiros
no tiene espera,
es preciso valernos
de estratagemas.
Pero no obstante
hoy una idea
traigo, señores,
que es cosa nueva
y ha de agradar a todos
cuantos la vean.
Una folla en tonada
hoy les tengo dispuesta.

A pesar de esta declaración terminante, las follas en tonada no eran cosa nueva, pues diez años antes se había escrito un *Fin de fiesta de la folla* inspirado en el mismo espíritu musical, donde reinaba una variedad heterogénea. ¿Por qué se alababa esa novedad entonces? Quizá porque sin malicia se consideraba nuevo lo que no era usual. Quizás —y esto no parece tan verosímil— por suponer erróneamente que se trataba de una novedad indiscutible. Recuérdese que un siglo antes, Calderón, al escribir la ópera *La púrpura de la Rosa*, también había creído una novedad esto de introducir ese "estilo italiano" de que todo fuese música en el teatro español, si bien Lope de Vega, treinta y tres años antes, lo había cultivado con *La selva sin amor*.

Una curiosa tonadilla que inicia cuadros de costumbres inspirados en la vida de la gente humilde, y los presenta para

Ayuntamiento de Madrid

conocimiento de unas parmesanas que habían venido a la corte española con la princesa Luisa, fué escrita en 1765 para cuatro personajes (parmesana, petimetre, verdulera y ramilletera) con el título *La parmesana y las majas* (Esteve).

La intervención musical, bajo diferentes aspectos (enquiste de una tonada como sinónimo de canción suelta en el centro de la obra, más remate de otra tonadilla seguida de baile), se ve en el fin de fiesta o sainete de don Ramón de la Cruz *Los baños inútiles,* escrito para el Corpus de 1765. En efecto, hacia la mitad de la representación un personaje dice con referencia a cierta persona ausente:

Quiero buscarla y cantando — que como me oiga, no dudo
por aquí hacer la desecha; — que tras de mis ecos venga.

E intercala entonces una tonadilla a dúo, tomando parte en su interpretación la Mariana y la Bastos, según advierte el manuscrito, en el cual falta la letra correspondiente a dicha tonadilla intermedia. La obra concluía con tonadilla y danza, anunciándolo así los versos epilogales:

En esta vecina huerta — y baile a los que frecuentan
han dispuesto, según dicen, — sus baños, manifestando
divertir en una regia — cuánto dar gusto desean.
galería con tonada

El año 1766 registra un suceso luctuoso para este género teatral, a saber: el fallecimiento del músico que tan poderosamente había contribuído a su desarrollo y arraigo. Don Luis Misón cerró los ojos para siempre, en efecto, el día 13 de febrero de aquel año, y con él perdió la escena un cultivador prestigiosísimo que había impuesto un estilo musical, en el que predominaba lo onomatopéyico.

Es también en este año cuando otro compositor de tonadillas, catalán como él, don Pablo Esteve y Grimau, lanza mortificantes dardos contra los compositores de tonadillas con motivo de representarse cierta obra musical más elevada que había brotado de su numen, pues expuso que no querría se graduasen sus méritos por esa clase de producciones, que cualquier barberillo podía producir rasgueando la guitarra. Tal comentario es inexplicable, si se toman al pie de la letra las afirmaciones de Esteve, cuando se piensa que por entonces él y Misón habían sido los principales cultivadores de los referidos intermedios

Ayuntamiento de Madrid

musicales; y no debe tomárselo en consideración para apreciar el valor musical de la tonadilla, aunque así lo hizo Pedrell, puesto que se lo consignó cuando ese género no había traspasado su período de juventud y sólo habían transcurrido diez años escasos desde que Misón marcara el camino que después habría de seguir, creciendo en volumen e importancia, merced, precisamente, y de un modo singular, al propio Esteve, así como Laserna y otros músicos. Acaso Esteve, al trazar aquella frase, referíase principalmente a las tonadillas sueltas que venían escribiendo y propagando los músicos de última categoría. ¿Cómo se explica, si no, que hubiese atacado a Antonio Guerrero, el hombre de posición musical arraigadísima en el teatro, y a Luis Misón, cuyo fallecimiento acababa de dejar un vacío en la escena, dirigiéndoles mortificantes alusiones? No cabe, por tanto, invocar esta opinión, formulada cuando la tonadilla escénica no había logrado aún su madurez, para rebajar el valor de este género, sin cometer una injusticia críticohistórica.

Como declara un documento, la Junta de Compañías, en 21 de marzo de este mismo año, "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 (Esteve, Galbán, Rosales, Castel, 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.

A la sazón continúan los sainetes intercalando tonadillas. En 1766 se escribió la segunda parte del titulado *La comedia casera* (Cruz), en donde hay que repasar una seguidilla para la fiesta, y cierto personaje dice con tal motivo:

> Subiré por la Lamberta
> para que con instrumentos
> repase su tonadilla...

El año 1767 influye de un modo extraordinario sobre la tonadilla escénica, pues habiéndose introducido entonces la orquesta diaria en los coliseos, ello contribuye a generalizar las tonadillas para interlocutores, quedando abolidas las "princesas"

Ayuntamiento de Madrid

o coplas sueltas que caracterizaron la tonadilla primitiva. Por entonces se acentúa la lucha entre dos corrientes musicales: la nacional y la italiana, reflejándolo así varios curiosos sainetes. Y al mismo tiempo se notan eventuales reminiscencias de pasados tiempos. En este sentido es curiosa la *Tonadilla de la Jácara* (anón., 1767), de cuya lectura se deduce que los madrileños mostraban desvío ante las tonadillas escénicas. La intérprete cantaba aquí:

Pero si quieren
que yo prosiga
dejen que tome
mi guitarrilla,
porque hoy quiero,
por vida mía,
pues que ya las tonadas
cuesta abajo se miran,
y coplas y caballos
se han oído cada día,
cantar mi cuento
en jacarilla.

Y las coplas, tan habituales en las tonadillas a solo, ceden aquí el puesto a una jácara, manteniendo esta obra, por lo demás, el plan de sus similares: entable y seguidillas para finalizar.

Dos sainetes escritos por Cruz en 1767 incluyen tonadillas. Son los titulados *El picapedrero* y *El espejo de los padres*. En este último se pinta la preocupación de un petimetre por que su hija aprenda la tonadilla para lucirse en una reunión.

Hace suponer que las tonadillas se cantaban en tierras ultramarinas un sainete anónimo, *El indiano de la Lima*, producción acogida con gran entusiasmo, pues el manuscrito de la Biblioteca Municipal declara que se la representó en 1767, 1768, 1770 y 1774. Una mujer quiere festejar con alguna diversión el retorno de un hermano suyo, que había vivido en América. Con tal motivo otro personaje propone que las tres mujeres ahí presentes hagan "alguna zarzuela", y ellas deciden sustituír esto por un baile. "Cantan y bailan seguidillas, o lo que se quiera."

Después el indiano cuenta fantásticas peripecias y aventuras de su viaje y estancia en Lima. Con tal motivo se entabla este diálogo:

ANITA. ¿Te llegó a Lima una carta
mía?
INDIANO. Sí, y mil encomiendas
de arcas y tonadillas
que te traigo, entre ellas
una de trompas punteadas
que sólo tocarla alegra.

Ayuntamiento de Madrid

CAMP.º ¿Trompas punteadas?
INDIANO. En Lima
todo se contrapuntea.
ANITA. ¿Dónde están esos papeles?
INDIANO. Aquí están.
CAMP.º ¡Qué punto y letra!
Mas ¡qué vejez! Estas arcas
también por acá se encuentran
INDIANO. Cuarenta y seis mil pesos
y medio, por lo que es cuenta,
di por ella en Buenos Aires.
Si no le tiene, paciencia...
CAMP.º Cántese la tonadilla
que a tal coste será buena.
IND. O no, que en Indias también
de bueno y malo se feria.

* * *

Dos sainetes compuestos en 1768 por don Ramón de la Cruz muestran las dobles influencias, extranjera y nacional, que a la sazón pesaban sobre la música escénica. En el titulado *Los refrescos de moda* (escrito "para la comedia en que cante por primera vez la señora Mayorita", como dice el manuscrito, y con censuras de abril), esa cantante entonaba una aria en italiano, por lo que un personaje pedía que le hiciese oír algo en castellano, pues así luego él se desharía las manos "a purísimos palmoteos". En el titulado *La visita del duelo,* un personaje representa en miniatura, él solo, las diversas obras que se empalmaban en las funciones teatrales, a saber: Loa, Jornada primera, Entremés, Tonadilla, Jornada segunda, Sainete, Tonadilla y Jornada tercera. Esa minúscula tonadilla tiene cuatro versos:

Yo soy silletero
de adobar sillas,
y con esto se acaba
la tonadilla.

Este mismo sainete incluyó varios números musicales a cargo de diversos actores, y empalmaba con una tonadilla muy breve:

Esta es la tonadilla
y este es el tono,
y estas son las chuladas
de Valdemoro,
¿Qué pides, Paco?
Que demos fin al cuento,
porque va largo.
Y agur, señores;
y agur, madamas;
que la tonadilla
aquí se acaba.

Consta, por el manuscrito del libreto, que en 1769 se repre-

Ayuntamiento de Madrid

sentó nuevamente el sainete *Las fiestas de Villamanta* (del que me he ocupado en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, abril, 1925), el cual se había hecho en 1752, 1754, 1756 y 1757. Los primitivos versos finales aparecen sustituidos por una segunda versión, la cual, a su vez, se tachó para dejar puesto libre a la tercera, que fué acaso la de 1769. En la primera versión se decía un "canticio" con esta letra:

Chulitos, apasionadas,
las palmadas y el perdón
merezcan las torerillas
porque os canten a una voz
Viva la fiesta,
vítor quien dió.
Vítor que vítor,
su aplauso y perdón.

En la segunda versión se advierte que irá

"por finiquito
una contradanza nueva
que haremos para serviros."

En la tercera versión se anuncia que irá una tonadilla, sin decir cuál habrá de ser, según la costumbre corriente.

En diciembre de 1770 Cruz escribe el sainete *La farsa italiana*, donde también se comparan la música italiana y la española, entonando la "Cantarina española", ante cierta compañía de operistas y bailarines de la legua, una "Tonada in espagnol". Otro sainete del mismo autor y año, *El adorno del Nacimiento*, declara, al final, que se cantará una tonadilla.

"Y ese es el mejor festejo
que se puede dar..."

De modo que en las postreras semanas del período de crecimiento y juventud de la tonadilla escénica, el más excelente sainetero contemporáneo —que además había escrito gran número de libretos para aquellas obras musicales menores, aunque todas anónimamente— no veía mejor festejo para concluír un gran espectáculo que la representación de una tonadilla. Y es él mismo quien, una vez desglosada la tonadilla del sainete, estableció entre una y otro un empalme al cual dedica un comentario el "Papel que don Bernardo Iriarte extendió a instancias de don José Manuel de Ayala, comisario-corrector de dramas para el teatro de la corte". Don Bernardo aconsejaba ir acercándose a lo más natural y verosímil, suprimiendo, desde luego, aquella tontísima fórmula usada por don Ramón de la Cruz: "y como la idea va muy larga, démosle fin con una tonadilla". He aquí al-

Ayuntamiento de Madrid

gunos ejemplos suministrados por tan ilustre sainetero en relación con las variedades que ofrecía aquella "tontísima fórmula":

TIBUR. Y nosotros nos quedamos
porque con una tonada
tenga fin este entusiasmo.
TODOS. Y perdón de sus defectos,
si no mereciese aplauso.

(*El mercader vendido.*)

CÁNDIDA. Esta noche,
por divertirnos con algo
los tres con las dos criadas,
y si vuelve, con el majo,
cantaremos tonadillas.
INOCENCIA. Me conformo.
CÁNDIDA. Pues en tanto
que usted va por allá dentro,
aquí haremos un ensayo
de alguna.
TODOS. Por vuestro obsequio.
es solo a lo que aspiramos.

(*Las dos viuditas.*)

MAJA. Que se rompan las cabezas,
ínterin que acá cantamos
una tonada, preludio
de la merienda y fandango.
ADMINISTRADOR. Todo lo apruebo y me doy
a todo por convidado.

(*El almacén de novias.*)

PERUCHO. Ahí callo.
TODOS. A la tonadilla.
ALCAIDE. Vamos, y sea pidiendo...
TODOS. No aplausos, sino perdón,
a este público discreto.

(*La duda satisfecha.*)

PEDRO. Pues ahora una tonadilla
nueva, para que el festejo
acabe, se ha de cantar,
y sirva de pasatiempo
esta idea, suplicando
rendidamente el ingenio...
TODOS. Que a él y a nosotros perdone
el auditorio los yerros.

(*La crítica.*)

Otras veces Cruz no anunciaba la tonadilla, sino alguna manifestación (tañido instrumental, baile, etc.) que había de rematar los intermedios o fines de fiesta. Así, por ejemplo, *El muñuelo* concluye con los versos:

Ayuntamiento de Madrid

"Y disipe el terror de la tragedia
el rasgueado placer de las guitarras."

Al final de *Las castañeras picadas* un personaje pide

que nos saquen las guitarras
porque se convierta en gozo
lo que empezó por desgracia,

pues de ese modo se podrá cantar una tirana, y otro presenta al punto los instrumentos, con lo cual no queda sino cantar, sin ser rogada, la cantante.

He aquí otros ejemplos de Cruz relacionados con la materia:

En *El picapedrero* un personaje pide que, para desechar el susto, se bailen seguidillas. Tras el postrer octosílabo de esta obra se lee: "Bailan algunas seguidillas, y en acabando se retiran con la propia música y algazara."

También sirve la danza de epílogo a *Las damas apuradas*, cuyos últimos versos dicen:

ANTOLÍN. Empecemos aunque malos...
a bailar, por ver si acaso TODOS. conseguimos
con música, baile y versos, ver al concurso contento.

Para concluir *La retreta*, después del último verso "suenan pífanos, tambores y clarinetes, y se forman dos patrullas con su farol en medio; y tocando dentro los suizos dan vuelta entera al tablado, y al entrar se queda despejada la escena".

"Con el aplauso de música y alborozos populares siguen todos al señor y se da fin al sainete", como se lee en el remate de *Las friolcras*.

Una contradanza sirve de epílogo a *La casa de Tócame-Roque*. Después de concluir la contradanza, y cuando están todos bien parados, de cara al público, romperá toda la orquesta con clarines, timbales, etc., acompañando el siguiente coro final:

Vivan los que protegen que sólo se adelantan
las artes y el ingenio, con los auxilios, el honor y el premio.

Todo ello demuestra la predilección que don Ramón de la Cruz y el público de su época tenían por la música teatral, desviviéndose, muy especialmente, por la de carácter popular o folklórico.

Otros sainetes anónimos muestran aquel mismo procedimiento que tan usual era en don Ramón de la Cruz. Así, por ejemplo, el titulado *Ahí va lo que es o boda deshecha* (s. a.), dice como remate:

Ayuntamiento de Madrid

SEBASTIÁN.
Cántese una tonadilla
para aliviar el enfado.

EL FRANCÉS.
Que sea contra este asunto.

SEBASTIÁN.
A fe que no es nada ráncido.

D.ª MARCELA.
Empiece el concepto músico.

LOS TRÉS.
¡Silencio! ¡Atención! ¡Cuidado!

Esa costumbre impuso con relativa frecuencia la sustitución del adjetivo "nueva" por "buena", cuando, pasado el estreno, la tonadilla seguía representándose. Así, por ejemplo, el sainete *Cada uno en su casa y Dios en la de todos* o *No hay que fiar de vecinos, aunque parezcan amigos* (anón., s. a.); termina con los versos:

Del pensamiento remate
una tonadilla nueva;

y esta última palabra fué sustituída por "buena", para que la afirmación estuviese de acuerdo con la realidad.

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO IV

Madurez y apogeo de la tonadilla.

(1771-1790.)

I. *Rasgos característicos en este período.—Las tonadillas en el primer quinquenio del mismo.*

Los Códigos Civiles fijan la mayoría de edad estableciendo un día determinado, aquel, por ejemplo, en que el individuo cumple veintitrés años, lo cual marca un promedio lógico. Poco importa que las personas precoces se adelanten o que las deficientes se retrasen a la fecha establecida para ese momento legalmente decisivo en la vida de cada ser humano. Lo esencial es fijar un día para el tránsito a la nueva situación, aunque ésta sea fruto de incesantes evoluciones.

Un criterio de análoga índole se impone, aunque no referido al día, sino al año, cuando se historian ciertas modalidades artísticas, cuya vida se dilató durante varios lustros; y en virtud de él podemos decir que la tonadilla escénica inicia su madurez en 1771. Faltan rasgos determinantes de ese tránsito, referidos a dicho año, lo mismo que faltan en la existencia humana los referentes al día en que se trasponen los umbrales de la mayoría de edad. También sería inútil buscar esos rasgos referidos a un año concretamente cuando señalemos el tránsito de la madurez y apogeo —que constituyen el segundo período de la tonadilla— a su tercer período, caracterizado por la hipertrofia y decrepitud; pero por las mismas razones consideraremos que el segundo período se extiende hasta 1790, y que en 1791 comenzará el postrero, precursor de un ocaso irremediable.

¿Por qué se caracterizó la madurez de la tonadilla? Bien claramente lo expuso Iriarte en su poema *La Música*, al decir:

Ayuntamiento de Madrid

que antes era a veces todo un acto,
canzoneta vulgar, breve y sencilla segun su duración y su artificio;
y es hoy a veces una escena entera,

y al señalar en seguida los "abusos" verdaderamente "intrusos" —adjetivo que imponía el consonante—, ya que, según dicho autor, hay "muchos que en las tonadas se introducen — y su carácter nacional deslucen"; pues si unas veces se elevaba el estilo en asuntos familiares, hasta el punto de usurpar el canto de heroicas arias para rústicos cantares, o se la zurcía vestidura extraña de retazos que no eran españoles, otras veces se formaban cuadros caleidoscópicos, mudando a cada momento

mil diferentes clases
de tonos, modos, aires y compases.

A pesar de esta crítica irartiana, la tonadilla, una vez llegada a su madurez, mantiene en buena parte un equilibrio ponderado, como lo demuestran las obras "a solo" vaciadas en el tradicional molde tripartito; y se caracterizan por rasgos propios: inclinación a la variedad dentro de la unidad; una acción breve pero comúnmente más lógica que en los ensayos del período infantil, y una aportación de varios elementos que contribuyeron a ensanchar su área y a fortificar su existencia. Al mismo tiempo se observa el cultivo más o menos accidental de ciertas modalidades típicas (follas, pasos, etc.), y en las tonadillas para interlocutores un desarrollo verdaderamente teatral, lo que no había sucedido en algunas de las primeras tonadillas escénicas, las cuales se resentían de cierta penuria debido al influjo directo de la canción suelta que formaba la tonadilla primitiva, cuando no las caracterizaba el predominio de lo heterogéneo, como si buscasen el ensanchamiento utilizando juxtaposiciones.

Los asuntos, en esta segunda época, también tienen caracteres propios: en las tonadillas a solo se destaca la nota satírica, utilizándose en lo literario la forma estrófica con letrilla y en lo musical la pieza denominada "copla"; en las tonadillas para interlocutores abundan los cuadros de costumbres, inspirados en escenas de la vida ordinaria, y particularmente del pueblo bajo. Madrid, y el Madrid humilde, aportan en tal sentido una contribución, explotada sin tasa y sin piedad; pero también toda España, toda Europa y todo el mundo se granjean atención más o menos especial en las referidas obras. Si las tonadillas a solo son por lo general satíricas, reservando la nota anacreóntica no po-

Ayuntamiento de Madrid

cas veces para las seguidillas epilogales, hay algunas que cultivan cierto lirismo, como sucede en la escrita para la señora Jpha. Antonia Pérez con el título *La Marinerita* (anón., s. a.).

En el primer quinquenio de este período se produce gran número de tonadillas, con aquellos influjos y moldes señalados, intercalándolas siempre que era oportuno, entre las jornadas de comedias pertenecientes al teatro moderno o al antiguo. Significativo es a tal respecto lo que un manuscrito de la comedia calderoniana *La fiera, el rayo y la piedra*, existente en la Biblioteca Municipal, dice en la portada de su primera jornada: "*Esta comedia se hizo en el año 1773 por el Corpus, y apestó* a todo el mundo, y tenía dos sainetes nuevos y tonadillas nuevas; no duró más de cinco días, y el cuarto no hubo de entrada más que 2.081 reales."

Por aquellos años no sólo se hacían tonadillas nuevas, sino también tonadillas de nuevo estilo, a juzgar por el texto de aquélla a solo, cantada por la Cortinas, con el título *La potajera* (autógrafo y música de Laserna, 1774), en donde la actriz hacía su presentación, diciendo:

La tonadilla que traigo
es de jocoserio estilo,
que el mezclar agrio con dulce
es agradable un poquito.
Chitito, silencio,
queridos míos,
que va la tonada
de nuevo estilo...

Mucho pesaba también por aquellos años el influjo del estilo vocal exportado desde Italia, sin que lo pudieran evitar por completo nuestros compositores nacionales al componer tonadillas, ni las intérpretes de estas obras menores al desear lucirse con ellas. Esto explica la frase que se halla en el sainete de don Ramón de la Cruz, *Válgate Dios por Garrido* (1775), donde el famoso actor de dicho nombre ofrecía diversas cosas a las distintas partes de la compañía, y dirigiéndose a la Mayora, le dijo:

A ti, Mayora, imitar
tus trinos y tus gorgeos,
aunque me tiren los bancos
y me partan por el medio.

En 1771 tiene una tonadilla a dúo de tipo primitivo (que venía soldada al sainete y debía acompañarse con guitarra) el sainete *Sucesos de un gabinete* (Manuel Canfrar, cens. de mayo), que termina así:

PACA.
Que pues el traje es tan propio
puedes cantar la tonada
de la gitana, Pepito.

Ayuntamiento de Madrid

PAJE.

Señora.

PACA.

Trae la guitarra,
que cantarás con Vicenta.

TODOS.

Y de esta suerte se acaba
la idea, que fuera asunto
de trovas más dilatadas.

"Esta tonadilla no se canta", leemos al principio de la misma. ¿Cuándo se decidió suprimirla? ¿Al representarse el sainete por primera vez, y quizás por temor de que no agradase ese acompañamiento guitarrístico a los auditorios cuando tal género de obras se acompañaba con orquesta, o más tarde, a la vista del fracaso que tuviera esa resurrección de una vieja costumbre? Sobre esto nada nos dice el manuscrito.

Un gentilhombre inglés, llamado Richard Twiss, visitó la Península Ibérica en 1772 y 1773. De lo que a la sazón viera él aquí da buena idea su interesante libro *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772 & 1773* (impreso el año 1776 en Berna). Al hablar de cierta representación en un coliseo madrileño, dice Twiss estas palabras: "Entre esta farsa y la comedia se cantan tonadillas o canciones (*ariettes*) a dos y tres voces, cuya música es propia de esta nación, y el espectáculo concluye danzando un fandango. La seguidilla no es otra cosa que una canción, la cual forma parte de la tonadilla."

También durante este quinquenio se escriben sainetes que hablan extensamente de música, y comparan la nacional con la extranjera. Dos anónimos, ambos de 1774, son típicos a tal respecto; llevan por título, respectivamente, *El músico abate* y *El maestro de música*, conservándose sus mss. en la Bibl. Municipal.

En *El maestro de música* (cuya portada contiene el comentario "No vale nada"), Paquita dice:

Con la pensión que tenemos
de poner todos los días
baile de música, estamos
tan faltas de tonadillas
que por razón de no haberlas
se hace preciso el no oírlas.

Entonces las diversas actrices discuten sobre lo que se podría cantar esa tarde. Joaquina ofrece "un aria buena". La Granadina se niega a escuchar "tarariras", habiendo como hay gaitas gallegas, seguidillas y fandangos. La Pereira, vestida de alguacil, declara que es ley precisa

Ayuntamiento de Madrid

que en el sainete se canten
tonadilla o seguidilla,

y amenaza con la cárcel si no se hace así. Van a buscar a un músico para que componga una obra adecuada. Cuando éste acude, la Granadina le pregunta si trae "seguidillas y tonadillas de moda". El interrogado les ofrece una tonadilla muy moderna, porque a él le fiaba sus producciones "el mejor tonadillero — que hay desde Cádiz a China". Todos deciden probar la tonadilla de referencia, y así concluye el sainete.

El sainete o introducción titulado *El maestro de música*, con censura de octubre, se escribió para presentar en Madrid y al pueblo "a Silveria de Ribas Lavenan", es decir, a la hija de la famosa Ladvenant. Cántase en él un "coro" que se supone compuesto por Garrido, y del cual dice Coronado:

Es el cuatro
tan estrepitoso y nuevo
que ni Galupini, el Maio,
Piccini ni otros doscientos
de los que acaban en *ini*
no son capaces de hacerlo.

Y Garrido se dispone a cantar con Silveria una "tonada a la ley", que empalma con esta introducción.

La ton. a solo *La maja de rumbo* o *La maja del rumbo* (Palomino, 1774, cantada sucesivamente por la Blanco y la *Caramba*) tiene unas seguidillas finales depresivas para las óperas y tragedias, pues dicen así:

A la ópera llevan
a cierta maja,
y la preguntan luego
que si la agrada.
Pero ella en forma
puesta de jarras,
respondió de este modo,
con gran chulada:
"Más vale un estornudo
de mi Manolo
que óperas y tragedias,
orquesta y todo.
A mí no me gusta
todo ese negocio,
sino aquellas cosas
de cascabel gordo,
que son las de mi barrio;
y arrea, tonto."

Debió de reprisarse esta tonadilla cuando la música italiana había adquirido mayor arraigo en Madrid, y entonces las palabras "ópera" y "tragedia" fueron sustituidas, respectivamente, por "zarzuela" y "comedia".

Con censura de septiembre de 1775 se representó el sainete *Los cómicos españoles y prueba de los franceses* (anónimo), que también establece comparaciones entre la música nacional y la extranjera. En esta obra, Martínez, el director de compañía madrileña, declara al director de la compañía extranjera de Voltem,

Ayuntamiento de Madrid

alabada por constituírla "los comícos micores di Uropa", que "es muy delicado — el gusto español en punto — al canto y representado"; y añade Garrido que si nuestros cómicos desafinasen como desafinaron los extranjeros en la prueba que acababan de hacer de sus habilidades, "la tropa de mosqueteros — los echara a trompazos."

En 1775 pone Laserna música a la tonadilla narrativa *El cuento del ratón*, cantada por la Rivera, quien comenzaba diciendo:

Qué apurado está el aire
de tonadillas,
que no encuentro en el orbe
una bonita!
No hay músico que quiera,
por más que pida,
sacarme del empeño
que estoy metida.
Me veo confusa,
me veo afligida,
sin saber por dónde
cumplir este día.
Y pues me ha tocado
mi suerte precisa,
yo, como pudiera,
de mi fantasía,
formaré tonada
de las que se estilan;
su entable, su cuento,
y sus seguidillas.
Y pues todos saben
que la idea es mía,
sepa yo de todos
que saben suplirla,
oyendo con gusto
hasta concluírla
y si merezco aplauso
dádmelo en justicia,
que logrando este premio
¿qué mayor dicha?

Cuenta después la tonadillera que yendo una tarde en su silla se le acercó un señor; anunció que la iba a hacer un obsequio, y le puso en la falda un ratón. Ella juró vengarse. Cuando le encontró otro día al tal individuo le hizo caer en la ratonera que ella misma le puso, y después llamó a la gente, con lo cual le espantaron a palos a ese "Señor Don Ratón". La obra concluye con seguidillas. Este asunto muestra una forma que solía tomar a la sazón lo burlesco en las tonadillas de tipo narrativo.

II. *La tonadilla entre los años 1776 y 1779.*

Hay varias obras teatrales con referencias concretas a la tonadilla escénica, que datan del año 1776. La tonadilla *Los maestros de la Navarra* (Laserna), escrita a solo, pone en boca de la intérprete esta curiosa declaración:

Quien componga bien tonadas
es dificultoso hallar,
que aunque hay muchos que compo-
hay quien descompone más. [nen,

Ayuntamiento de Madrid

La tonadilla a diez (*sic*, en vez de general) *La enhorabuena* (Rosales), presenta a Polonia Rochel y Vicente Camas entablando el siguiente diálogo:

ELLA. Dime, Vicente,
¿te has olvidado
de las tonadillitas
que hemos cantado?

EL. ¿Cómo quieres, Polonia,
que me olvidara,
si imprimes tus cariños
dentro del alma?

El *Sainete o introducción a la tonadilla de La Cucaña* (anónimo) anuncia que la tonadilla estará formada por una sucesión caleidoscópica de varios números. Un personaje refiere que si él tuviese habilidad para cantar, sería "operista de volatines". Según se anuncia ahí, la tonadilla tendrá "rumbos de folla" y será un "plato de diversión", pues se ha compuesto para despedida de la compañía, y habrá en ella paso de tragedia, pastorela y otras piezas más. Espejo y Chinita entablan en el transcurso de la obra este curioso diálogo:

ESPEJO. Unas seguidillas nuevas
de Picchini me han enviado
a mí de Italia, que es fuerza
deje a Madrid asombrado.
CHIN.ª Espejo, ¿con bajón?
ESPEJO. No.
Con tambores obligados,
un órgano en la cazuela
y chirimía en los palcos.

Un interesantísimo sainete nuevo, anónimo, titulado *La disputa del teatro*, con censuras de mayo de 1776, explica el efecto que a la sazón producían las tonadillas, y cómo se desvivían los auditorios por esta manifestación teatral. Aparecen ahí personificados el Patio, la Luneta, la Cazuela, los Aposentos (es decir, las distintas localidades del coliseo), más la Tragedia; todos ellos se presentan ante el Juez y su Secretario para explicar la causa de que unos días se agoten las localidades, mientras otros días apenas entra moneda en la taquilla. La Tragedia hace su propia apología y añade: "Pues en remate de historias — soy las tonadillas nuevas."

El Mal Tiempo hace su aparición para decir que a él se deben los llenos, y cada uno de los citados a juicio hace su propia defensa. La Tragedia, encarándose con el Mal Tiempo, exclama:

Ayuntamiento de Madrid

¿Sabéis que soy la tragedia que, repúgnelo quien quiera,
y las nuevas tonadillas; dan el aplauso y la mosca?

Otro personaje —Gilito— da a su vez algunas explicaciones en relación con el punto debatido, lo cual motiva el diálogo *siguiente*:

GILITO. Escúcheme usted con flema.
Bobo hay que todos los días
viene al Patio, y con inquieta
agitación que lo turba,
ni reposa ni sosiega
hasta que la tonadilla
le vuelve el alma y de tierra
casi se levanta un palmo
sobre las otras cabezas.
¿Es verdad, Patio?
PATIO. Caramba.
GILITO. ¿La he herrado?
PATIO. Ni en una letra.
GILITO. Bobo hay que viene a las gradas,
cuando hay tonadilla nueva,
una hora antes de la hora
en que empieza la comedia,
y durmiéndose hasta el punto
que la música ya suena
para la gran tonadilla,
(que esto solo lo despierta).
Dos ojazos de lechuza
clava en el teatro apenas
va a salir ya la indecisa
confusa que a hablar no acierta,
y a puras pasmarotadas
pies y manos zarandea
hasta que el primer columpio
ya a dar palmadas lo fuerza
medio loco. ¿Es verdad, gradas?
PATIO. 1.º Algo de eso así se cuenta.

Sale después la Primera Dama para manifestar que si hay unión entre los compañeros y además estudio y aplicación por parte de todos, el éxito quedará asegurado. Tras ello, el juez sentencia:

JUEZ. Apliquémonos, señores.
Elíjanse buenas piezas.
No haya ni un leve rumor
de discordia, y ahora sea
una nueva tonadilla.
PATIO. No solo la que divierta

Ayuntamiento de Madrid

a los bobos, sino al mismo
Calderón que aquí viniera...
JUEZ. Sea, pues, la tonadilla
la que corone la idea.

En varias producciones teatrales de la época vemos aparecer un personaje asumiendo él sólo en una representación monológica la miniatura de las diversas obras constitutivas, a la sazón, de las representaciones teatrales: comedia, sainete, entremés, tonadillas, etc. En tal caso se halla el *Sainete o lo que quieran*, "festejo a modo de ensalada" (cens. de noviembre de 1776) que incluye dos minúsculas parodias de tonadillas. La que seguía al entremés de la primera jornada, dice:

Aquí salgo, señores,
mas ya me han visto,
y pues lo sabéis todos,
adiós, amigos.

La que venía tras el sainete de la segunda jornada, y en la cual se presentaba Garrido "en cuerpo de camisa, con su costal al hombro y mal sombrero o montera", dice:

Buenas noches, caballeros,
y tuca paipaituca,
toditos me pueden ver
a decir en solfa a ustedes
y tuca paipaituca
"¿Hay zapato viejo que vender"?
Y agur, señores míos:
hasta más ver.

A principios de 1776 fallece Antonio Guerrero, "músico primero de los teatros de Madrid", hermano de Vicente, que durante muchos años había sido "segundo músico de las compañías madrileñas, y de Manuel, el famoso primer galán, director de compañías, autor dramático y escritor de libros eruditos. Antonio Guerrero había escrito una cantidad considerable de obras escénicas (música de comedias, sainetes, cuatros, princesas, tonadillas, etc.), estuvo casado tres veces, y siempre con mujeres pertenecientes a familias de actores, y falleció de avanzada edad, pues tenía cerca de ochenta años. Algunas noticias biográficas de este compositor han sido publicadas por primera vez en mi libro *La Música en la Casa de Alba*.

Al fallecer Guerrero, don Blas de Laserna obtiene como suplente el puesto vacante, lo cual le impone las obligaciones de "enseñar los cuatros y asistir al vestuario a dar la entonación y las entradas", y como ello le valiese la mezquina cantidad de "nueve reales el día que trabaja solamente", eleva una solicitud, fechada el 23 de febrero de 1766 (*sic*, por 1776, como hizo notar Barbieri), pidiendo se le confirme en dicho cargo

Ayuntamiento de Madrid

con la retribución de 21 reales diarios, como su antecesor. La Junta de Compañías, en 8 de marzo, concede la confirmación del nombramiento, pero sin mejorar los haberes de Laserna, que seguirían siendo de nueve reales los días que trabajase. Aquel mismo verano, dicho compositor se dedica a enseñar varias zarzuelas, con lo cual percibe gratificaciones especiales.

Al empezar la temporada de 1777 en el coliseo de la Cruz se cantó la tonadilla general *El Hojalatero* (anón., s. a.), cuyas seguidillas finales anunciaban lo que se proponían efectuar diversos actores en obsequio del público. La correspondiente letra dice así:

TODOS.
Ya empieza, mosqueteros,
la temporada.
Y ya por daros gusto
empieza el ansia.

CASAS.
Moi con mis franceses.

BRIÑOLI.
Yo con mis cantadas (1).

TADEO.
Yo con bullir mucho.

ROBLES.
Yo con lo que salga.

JOAQUÍN.
Yo con mis abuelas.

POLONIA.
Yo con mis tonadas.

EST.º Y LEÓN.
Y también nosotros
con lo que nos caiga.

TODOS.
Haremos por serviros
mil cosas varias.

El sainete anónimo del mismo año, cuyo manuscrito guarda la Biblioteca Municipal, *Los cómicos indianos*, presenta a varios actores, diciendo cada uno cuáles son sus habilidades y prometimientos. Allí se ven los versos:

ROBLES Y BRIÑOLI.
Nosotros semos cantores.

ESPEJO.
Y los que tiran los cantos,
y descalabráis con ellos
cuando estáis desentonados.

MAYORA.
Yo canto las tonadillas,
las arias y recitados.

CHINITA.
Así estás flaca, y la voz
que será delgada es clara.

Arias y seguidillas, canciones italianas y españolas, habían adquirido igual relieve ante los auditorios; por eso, aunque se hacía el elogio de nuestra música nacional, también se ensalzaba la italiana o en todo caso se le permitía el fácil acceso, alternando una y otra en las funciones teatrales. Existe, efectivamen-

(1) Este verso sustituyó a "y yo con mis arias".

Ayuntamiento de Madrid

te, una *Primera introducción para la señora Polonia* (anón., 1777) cuyos personajes eran Polonia y Chinita. Aquélla manifiesta que quiere divertir al público "con invenciones, sainetes, tonadas y pastorelas".

El diálogo prosigue así:

CHINITA.
¿Y *eso de qué modo?*

POLONIA.
Ahora
con aquesta friolera
pasaremos por hacer
la función menos molesta.
En el segundo intermedio
cantará una grande nueva
tonadilla general:
la señora Santisteban.
Al intermedio tercero
nuestra Mayorita atenta
hará contigo y con otros
otra introducción pequeña
para cantar la mejor
aria que se ha oído seria.
Después, entre el cuarto acto
y el quinto, saldrá a palestra
un sainete chiquitito,
ya que los largos apestan...
a cuyo fin saldré yo
con otra tonada nueva.

CHINITA.
Y según veo, saldremos
todos a las diez y media.

Don Ramón de la Cruz escribió en 1777 el *intermedio segundo para la aria de la señora Mayora* (cens., con dictamen de Hermosilla, en el mes de diciembre), y aquí, al lado de la canción en lengua italiana y de los "minuetes", se pretende colocar, por parte de algunos personajes —con la natural indignación de los otros—, unas seguidillas manchegas, las cuales se cantarán y bailarán al son de las guitarras. También escribe el sainete *El sarao de Chinita,* en el que, después de bailar el *minuet* y la húngara unos extranjeros, éstos manifiestan un deseo, que Polonia interpreta y explica así:

"Quisiera oirnos cantar
un juguetillo de aquellos
españoles que se alaban
en países extranjeros.

A lo que Eusebio responde:

Pues canta una tonadilla
y este gusto les daremos,
en justa correspondencia
del que bailando nos dieron.

El 15 de mayo de aquel año —festividad de San Isidro labrador— salió mal un "cuatro", y con tal motivo disponen que le retengan a Laserna su jornal. El compositor se excusa al siguiente día con una solicitud donde expone que en funciones anteriores a la del fracaso y en ese mismo día 16, sin haberlo repasado siquiera, el referido "cuatro" había salido bien. De pasada recuerda cuán mísero es su jornal y los per-

Ayuntamiento de Madrid

juicios que ello le irrogaba, por lo cual presenta la dimisión de "músico de compañía". Pasada esa solicitud a informe del "autor" Ribera, éste informa el 20 de mayo que la plaza de Laserna es supérflua en las compañías, "habiendo en ellas un maestro de música, con el nombre de copiante, a quien por acuerdo a Madrid se le consignan veinte reales en cada representación por enseñar las tonadillas, zarzuelas y comedias grandes de música, bajar asimismo a gobernar las mujeres desde la orquesta y tocar en ella el clave"; en consecuencia, Laserna sólo tenía que asistir para ensayar los "cuatros" y demás músicas de comedias, como cuando se ofrece algún bailete, suplir al copiante para el repaso de las partes de cantado para el día, si aquél se hallaba ocupado legítimamente, o ayudarle a enseñar otras obras si estaba enfermo, y con ello se preparaba el ascenso para cuando vacase la plaza de copiante; y además de esto debía "asistir diariamente al vestuario para cantar y guiar a las mujeres los "cuatros" y dar las entonaciones estando al bastidor, siendo la salida cantando a solo. En vista de eso y de otras consideraciones más, se decidió no admitir a Laserna la dimisión hasta que terminara el año teatral, advirtiéndose que "en el caso de vacante, no faltará quien le revele sin más emolumentos que los que goza".

En un oficio que don Pablo del Moral, el futuro compositor, fechó el 23 de octubre de 1777, de noticias autobiográficas de interés. Según dice ahí, a la sazón era violinista de la Real Capilla de San Cayetano y llevaba más de ocho años "supliendo las ausencias y enfermedades de los violines de ambas compañías de comedias". En 1775 había hecho oposiciones a una plaza de violín vacante, y por decreto del Corregidor se acordó que se le tuviera presente en otra vacante posterior, la cual acababa de producirse por haberse marchado el violinista Jáuregui.

Al empezar Faustina Silva temporada en 1778 cantó la tonadilla de Castel, que lleva el título del primer verso: *Ya ha llegado el invierno*. Y allí hace esta curiosa e ingenua declaración:

En nuestros teatros
habrá tonadas,
unas de chuscas
y otras de payas.
De ellas muy buenas;
de ellas muy malas,
y un aplauso de aquellos
con que una rabia.
No quiera Dios que me coja
a mi esta plaga.

Ayuntamiento de Madrid

La misma actriz cantó al año siguiente otra tonadilla a solo con música de Laserna, que también llevaba el título del verso inaugural: *Silencio por un rato*, cuyas seguidillas epilogales contienen una declaración no menos ingenua y curiosa:

El día que yo canto
mi tonadilla
me tiene el miedo y susto
tan tamañita.
Cuando mi maestro
me enseña a cantar,
al lado del clave
me pongo a imitar.
A... (1)

Y al cabo de seis días
de tanto gorgear
la pobre tonadilla
no suele agradar.
Esto sí que es sentir.
Esto sí que es penar.
Pero a esto están expuestas
las partes de cantar.

En 1778 se escribió la ton. *Las cautivas* (anón.). Varias mujeres que se hallaban cautivas de un sultán lamentan su triste situación. Una es francesa, otra italiana, y la restante española. Cada cual entona, en el orden citado, una canción de su país. A oír el sultán el fandango y presenciar el "bamboleo" de la española, decide poner en libertad a las tres. Significativos son estos versos con que la española ensalzaba nuestra música ibérica:

La música de mi tierra
no se suele celebrar,

pero al que a escucharla llega
al punto le hace bailar.

Una tonadilla a cuatro de Laserna, *Los ciegos y el amolador* (1779), concluye con una "canzoneta" ajena al asunto de la obra, donde se presagia lo que sucederá en la próxima temporada. Allí se leen los siguientes versos:

Tonadillas y sainetes
tampoco nos faltarán;
los menos tendrán aplauso
y los más no lo tendrán.

Habrá palmadas de aplauso
pero de moda habrá más:
como estamos hechos a ellas
no nos harán novedad.

Otra tonadilla a solo, escrita por Laserna en el mismo año con el título *No hallo sosiego o la autora disgustada*, nos pinta la vida de los "autores" y las peticiones que los acosan. A ella pertenecen estos versos:

Autor, tonadas.
Autor, comedias.
Autor, sainetes.

Autor, zarzuelas.
Autor, aceite.
Autor, acheta.

(1) Esta "A" se dice con largas vocalizaciones.

Ayuntamiento de Madrid

Autor, guitarra. Autor, chuletas.
Autor, trompeta. Autor, cuchillo.
Autor, cerilla. Autor, maleta.
Autor, botellas. Autor, timbales.
Autor, bizcochos. Autor, culebras.

Varios sainetes de 1779 muestran de qué modo se iba infiltrando entre los auditorios filarmónicos la música italiana. El titulado *El apoderado de Indias* (anón.) presenta al actor Casas dialogando con su colega la Mayora. Como aquél desease que ésta cantara algo, le hace la petición de la siguiente curiosa y bilingüe manera:

CASAS. Subito, andiamo, mia figlia,
cantate pronto aquella aria
que tanto le agradó al rey
de Prusia y delfín de Francia.
MAYORA. Estiano atenti.
CASAS * Escupe,
e limpia bien la garganta.

Tras esto "canta la señora Mayora una aria italiana ligera", según dice el correspondiente manuscrito.

Otro sainete de don Ramón de la Cruz, *La compañía obsequiosa*, pinta costumbres teatrales. Aquí aparece Briñoli ofreciendo a la Figueras "enseñarle la lengua italiana por la solfa", tras lo cual aparece el siguiente dialógo:

BRIÑOLI. Como templado estuviera
la clave, once arias traía
que cantarla por primera
lección.
PALOMO. El verso es más útil.
BRIÑOLI. En cualquiera concurrencia,
amigo, al que canta todos
le oyen con la boca abierta.
TARR.º Unos para decir "¡Viva!"
y otros para decir "¡Fuera!"

En esta misma obra manifiesta la señora Nicolasa a la señora Figueras que por mitad a ella pondrá a su disposición "las tonadillas y arias que se la ofrezcan".

Otro sainete de Cruz, *El diablo y autor aburrido*, presenta

un maestro
de capilla que se mama
las tonadillas, lo propio
que los mulos la cebada.

Cuando le preguntan si es él quien hace tonadas nuevas, responde:

Ayuntamiento de Madrid

Hago tonadillas,
y de música tan grata
que ha habido ocasión de entrarse
en los coliseos cuantas
gentes iban por la calle
interin que las cantaban;
de modo que hubo ocasión
de ponerse unos de patas
sobre otros, y otros encima,
y otros hasta que la casa
se atestó de tal manera
que por más que arrempujaban
todos, ninguno salia,
y hubo que romper las tapias
e ir arrimando escaleras
por donde los más bajaban.

* * *

Como se ha dicho al explicar el incidente acaecido a Laserna con la interpretación del "cuatro" en 1777, había en las compañías un "copiante", además del "músico principal". En 1778 se crea el cargo de "compositor de compañía" en la dirigida por Martínez, recayendo la elección sobre don Pablo Esteve, cuyas atribuciones y deberes quedaron fijados en escritura pública. Esteve se obligaba a desempeñar las funciones propias de un director, más las 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, gozando por esta razón del partido de los primeros galanes, con derechos a las sobras y demás obvenciones que disfrutaban éstos, a la jubilación y montepío. A consecuencia de esto, Esteve debía poner música, llegado el caso, a diferentes comedias de Calderón, Rojas, Moreto, etc.

Durante el primer año de su actividad como "compositor de compañía" debió de conducirse bastante bien, aunque no bien del todo, porque la Junta de formación de Compañías, en 10 de marzo de 1779 acuerda que ese músico siga desempeñando aquel cargo, en consideración a que tenía firmada una escritura y "atendiendo igualmente a la habilidad de este sujeto y su difícil reemplazo, quedando al cuidado del señor Corregidor prevenirle lo conveniente para el mejor arreglo de su conducta y evitar inconvenientes".

En 15 de marzo de 1778 ganó por oposición una plaza de violín en los teatros madrileños aquel don Pablo del Moral, que algún tiempo después hubo de lucir sus dotes como compositor de tonadillas.

Ayuntamiento de Madrid

La nueva situación de Esteve no debió de parecer mal a Laserna por cuanto éste, al formarse las compañías de Juan Ponce —que era el otro "autor" madrileño— para el año teatral 1779, solicita en un Memorial que se cree allí para él la plaza de "compositor de compañía" con análogos deberes y derechos. Y tampoco debió de parecerle mal al "autor" Ponce tal proyecto, por cuanto la petición de Laserna quedó atendida y fijada en escritura pública.

Las tareas de Esteve y Laserna, como "compositores de compañía", eran bien onerosas. Además de obligarse a componer una cantidad enorme de producciones musicales, se les encomendaba todo el servicio de la dirección y ensayos musicales, así como la obligación de tocar el clave en la orquesta. Percibían por ello treinta reales diarios, más sobras y jubilaciones, pero no la ración asignada a los actores el día que representaban. Además debían costearse de su peculio los libretos de tonadillas. Ello por fuerza motivó a la larga disgustos, incidentes y complicaciones, como se dirá en su lugar. De todos modos, al crearse en ambos coliseos las plazas de "compositores", se dignificó la condición social de los profesionales a quienes se confiaba la nueva misión, pues según consta, sus antecesores tenían a su cargo tareas tan poco elevadas y lucidas como la de dar a los cantantes el tono detrás de las cortinas.

Trece años después, en un Memorial de 1 de marzo de 1792, dirá Laserna que cuando él tomó posesión de esa plaza las tonadillas no pasaban de un "mero cuento" si eran a solo, y las de interlocutores se reducían a una "unión de caracteres jocosos, cuya composición era de poco trabajo, careciendo todas ellas de acción y asunto". Con tal afirmación Laserna demostró haber olvidado las primeras tonadillas de Misón y las de Guerrero —músicos que llevaban algunos años en la tumba—, pues en ellas había asunto y acción; y demostró, al mismo tiempo, que la tonadilla continuaba su desarrollo evolutivo sin saltos bruscos, de una manera absolutamente normal, por lo cual los que habían seguido su evolución año por año apenas advertían los progresos efectuados insensiblemente. Sucedía con esto algo semejante a lo que ocurre con los niños o mozos a quienes se ve día tras día desde que eran pequeños, por lo cual pasa inadvertido su crecimiento natural.

Codiciable debió de parecer por entonces la profesión de

Ayuntamiento de Madrid

tonadillero; pues varios músicos aspiraron a ejercerla, y entre ellos uno llamado Fernando Ferandiere, que había sido primer violín del teatro de Cádiz, pues en un Memorial de 14 de marzo de 1779 dirigido al Corregidor —de quien se declara "su más humilde criado"— manifiesta 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, quedó expuesto con la fórmula "No ha lugar"; mas aquel mismo año entraba como violinista en la orquesta de la compañía de Ponce. Y aunque pocas, compuso algunas tonadillas Ferandiere durante los años sucesivos.

Esteve y Laserna escribieron los libretos de algunas tonadillas suyas para no tener que abonar su importe a los ingenios. Si ello les proporcionaba algunos ahorros, también les acarreó varios disgustos. Uno tuvo Esteve, y de consideración, en 1779, año en que Iriarte publicaba su poema *La Música*, y a ese contratiempo aludía Iriarte en carta dirigida a Ramos, con fecha 11 de mayo, al decir: "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; que acá no nos toca averiguar vidas ajenas, como discretamente lo observó Sancho Panza en uno de los coloquios que cuentan tuvo con su amo."

III. *La tonadilla entre los años 1780 y 1784.*

El período 1780-1790 vió afirmarse la entronización de lo que el propio Laserna, en el Memorial a que se refiere el párrafo anterior, denominaba tonadillas de crítica o sátira, compuestas de introducción, coplas y seguidillas, y es entonces cuando adquirió la tonadilla escénica el gran desarrollo de que nos dió cuenta Laserna en su mencionado Memorial de 1 de marzo de 1792, al decir: "Posteriormente han tomado las referidas tonadillas tanto incremento, que en el día son verdaderas piezas

Ayuntamiento de Madrid

de música o unas cortas escenas de ópera, algunas serias y de una clase de música que pide mucho trabajo y meditación"...

El año 1780 presencia un acontecimiento decisivo para la prosperidad de la tonadilla escénica. Al empezar esa temporada cómica, los dos "autores" o directores de las compañías teatrales de esta Corte —Juan Ponce y Manuel Martínez— se pronunciaron abiertamente ante el Consejo contra lo indecoroso de aquella clase de entremeses que llaman de Trullo, y pidieron fuesen suprimidos, fundando su petición en la experiencia de que "aun al pueblo bajo disgustaban. Que esta misma experiencia había hecho ver a todos los empresarios y autores de los demás teatros de España lo inútil que era ya semejante clase de piezas, por cuya razón las habían suprimido, cantando sólo la tonadilla en el primer intermedio, y habían logrado tener más contenta la gente, ahorrarse gastos y que las funciones no fuesen tan dilatadas, siendo censurados por estas razones todos los que concurrían de fuera de España; pues siendo sus teatros civilizados en esta parte, extrañaban no lo estuviesen los de Madrid." A consecuencia de ello, ambos autores deseaban que desde el principio de la próxima temporada de invierno "no se representasen entremeses y sólo se cantase la tonadilla en el primer intermedio", adoptando el método establecido para las representaciones estivales, con la diferencia de cantarse dos tonadillas y hacer el sainete después de la segunda jornada, como era ya práctica. "Y se acordó se quiten y supriman los entremeses comunes y cartilleros desde el principio de esta temporada; y prevéngase a los autores presenten una lista de los mejores, antiguos y nuevos, que puedan conservarse y sean de alguna utilidad en los teatros, proponiendo las temporadas en que se puedan ejecutar, separando del todo los que sean indecentes; y se anunciará al público después de la loa el primer día de la representación; de lo que se dé aviso a los señores comisarios y a los autores."

En 1780 obtiene el cargo de maestro de capilla en la catedral de Cuenca don Pedro Aranaz Vides, desempeñándolo hasta su defunción, acaecida en 1821. Aranaz había escrito bastantes tonadillas, figurando en unas bajo su apellido, en otras bajo el sobrenombre "Tudela" (tomado de la población natal), y en alguna —como *La limera beata* (1766)—, bajo la denominación "alias Tudela". Era Aranaz un compositor notabilísimo, a

Ayuntamiento de Madrid

quien se le denominó "patriarca de la música eclesiástica" en un artículo firmado por don Francisco Prieto de Torres e inserto en el *Diario de Madrid* (12 de enero de 1791), y sus producciones religiosas se granjearon la admiración de Cherubini. Esto comprueba cuán injusto había sido Esteve al desdeñar por su pésima calidad el género tonadillesco y negar valía a sus cultivadores, cuando entre los que a él se dedicaban había espíritus de la talla de un Misón y un Aranaz.

Al comenzar sus diversiones nocturnas de verano de 1780 las dos compañías de Madrid, se hizo una "Introducción", anunciando para aquella noche "una pieza alemana, que amplificó hasta dos en nuestro romance el autor de *La espigadora;* después un sainetillo o tonadilla de broma, en el cual se introducirá un bailecito inglés, y por añadidura una tonadilla nueva cantada por la *Caramba* y Garrido". Esta relación se acaba con una prosaica frase en verso que dice: "En fin, caballeros, — se hace lo que se ha podido."

Observemos, con referencia a dicha "Introducción", que emplea en sus formas diminutivas los vocablos "baile", sainetillo y tonadilla; que parece identificar estas dos palabras (sin duda por el predominio que habría de alcanzar la parte declamada de la obra), y que da relevante participación al elemento coreográfico, el cual poco a poco habría de ir insinuándose en los intermedios de las representaciones teatrales, hasta el punto de competir con la tonadilla primero, y acabar suplantando su puesto, finalmente.

Esteve y Laserna no tardaron en ver la magnitud de las cargas que le imponían sus cargos de compositores, y en 22 de febrero de 1780 suscriben un Memorial solicitando la rescisión de sus contratos. Temeroso al punto Laserna de las consecuencias que aquel paso podría traer, presentó un nuevo Memorial con fecha 9 de marzo, diciendo que el anterior era debido a Esteve, y que se considerase retirada la firma que en el mismo había estampado; declarábase dispuesto a seguir en las mismas condiciones que antes, y sólo pedía se ordenase a los cantantes la aceptación de los papeles que les correspondían en las tonadillas, pues el no hacerlo así había dado lugar a fracasos bastantes veces. La Junta de teatros toma aquel mismo día el acuerdo de que Laserna siguiese desempeñando sus funciones, y le previene que se esmere más como compositor. También ordena que

Ayuntamiento de Madrid

las partes de cantado acepten en lo sucesivo, sin discusión, los papeles asignados a cada una cuando se repartiesen las tonadillas.

La petición de Esteve y Laserna no era infundada, pues esas obras menores iban aumentando su longitud, como lo atestiguan diversas tonadillas de aquel año. En la titulada *La obligación de la Pérez* —con música y acaso también letra de Esteve— una tonadillera de aquel apellido se pronunciaba contra compositores e ingenios, es decir, contra músicos y libretistas, al cantar en el entable los siguientes versos:

Quedito, pasito
silencio, atención.
Toditos escuchen
mi proposición.
A cantar hoy mi tonada
me impele la obligación.
Pero como son tan largas
me da el cantarla temor.
Los compositores
no sé en lo que piensan,
que hacen por tonadas
óperas enteras.
Y al público les gusta
lo corto y bueno,
y ellos lo hacen adrede
largo y perverso.
Las tonadas de las nuevas
fué cosa que metió horror,
pues fueron más dilatadas
que la carrera del sol.
Todos los ingenios
juzgo están borrachos
y entender no quieren
que cansa lo largo.
Pero hoy, aunque ellos rabien,
cantaros quiero
una tonada corta
que yo he compuesto.

Seguían las "coplas" breves, con estribillo bailado, que se repetían varias veces. Y después la Pérez decía:

Esta sí es tonada
de gusto y primor;
no las que se cantan
el día de hoy.
Y a las seguidillas
prestad atención,
que, como es juguete,
no son de invención.

Ese número epilogal, ajeno al asunto, hablaba de los zapateros.

Otras tonadillas de 1780 testimonian el carácter que este género teatral iba tomando y los diferentes influjos que iban pesando sobre él. Los siguientes fragmentos lo comprueban así:

Famoso ritornelo
para una tonadilla.
Ahora me falta idea
y una letra bonita...
Todo está apurado.
No hay por donde echar
y el gusto se afina
cada día más...
¡Qué afanes! ¡Qué apuros!
¡Qué dificultad
al que mejor sirve
le cuesta acertar!

El Compositor y la cómica (Castel).

Ayuntamiento de Madrid

Atención todo el mundo.
Chita callanda,
que va una tonadilla
de *tumba y tamba*.
Fuera apoyaturas
y gorgoriteados
porque aquí no siempre
gustan los trinados,
sino las tonadillas
que hay de porrazo,
cascabel gordo y mucho
aire de taco.
¿No es verdad? ¿No es verdad?
Ya se ve. Claro está.

El ejemplar (Rosales).

Está el gusto en las gentes
tan delicado,
que nada se celebra
si no es extraño.
Como las tonadillas
son españolas,
no están civilizadas
ni son de moda.
Para ver si consigo
civilizarlas,
dos extranjeras
me las ensayan.

La lección de las tonadas (Esteve).

Por entonces las tonadillas parecían destinadas a rápida y fatal decadencia, si se consideran ciertas manifestaciones tan expresivas y contundentes como la de la ton. a dúo *La desdicha de las tonadillas*. Aunque falta la música de esta obra, se conserva el libreto. Su autor pudo ser Comella, y sus intérpretes fueron María Antonia, es decir, la famosa actriz *la Caramba*, y Miguel Garrido. La censura de 1782 permitía la presentación de la referida tonadilla "con la corrección ejecutada por el autor en los versos que se le previnieron". *La desdicha de las tonadillas* constituye un documento de gran interés como reflejo de los gustos públicos en esta materia a la sazón. Con una naturalidad propia de este género menor, señala defectos reales sin emplear eufemismos. Allí se declara que si las tonadillas "van de derrota", eso pende unas veces de la música, otras del libreto y otras del tema.

También alude a las tonadillas que no gustaban la ton. a dúo del mismo año *El hospiciano y la criada* (Laserna), donde los intérpretes entablan el siguiente diálogo:

ELLA. ¿Qué dirá el público, viendo que no hay tonadilla ahora?
EL. Dirá que así las pandillas no nos dirán: "¡Otra! ¡Otra!"

El influjo de la música italiana es bien ostensible, sin que a pesar de todo pierdan las tonadillas su preponderancia entre los aficionados a la música, según se desprende por este fragmento del sainete *El gracioso picado* (don Ramón de la Cruz, 1782; ma-

Ayuntamiento de Madrid

nuscrito en la Biblioteca Municipal) puesto en boca del actor Briñoli, a quien se confiaba el papel respectivo:

Aquí están las tonadillas
que usted me pide y las arias,
aunque fué con tanta prisa
el recado. Esta es de flautas
y clarines obligados,
y es menester transportarlas...

* * *

Transcurridos tres años desde aquel en que Esteve y Laserna suscribieron conjuntamente un Memorial solicitando la rescisión de sus contratos respectivos, dirigen por separado sendos memoriales, con fecha 1 de abril de 1783, abrumados por las tareas que les imponía el cargo, pues eran en verdad superiores a su resistencia intelectual. Dice Laserna que "habiendo servido este año con el encargo de compositor a gusto del público y los señores comisarios, no solamente no ha sacado para mantener a su familia, sino que se ha empeñado en más de cuatro mil reales, pues sólo ha ganado este año, después de pagar las letras de las tonadillas, unos seis mil y tantos reales". Solicita con tal motivo se le de el partido de galán con la correspondiente ración y ayuda de costas, con lo cual "podrá mantener su familia y servir mejor a Madrid, que es lo que más desea y se sacrificará por dar gusto".

Lleva Esteve a su Memorial una contundente afirmación, con la que revela la entereza de su carácter y el convencimiento de su superioridad, pues hablando de sí mismo en tercera persona, declara sin ambajes ni rodeos: "Don Pablo Esteve debe de ser compositor de Madrid al modo de París y otras cortes, que están con sus sueldos señalados, e igualmente los cómicos; pero el maestro de música e ingenio no son cómicos, sí maestros establecidos para el servicio del público, y no que está la compañía en el error de que es el compositor igual a una inútil parte de la compañía que por pura benignidad de Madrid le ha incluído en la formación de compañías." Tal afirmación levantó el natural revuelo entre los actores, quienes señalaron como irritantes y atentatorias a los intereses de Madrid las proposiciones hechas por Esteve, y recomendaron que el puesto suyo pasase a Jacinto Valledor, ya que lo tenía solicitado en 19 de marzo para cuando aquél se retirase.

Los Comisarios habían dicho por aquellos días que Laserna era una buena persona, padre de familia, que mantenía a su mujer

Ayuntamiento de Madrid

e hijos; que sus obras agradaban al auditorio y que cumplía sus deberes *con exactitud y laboriosidad plausibles, lo cual contrastaba* con el informe emitido pocas semanas antes acerca de Esteve, hombre moroso, poco asistente a los ensayos y autor de obras que tenían poco éxito; mas a pesar de todo, la solicitud de Laserna obtuvo esta decisión: "Quede esta parte en los mismos términos que el año pasado."

Entre tanto, los compositores no se contentaban con atender la producción que dimanaba de obligaciones inherentes a sus cargos, sin perjuicio de esquivarlas en lo posible, sino que además *escribían tonadillas para ciertas cantantes, por encargo expreso,* lo cual les proporcionaba beneficios económicos extraordinarios. Ello motivó algunas quejas, porque aquéllos atendían con más solicitud las peticiones privadas que las obligaciones de sus empleos. Entre las reclamantes figuró María Antonia Fernández, famosa tonadillera conocida por la *Caramba,* quien dirigió un Memorial en 14 de febrero de 1782, sin resultado alguno, y lo reiteró con más fruto en 20 de marzo de 1783. Decía en el Memorial de 1782 que Esteve le ha dado pocas tonadillas y "*de poco gusto al público, por tener para ello fines particulares*", en vista de lo cual pedía que le proporcionasen otro compositor o se le mudase a la otra compañía. Manifestaba en el Memorial de 1783, con referencia a Esteve, que "debiendo el compositor de música dar las tonadillas nuevas que son de su cargo, con arreglo al carácter de quien las canta, no lo hace así, motivo por el cual tiene la suplicante que suplir estas faltas con otras antiguas"; de paso hacía otras peticiones en relación con su cargo. Pasado el Memorial a informe del contador Levi, éste recuerda las obligaciones del compositor: escribir cuanta música sea necesaria a las piezas que se pongan durante el año; dar tonadillas nuevas al principio de temporada para todas las partes de cantado; aprontar cuatro nuevas cada mes, repartidas por el mismo compositor con aprobación del Corregidor y Comisarios, así como también otras doce para las seis funciones principales, cuya obligación debe precisársele a que cumpla por el orden de alternativa que prescribe la escritura otorgada. El "autor" de la compañía, Manuel Martínez, informa, por su parte, que Esteve no había cumplido con lo contratado, ni en dar tonadillas ni en parecer por los ensayos; que acude a varios medios para eludir el pun-

Ayuntamiento de Madrid

tual desempeñó en su compromiso artístico y "que se le busca en su casa y no se le encuentra nunca".

A las quejas de la *Caramba* contra Esteve en 1782 y 1783 siguen en 1784 las de Polonia Rochel, perteneciente a la compañía de Ribera, contra el compositor de la misma don Blas de Laserna, por análogos motivos. Doliase Polonia de hallarse sin tonadilla nueva, pues de ningún modo quería cantar la que le había entregado ese compositor, dado lo inmodesto de su letra, y habiendo solicitado una obra más adecuada, don Blas, en vez de dar "disposición de otra letra", sólo repuso que él no las hacía ni podía remediar lo acaecido; que el ingenio a quien él acudía no estaba dispuesto a seguir trabajando para la Polonia, y que en esta inteligencia y en la de que por cada libreto pagaba un doblón, desde luego daría esta cantidad a cualquier ingenio buscado por la misma intérprete.

El incidente promovido por la Rochel duró bastantes semanas. Al margen de aquella petición declaró Levi taxativamente, con fecha 30 de septiembre, que las noticias favorecían poco a Laserna, según testimonio de los sujetos de la compañía teatral a quienes había acudido para instruirse de la "verdad o incertidumbre". También se recordó la obligación que aquel músico tenía de componer un número determinado de tonadillas como mínimo, y que entre sus deberes se incluían los de "gobernar y tocar el clave por su cuenta en caso de enfermedad del copiante".

No quedó así el incidente, pues originó curiosas desviaciones, que pesaron por igual sobre Laserna y su compañero Esteve. A fin de aquilatar las responsabilidades de ambos, por escribir menos tonadillas de las obligatorias y por suministrar tonadillas más esmeradas a las partes de la compañía que las costeaban con sus propios fondos, se abre un curioso expediente. El oficio que con tal motivo dirige don Antonio Quijada al corregidor Armona el 9 de noviembre declara sin atenuaciones:

"El mucho atasco que hace tiempo padecen las Compañías, en cuanto a su música, ha motivado continuas quejas de las partes contra los dos compositores, y aunque en el año próximo pasado mandé llenasen en todo el número y la mayor parte se verificó respecto a don Blas Laserna, las hizo de tal calidad que las más se desgraciaron al primer día, y don Pablo Es-

Ayuntamiento de Madrid

teve no llenó el atraso de lo que por aquel tiempo le faltaba (que era a fin de noviembre) y sólo compuso las corrientes hasta la conclusión del año cómico.

"No han llegado menos quejas en cuanto a la distinción que los compositores hacen de partes, esto es, que en el surtido de unas partes se esmeran en número y composición, cuando a *otras no sólo no* las hacen *más* que las de empezar temporada, sino que ésta no puede usarse sino en aquella función respecto a su poco mérito, cuando, por otro lado, echan de ver no pender ni en poca habilidad del compositor ni de la actora, pues si ésta luego, para verse con el surtido necesario (que es doloroso, desmembrando las utilidades que habían de percibir para el compositor, tanto la que logra el surtido como la que carece de él), le manda escribir una o más tonadillas de su cuenta, por lo común aquélla sale aceptable, y por consecuencia tenemos *no pende en la inutilidad de la parte, sino en la malicia* del compositor, que en conocido perjuicio del Propio y Compañías (en cuyas utilidades tiene parte) y de la pública diversión, proporciona lucimiento a quien y como quiere, cuando debiera hacer lo mismo con el resto de las partes de Música que con aquélla le proporcionan su subsistencia."

Pedida la lista de tonadillas compuestas por los respectivos compositores en lo que iba de año teatral, o sea en los siete u ocho meses últimos, se advierte al punto que a Laserna le faltaban seis, y a Esteve le faltaban trece para cumplir lo escriturado. Además figura en el expediente una lista de tonadillas nuevas compuestas por Esteve, suscribiéndola los actores Garrido, Ramos, Rosa Pérez, Rosa García y otras partes de cantado. En esta lista se declara que la Rivera pagó las tonadillas a solo *Los civilizados* y *La cartilla;* que la Ronquillo pagó la tonadilla a solo *La cómica instruída;* que la Richel había devuelto una tonadilla *sin cantarla; que otra tonadilla no cantada aún se* hallaba en poder de la Rafaela, y otra tercera había quedado detenida por el Vicario.

Sobre Laserna se informa: "Este compositor (al contrario que don Pablo, que escribe con una mediania de mérito), lo ejecuta para unas partes con excesivo mérito, y las demás partes padecen la desgracia de no poder salir el primer dia sin prevención y estudio de otra tonadilla que ofrecer para el siguiente."

Ayuntamiento de Madrid

Los compositores se defendieron, como era natural. En un Memorial de 30 de septiembre, don Blas dice, con respecto a Polonia: "Está de tan mala fe con las tonadillas que la componen, que además de no quererlas aprender con la aplicación que se debe, al momento que se ponen al clave las quita la estimación, diciendo que son malas, agregándose a esto el suponer cavilosamente dicha Polonia que todo concepto reprensivo es sátira dirigida hacia ella, haciendo con este pretexto varias alteraciones y cantando lo que se le antoja sin atenerse alguna vez a lo censurado, quitando por este medio el mérito a la dicha pieza y atribuyendo al exponente esta falta."

El Memorial suscrito por Esteve el 20 de noviembre es un documento sumamente interesante. Explica su retraso por culpa de unas tercianas locas y por los preparativos para la fiesta de Aranjuez. En cuanto a la calidad de las tonadillas, recuerda 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"; y que en esas obras menores no sólo la Música contribuye al éxito, sino la Poesía; "y la principal es la Poesia, según los actores que sólo desean palmadas de aplauso". Lamenta no se siguiese su consejo de resucitar algunas del "célebre don Luis Misón", y recomienda que se escojan doce de este músico, seis de Galbán, seis de Rosales y otras doce del propio Esteve, todas antiguas, las cuales se podrían dar por nuevas, como se hace con las comedias que llevaban diez años sin representarse. Y añade: "No tendrá reparo en componer alguna tonadilla extra de su obligación para alguna parte bien admitida, siempre que la Compañía ponga alguna función de mérito o de medio teatro, pues unos y otros debemos aspirar a la mayor diversión del público y utilidad." Al margen de este Memorial se consigna: "23 de noviembre. Lo acordado sobre el Memorial de don Blas Laserna.—Armona."

En un nuevo Memorial, fechado el 22 de noviembre, Laserna expone con el debido respeto "que habiendo tenido varias controversias con Polonia Rochel sobre las letras de las tonadillas, la compañía hizo una representación al señor Santa María, Corregidor que era interino, exponiendo que el sujeto que las hacía con mérito no las quería hacer absolutamente para la referida Polonia, por los motivos que en dicha repre-

Ayuntamiento de Madrid

sentación expuso, y que en virtud de esto la había ofrecido sesenta reales de vellón por cada letra que ella le presentase, y no sabiéndole entregado dicha Polonia ninguna y aproximándose el teatro en que le toca cantar, para que en ningún tiempo se pueda verificar la menor falta en el cumplimiento de su obligación presenta a V. S. las adjuntas quince letras de tonadillas que ha podido encontrar, con una lista de sus títulos y nombres de autores, suplicando a V. S. se sirva mandar a la referida Polonia que elija entre ellas la que más le acomode para el teatro próximo y para las sucesivas que le tiene que dar, para con esto cortar toda disputa sobre el particular". Por la referida lista se viene en conocimiento de algunos libretistas, entre los cuales destaca el sainetero Cruz y se incluye un Antonio Rosales, probablemente el compositor. He aquí las obras que la integran, con expresión de sus autores: *La Gitana Pastora*, a 4, de don Ramón de la Cruz.—*Los viajantes franceses*, a 3, de don Antonio Rosales.—*El forastero*, a 3, de don ídem íd.—*La tarde de Maravillas*, General, de don Sebastián Bázquez.—*La calesera*, a 3, de don Joaquín de San Pedro.—*La aldeana y payo oculto*, a 2, de don Sebastián Bázquez.—*El viejo burlado*, General, de don Luis Moncín.—*El pintor mágico*, a 3.—*La sorpresa*, a dúo.—*La elección de cortejo*, a dúo.—*El Hortera, paje y criada*, a 3.—*La despedida de la Sultana*, y *La Cosecha*, a 3, de don Jaime Palomino.—*Riña de dos casados* y *Ama y paje*, a dúo, del señor Landera.

Este Memorial no apaciguó la tormenta, sino todo lo contrario, pues en 25 de noviembre contestaba la Rochel manifestando que "apestan" las tonadillas que Laserna le compuso. Rechaza la firmación de que el fracaso se deba a "insuficiencia" y "falta de voz". Declara que "ninguna de las letras sobredichas tiene ningún mérito, y según sus enmiendas y atajos y lo usado de ellas, se conoce son de las que tienen por inútiles, sin haberlas podido dar destino ni conformándose otras partes con ellas", sobre lo cual podían informar no solamente las damas de la compañía, sino también Rafael Ramos, Tadeo Palomino, Juan Aldovera y particularmente el "músico de clave Eusebio Mayor". Añade que no tiene proporción para buscar letra alguna que presentar a Laserna, "y más principalmente por no estar ni haber estado jamás en práctica el que las partes den letra a los compositores". Propone que se repar-

Ayuntamiento de Madrid

tan esos quince libretos entre las tres principales partes de cantado y entre ella, con lo cual se demostrará que ninguna sacará partido. Y declara, finalmente, con respecto a Laserna, que "tal vez informó siniestramente el compositor con quien no tengo ni he tenido controversia alguna; solo sí ha más de un año que padezco de gran sentimiento de no poder servir y dar gusto al público, pues rara tonadilla ha gustado de las que ha compuesto nuevas".

Como revela ese expediente, en 1783 los dos más preclaros cultivadores de la tonadilla componían obras por salir del paso, desatendiendo los intereses artísticos que les estaban encomendados y dejando en bastante mal lugar, con frecuencia, a las tonadilleras más festejadas por el público. Era ese un momento crítico para el porvenir de la tonadilla escénica, y todo parecía vaticinar que se avecinaba una decadencia rápida o un súbito fin. Mas lo cierto es que, al lado de estos dos productores de tonadillas, figuraban otros cuyo concurso podía contribuir a realzar el género, resaltando entre ellos Antonio Rosales, Fernando Ferandiere y Jacinto Valledor. Este último había nacido en Madrid el año 1744. Eran sus padres dos actores que durante treinta años trabajaron en esta Corte: Juan Angel Valledor y Agueda de la Calle. Recibió una buena educación, tanto musical como literaria. En Barcelona había descollado como compositor, según afirma un informe que el *autor* Martínez dirigió a la Junta en 1781, diciendo de él que era "mozo de habilidad, hijo del ejercicio... y con deseo de emplear sus talentos y habilidades en esta Corte; quien la ha estado ejerciendo en competencia con los compositores de 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 19 de marzo de 1783 envió Valledor un Memorial desde Barcelona, "deseando el honor de suceder en su lugar" a don Pablo Esteve, ya que éste se retiraría el año venidero, según noticias que circulaban a la sazón. Comprometíase de antemano a componer una tonadilla para cada parte de cantado en los principios de temporada, cuatro mensuales para las graciosas o quienes se tuviera por conveniente, las de los seis teatros (*sic*, refiriéndose a las funciones de ciertas solemnidades como Corpus, Navidad, etc.), arias, recitados, dúos, bailables, coros y demás que correspondieran a las piezas que se ejecutasen. La Junta determinó tomar en con-

Ayuntamiento de Madrid

sideración esta solicitud para cuando llegara el caso. Según hubo de manifestar Valledor en un Memorial de 1800, lo habian llamado de Barcelona, "con tres órdenes" diez y seis años antes, abandonando el teatro donde servia allí. En el año 1784 tanto Rosales como Valledor suplen transitoriamente como compositores, al titular Esteve; el primero mientras Esteve se hallaba mal de salud, y el segundo mientras Esteve se hallaba encarcelado, desventura que le acaecia por segunda vez, sin que sepamos la causa, aunque se puede suponer que fué de análoga índole a la que, algunos años antes, le tuvo recluído en prisión por breve tiempo.

* * *

Entre tanto, se mostraba frecuentemente la oposición, en cierto modo irreductible, entre la música nacional, representada, ante todo, por el género tonadillesco, y la música extranjera bajo diversas formas, especialmente la operática. En 1783 escribe Laserna la tonadilla a 3, *La cómica y la operista*, donde aparecen dos damas de cantado. La operista, para probar sus aptitudes, canta un "aria de Bergamo", con letra italiana. La cómica, para lucir sus habilidades, entona una tonadilla formada con un relato breve, supervivencia de aquel número central o "coplas" de la tonadilla narrativa, tan frecuente en los primeros lustros del género; y termina su canción con la frase: "Aquí mi tonadilla se finalizó." La obra prosigue, sin embargo, desarrollando el asunto, lo cual revela una vez más la coexistencia de los dos significados asignados al vocablo tonadilla: el amplio y el restringido; lo cual, expresado aritméticamente, podría decirse que suministra un ejemplo del menos metido en el más, con una denominación común para el más y para el menos.

Al siguiente año, el mismo Laserna escribe la tonadilla a dúo en dos partes *La despedida* o *La despedida de la Tordesillas* (de ambos modos aparece registrada en los diversos manuscritos), que cantaron Catalina Tordesillas y el actor Briñoli. En la primera parte manifiestan que se irán a Italia "ajustados de operistas con algún buen empresario". Ello sirve de pretexto para intercalar una canción italiana y comentar la situación de los teatros madrileños. En la segunda parte fingen volver de Italia, y muy gozosos de hallarse en Madrid nuevamente.

Ayuntamiento de Madrid

Briñoli recibió una gran somanta, y cuenta que, por estar tan decaídos los teatros italianos, él tuvo que ajustarse como tiple. Esto sirve de pretexto para cantar una canción italiana —*"Ah, numi pietosi, — calmate serena..."*, imitando la voz femenina. La Tordesillas, a su vez, repite aquí la canción que, según sus palabras, había entonado por los escenarios de aquel país.

Tras esto, los dos actores dialogan así:

BRIÑ. ¿Y has de cantar siempre así?
TORD. No; que me vuelvo a mi estado.
LOS DOS. ¡Oh, qué caprichos se toman
para el capricho del teatro!

Ambas partes de esta producción rematan con seguidillas: las puestas a la parte primera sirven para que los actores se despidan del auditorio; las puestas a la segunda no tienen nada que ver con el asunto desarrollado en la obra.

La despedida contiene alusiones a las óperas *La frascatana*, de Paisiello, e *I visionari*, de Anfossi, que poco antes se habían cantado en italiano por actores españoles, entre ellos Briñoli y la Tordesillas, incluyendo con tal motivo algunas de las arias de esas obras extranjeras. Aunque ambas partes llevan por título *La despedida*, hubiera sido lógico encabezar la segunda con el rótulo *El regreso*.

Por estos años aún siguen intercalándose tonadillas de tipo primitivo en los sainetes, como lo demuestra el que se titula *El vizconde estudiante* (s. a.), en el que la *Caramba*, para despedirse a la francesa, cantaba la canción que dice:

Como mi matrimonio
muchos advierto
que los fragua el engaño,
mas sin remedio.
(*Estribillo.*)
Alons, monsieur;
Venez, venez
A prendre un pris,
tabac, rapé.
Nous irons a la taberna
a boire une bouteille du vin.

Tras lo cual la Mayorita declamaba:

Si en francés ha gustado
la tonadilla,
mosqueteros, mañana
será otro día.

En 1784 hace referencia a los frecuentes fracasos de que solían ser víctimas las cantantes una tonadilla a solo de Esteve, titulada *La cortesía*, donde se puede leer la siguiente copla:

Ayuntamiento de Madrid

De la primer tonadilla
todas las más salen bien.
La segunda, si no gusta,
es la que puedes temer.

Otros intermedios de estos años muestran la participación musical en los teatros madrileños, y algunos mencionan concretamente las tonadillas, como sucede en el sainete nuevo o fin de fiesta escrito para la ópera italiana *La Frasquetana* (que cantaron cómicos españoles), por don Ramón de la Cruz, con el título *El baile sin mescolanza* (cens. de febrero de 1783) y aprovechado en parte para una nueva versión de igual título estrenada en 1785.

En la versión de 1783 manifiesta la Borda que ninguna tonadilla sería venturosa tras la audición de la ópera famosísima que se acababa de oír; mas Polonia Rochel promete lucirse a pesar de todo, "embocando uno de aquellos — sonsonetes españoles — en que yo me bamboleo". Tras lo cual deciden hacer un "injerto" de sainete, tonadilla y baile.

Muy bien debió de conducirse Esteve durante 1783, pues para recompensarle por el trabajo que había hecho en dicho año y por la puntualidad con que había desempeñado varios encargos percibe, en 13 de febrero de 1784, mil reales de ayuda de costas. En este año de 1774 debió de estar enfermo, pues consta que por indisposición suya compuso dos tonadillas Rosales. Fernando Ferandiere, en Memorial de 30 de abril de 1784, declara ser "músico de los cuatro" de la compañía Rivera, desde hace seis años, y habiendo quedado vacante una plaza de violín en esa orquesta por defunción del titular, solicita le designen para dicho puesto.

La tonadillera y salterista Vicenta Ronquillo se presenta por la primera vez, y en tiempo extraordinario, con el sainete *La bien recomendada* (Cruz, cens. de septiembre 1784), donde se da gran participación a la música de salterio, como instrumento, tanto solista como acompañante. La Ronquillo tocó, entre otros trozos, un "minuete glosado", "las diferencias que convenga", o lo que es igual, variaciones *ad libitum*, y un "fandango", que cantó Querol.

Del favor que por entonces gozaba la tonadilla en las altas esferas da claro testimonio el Memorial dirigido por Laserna en 15 de junio de 1784 al corregidor Armona, enviándole una lista de tonadillas para que se representen ante Sus Altezas en unión de la ópera *La italiana en Londres*, y lamentando no ha-

Ayuntamiento de Madrid

ber podido cuidarse él mismo de los ensayos, pues tuvo un tumor en un ojo, del que a la sazón estaba muy mejorado con el auxilio de dos sangrías y otros medicamentos.

IV. *La tonadilla en el año 1785.—El Malbrú: sus rivalidades con la Tirana.*

La tonadilla, que parecía caminar rápidamente hacia una decadencia inevitable en los primeros años del penúltimo decenio del siglo XVIII, vió fortificada su popularidad y avalorado su lustre durante el año 1785; y no precisamente merced a Esteve o Laserna, los dos músicos que, por razón de sus cargos, debían procurar enaltecerla, aunque sólo fuese por propio egoísmo —aun descontados el talento y aptitud que tenían demostrados en la facultad a que venían dedicando sus actividades con incansable tesón—, sino merced a otro compositor que durante largos años, y precisamente a partir de éste, iba a figurar entre los cultivadores de la tonadilla escénica, aunque con asignación y cargo mucho más modestos que el de "compositor de compañía", pues no pasó nunca de "músico de compañía". En la que dirigía Eusebio Rivera obtuvo Jacinto Valledor esa plaza, efectivamente, este año 1785, percibiendo la módica suma de nueve reales, como la había percibido algún tiempo antes Laserna, cuando asumiera igual cargo, con el que preparó el camino para una situación más beneficiosa.

Joven, entusiasta, resuelto a abrirse paso como compositor, por la época en que fracasaban no pocas tonadillas de Esteve y Laserna, escribe Jacinto Valledor, en ese año precisamente, una de gran espectáculo, cuyo éxito puede equipararse al conseguido un siglo después por *La verbena de la Paloma*, del maestro Bretón o *La Revoltosa*, del maestro Chapí. Titulábase la referida tonadilla *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, y se ha publicado por Pedrell en el volumen primero de su obra *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, con una leve modificación en el título, pues en vez del adjetivo *cantada* figura ahí impreso *decantada*, lo cual dificulta la revisión cuando se acude a la fuente manuscrita de la Biblioteca Municipal, teniendo en cuenta el orden alfabético de obras. Bajo el título "argumento", reproduce también Pedrell el libreto íntegro. No nos detendremos aquí mucho, ahora, sobre esta producción gra-

Ayuntamiento de Madrid

ciosa, verdadera joya de "género chico" del siglo XVIII. Anotaremos, sí, la circunstancia de que su interpretación requería cajas y clarines para dar un carácter bélico a la obra, y que entre los variados, heterogéneos y pintorescos números musicales se observa un influjo cosmopolita, pues hay seguidillas, recitado, coplas, "batalla", o lo que es lo mismo, un número descriptivo del combate, "rondó" y "canzonetta" epilogal. Esta "canzonetta", rotulada con vocablo italiano, es un cortejo fúnebre integrado por varias estrofas, en el que los soldados entonaban la famosa canción de Malbrú.

Varias producciones contemporáneas, tanto del género sainetesco como del tonadillesco, reflejan el éxito alcanzado por Valledor con esa obra, resaltando ante todo unas tonadillas compuestas por Esteve y Laserna en 1786. De todas ellas hablaremos aquí:

En la tonadilla a 3, *Los payos del Malbrú* (*) (Esteve) aparece un payo en su pueblo natal, al que acaba de regresar después de haber pasado unos días en la corte. Refiere que estuvo en la comedia y vió "el entierro del Malbruto — con toda su comitiva", añadiendo que duró cien días esta "tontería"; pero que de súbito la gente fué al otro teatro porque hicieron una función en la que salía un oso. Las seguidillas finales de la tonadilla a 3, *El señorito tonto* (*) (Esteve), cuentan que cierto muchacho bobo quería hacer bailar un Malbrú adquirido durante las ferias. Las seguidillas finales de la tonadilla a 3, *El desengaño* (*) (Laserna), presentan a la *Tirana* llorando desolada porque el Malbruc (*sic*) venido de tierras francesas ha dado lugar a que se la olvide a ella, y eso que fué tan celebrada en los estrados; mas al final la *Tirana* y el Malbruc reconocen que éste, como los perros sarnosos, "ha parado al fin y postre — en poder de los muchachos", y que si aún privaba a la sazón, "es por capricho y no más"; así que aquélla recobrará bien pronto la hegemonía que disfrutaba antes.

La música de estas tres obras se halla en la Biblioteca Municipal. La Biblioteca Nacional posee el guión de voz y bajo de otra titulada *El Malbrú* (anón., s. a.) (*), donde se cuenta que el Malbrú ha venido para matar la *Tirana*, y cuyas seguidillas finales comienzan así:

Quien quisiere fortuna,
venga de Francia,
y el que quiera desdichas,
nazca en España.

Ayuntamiento de Madrid

También alude al Malbrú el único número musical del sainete *El sombrerillo* (anón., aunque probablemente de Esteve, s. a.). Es una "tirana", cuya letra dice:

Camino de Cartagena
muchos infelices van,
desterrados hijos de Eva
por ciertas hijas de Adán.
Esta es la tirana buena,
que a Malbrú se le escribió
cuando se murió en la guerra
y su tropa le cantó.
¡Ay, tirana, tirana marcial!
¡Viva, viva tan gran general!
¡Ay, Malbrú! ¡Ay, Malbrú general!

El autor del referido sainete —que también se titula *El sombrerito*— era don Ramón de la Cruz. Data el autógrafo literario de 1785, y las licencias para la representación se concedieron a comienzos de 1786.

Sin duda aludieron asimismo al Malbrú las tiranas, ajenas al asunto principal, con que remataban dos tonadillas, ambas de Laserna y s. a., cuyos títulos son *El genio de los hombres* y *El hospital del desengaño* (*). En la primera se dice que la *Tirana* se ha escondido, avergonzada por el mal trato recibido, puesto que prevalecían las canciones extranjeras, y la intérprete anunciaba esa pieza diciendo que, por ser enemiga de cosas finas, iba a entonar una tonadilla recién venida de tierras andaluzas. En la segunda se dice que la *Tirana* se despide porque la llaman de Francia, lo cual produce gran duelo a sus cortesanadas amadísimas.

Tan reiteradas alusiones a *La cantada vida y muerte del General Malbrú* —en cuya música tomaron parte los dos maestros "compositores" y acaso también en alguna letra, pues ellos mismos las escribían con reiteración— revelan el entusiasmo con que acogió el auditorio madrileño aquella obra y el recelo con que miraban Esteve y Laserna el triunfo de un joven que sólo era "músico de compañía".

* * *

No fué el *Malbrú* de Valledor la única tonadilla recibida con gran aplauso en 1785, pues también data de aquel año la titulada *La cortesana pastora*, cuyos versos reprodujo en su número de mayo el *Memorial Literario de Madrid*, poniendo tras ellos la siguiente apostilla. "NOTA. Si el Teatro Español en cuanto a las comedias antiguas tiene sus irregularidades, confiesan aun los mismos extranjeros que hay muy buenos sainetes

Ayuntamiento de Madrid

y tonadillas en que se halla el gracejo y sal de la sátira cómica diestramente manejado y pintado con colores vivos y propios."

A pesar de todo, la opinión fluctuante y heterogénea no pudo cristalizar a la sazón en un juicio compartido unánimemente. Así lo comprueban diversas tonadillas pertenecientes al mismo año 1785, de las que daremos noticias a continuación.

La ton. a dúo *Arbitrio para comer* (Esteve) pone en labios de cierto personaje que representa el papel de actor —y no el de una fingida persona— lo que se impone para que acudan los espectadores al coliseo:

Ha de haber dos sainetes,
cuatro tonadas,
función nueva y teatro
a real la entrada...
Es la orquesta que tengo
para estos fines
los supernumerarios
de volatines.

En la tonadilla a solo *Varias cosas para serviros* (Esteve, cantada por Josefa Torres) declara la cantante:

Para serviros,
apasionados,
vaya de tonadilla,
sin molestaros.

En las coplas anuncia la monologuista:

Para divertir al patio
traigo grande prevención
de tonadillitas majas
de chiste y rechupetón;
que en saliendo yo aseadita
y cantándolas con sal,
mis amados mosqueteros
de aplausos me llenarán.
Traigo para señoritas
que chusco quieren cantar
unas tiranas de Italia
acabadas de llegar...
Tonadas delicaditas
traigo para complacer
a los críticos que a todo
lo suelen peros poner.

Otra tonadilla a solo, *El destino de la Rafaela* (Laserna), contiene esta manifestación pesimista:

¿Qué tal va, mosqueteros
de tonadillas?
(¿Qué decís? ¿Qué decís?)
Que unas son calabazas
y otras sandías.
Paciencia, paciencia,
Pues las tonadas
son como infinitas
que por Madrid andan,
que la más peripuesta
tiene más tachas.
Ay, carí, cariñitos.
Ay, morení, morenitos
de mi corazón.
Alentad con aplausos
nuestros defectos,
porque el aplauso anima
más que el desprecio.
Mosqueteritos, mosqueteritos
(¿Qué decís ¿Qué decís?)
Que unas salen melones
y otras pepinos.

En este mismo año de 1785 escribe también Esteve *El pa-*

Ayuntamiento de Madrid

je de las habilidades (*); tonadilla a tres, cantada por Nicolasa Garrido y Alfonso, que no deja de ser curiosa, pues señala el puesto ocupado por esta manifestación teatral en las representaciones de la época, empleando el tono humorístico de la parodia. Buscaba cierto matrimonio un paje. Es candidato a este puesto un andaluz de *Cebiya* (*sic*, por Sevilla), e "hijito de la Giralda", el cual expone sus habilidades con un gracioso ceceo que tiene la correspondiente expresión gráfica en el manuscrito. Como había hecho ya otro personaje en el *Sainete o lo que quieran*, de nueve años antes, el tal "cebiyano" ofrece aquí, en una representación monológica, la miniatura de las diversas obras constitutivas, a la sazón de las representaciones teatrales: en el presente caso, loa, tragedia, tonadilla y sainete. La letra de esta breve tonadilla es como sigue:

De Alarcón vengo a la corte — y por laz plazaz y callez
para ganar el zuztento — ando en alta voz diciendo:

(*Habl.*)

Cántaroz, cantarillaz, ollaz, pucheroz, una carga de vidriao, copaz, barreñoz.

(*Cant.*)

Y pues la tonadilla — logre, mozqueteritoz,
ya se ha acabado, — perdón y aplauzo.

También es en 1785 cuando canta la compañía de Ribera la ópera *La italiana in Londra*, de Cimarosa, pero con letra española. Con tal motivo se escribió una *introducción* (anón.), que tiene una "marcha rumbosa", unas "seguidillas majísimas" y una serie de comentarios, donde piden a Polonia que cante una tonadilla, y ella se niega a dar al auditorio "una molestia tan larga y común", después de oír una "música tan celebrada en la Europa" como lo era esa ópera célebre, por lo cual se limitará a cantar unas seguidillas majas, "porque no se olvide — alguien de que está en España". Y en efecto, tras la ópera sigue un baile, en vez de tonadilla. Además se incluyó aquí una "tirana" —precisamente una "tirana", y en el año que esta manifestación musical española parecía abatida por el *Malbrú* francés— para afirmar el espíritu musical patrio ante la renombradísima producción de Cimarosa.

Son bien directas las alusiones a la desnacionalización de la tirana y al influjo del arte italiano sobre el español en otra

Ayuntamiento de Madrid

tonadilla de 1785: *El encuentro de la apasionada* (Laserna, cantada por Moreno y Joaquina). Tras la parte central anuncian los actores que la obra concluirá con una "tirana medio italiana". Esta pieza tiene varias coplas octosílabas de carácter satírico, con las que enlazaba un estribillo común a todas, cuya letra dice:

Ay, tirana, chusca arrondonada,
tiranilla del mundo primor,
que eres un potaje nuevo
de chorizo y macarrón.

Ay, tirana, que eres de la Italia
el hechizo, la gala y primor.
Tiraní, tiraní, tiraní,
tiraní, tiraní, qué primor.

Otra alusión de la misma índole nos ofrece la ton. a solo *Varias cosas para serviros* (Esteve), como ya queda visto.

La ton. a cuatro y coro general *La fonda nueva* (Esteve), contiene para conclusión una "tirana moruna", con este estribillo:

Ay, Majoma, Majoma, guir, guir, guir, guir, guir.
Ay, Majoma, Majoma, gar, gar, gar, gar, gar.
Ay, Majoma; permete a morillo.
Ay, Majoma, lo vino a empanar.
Zala melá, Zala melá.

La primera copla de esta "tirana moruna", dice:

Lo moro, para alegrarno,
tener también su tirana,

y con su grande guitarro
así en Mezquita cantarla.

Las otras dos coplas son satíricas y sin el carácter étnico que prometía el título común a todas ellas.

Otra curiosa tirana, del año 1785, como las anteriores, pero con la particularidad de cantarse acompañada por dos guitarras y sin orquesta, se encuentra en la ton. *El trueque de los amantes* (Laserna). He aquí una copla suya:

La tirana está muy triste,
pues se ha llevado un gran chasco

de haberse encontrado perro,
discurriendo hallarse gato.

Del mismo año es la tirana que daba fin a la ton. *Garrido enfermo y su testamento* (Esteve). Esta obra debió de encaminarse a rehabilitar la referida danza, pues aparecía el actor Garrido fingiendo que se hallaba muy grave. Deseosa de espantar esa dolencia, una de las actrices cantó la tirana, cuya letra dice:

Para curar los enfermos
de los chuscos desahuciados,
es la mejor medicina
la tirana del fandango.

Ay, tirana, tirana; el fandango
es de España y del mundo la sal.
Eche usted, eche usted, que me salen
anisitos en el delantal.

Ayuntamiento de Madrid

Al oír el enfermo esa tirana, sana de súbito y se une a la actriz para bailar con ella esta pieza musical netamente española.

Todo ello revela que, por culpa del famoso *Malbrú*, la tirana pudo sufrir un apasajera crisis; mas bien pronto consolidó la rehabilitación a que tenía derecho.

V. *La tonadilla en el último quinquenio de este período.*

En este quinquenio (1786-1790) se muestran dos hechos de variada índole: el deseo de ver arraigar la ópera italiana para que influya sobre una deseada ópera española, y el descuido, unido al mayor volumen, en las producciones tonadillescas. Agobiados Laserna y Esteve por un peso superior al que permitía una fecundidad normal, sin obtener una remuneración suficiente, escribían obras y más obras para salir del paso con esfuerzo mínimo.

El 4 de marzo de 1786 ambos compositores renuevan su petición de que se los igualase al primer galán, bajo el aspecto económico, declarando que de sus sueldos actuales sólo les quedan, respectivamente, 8.500 y 5.000 reales, una vez pagado el importe de los libretos de tonadillas. Esta carga mermaba sus haberes, aunque es inexplicable la diferencia entre ambas cifras si se recuerda que los honorarios de los ingenios tenían establecida su tarifa, y que ambos músicos tenían igual sueldo, a la vez que la obligación de componer igual número de tonadillas. El día 10 de ese mismo mes Jacinto Valledor solicita, en vez de su ración de nueve reales, se le dé el mismo partido de veinte reales que en la otra compañía tenía el músico Francisco Méndez, recordando que había suplido a Esteve mientras estuvo preso (porque, como se ha dicho ya, no fué sólo una, sino varias las veces que sufrió encarcelamiento ese compositor, y es de suponer que ahora, como antes, a causa de ciertas sátiras, que se pagaban caro, y que tal vez contribuyeron a agravar sus males). En este documento manifiesta Valledor que no sólo sus padres, sino también su mujer, ya difunta a la sazón, Gabriela Santos, habían servido a Madrid. El contador Levi informa que el suplicante había sido nombrado músico en la anterior temporada, que no vino de Barcelona hasta después de concluír la primera temporada, y que las plazas de músicos de las compañías estaban extinguidas. A pesar de esta afirmación,

Ayuntamiento de Madrid

siguió Valledor con dicho empleo algunos años más, sin que se le aumentara el sueldo.

Fué en 1786 cuando Samaniego publica una severa crítica contra la producción tonadillesca, y también fué entonces cuando escribe don Ramón de la Cruz el sainete *Las Muñecas* (cens. de abril), para presentar a Gasparita Santos, "comiquilla nueva que aún está en agraz", por lo cual "cada uno quisiera madurarla a su placer"; y mientras hay quien desea hacerla graciosa y quien quiere "instruirla para hacer óperas serias", Tadeo le aconseja que se dé solamente a tonadillas, idea esta última que rechaza de plano la debutante, pues, como dice irónicamente, "*para tener buena vida, — por cierto que* es gran prebenda".

Por Real orden de 11 de diciembre de 1786 se redactó un "Reglamento para el mejor orden y policía del teatro de la ópera", el cual fué inserto en el *Diario de Madrid* el día 19 de enero de 1787. Esta disposición declara el deseo de que "la ópera italiana vaya preparando no tan sólo otra ópera española, *sino también contribuya a la mayor perfección del teatro nacional*", y autoriza, con tal motivo, para que la Junta de Hospitales (a quien pertenecían la economía del teatro y el gobierno interior de las partes de que se componía) sustituyese óperas italianas por españolas y diese "academias de música" o conciertos en las cuatro primeras semanas de cuaresma. A la sazón la música italiana iba arraigando en Madrid, como lo testimonia el *Correo de Madrid*, el cual, en su número del 5 de mayo, dice que todas las clases de la sociedad española gustan de divertirse, acreditándolo así, entre otras cosas, "la ópera (aunque no es genial a la nación), los toros, los bailes..." Esta declaración ofrece interés porque declara bien explícitamente el *espíritu antiespañol del teatro lírico italiano.*

Antes de comenzar las representaciones del año teatral 1787-1788, los "autores" de las compañías de la Cruz y el Príncipe mostraron ante la superioridad el disgusto que les causaba el ver cuán deficientemente cumplían sus compromisos los maestros compositores de sus respectivos coliseos, pues por lo que respectaba al año teatral precedente (1786-1787), apenas habían entregado *la mitad de las 62 tonadillas que cada uno debía* presentar, y aun entre las obras presentadas las había de mérito deficientísimo o nulo. He aquí de qué modo condensa Co-

Ayuntamiento de Madrid

tarelo y Mori, en su libro *La Tirana*, lo que uno y otro compositor contestaron al respecto. Lo reproducimos ahora fielmente, a sabiendas de que con ello se repiten algunas de las noticias consignadas en las páginas anteriores:

Los músicos se disculpaban con la carencia de ingenios para las letras, sin embargo de estar pagándose a cien reales cada una. Ya hacia comienzos de 1786 habían recurrido los maestros mismos, manifestando don Pablo Esteve que en años anteriores "algunos aficionados del teatro, llevados de las pasiones de las actrices, regalaban las letras de las tonadillas", pero que al presente carecían de aquel alivio, "sea por lo dificultoso de ellas o por haber cedido aquellos fuegos y espíritus de pasión"; que les costaba un doblón (es decir, cuarenta reales) cada letra de las diarias y el doble las de "teatros" o funciones solemnes, y aun así resultaba difícil encontrarlas, "pues no es lo mismo hacer versos que escribir una pieza pequeña de música, como lo es la tonadilla, la que es un agregado tan original y tan bien recibido del público de nuestro teatro"; y que en 1783 suplicó se le concediese ración diaria de galán para el gasto de las letras de las tonadillas, sin que su petición prosperase. Manifiesta Esteve aquí que ya contaba veintiocho años de servicios, y que en un quinquenio sólo ha ganado a razón de 8.500 reales anuales. Finalmente pide que se le agregue a él la plaza de músico, "por no estar el actual (es decir, Francisco Méndez) impuesto en el gusto de la música del sistema del día y tener más edad que el que se jubiló en la otra compañía". El "músico" jubilado a quien aludió Esteve es Manuel Ferreira. La Junta, considerando que Méndez sólo contaba con aquel medio de subsistencia, se resistió a dejarle desamparado. Laserna, por su parte, manifestó que "con motivo del rumbo que han tomado las letras de las tonadillas" en estos últimos años, apenas le quedaban líquidos de su empleo 5.000 reales, por tener que pagar a los ingenios, y como se trataba de composiciones difíciles e ingeniosas, los poetas querían que se las pagasen bien.

Atendibles debieron de parecer estas consideraciones a la Junta, por cuanto se acordó en 1787 reducir a cuarenta las tonadillas anuales que debería escribir cada compositor, distribuyéndoselas del siguiente modo: diez nuevas al principiar la temporada de Pascua de Resurrección para otras tantas mujeres, o alguna más si la hubiera en la compañía, "de for-

Ayuntamiento de Madrid

ma que todas las que sean de cantado tengan tonadilla nueva"; otras doce nuevas, a razón de dos obras para cada una de las seis funciones principales (Pascua del Espíritu Santo, Corpus, octubre, noviembre, Navidad y Carnaval), y otras diez y ocho nuevas entre año, verificándose su entrega mensualmente del modo más oportuno, en vez de las cuatro mensuales a que antes se hallaban obligados, mas con la condición de que estas cuarenta tonadillas habían de ser buenas, quedando los compositores sujetos a suplir con otras mejores las que no agradasen por culpa del libro o de la música. Asimismo cada uno de los dos compositores aceptó esta cláusula que se lee en las respectivas escrituras de otorgamiento: "Para... que en ningún tiempo dé lugar la malicia y emulación a recelar la más leve falta o interés particular en el cumplimiento de su cargo, quiere, y es su expresa voluntad, que siempre que se le note o justifique cualquiera de estas circunstancias o que componga alguna pieza de Música para otra Compañía que en la que se halla establecido por individuo, en pena de ello se le excluya inmediatamente para siempre de ella", privándole de los derechos correspondientes a su cargo, y que igual sanción se aplicará "siempre que se note la más leve omisión en el número de las referidas cuarenta tonadillas". Esas escrituras de otorgamiento, iguales para ambos compositores, se fecharon en 1 de abril. Ambas eran iguales en todo, menos en lo referente a la antigüedad de cada uno de los otorgantes y a la compañía donde habrían de prestar sus servicios respectivamente. En el apéndice reproducimos este documento notarial.

A la sazón Esteve se hallaba ya mal de salud, como se deduce leyendo un Memorial fechado por Jacinto Valledor en 5 de marzo de 1787, donde manifiesta que sólo percibía nueve reales diarios, y solicitaba se le diesen veintiuno, como a Méndez, porque, según su propia declaración, sentíase capaz de suplir en todo a Esteve, "que está muy achacoso".

Durante ese año teatral, 1787-1788, debieron de esmerarse Esteve y Laserna, a juzgar por los dictámenes que con fecha 15 de marzo de 1788 dieron sus "autores" respectivos. En su "informe reservado" decía el "autor" Eusebio Rivera, con referencia a don Blas de Laserna: "Se desempeñó muy bien el año pasado; trabaja con aplicación y celo por el lucimiento de su compañía. Es casado y tiene tres hijos." Por su parte,

Ayuntamiento de Madrid

en el correspondiente "Informe reservado" decía el "autor" Manuel Martínez, con referencia a don Pablo Esteve: "Ha estado enfermo y ha tenido contratiempos. Es de notoria habilidad, y aunque desempeña la obligación de componer todas las tonadillas del año, padece interrupciones, y las partes del cantado suelen quejarse. Ha sido amonestado por el señor Corregidor y ha ofrecido acreditar su celo." Existe, además, un documento suscrito por Esteve, al cual encabeza la frase: "Razón de las letras de las tonadillas que se han remitido al señor Vicario de Madrid desde la función del Corpus hasta fin de diciembre de 1788" (*). Debajo de la firma autógrafa, tras un espacio en blanco, se lee: "Nota y es verdad. Compuestas hasta el día 20 de diciembre 37 tonadillas, a más cuatro que he mandado hacer, y que en todo componen 41." ¿Escribió Esteve este documento para acreditar ante el Corregidor el celo ofrecido cuando se le había amonestado por sus descuidos? Es bien posible que sí.

* * *

A pesar de las inclinaciones que determinaron un fomento de la ópera italiana, también la música española tenía sus partidarios a la sazón. Así, en la tonadilla sin título de empezar temporada, la *Petronita Correa* (1787) —obra que, por cierto, tiene escrita en el manuscrito la frase "No sirve", lo cual permite suponer que no agradó—, Esteve introduce la siguiente "parola":

Vayan unas seguidillas por ser lo que ahora se estila
boleras, o lo que salga, en los teatros de España.

Y el españolismo se declaraba en el estribillo de una de esas seguidillas, al decir:

Que viva España,
y la gracia y el chiste
de las saladas.

La vanidosa en su lugar (Esteve, 1788), escrita para empezar la temporada nocturna, anuncia en sus seguidillas epilogales que habrá comedias, tragedias, "lindas zarzuelas", "miscelánneas y tonadillas". Para la Condesa de Benavente se hizo en el estío de 1788 una factura por copia de música, entre cuyas partidas existen dos tonadillas y siete arias, lo cual demuestra que en sus salones se contrabalanceaban el doble influjo nacional e italiano.

Ayuntamiento de Madrid

Un compositor, que por esta época había escrito varias tonadillas —Isidro Laporta—, *anunciaba en los periódicos de este* año y del siguiente varias composiciones suyas, cuya adquisición podía efectuarse en los sitios de costumbre. Eran minués, contradanzas, pastorelas, sonatas, rondós y fandangos para violín, vihuela, clave y salterio; así como también dúos para guitarra y obras en cifra.

En 1788 se estrena la tonadilla a tres *Los maestros de la Ronquillo* (Esteve). La cantaron Alfonso, Cadenas y la dama cuyo apellido figura en el título de la obra. Aquél de petimetre, y éste de majo "pillo", con capa rota y sombrero pequeño y malo", se proponen dar lecciones a dicha actriz. El primero canta:

Por afición y gusto — *y muchas niñas quieren*
me dedico a cantar, — que las vaya a enseñar.

Finge encontrarse con Alfonso, y la acción introduce una "parola" con este diálogo:

CAD.—A la Ronquillo le voy la lección a dar de *cantao* a lo operista *arrondonao*.

ALF.—Pues yo un minué arrastrado la he enseñado.

Hay una mutación o cambio de escena. Aparece la Ronquillo cantando el minué que le había enseñado el petimetre. Esta pieza musical es un "andante amoroso", con la letra que sigue:

No ve a quien con sus frutos — teme siempre que al viento
el Noto hirió violento, — las velas le ha de dar...

Cadenas se aplica a dormir un rato mientras entonan esa canción, porque, según sus propias manifestaciones, solamente le gustan "seguidillas y fandango". Tras el minué viene una "parola", que por cierto está tachada; en ella dialogaban de esta forma el petimetre y el majo:

ALF. Es menester afinarla. — pasmarotes y trinados.
En lo demás, no va malo. — Unas seguidillas majas
CAD. Déjense ustedes de arias, — es el non plus del *cantao*.

Y el majo, para demostrar que estaba en lo cierto, entona unas seguidillas majas, que también se tacharon, como aquella "parola", donde se despreciaba la música extranjera. Diez años antes, la censura a lo italiano hubiera parecido tolerable y tal vez plausible. Ahora, ya no; y el temor de ofender a quienes se desvivían por las *producciones* a la *sazón* en boga entre la

Ayuntamiento de Madrid

gente de buen tono —temor bien explicable dado lo heterogéneo del auditorio—, determinó aquella doble supresión que ya queda referida. Esta obra, más que una sátira contra lo que realmente había dejado ya de ser exótico, representa una contemporización con dos corrientes musicales heterogéneas y aun divergentes en absoluto.

El género tonadillesco tiene detractores encarnizados en esta época de una plenitud que preparaba la decadencia, resaltando entre todos ellos don Leandro Fernández Moratín. Su folleto *La derrota de los pedantes* (1789) censura la "pestilente multitud de tonadillas modernas, bien frías, bien necias, bien escandalosas y despreciables". ¿Qué entendía Moratín por tonadillas modernas? ¿Cuáles eran para él las antiguas: aquellas prehistóricas, que se acompañaban a la guitarra y que se podían identificar con las "princesas", o esas otras sostenidas por la orquesta, donde lucieron su talento Misón, Castel y el Esteve de los años mozos? ¿Consideraría estas tonadillas antiguas mejores que las contemporáneas? He aquí una serie de interrogaciones para las cuales no tenemos respuesta.

Lo positivo es que a la sazón la tonadilla estaba muy alejada de sus manifestaciones primitivas, tanto por el espíritu como por la forma, tanto por sus orientaciones como por su longitud. Los dos artistas que más habían contribuído a su sostenimiento representan el pasado cuando cerraba el año 1790 y con él daba fin el período de madurez y apogeo; porque el uno, don Luis Misón, llevaba en la tumba un cuarto de siglo, después de haber quedado casi ciego en las postrimerías de su fructífera existencia, y el otro, catalán como él, don Pablo Esteve, abandonaba su puesto de maestro compositor de los teatros de Madrid, precisamente por ese año de 1790, jubilado con veintidós reales y medio por achaques de la vista, tras largos años de servicios.

Ya estaba previsto este final de Esteve, y varios músicos venían haciendo méritos para sucederle en el cargo. Uno de ellos fué Valledor, y éste, desde tres años antes. Los otros fueron Acero y Bustos. Don Bernardo Acero, en un Memorial de 2 de enero de 1790 —donde manifiesta ser natural de Madrid, de veinticuatro años de edad y maestro de capilla de San Cayetano—, expone que "Esteve se halla enfermo, no pudiendo continuar por este motivo con las obligaciones de componer tona-

Ayuntamiento de Madrid

dillas y demás composiciones" que necesitaba diariamente su compañía, y que el suplicante, deseando "dar una prueba del conocimiento que tiene en esas composiciones del teatro", desea le entreguen letras de tonadillas y demás, a fin de probar su capacidad, y se le dé el puesto cuando vaque. Veinte días después Acero quedaba nombrado compositor de música de la compañía de Martínez, durante la enfermedad de Esteve.

Don Pablo Esteve, por su parte, escribe con fecha 18 de febrero un Memorial lamentando que su molesta enfermedad le impidiera dar gracias por la ración de ayuda de costas que le hicieron y expresa por escrito su eterno reconocimiento, "que es lo único que este pobre enfermo puede dar a V. S. en prueba del afecto de su corazón". En el mismo documento, por mandado del médico y cirujano que le asistían, y precedida junta con otro facultativo, solicitó el retiro. Según los certificados (*) Esteve "se halla enfermo de la debilidad que en líquidos y sólidos le ha ocasionado el dilatado estudio y trabajo continuado en su profesión"; padecía "insultos soporosos", "un humor edemático a las piernas, afectos vertiginosos al cerebro y y un recio afecto hipocondríaco con dolores reumáticos"; todo ello de tal gravedad, que si no abandonaba el trabajo podría quedar muerto de repente. En el mes de mayo queda jubilado este compositor estimadísimo y tan notable como fecundo.

Ante la próxima jubilación de Esteve, Bustos se ofrece para el desempeño del cargo. Este músico era un experto compositor. En una solicitud de 2 de marzo, suscrita por "Mariano Berner y Bustos" —con lo cual se ve que habitualmente omitía su primer apellido, siendo conocido tan sólo por el segundo—, manifiesta que don Pablo, a la vista de sus "accidentes y habituales achaques que padece", le encargó varias obras musicales, muy gustadas por el público, y por ello pide que la plaza sea para 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 6.000 reales".

Una vez jubilado Esteve, se dispone que salga su plaza a oposición, ordenándose que mientras no quede cubierta, dicho compositor busque, "a su costa", quien le supla "a gusto de todos". Del resultado de esa oposición daremos cuenta en el capítulo siguiente.

Desaparecido Esteve, se puede muy bien decir que de los

Ayuntamiento de Madrid

grandes músicos que habían contribuído al esplendor de la tonadilla —descontando Valledor, cuy opapel fué en cierto modo episódico— solamente Laserna quedaba en su puesto. Aferrado a él siguió durante varios lustros, tocándole, por desgracia, colaborar en la decadencia irremediable (de igual modo que mucho 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.

Ya entonces la ópera contrabalanceaba la influencia de la tonadilla, y por esto aparece mencionada aquélla, mas no ésta, en una relación de espectáculos predilectos expuesta por un personaje del sainete *El chasco de los abates* (Laviano, cens. de julio de 1790), al decir:

Adiós, Prado de Madrid. Adiós, ópera; adiós, toros;
Adiós, café; adiós, comedias. Adiós, turcos; adiós, hembras.

La ton. del mismo año *El maestro de música* (Moral) presenta al protagonista haciendo gala de sus aptitudes con estas frases cantadas:

Soy maestro de capilla Famosos duetos
muy afamado, enseño italianos;
porque enseño lo que otros enseño boleras;
no han enseñado. enseño fandango.

En 1790, con fecha 11 de febrero, se dictó un Bando prohibiendo la repetición de bailes, tonadillas y cualquier otra especie de cantos o diversión, "a fin de que así no se hagan molestas y demasiado largas las funciones, ni grave a los espectadores ni a los actores, causándoles una detención o trabajo con que no contaban".

En el mes de julio de este año la censura eclesiástica retiene la letra de una tonadilla. Laserna envía con tal motivo un Memorial (*) señalando el perjuicio que tal determinación le acarreaba, "por costarle cada letra lo menos un doblón". A consecuencia de esto informa extensamente don Santos Díez González, señalando lo que debían ser las tonadillas, exponiendo los reparos que le merecía esa obra y manifestando su queja contra la censura eclesiástica, que si unas veces, como ésta, se excedía por lo reparona, otras, en cambio, dejaba pasar cosas abominables que él había hecho destacar.

Ayuntamiento de Madrid

Sobre la situación del género tonadillesco por esta época informó *El Correo de Madrid* al decir en su número de 1 de septiembre de 1790:

"Pocos pasos podrá dar adelante nuestro teatro siempre que no se sigan en él otras tonadillas que las irregulares, tanto en cuanto a la música como en cuanto a la letra. Ciertamente que todas las más que oímos, si bien se mira, no suele ser, en cuanto a la primera, más que un zurcido de pedazos de aquí y de allí, un trozo de una ópera o de una canzoneta italiana, cosida con una música de tiranas o de boleras...

"Estas canciones líricas son las más veces unos monstruos compuestos de partes absolutamente inconexas entre sí. Las más veces no suelen tener ninguna acción, sino una entradilla cualquiera, una porción de coplas en donde se reprende el vicio sin el velo del pudor que siempre requiere, llenas de equivoquillos picantes y sucios... Haya alguna lección, siempre sucede lo mismo... La música debe expresar los afectos del que canta."

Fué en este mismo año cuando Laserna quiso remediar el mal que sobre la tonadilla española ejercía la ópera italiana. Para ello elevó en 17 de mayo un Memorial, proponiendo la creación de una escuela de cantar tonadillas (*), paralela, en cierto modo, a otra que, para la enseñanza de la música italiana, tenía establecida "don Cristóbal Andreosi".

A la sazón varios miembros de la familia Andreozzi prosperaban en Madrid. Los hermanos Cayetano y Cristóbal se destacaron, respectivamente, como compositor y maestro de los Caños, el primero, y como empresario y músico de las compañías de los Sitios Reales, el segundo. La esposa de aquél era la *notable cantante Ana Andreozzi, y actuó como primera dama de* ópera bufa en los Caños. La esposa del segundo era la famosa Catalina Tordesillas, de origen italiano, que cantando tonadillas alcanzó gran celebridad. Cristóbal Andreozzi desempeñó, durante algunos años, el puesto de primer violín en la Compañía de Ribera, y en 1789 percibió nueve mil reales como "maestro de música agregado a los teatros". En virtud de este nombramiento, que le había conferido Su Majestad, debería enseñar tres o cuatro discípulos; y en 3 de marzo ofició al corregidor *Armona prometiendo que le dará cuenta de los adelantos realizados* por sus alumnos. Debía de estar muy considerado como músico entre las altas clases de la sociedad madrileña, pues ya

Ayuntamiento de Madrid

en 1781 figuraba en la nómina de los que a su servicio tenía la Condesa-Duquesa de Benavente, que era una dama de acrisolados fervores filarmónicos.

El proyecto de Laserna quedó sin efecto, desgraciadamente, como lo declara otro Memorial escrito en 1 de marzo de 1792 por aquel músico navarro, a quien la tonadilla escénica debe no pequeña parte de lo que había ganado como fiel expresión de la música nacional, y debe asimismo parte no menor de lo que bien pronto había de perder, una vez convertida en postiza expresión de la ópera italiana. Las modas extranjeras ahogaron lo que, habiendo sido ya expresión genuina del espíritu musical patrio, hubiera podido producir una manifestación escénica elevada con más protección nacional y menos obligaciones onerosas de las que habían pesado y pesaban sobre los más felices cultivadores de la tonadilla escénica.

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO VII

Hipertrofia y decrepitud de la tonadilla. (1791-1810.)

I. *Rasgos característicos de la tonadilla en este período.*

Tras la madurez y apogeo sufre la tonadilla los fatales efectos de la hipertrofia y la desnacionalización. Su volumen hubiera debido mantenerse en reducidos límites, pues al fin se trataba de un intermedio entre dos jornadas. Su música hubiera debido seguir nutriéndose del espíritu español, pues eso le daba su máximo interés. Pero no sucedió nada de esto. Y la decadencia presentó los rasgos propios de esta etapa en todas las evoluciones biológicas referidas al arte: ampulosidad, hinchazón, artificio, adopción de estilos extraños e influencias exóticas que no contribuyen a ensanchar el acervo nacional, sino por el contrario, a destruirlo y disiparlo completamente; que en vez de embellecer, afean; que lejos de emocionar, hastian.

El episodio primitivo que se había transformado en una amplia escena o en una sucesión de breves escenas durante el período de madurez, ahora acumula las escenas y las alarga. Se aumenta considerablemente el número de "parolas", dándoselas bastante extensión, con el próposito, frustrado muchas veces, de que aumente la variedad y el interés de la obra. Se muestra una tendencia a lo serio, a lo entonado. Sucede a las pinturas plebeyas —tan ricas durante los pasados lustros— un aburguesamiento sin rasgos típicos ni altas idealidades. Se muestra igualmente una tendencia marcada hacia lo grave y lo sentencioso, para mayor provecho de la Moralidad, tal como la entendían el censor don Santos Diez González y otros espíritus estrechos,

Ayuntamiento de Madrid

cuya autoridad pesaba sobre las producciones teatrales de aquellos años.

Un rasgo característico en el tercer período es la desaparición de aquellas seguidillas ajenas al asunto, precisamente por el influjo de los preceptistas, con sus normas inflexibles en materia teatral: y si ello contribuyó a fijar sólidamente la constitución orgánica de la tonadilla, no la salvó de la hinchazón artificiosa que iba adquiriendo, mientras sus moralizadoras intenciones ofrecían casos individuales para concluir generalizando la exposición de peligros, lo dañino de practicar el mal, lo fructuoso de practicar el bien, la necesidad de proceder correcta, decorosa u honradamente. Parecía lo esencial que los auditorios, con la lección aprendida en el coliseo, se sintieran predispuestos a ser menos malos o más perfectos de lo que lo habían sido dos o tres horas antes, al trasponer aquellos umbrales para buscar una distracción en sus ocios, un descanso en sus fatigas o un olvido en sus tribulaciones.

Más que a la falta de compositores o a desvíos del público, debió la tonadilla su decadencia musical a la hipertrofia y desnacionalización. Hacia mediados del siglo XVIII las óperas napolitanas representadas en los teatros de la Villa y Corte tuvieron que sufrir una madrileñización parcial o insinuada, como lo revelan algunas obras cuyos manuscritos, existentes en la Biblioteca Municipal, aparecen modificados, con supresión del "recitado", al que sustituían declamaciones en verso, o con adición de números netamente españoles, como seguidillas. Pero al acabar ese mismo siglo, las tonadillas madrileñas, sometidas a un fenómeno inverso, napolitanizan o italianizan su estilo musical, pues aceptan modas extrañas que las alejaban del cultivo folklórico. Tal napolitanización se había producido lenta y gradualmente: primero en forma satírica, y la vemos tan sólo episódicamente, para burlarse de quienes aplaudían lo exótico, o para fijar un contraste entre los gustos de la sociedad distinguida y las aficiones del bajo pueblo; después con toda seriedad; y de esta suerte va arraigando en tal medida, que acaba por constituir una superposición y ejercer una supremacía inevitables.

Junto a este aspecto, relacionado con el estilo musical, la extensión cada vez mayor de los diversos números, unida a la cifra mayor de los mismos, hizo que las tonadillas, perdiendo

Ayuntamiento de Madrid

su primitivo carácter, fuesen breves óperas cómicas. Tal dilatación de aquel intermedio musical que, primero en forma diminuta, había venido ligado a los sainetes, y que después, desligado de éstos, adquirió vida propia, hace pensar ahora a los compositores en la conveniencia de calificar con otro nombre más apropiado lo que había perdido su constitución de los años anteriores. Y estas nuevas tonadillas se denominan algunas veces "piezas de música", o a esta nueva denominación genérica se le agrega aquella otra que revelaba una progenie más que una realidad. Si antes de "tonada", como sinónimo de canción suelta, se había formado el diminutivo "tonadilla", para designar varios números o canciones que formaban parte de una obra, ahora "pieza de música", tiene también un sentido más elástico del que parecía indicar esa expresión, pues abarca piezas diferentes unidas por un argumento, como sucede en las óperas y operetas.

La "tonadilla o pieza de música" pierde, en suma, el carácter específico original de su forma, fondo y espíritu; y para poder prosperar en tales condiciones hubiera sido preciso que superase, o cuando menos igualase por su calidad, a la música italiana, en quien venía inspirándose directamene. Faltándole la fuerza necesaria para ello, el hundimiento se hizo inevitable. Sin advertir que le acechaba la muerte, cedió el paso a operetas y bailes, los cuales fueron ocupando los intermedios reservados a ella durante los años de madurez. Y esas operetas —que tuvieron cultivadores como Manuel García, entre los años 1803 y 1806—, lo mismo que esos bailes, mostraban dos facetas: en parte se rendían a influjos extranjeros, y en parte mantenían el culto por lo netamente nacional.

La guerra de la Independencia cogió a la tonadilla en plena descomposición, y puede decirse que presenció su muerte. Cierto que durante algunos años siguieron representándose tonadillas, pero no se trataba de obras nuevas, sino de algunas, muy pocas, entre las mejores o más populares. Eran como los restos de un naufragio que se conservan amorosamente, y que a la corta o a la larga quedarán olvidados también, una vez pasada la generación que supo estimarlos en lo que valían. Por eso se pudo recordar durante algunos años, muy pocos lustros cuando más, los nombres de Misón, Esteve, Laserna y otros artífices de la tonadilla; pero después cayeron todos ellos en el olvido más ab-

Ayuntamiento de Madrid

soluto, a la vez que sus obras. La tonadilla representaba ya el pasado, y lo que es más doloroso, un pasado sin resurrección posible.

II. *Los tonadilleros en el último decenio del siglo XVIII.*

Jubilado Esteve en 1790, pretendieron su plaza dos compositores que por aquellos años daban muestra de su habilidad técnica y lozana inspiración: don Mariano de Bustos y don Pablo del Moral. La obtuvo éste, obligándose a componer 40 tonadillas anuales "y además todo lo que se ofreciese de música". La entrega de tonadillas se efectuaría así: 10 nuevas al principiar la temporada; 12 para las seis funciones de teatro (Pascua del Espíritu Santo, Corpus, octubre, noviembre, Navidad y fin de año), y 18 para todos los demás días de la temporada. Moral comienza a percibir sus haberes como compositor el 7 de diciembre de 1790; pero sólo desempeña el nuevo cargo durante el año teatral 1791, pues en marzo de 1792 presentaba la renuncia por causa de su quebrantada salud. Entonces fué Laserna quien ocupó ese puesto, a la vez que conservaba el que venía desempeñando desde antiguo en la otra compañía madrileña.

Las pretensiones de este veterano compositor, entre tanto, no habían cesado de manifestarse con suma claridad. En 22 de marzo de 1791 solicitó la ración correspondiente al partido de galán, y aunque se desestimó tal demanda, prometieron, sin embargo, *indemnizarle a fin de año, si antes resultaba lesionado en* sus intereses económicos, como así ocurrió. El 1 de marzo de 1792 eleva otro Memorial para mostrar cuán abrumador era cumplir las obligaciones impuestas por las anteriores escrituras, puesto que habían variado el carácter y longitud de los intermedios musicales. Después de señalar sucintamente la evolución de las tonadillas (al principio un mero cuento las a solo, o un juguetillo musical las escritas para interlocutores; más tarde las satíricas, con introducción, coplas y seguidillas), añade: "Posteriormente han ido tomando las referidas tonadillas tanto incremento, 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. A V. S. consta el escaso número de partes de cantado útiles que hay en mi compañía, que es necesario ceñirse a su carácter y habilidad, y que en la ejecución pende prin-

Ayuntamiento de Madrid

cipalmente el buen éxito de la pieza musical; pero a pesar de estas dificultades y a fuerza de un asiduo y particular desvelo, *he conseguido dar generalmente gusto al público.*" También manifiesta que "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", *contrastando tal declaración con aquélla, formulada* bastantes años por Esteve y recogida como artículo de fe por Pedrell, según la cual un barbero cualquiera podía escribir tonadillas con sólo rasguear su guitarra. Como además sus ocupaciones de compositor municipal, cada vez más abrumadoras, le restaban a Laserna horas para obtener un sobresueldo acudiendo a "capillas, lecciones y otros arbitrios", y como de sus emolumentos había tenido que abonar en el año 2.800 reales a los libretistas de tonadillas, Laserna aspiraba a dos puntos, que fija así: "Primero, a que no siéndome dable subsistir con la cantidad referida (seis mil y tantos reales en limpio para sostener su mujer y tres hijos), se me conceda algún alivio o *forma de escritura nueva; se me asigne un diario fijo en que* no suene el partido de primer galán, cuyo nombre tampoco es muy honorífico a mi profesión, y el segundo, a que se disminuya el número de tonadillas que debo hacer anualmente, pues bajo las reglas establecidas en el día, y en el delicado gusto del público, no hay en España, ni aun en Italia (permítaseme esta exageración), profesor que componga cuarenta piezas como las actuales; *y no pudiendo en esta parte cumplir la escritura, antes* que se me culpe por omisión, debo hacerlo presente." Recordaba Laserna una vez más, para remate de su petición, que se había visto obligado a vender algunas alhajas, y que su compañero don Pablo del Moral tenía más suerte, pues habiendo sucedido a Esteve en el puesto de compositor, conservaba la plaza de violín en la orquesta.

Se informó este Memorial por Lavi el día 6 del mismo mes. Según él, los "autores" de compañías juzgaban infundadas las quejas de Laserna, manifestando que, de dársele el sueldo fijo de 12.000 reales, debería renunciar a las demás ventajas de los cómicos (montepío, jubilaciones, etc.). Y añade, textualmente:

Ayuntamiento de Madrid

"Las tonadillas que componen en el día y expresan ser de mayor trabajo, no les da ningún derecho a pedir más por ellas, porque ni se les precisa a que lo ejecuten con tanto gravamen, ni tomando para ello varios pasajes de zarzuelas y composiciones de las óperas que les produce este mayor trabajo y sujeción, sino aquellas de buen gusto, buena música y letra decente, como les está mandado repetidas veces." Más adelante Lavi expone que si no se contentan con la decisión recaída, "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".

Unas semanas después se firmaba una nueva escritura, con fecha de 11 de abril, modificando las condiciones en que debía trabajar Laserna. Se acordó que el compositor compondría las tonadillas y coros teatrales de ambos coliseos con los goces y trabajos siguientes: 1.° Laserna deberá componer por sí mismo las tonadillas con que deban empezar temporada las dos graciosas y dos cuartas damas de ambas compañías, las 24 correspondientes a las seis representaciones de teatros de obligación, y otras 12 que se cantarán durante el verano. 2.° Laserna deberá componer por sí o bajo su visto bueno, valiéndose de don Bernardo Acero u otro buen profesor a su elección y con su responsabilidad, 20 tonadillas para las partes de quinta dama inclusive abajo, a las dos compañías, siendo de su cuenta todo coste de ellas, así con los coros y cuatros de todas las representaciones del año cómico. 3.° Que por su trabajo gozará el partido que actualmente disfrute por la compañía de Ribera, y además 12.000 reales por la compañía de Martínez. En el mismo documento se declara admitida la dimisión presentada por don Pablo del Moral. Y la escritura concluye exponiendo que se obliga "el don Blas con su persona, y bienes muebles y raíces, derechos y acciones presentes y futuros, a que cumplirá exactamente, sin excusa ni pretexto alguno, la composición de cuantas piezas de Música van expresadas y de que por menor se está enterado".

En los años sucesivos desempeñó Laserna sus obligaciones con tesón incansable. Compone entonces música para tonadillas, comedias, sainetes, "melólogos" y "escenas mudas", sirviendo a las dos compañías hasta abril de 1797, en que don Pablo del Moral volvió a ser nombrado compositor de una de ellas. Por

Ayuntamiento de Madrid

cierto que en Memorial de 4 de marzo de 1800 ruega Moral a la Junta de formación de compañías que considere la escasa dotación asignada a la "plaza de compositor de música de los teatros, respecto al dilatado estudio y aplicación que se requiere para poseher 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, pidiendo tan sólo que la letra de las tonadillas sea de cuenta y cargo de la dirección.

En 12 de abril de 1800 también solicita Moral que le autoricen para dejar de tocar el violín en uno de los coliseos, reservándole la plaza, pues así podría consagrarse de lleno a la composición. Esta solicitud fué atendida.

Rosales y Valledor continuaron con sus modestos cargos de "músicos de Compañía". El 12 de febrero de 1793 recuerda Valledor que llevaba ocho años sirviendo con el sueldo de nueve reales diarios, y pide aumento; pero ve denegada su atendible solicitud. En 1800 el mismo Valledor dirige con fecha 6 de marzo otro Memorial (*), y éste muy angustioso, porque teme que, con la reforma introducida en los teatros, 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 el mismo "quede consolado, reparando este inesperado golpe".

Don Bernardo Alvarez Acero auxilia al copiante Eusebio de Moya desde la primavera de 1799, por decreto de 3 de abril, en atención a la avanzada edad de dicho músico. En unión de éste, aquél debía desempeñar "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 diez reales diarios, cuatro pagados del fondo común y los seis restantes del sueldo que gozaba Moya". Transcurrido un año, Acero dirige un Memorial, fechado el 16 de abril de 1800, recordando que por la avanzada edad de Moya el suplicante ha desempeñado el cargo de todas las funciones, por lo cual pide "se ratifique el citado nombramiento y dispensarle el aumento de dotación que la justificación de V. E. tuviere por conveniente". En 6 de mayo se concede a Acero 22 reales diarios, "con la obligación de ser maestro de tonadillas de los actores

Ayuntamiento de Madrid

y actoras de ambos coliseos, quedando los copiantes con la obligación de ponerse en el agujero del escenario y saca de copias".

En el estío de 1800 se hallaron los dos músicos de Compañía, así como los dos copiantes, con una sorpresa desagradable, pues al percibir sus haberes de julio solamente se les abonaron los correspondientes a quince días, porque los coliseos no habían estado abiertos todo el mes. Con tal motivo los cuatro perjudicados suscriben una solicitud, dirigida al Gobernador del Consejo Real y Junta de la Dirección de los Teatros de esta Corte, exponiendo que sus sueldos eran diarios y jamás habían sufrido descuento, "atendiéndose a que casi todos los días se ofrece que trabajar para tener prontas y dispuestas las músicas de las funciones que se han de representar sucesivamente, como es cosa que no se puede hacer en un día ni en dos". Asimismo señalaron el perjuicio que les ocasionaba tal medida, por "tener unos diarios tan cortos, no teniendo arbitrio de poder ganar el sustento por otra parte, por estar prontos para todo lo que ocurra, como también por suplir los unos a los otros en ausencias y enfermedades". Por aquí se ve cuán inestable y poco considerada era la oscura labor de veteranos tan dignos de mejor suerte como Antonio Rosales y Jacinto Valledor.

III. *Las tonadillas en el último decenio del siglo XVIII.*

Para inaugurar las noticias relacionadas con la evolución de la tonadilla escénica en su tercer período, no podemos evocar ninguna tan interesante como la relacionada con el concurso abierto en 1791, e inserto el 2 de diciembre en la *Gaceta de Madrid* bajo el epígrafe "Aviso al público" (*), para premiar tres tonadillas, sin que haya noticias del resultado que obtuvo el certamen. Estableciéronse tres premios, a saber: uno de 25 doblones para una tonadilla a cuatro, simultaneando lo jocoso y lo serio, tanto en la letra como en la música, con una duración máxima de veintidós minutos; uno de 20 doblones para una tonadilla a dúo, con argumento de medio carácter y una duración máxima de un cuarto de hora, y uno de 12 doblones para una tonadilla a solo de carácter serio y duración no superior a doce minutos. Las razones en que se fundó aquel concurso explican muy claramente el concepto que a los intelectuales moratinistas

Ayuntamiento de Madrid

merecía este género teatral. Por entonces los principales defectos de la tonadilla, según el "Aviso al público", eran, en cuanto a la letra, corto mérito y falta de invención; en cuanto a la música, excesiva inconexión, enlazada con exigua variedad, propiedad y gusto.

Lo que por excepción se hacía bien y lo que debía evitarse, aunque se lo prodigaba con creces, hallan su expresión, respectivamente, en dos tonadillas compuestas por entonces con los títulos *La pupila y el tutor* y *La instrucción del poeta. La pupila y el tutor,* escrita por Laserna en 1790, se había estrenado en el coliseo del Príncipe, y fué impresa en el *Correo de Madrid* de 1 de septiembre de aquel año mismo, con un artículo encomiástico, suscrito por don A. M. Está escrita para tres personajes. Tiene "recitado", "aria", "terceto", etc., es decir, muestras de un italianismo musical evidente, y va precedida de una Introducción o Prólogo, que se confió a Polonia Rochel. Ese trozo inaugural comienza con una lamentación dolorosa por el estado del teatro a la sazón imperante, y anuncia el propósito de presentar un ejemplo de cómo podrían ser las tonadillas "con una acción sola y cumplida". Tras lo cual agrega:

"No habrá en ella boleras ni tiranas,
ni dichos que el color a las mejillas
saquen de las personas bien criadas,
ni dislates de musa que delira,
ni a la acción principal irán pegadas
de distinto argumento seguidillas,
monstruosidad que aplaude la costumbre
y al hombre de juicio causa risa.
Rematará la acción con un terceto,
donde luzca con juicio la armonía."

La otra tonadilla a que se hizo referencia momentos antes está escrita para interpretarse a solo. Lleva por título *La instrucción del poeta,* sin que figuren ni el nombre del músico ni el año de la representación, porque falta la primera hoja de la parte de voz y bajo; mas hay motivos para sospechar que pertenece a esta época. He aquí su asunto: Habiendo encontrado la monologuista una idea de gusto moderno, quiso que se pusiese en verso al instante y buscó "un poeta, gran tonadillero". Allí vió a un "versista nuevo".

"Dígole el asunto,
tomó un polvo bueno.
Compuso la letra
y cobró el dinero."

Ayuntamiento de Madrid

Como en todo curiosas
somos las damas,
le pedí me dijera
qué le enseñaba.
Con magistral aspecto
dijo: "Señora,
le enseño a ser poeta.
Siéntese y oiga."
(*Recitado.*)
Obedecí, sentándome a su lado.
Silencio nos impuso,
y prosiguiendo el tema comenzado,
le dijo: "Para ser poeta al uso,
aprende de mis máximas sencillas
cómo han de componerse tonadillas.
(*Cantado.*)
Si ves que un cómico gusta,
encájale cuanto escribas
hasta que al público enfade
y le peguen una grita.
Si una no es rica, aunque sea
primorosa en el cantado,
en sus letras no es preciso
pongas el mayor cuidado.
Si algún cómico tuviese
alguna falta secreta,
haz que él mismo la publique
para que todos la sepan."
Con aquestas razones
él se explicaba,
y el poeta novicio (y olé olé)
atento estaba,
(salerito del alma)
(que) atento estaba.
Siguió su tema
y continuó diciendo (olé olé)
de esta manera:
"A toda cómica nueva
que sea de buena cara
procura servirla pronto,
que ella te dará ganancia.
Pon dos mil majaderías;
no te pares en la letra.
Y echa al músico la culpa
si la tonadilla apesta.
Si con un cómico acaso
tuvieses alguna riña,
no le has de sacar jamás
sino a poner una silla.
Concluídas las reglas
de aqueste día,
en el mismo momento (y olé olé),
dejé la silla.
Salí contenta
y con las seguidillas
esto fin tenga.

En 1791 le piden al corrector don Santos Díez González los nombres de cuatro poetas que hagan buenas tonadillas; pero se ignora la respuesta que dió a la consulta. En aquel mismo año este corrector presentó un informe sobre la reforma en los diálogos de las tonadillas. Conocido su respeto a Moratín, bien se comprende cuál habría de ser su opinión.

Los reiterados ataques de Moratín contra la tonadilla tuvieron una nueva y rotunda manifestación en *La Comedia nueva*, obra representada el año 1792 en el teatro del Príncipe, como lo comprueban dos fragmentos que reproduciremos aquí.

En la escena tercera del acto primero dialoga con don Serapio don Eleuterio, personaje que muchos consideraban hecho a imagen y semejanza de Comella:

Don Eleuterio.—La tonadilla que han puesto a mi función no vale nada; la van a silbar, y quiero concluír esta mía para que la canten mañana.

Ayuntamiento de Madrid

DON SERAPIO.—¿Mañana? ¿Conque mañana se ha de cantar, y aún no están hechas ni letra ni música?

DON ELEUTERIO.—Y aun esta tarde pudieran cantarla, si usted me apura. ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y no atiendan, y chitito. Después unas 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.

DON SERAPIO.—¡El diantre es usted, hombre! Todo se lo halla hecho.

En la escena quinta del segundo acto dialogan otros dos personajes, que se llaman don Antonio y don Pedro. Este abandonó el teatro antes de terminar la función, y encarándose con aquél, le dice:

—He tenido que sufrir, gracias a la recomendación de usted, casi todo el primer acto, y por añadidura una tonadilla insípida y desvergonzada, como es costumbre. Hallé ocasión de escapar y la aproveché.

Aunque a la sazón se aficionaba cada vez más a la música italiana parte del auditorio, el pueblo seguía expresando su *hostilidad mal contenida contra una intrusión musical ajena* a sus gustos y contra los cultivadores de la misma. Ello tiene su reflejo en algunos intermedios. Característico es el titulado *Los accidentes de una feria y el jugador de manos* (José Concha, 1791), cuya acción pasa en cierto pueblo al que han llegado "los músicos de voz o los capones" italianos, y en el cual don Santos Díez González, el corrector severísimo, no vió —según declara sin reservas— ni asombro de gracia ni doctrina, mas sí "una burla a *los músicos italianos y a Pinetti, que, con licencia* del Gobierno, hizo en Madrid sus habilidades".

La tonadilla *La prueba de los cantores* (Laserna, 1793) incluye unas "boleritas que tienen grancejo y sal", donde se hacía la apología de la música española:

Si son hijas de España
nuestras boleras,
¿a qué buscar canciones, y olé olé,
de tierra ajena?

Que a casi todas
les falta el resalero
que a éstas les sobra.

* * *

En el postrer decenio del siglo XVIII comienza la costumbre de interpolar entre jornada y jornada de las funciones tea-

Ayuntamiento de Madrid

trales algunas piezas o episodios distintos de las tonadillas, con el consiguiente perjuicio para éstas. La compañía de Ribera intermedió con "arias" la representación de una obra en julio de 1795. Esto constituía un accidente episódico. Tanscurridos trece meses, la compañía de Navarro intercalaba en una función "danza valenciana, diálogo burlesco y bailecito"; al siguiente mes daba "fin de fiesta, todo nuevo, y varias piezas musicales y de baile"; también en los días de Navidad de 1796 puso "fin de fiesta con baile, todo nuevo". La compañía de Francisco Ramos, por su parte, puso en este mismo día "una pieza de música" que no se dice cuál es, además de la obra principal. Entonces ambas compañías representaban de cuando en cuando variadas óperas en uno o varios actos, siendo lo general que estuviesen los libretos traducidos a nuestro idioma y convertidos en zarzuelas, por sustituir el declamado al "recitado" original, puesto que el interés se hallaba concentrado en las "arias" y demás números de contenido musical firme.

En 1796 la compañía de Ramos seguía ofreciendo en cada función dos tonadillas; por excepción representa en septiembre un "fin de fiesta nuevo y un terceto que cantaron la Prado, Camas y Briñoli", y transcurridos varios meses, incluye un "aria" cantada por Laureana Correa. También la compañía de Navarro daba frecuentemente dos tonadillas en una misma función durante este año teatral.

Una *Introducción* sin título (Moral, 1797) consta de varios números, entre ellos una "marcha fúnebre", un "aria", unas "seguidillas", un "recitado" y un "rondó" con letra italiana. Cierto personaje de esta obra dice:

Basta de burlas y al puesto. canta un aria y nada más,
En lugar de tonadilla que Marta te patrocina.

Más adelante Garrido comenta:

Buena está la compañía. ¿Es patatús o desmayo?
Ya tenemos otro enfermo. ¿Accidente o alferecía?
Dieron fin las tonadillas.

También escribió Moral en este mismo año la ton. *El empresario*, donde un actor, deseoso de ser admitido en la compañía, hace su propio elogio manifestando:

He aprendido en la ópera Yo canto recitados;
con un maestro de danzar. yo sé cantar tercetos,

Ayuntamiento de Madrid

dúos, arias, tercetos
y golgoritos mil...
Y no hay un ruiseñor
que trine como trino.

Durante el año 1798 la compañía de Navarro ofreció, en una sesión del mes de julio, dos tonadillas, un sainete y unas boleras; un mes después estrenaba la ópera bufa *La enferma por amor,* con "fin de fiesta y baile nuevo".

La infiltración más constante de aquellos bailes, que contribuyeron a desterrar la tonadilla, se inicia en 1799, es decir, coincidiendo con las postrimerías del siglo XVIII. La compañía de Ramos dió un "fin de fiesta y bolero" en mayo, como remate de la ópera *La Niña;* aquel mismo mes ofrecía en otra función dos productos interesantes, a saber: "tonadilla nueva" y "minué afandangado"; hacia mediados de noviembre presentaba al "bolero González", el cual, en los meses sucesivos de aquel año teatral, ya solo, ya acompañado, se lució con "boleros", "minués afandangados", "baile inglés" y otras danzas que no se especifican. Aunque la compañía de Navarro se mantuvo más fiel a las tradiciones escénicas de los decenios precedentes, incluyó en sus programas dos novedades, a saber: un "concierto de flauta travesera y fragoleto" en agosto, y un "baile inglés" en diciembre.

Las funciones organizadas durante el año teatral de 1800, bajo la dirección de la Mesa Censoria, ofrecieron al público tonadillas nuevas, llegándose alguna vez a estrenar dos de estas obras menores en una misma sesión. Asimismo incluyeron por excepción algunas "arias" sueltas. El repertorio de este año menciona comedias, tragedias y óperas, tanto bufas como serias, pero no bailes.

Sobre los cambios del gusto público y las predilecciones en materia musical aplicada al teatro informa un sainete escrito en 1797 con el título *La comedia interrumpida. Si diversión, diversión* (anón.), cuyo manuscrito conserva la Biblioteca Municipal. He aquí su asunto. Tratábase de representar una comedia para recrear a los concurrentes en una fiesta casera; pero surgen dificultades que impiden la realización de tal proyecto. ¿Por qué sustituir el testejo intentado? Diez o veinte años antes, se hubiera sustituído la comedia casera por una sesión de canto en la que habrían servido una tonadilla como plato fuerte, con lo cual habría quedado justificada la representación de esa pieza cantada. Pero las tonadillas estaban ahora en decadencia por culpa de sus dos mayores enemigos: la canción de tipo ita-

Ayuntamiento de Madrid

liano o italianizante y la representación coreográfica, que acabó por suplantar el puesto de aquella manifestación musical netamente madrileña, y tales recursos utiliza este sainete de 1797, al cual pertenecen los siguientes versos:

La comedia no es posible — que se cantó en la Academia
hacerse, y en lugar de ella — la otra noche...
se cantará aquel terceto

Y al final:

Para concluír, — ostentar su habilidad
tengo un amigo que espera — en el bolero y desea...

Después, según dice el correspondiente manuscrito, sigue una "pequeña overtura", que prologa un paso jocoso dialogado, y como conclusión se "cantará el terceto y se dará el baile bolero".

En las postrimerías del siglo las aficiones de músicos y auditorios a la música vocal italiana se manifiestan en extensas y ampulosas tonadillas. Ninguna tan curiosa, a tal respecto, como la que se hizo en 1799 bajo el título *La ópera casera* (*), con música de Moral. Extraordinario éxito alcanzó esta obra, lo mismo que la ton. *El presidario*, compuesta igualmente por Moral, y se la representó numerosas veces. Tiene por asunto el ensayo de una ópera que se proponían cantar algunos aficionados, lo cual permitió introducir estrofas italianas y destacar ciertos incidentes surgidos durante el estudio de la obra. Termina con una "estreta" (*sic*) sobre los versos:

¡Oh, qué grata es la armonía — un tenor, un tiple, un bajo
cuando se unen a porfía — que consiguen modular!

En 1799 se dictó, con fecha 28 de diciembre, una Real orden prohibiendo "representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos". ¿Qué se consiguió con ello? Nada provechoso para la música nacional. En vez de contenerse ahora el avasallador influjo de la ópera extranjera, se la divulgó más y más, pues representando los cantantes producciones italianas en nuestro idioma, las hicieron bien accesibles a quienes antes las desdeñaban si su amor a tales manifestaciones filarmónicas no era tan fuerte como su legítimo deseo de entender el libreto y seguir paso a paso las obras representadas. Y la tonadilla, viendo su terreno cada vez más

Ayuntamiento de Madrid

minado por intermedios coreográficos y por otras variadas índoles, se propuso realizar los imposibles para competir con la ópera extranjera, imitando su estilo, asimilándose sus formas y desprendiéndose del carácter español que antes la había defendido, cuando aún era pequeña, contra las asechanzas de sus enemigos y detractores.

IV. *Los tonadilleros en el primer decenio del siglo XIX.*

Como de costumbre, poco es lo que se sabe concretamente sobre los libretistas de tonadillas cuando este género teatral se hallaba en su decrepitud. Abundan, en cambio, las noticias relacionadas con los compositores de ese ocaso.

Comella debió de continuar produciendo libretos para estas obras lo mismo que continuaba escribiéndolos para otras de variada índole. Consta, por un recibo fechado en 23 de agosto de 1800, que tradujo dos piezas puestas a *El Barbero de Sevilla* y existen recibos suyos de años posteriores por otras obras teatrales.

Don Pablo del Moral siguió con el puesto ganado por oposición al ser jubilado Esteve. En enero de 1800 era violín cuarto de la compañía de Francisco Ramos, cobrando 16 reales diarios, y además compositor y director de la orquesta del otro coliseo con partido de galán. En 4 de marzo de aquel año se conforma con la corta dotación que se le asignó, pero pide le eximan de tocar el violín y de pagar las letras de las tonadillas. No debió de atenderse este último ruego, pues existe un recibo suyo por la tonadilla *Las falsas indiferencias*. A 80 reales se elevaban los honorarios que a la sazón percibían los ingenios por la letra de cada tonadilla, en esta época, según demuestran este recibo y algunos más suscritos por Laserna el año anterior.

De pasada diremos aquí que si en realidad se sabe poco sobre la vida familiar e íntima de los tonadilleros, constituye una excepción a tal respecto don Blas Laserna, pues consta que se casó dos veces: la primera, en 1777, con una hija del compositor Vicente Adán, llamada María Teresa, la cual falleció en 1795, después de haberle dado tres hijos (Micaela, Juan Paulino y Eugenio) distinguiéndose los dos varones como oboístas de la Real Capilla y teatros madrileños; y la segunda vez, en 1796, con la cantante de tonadillas María Pulpillo, que fallece sin sucesión

Ayuntamiento de Madrid

en 1809. Las correspondientes partidas de bautismo y defunción han sido publicadas por Julio Gómez.

Un oficio hecho por Moral el 2 de mayo de 1801 expone que se había llamado a músicos de fuera para que tocasen en el ritornelo la contradanza inaugural de la tonadilla a tres *El baile*, siendo así que, sin saberlo aquel compositor, los músicos de la orquesta estaban obligados a tocar arriba sin aumento de sueldo. También se queja de que la Laureana sólo haya recibido con veinticuatro horas de antelación una obra para su estudio, y explica los fracasos de muchas piezas por la precipitación con que se las estudia.

En 17 de abril de 1805 solicita su jubilación, con el haber de veintidós reales y medio diarios, este notable compositor, de quien dice Mitjana que "sus graciosas tonadillas muestran que no le faltaba imaginación ni espíritu", y al obtener el anhelado retiro Moral, no es el puesto vacante para el veterano Valledor, sino para el novato Francesconi.

Si la adversidad había pesado cruel sobre Valledor, en cambio la suerte se mostraba propicia para José María Francesconi. Era éste un músico italiano sin gran talento, gran inspiración ni gran cultura. Casado con la excelente tiple española María López, se hallaban ambos ajustados en Zaragoza, donde él actuaría como primer violín y maestro de música, cuando, al comenzar el año cómico 1804-1805, ella fué designada en Madrid primera dama de cantado, y como había orden de procurar que no estuvieran separados los matrimonios, se creó entonces otra plaza de maestro compositor en todo análoga a la de don Pablo del Moral, recayendo sobre Francesconi, con el consiguiente disgusto de ese músico, lo suficientemente grande para solicitar el retiro antes de lo que lo hubiera hecho sin esa elevación jerárquica de un extranjero intruso. El nombramiento de Francesconi y su labor musical en la escena madrileña, durante varios años, contribuyeron a que se consumasen la italianización de nuestra música nacional y la descomposición de la decadente tonadilla.

Hubiera debido sentirse Francesconi satisfecho de su fortuna, que lo elevó a un nivel bien alto para sus merecimientos, mas no fué así. Sentía celos de maestros españoles como don Pablo del Moral, por lo cual contribuyó a amargarles la existencia. Por otra parte, se consideraba una víctima de su cargo, comprobándolo así la solicitud que, conjuntamente con su mu-

Ayuntamiento de Madrid

jer, suscribió en 3 de febrero de 1805. Manifiestan en ese documento que se hallaban entrampados, porque habían tomado un préstamo sobre el crecido diario que disfrutaban en Zaragoza, y en Madrid ganaban menos; que, por otra parte, se les obligaba en Madrid a representar ciertas obras a sabiendas de que el público no les daba su aceptación; y en vista de todo ello pidieron "licencia perpetua para ajustarse en la capital insinuada, que los convida con partidos que los ponen en estado de pagar las deudas contraídas en Madrid, o que en caso de negárselo, sea con la condición de ser libres en hacer un ajuste convencional y justo". En Madrid siguieron algunas temporadas más esos cónyuges. Y en 7 de abril de 1807 suscribe Francesconi otro Memorial manifestando que llevaba tres años como director de música de los teatros madrileños y solicita que tal nombramiento recaiga sobre otra persona, "por muchos y justos motivos", entre los cuales se cuentan "los pocos que iré insinuando". Era el primero hallarse su mujer embarazada, sin que él pudiera obligarla a trabajar so pena de pasar por tirano, ni permitir que descansase, porque ello acarrearía piques con los actores. Otros motivos eran: encontrarse con más obligaciones que las que creía; hallarse enfermo y necesitado de "restablecimiento, tranquilidad y sosiego", y ver que todo estaba viciado, tanto en las partes de canto como en las de música. Aquel mismo día se acordó un "No ha lugar", se le encargó que continuase las tareas directivas y se expuso que "la Junta fía de su celo e integridad el arreglo de la música". Francesconi compuso diversas obras. "A imitación de Cristiani —dice Cotarelo y Mori—, plagiaba las composiciones de los mejores maestros italianos, y con semejantes remiendos tejían las partituras, cuya letra, ya original o traducida, encomendaban a cualquier trapero literario". Francesconi llegó a escribir algún libreto español, como el de la ópera *La Amalia o ilustre camarerita*, el cual se imprimió al representarse en los Reales Sitios durante tres días de octubre de 1802. Este libreto está "lleno de barbarismos, como escrito por quien apenas conoce el idioma en que pretende expresarse". Entre las obras musicales de Francesconi figuran varias tonadillas, cuyos manuscritos conserva la Biblioteca Municipal.

Don Antonio Rosales y don Jacinto Valledor, los dos músicos de compañía que enriquecieron con numerosas producciones el re-

Ayuntamiento de Madrid

pertorio tonadillesco, cerraron los ojos para siempre en este decenio fatal para la música española, sin haber logrado nunca ocupar puestos más excelentes, a pesar de sus dotes, que no eran pocas, y de su fecundidad, que era grande.

En 1800 don Antonio Rosales suscribió algún recibo, que se conserva entre los papeles de Barbieri. Por cierto que muy poco antes le proporciona varios disgustos cierto hijo suyo, para quien había buscado una ocupación decorosa y que, sin embargo, la abandonó por la de actor, con gran pena del padre. Este, invocando precisamente 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", solicita en febrero de 1798 que se le impida venir a su hijo a esta corte para representar, pues desea que "no tenga el logro de dar a su padre esta bofetada". La súplica fué atendida. Un año después Rosales reanudaba esa petición, lamentando que su hijo abandonase "la lucida carrera que su padre le había dado de escribiente en la Secretaría del Supremo Consejo de Guerra". Se ignora en qué fecha falleció el benemérito Antonio Rosales, mas consta que su defunción acaeció en 1801, pues en 22 de noviembre de dicho año se presentaba un candidato a la plaza, vacante por haber muerto dicho músico.

Don Jacinto Valledor —el artista a quien había valido un sonadísimo triunfo en 1785 su tonadilla *La cantada vida y muerte del general Malbrú*— jamás vió mejorada su adversa suerte, y en los últimos años de su vida sufre nuevas tribulaciones. Una de ellas tiene por causa la disposición dictada en mayo de 1807, imponiendo a los Maestros de Música de ambos coliseos la obligación de enseñar los coros y cuatros de comedias, cargo que venía desempeñando Valledor con diez reales diarios, y el acuerdo de jubilar a éste. Pide Valledor en Memorial de 7 de junio que le dejen en su puesto. Se mantiene la decisión de retirarle del teatro; "pero por un acto de caridad, en consideración de sus años y achaques, y a su antigüedad y buenos servicios," le conceden el sueldo que disfrutaba. Como don Jacinto Valledor sólo percibe ahora esa cantidad los días de función, durante el paro de las Compañías que hay por entonces se ve obligado a pedir limosna, y en otro Memorial fechado el 17 de julio solicita que tal asignación sea diaria, "a fin de no padecer el detrimen*tto* que ahora experimen*tta*, mayormen*tte* hallándose en-

Ayuntamiento de Madrid

fermo... e incapaz de ser útil en nada a las Compañías, sino en encomendarlas a *Dios*". La Junta económica informa favorablemente la petición, porque, según declara expresamente, Valledor durante veinticuatro años laboró sin cesar, "distinguiéndose en su ramo por su honradez, exacto y buen cumplimiento en todos los encargos que las Compañías le han conferido" y era un "dependiente digno de memoria en su clase". En 24 de julio se toma el acuerdo de que dicho músico quede incluído en la nómina de actores jubilados. Valledor debió de fallecer año y medio más tarde, o sea hacia comienzos de 1809. Así, al menos, se deduce por un recibo que suscribió Laserna, en unión de otros, donde se consigna, entre cobros diversos, una partida de "42 reales vellón por los 14 días que han estado los papeles de música desde que murió Valledor"; y ese documento se fechó en 12 de marzo del año referido.

Don Bernardo Alvarez de Acero comparte, durante bastantes años, sus tareas de compositor de música religiosa como maestro de capilla de la Soledad, y como músico adjunto de las compañías teatrales de Madrid. Desempeñó este último cargo hasta 1815, en que presenta la dimisión; y conservó aquél hasta su defunción, acaecida en 1821. Por varios oficios de Acero se ve que durante el primer decenio del siglo XIX le confiaron diversas misiones en relación con la vida musical de los teatros madrileños. Al formarse las compañías en 1801 se le nombra compositor, con 12.000 reales de sueldo. En 1 de abril del mismo año manifiesta que, entre las personas aptas para desempeñar el puesto de violinistas, hay uno, llamado Cristóbal Ronda (1), de *quien dice: "Este también toca el bandolín", y otro llamado* Calixto de Filipo, tras cuyo nombre añade: "A éste se le conoce por *el Sordito*." En otro oficio de catorce días después, contesta Acero a la misión que se le dió de buscar quién se encargara de enseñar las tonadillas. Expone también que al violín primero debería abonársele un sueldo más crecido. Y refiriéndose a cierto alumno, manifiesta: "Es bastante aplicado y llegará a entender la música, pero la voz siempre será áspera y desentonada, y

(1) En 1780 Iriarte había recomendado al violinista Cristóbal de Ronda, elogiando su buena escuela y destreza, "adquirida mucha parte de ella en las Academias de *mi* casa". Esta carta autógrafa se halla entre los papeles legados por Barbieri a la Bibl. Nac.

Ayuntamiento de Madrid

carece de buen oído, circunstancia para no estar nunca afinado, y por supuesto no podrá cantar a solo, sino en las composiciones que sean para muchas voces, que entonces se disimulará por la confusión su aspereza y desentono." En 1806 presentaba este músico la dimisión de la plaza de maestro y apuntador de música en el teatro del Príncipe.

Cristóbal Andreozzi —aquel músico que, al fundar una Academia para enseñar música italiana, inspiró a Laserna, en 1790, el malogrado proyecto de fundar otra Academia para la enseñanza de la música española en su forma de tonadillas— vivía entrado el siglo XIX, como se ve por un informe suyo, conservado entre los papeles de Barbieri.

Don Mariano Ledesma solicitó en septiembre de 1805 que le nombrasen compositor supernumerario y sustituto de Laserna, con declaración de la propiedad cuando este músico falleciese o se jubilase. Pasada la petición a informe de Laserna, el veterano artista contestó en un oficio de 1 de octubre, manifestando con respecto a Ledesma: "Su solicitud es muy arreglada y considero que será valiosísimo se le conceda lo que pide, porque traerá considerables beneficios a las Compañías tener con el tiempo un Maestro Compositor adiestrado, que no será fácil a no hacerse, como lo hace Ledesma, de trabajar a mi lado, pues por este medio reunirá a sus talentos músicos la práctica del teatro... 1 de octubre de 1805." El mismo Laserna expuso particularmente a don Antonio Pinto —según éste manifestaba a la superioridad en oficio de 2 de aquel mes—, que difícilmente se podrá encontrar un compositor de música impuesto en el arte de componer para el teatro, y que mientras consiguiese un músico adquirirlo sería con gravamen del buen servicio del público y de los intereses de la Compañía, mientras que en Ledesma se podrán reunir ambas cualidades sin estas gabelas, con lo que propone en su Memorial. Hízose el nombramiento de Ledesma en 6 de octubre y quedó confirmado por el Corregidor el 16 de aquel mes. El agraciado no lo disfrutó largo tiempo, sin embargo, pues un año después dejaba la compañía del coliseo de la Cruz por haber sido nombrado tenor de la Capilla Real.

Al dejar Ledesma vacante la plaza de compositor supernumerario del coliseo de la Cruz, solicitó dicho puesto Manuel García. Su instancia lleva fecha de 2 de octubre de 1806. Pasa a informe de los maestros compositores Laserna y Francesconi y

Ayuntamiento de Madrid

del alcaide del coliseo de la Cruz don José Barbieri. Francesconi, disgustado porque, con merecimientos muy inferiores a los que debían suponérsele, dado el cargo que desempeñaba, creía ser acreedor a más aún, contestó con una evasiva. Laserna informó: "En el citado García concurren cuantas circunstancias se requieren para el desempeño del encargo que solicita" (3 de octubre). Barbieri, el ascendiente del gran zarzuelista y erudito, informó: "Nadie es más acreedor que García a la gracia que solicita, ni nadie podrá desempeñar tal encargo con más acierto, porque así lo tiene acreditado" (6 de octubre). En efecto, Manuel García —el padre de la Malibrán y la Viardot, el cantante de renombre universal para quien Rossini habría de escribir algunos papeles famosos, el autor de numerosas óperas, tanto italianas como francesas, que gozaron de reputación europea— ya era entonces, en plena juventud, muy ventajosamente conocido en Madrid por sus tonadillas y operetas. Y precisamente como cultivador de operetas contribuyó poderosamente a que los auditorios extinguieran los fervores con que antes habían acogido el género tonadillesco. La Biblioteca Municipal conserva dos tonadillas de García: *La maja y el majo* (1798) y *La declaración* (1799). Ambas fueron escritas para dos personajes, y la segunda figura catalogada como producción anónima bajo el título *La declaración de Manuel García*. También se conservan allí libretos y música de varias operetas escritas por Manuel García, las cuales son obras de arte menor, frescas y graciosas. Entre 1802-1807, García compuso varias operetas, entre las cuales mencionaremos: *Quien porfía mucho, alcanza; El preso, El criado fingido* (con su célebre "polo"), *El poeta calculista* (con su no menos célebre "polo del *Contrabandista*") y *El preso*, estas dos últimas unipersonales.

Sufre Manuel García diversas contrariedades en su actividad escénica, y en marzo de 1806 pidió una licencia para adquirir en Francia e Italia nuevos conocimientos profesionales durante seis meses, resentido al no ver atendidas sus legítimas reclamaciones. Fué en octubre de aquel mismo año cuando solicitaba el puesto vacante por dimisión de Ledesma, y en 13 de dicho mes obtuvo el nombramiento. Había, sin duda, el propósito de retenerle en Madrid, porque varias veces había manifestado el deseo de abandonar la villa y corte; mas es lo cierto que al formarse las listas de compañías en 1807 no figu-

Ayuntamiento de Madrid

raba ya su nombre, tal vez porque la Junta de formación se negó a confirmar el nombramiento, y abandona entonces la patria natal, yéndose "a adquirir mayor y merecida fama, a costa de no pocos contratiempos y amarguras", como dice Cotarelo y Mori.

Durante estos años, Laserna trabajó mucho. En 1800 su remuneración deja de figurar como "partido de galán", y se fija como sueldo, en 12.000 reales al año. Laserna solicitó y obtuvo entonces que le abonasen el importe de los libretos de tonadillas, para no mermar aquel sueldo anual. Incluídos Moral y Acero como compositores en las listas de compañías de 1801, pudo Laserna cultivar más holgadamente la composición, que compartía con Acero, a la vez que éste desempeñaba las tareas propias del concertador y dirigía los ensayos de las obras. En 1805 es cuando, según queda ya dicho, se le designó sustituto y sucesor para cuando le llegara la hora de su jubilación o muerte, recayendo el nombramiento en Ledesma. En 1802 escribe la ópera *El Fígaro*, sin que la viese representada ni percibiese los 2.000 reales en que había fijado sus honorarios por tal concepto. En 1805 es nombrado músico de cámara. El 4 de abril del mismo año le consignan las compañías cómicas 3.000 reales para que enseñase la música, tonadillas y demás piezas teatrales a cuatro o seis jóvenes de ambos sexos, hijos o dependientes de los individuos de dichas compañías. Al acabar el año teatral 1807-1808, se niegan a abonarle la consignación debida. Reclama en una solicitud (*) la cantidad debida, recordando que llevaba treinta y seis años en el teatro; lamentando que, no obstante la gran utilidad producida por sus composiciones, se vea sin la más mínima recompensa, y añadiendo que dió enseñanza desinteresadamente a mayor número del convenido. Examinada esta petición se informó que el pago era corriente, pero que convenía suprimir la plaza. Dado el sesgo italianizante de la tonadilla, por entonces en plena decadencia ya, mínimo beneficio pudo reportar a ese género teatral una Academia instaurada quince años después de aquél en que Laserna había propuesto su creación para oponerse al influjo musical italiano difundido por la Academia de Andreozzi. En 1807 figura Laserna como compositor de la compañía del Príncipe. Su existencia, desde la entrada de los franceses en España, hasta su fallecimiento, acaecido el 8 de abril de 1816, fué mísera. Ni los tiempos estaban

Ayuntamiento de Madrid

para diversiones con las turbulencias reinantes, ni él gozaba de las aptitudes plenas que acompañan a los años de madurez. No se sabe si lo jubilaron como compositor escénico; pero consta por un anuncio inserto en el *Diario de Madrid*, el 29 de mayo de 1810, que a la sazón daba lecciones a niños de uno y otro sexo "a los cómodos precios de un real de vellón, a los que sólo aprendan la música, y de dos a los que se dediquen a tocar el fortepiano y estudiar para cantar en el teatro; bien entendido que los niños darán lecciones separados de las niñas", y que además seguía despachando para los aficionados de Madrid y provincias, "bien copiada y con la mayor equidad, toda clase de música, como son Solfeos de Rodolfe, los de Italia por Leo, Hasse, Durante Scarlatti, Porpora, Mozzani, Caffaro, etc.; sonatas, conciertos y sinfonías de piano, todo de los mejores autores; arias, dúos y polacas con toda orquesta, canciones para piano y guitarra de todas las operetas que se han ejecutado en esta corte; tonadillas, tiranas, boleras, óperas, operetas, los dúos de Asioli, y música para flauta, violín y clarinete". Labores abrumadoras; y esa de amanuense, por lo puramente manual, impropia de un compositor que durante no pocos años había compartido con Esteve la supremacía de la música teatral española, y que a la jubilación de éste la mantuvo con igual firmeza, sin que le hicieran sombra sus colegas Moral, Bustos, Acero, Ledesma, García y otros más.

V. *Las tonadillas en el primer decenio del siglo XIX.*

Las tonadillas, durante los primeros años del siglo XIX, constituían, según Mitjana, el principal atractivo de las representaciones dramáticas y contrabalanceaban el influjo italiano. ¿Es esto así? La realidad muestra que no. A la sazón, las tonadillas van desapareciendo paulatinamente de los repertorios, y aquellas que se escriben por entonces adolecían de un marcado carácter antiespañol, en cuanto a su estilo musical, impregnado de italianismo.

Todavía hacia fines del siglo XVIII, las tonadillas, no obstante sus claudicaciones ante modas musicales extrañas a nuestro país, parecían algo necesario en el teatro madrileño. Tal se deduce, por ejemplo, ante la lectura de *Los atrevidos* (Laserna, s. a.; pero de esos años, a buen seguro, con seguidillas cen-

Ayuntamiento de Madrid

trales en compás de dos por cuatro y vocalizaciones abundantísimas). Los actores Joaquina y Paco manifiestan en esta obra —donde se pintaban, como en tantas otras, costumbres teatrales— que no tienen "nada nuevo que cantar" y que "no hay tonadilla que echar". En opinión de ella, lo mejor sería desistir de la tonadilla; mas rechaza tal intento. Ahora bien; como se hallan sin tonadilla alguna y el auditorio no les perdonará tal omisión, deciden marchar

doscientas leguas de aquí
antes de que empiece el patio

cierto susurro, peor
que tempestad de verano.

Esto sirve de preámbulo para presentar a dos "nuevos", los cuales aparecen en escena como salvadores de la situación, pues uno de ellos proclama: "La tonadilla, amiguitos, — hoy corre por nuestra cuenta."

El primer decenio del siglo XIX presenció el ocaso fatal e irremediable de la tonadilla. ¿Cuál era el estado del teatro español a la sazón? Podríamos recoger y glosar lo que al respecto se ha escrito por varios autores; mas preferimos citar íntegramente lo que a tal respecto expuso Cotarelo y Mori en el prólogo de su estudio *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Reflejan esos párrafos con tanta exactitud como concisión lo que a nuestro intento nos interesa directamente, y dicen así:

"Este período puede decirse que está caracterizado por una completa anarquía, tanto en el gusto del público como en el de los autores dramáticos. Coexisten y luchan encarnizadamente entre sí la escuela antigua española, que defiende su legitimidad, gracias a la excelente interpretación de algunos artistas...; la escuela galoclásica, amparada, y ahora con más energías, por los literatos humanistas y aun por el Gobierno; el melodrama francés, que pronto se abre paso entre el vulgo madrileño, que aplaude escandalosamente todos los despropósitos que malos traductores le propinan diariamente; aquel prerromanticismo dramático importado de Italia con las tragedias de Alfieri, y que por sus ideas de libertad y autonomía subyuga a cierta parte de nuestros literatos, especialmente los jóvenes, quienes, al calor de la revolución política que siguió a la invasión francesa, quisieron prematuramente implantar aquí el régimen parlamentario.

Ayuntamiento de Madrid

"Al lado de esta clase de obras, el drama lírico pugna también por abrirse paso, pero no ya en la forma de nuestra vieja zarzuela, sino en la de óperas y operetas francesas... También la ópera italiana viene luego a debilitar, y al fin a oscurecer esta clase de drama con obras de Cimarosa y Mosca, y con los primitivos y todavía tímidos ensayos de Rossini...

"Los demás géneros cultivados entre nosotros anteriormente sufren, en el mencionado período, transformaciones más o menos grandes, y algunos desaparecen.

"La tonadilla, que el siglo XIX halla en todo su apogeo, decae rápidamente, muertos o inutilizados los cuatro o seis grandes maestros de este género (Esteve, Laserna, Moral, Rosales, Acero, Valledor) que la habían levantado a inesperada altura. Sin embargo, los tesoros de música indígena por ellos acumulados no se pierden por entero, y se oyen con frecuencia como ornamento del baile, que ahora toma un incremento inusitado. Y todos los días, parejas de bailarines andaluces alegran los entreactos con sus seguidillas, fandangos, boleros y manchegas.

"Decaen en la segunda decena del siglo, para dar paso a los bailes extranjeros y a los pantomímicos de composición difícil y complicada, con numeroso personal, y que representan al vivo toda la mitología griega y romana y parte de la historia legendaria de la Edad Media."

Oportuno será trazar ahora resumen de los intermedios con que se adornaron las representaciones teatrales en los tres coliseos madrileños durante el primer decenio del siglo XIX, para que se vea de qué modo la tonadilla ocupaba, poco a poco, un lugar más secundario, alternando con operetas, piezas instrumentales de concierto, composiciones vocales propicias a la exhibición de gargantas más o menos privilegiadas y bailes diversos, entre los cuales predominan los populares de nuestro país. Este resumen abarcará la labor efectuada en cada uno de los tres coliseos año tras año, debiéndose advertir que el concepto cronológico de año, en la vida escénica, imponía un comienzo coincidente con la Pascua de Resurrección e incluía los primeros meses del siguiente año legal.

El año 1801 no fué muy propicio para el cultivo de los bailes en los coliseos del Príncipe y la Cruz, donde sólo aparecieron esporádicamente, y donde se representaban comedias, ope-

Ayuntamiento de Madrid

retas y óperas, intermediadas con sainetes y tonadillas; pero sí en el teatro de los Caños, cuya dirección se había encomendado al famoso actor Isidoro Máiquez, pues aquí se representaron comedias, tragedias y óperas; pero en vez de tonadillas y sainetes, los intermedios se nutrieron con "sinfonías" de argumento (*Sinfonía Oriental, Sinfonía de la Caza*, cuya sonoridad instrumental les aseguró un largo éxito y la repetición durante algunas temporadas); con "conciertos", o, mejor dicho, piezas de concierto, sin que me haya sido posible saber cuáles fueron los títulos, paternidad y calidades de esas obras ni los nombres de sus intérpretes, y con "bailes", tan numerosos como variados, que admitían lo extranjero junto a lo nacional (bolero, fandango, guaracha, contradanza, baile inglés, alemanda, etc.). Digamos en honor de la verdad que la exclusión de la tonadilla en esta escena no fué absoluta.

El 23 de enero de 1802 aprueba el ministro la proposición formulada por la empresa de los Caños del Real, la cual se ofrecía a encargarse de los tres teatros madrileños, o sea de éste y del de la Cruz y el Príncipe. En virtud de tal pacto, dicha empresa elegiría libremente las funciones, tanto de cantado como de representado, y sólo pondría bailes nacionales. ¿De qué modo cumplió sus obligaciones y compromisos? Consta que dejó sin pagar a numerosos intérpretes, lo cual motivó quejas de los violinistas, así como de los compositores Moral y Laserna. Don Bernardo Acero era también compositor de los Caños, y como el empresario no abonase a los profesores de esa orquesta los haberes devengados, aquél anticipó de su propio peculio, en nombre de éste, más de 30.000 reales. No logrando recuperar la suma anticipada, que para aquella época era bien considerable, promovió más adelante litigio contra el deudor, siendo de suponer que ni aun así fué indemnizado, aunque faltan noticias sobre el resultado de la reclamación.

En el año teatral 1802 los Caños siguieron las normas establecidas un año antes: alguna que otra tonadilla, aunque siempre de un modo excepcional, por supuesto; "sinfonías" de argumento; algún que otro "concierto", como uno de flauta con que se adornó la representación de *El casamiento de Fígaro*, que era una "ópera nueva de Mozart", como se dijo al estrenar entonces esta obra en español; y otro concierto de trompa, más otro de piano, ambos en una misma función teatral; así como

Ayuntamiento de Madrid

igualmente numerosos bailes, entre los cuales mencionaremos expresamente el "minué afandangado", "el minué de la corte" y un "terceto de baile", sin contar los inevitables fandangos, boleros, etc. La Cruz y el Príncipe se contagiaron algo de la influencia ejercida por los Caños, pues aunque mantuvieron su fidelidad a la tradicional tonadilla, no lograron esquivar la intromisión de otras especies de intermedios. El teatro de la Cruz da en una sesión un "concierto de clarinete", y en varias representaciones incluye óperas u operetas. El teatro del Príncipe, más desdeñoso de la música vocal, refuerza el cultivo del baile, *danzándose en sus representaciones la guaracha, el bolero* "un pequeño baile" y otros bailes no especificados, durante los meses de junio y julio. En este mes quebró la empresa y se cerró el teatro, sin que volviera a abrirse durante todo el resto del año teatral.

En 1803 los Caños continúan con las sinfonías descriptivas, entre las cuales hemos de mencionar *La batalla de Marengo*, habiendo alguna sesión en que se tocaron "dos sinfonías"; prosiguen con los bailes (entre ellos el "padedú"); incluyen piezas instrumentales (en 26 de septiembre "concierto de violín, y cantó una inglesa un aria"); organiza durante la Cuaresma "una serie de conciertos", en uno de los cuales actúan "Laureana, García, Eusebio y 69 instrumentos"; y además ponen en escena las tonadillas *El zorongo, El presidario, Los majos, La tragedia* y *El novio sin novia*. En dicho año el Príncipe siguió cerrado, y la Cruz, además de tonadillas, incluye con relativa frecuencia bailes, sin que se detalle cuáles fueron éstos.

En 1804 los Caños representan tonadillas con más frecuencia que en los precedentes años, aunque pasan meses sin que se representase ni una sola, a la vez que continúan con sus operetas (como *El criado fingido*, de Manuel García) y sus bailes. Estos últimos tienen tal arraigo, que en los conciertos cuaresmales se cantaban oratorios epilogados con diversas manifestaciones coreográficas. Entre tanto no faltaban las tonadillas (entre las cuales figura una "nueva, por dos niños", sin título), los bailes (entre ellos un "minué alemanado"), ni las óperas ni operetas, aunque éstas se dieron en número reducidísimo.

En 1805 los Caños siguen ofreciendo con cierta constancia producciones tonadillescas, siendo unas ya conocidas como *El zorongo, La tragedia* y *Los Maestros de la Raboso* o *el Trípi-*

Ayuntamiento de Madrid

li. Con ellas simultanea los bailes (bolero, fandango, polaca, zorongo, "alemanda a tres", "bailete", "un bailecito", etc.), así como también operetas y sainetes; hace alternar las comedias con las óperas, y muestra desvío hacia las sinfonías descriptivas y los conciertos. El teatro de la Cruz, por su parte, da óperas, comedias, sainetes, algunas tonadillas, en parte nuevas y en parte conocidas, y diversos bailes (bolero, fandango y otros innominados).

Aproximadamente es igual la situación en ambos teatros durante el año teatral 1806, por lo que a la índole y calidad del repertorio respecta. Los Caños están abiertos unos meses con la compañía del Príncipe, la cual pasa después a su propio hogar, si bien algunos de sus elementos prosiguieron dando representaciones allí. No se mencionan sino excepcionalmente los títulos de las tonadillas representadas entonces, mas sí los títulos de los bailes, entre los cuales vemos el bolero, el fandango, el padedú, la gavota, uno titulado *El desertor* y "un baile asiático, nuevo", con lo cual iban ensanchando su extensión geográfica estos intermedios, cuyo interés no se basaba tanto en lo auditivo como en lo visual. Tras la reapertura del Príncipe, aquellos elementos suyos que seguían en los Caños incluyen "sinfonías", dándolas a pares en una misma sesión; prefieren la opereta a la tonadilla, y entre otros bailes anuncian uno "en dos actos titulado *El fanático por el baile*". Cruz sigue representando tonadilla y sainete —y aun a veces baile, por añadidura— en una misma sesión.

Sólo el Príncipe y la Cruz están abiertos en 1807. Las tonadillas se mantienen en la escena, de igual modo que los sainetes, pero las operetas y bailes siguen minándoles el terreno. Entre las atracciones figuran en una misma sesión "un baile anacreóntico y otro asiático", y en otras, sucesivamente, "el baile de Céfiro y Flora", "una escena anacreóntica de baile", y "un baile de máscaras de los chicos de Lefevre", además de boleros, etc.

El año 1808 inicia un período de crisis e irregularidades merced a la invasión francesa; mas en lo fundamental no altera la índole de los espectáculos teatrales. Durante los intermedios el baile sigue reinando: unas veces alterna con tonadilla y otras con sainete o con opereta. En ocasiones constituye el complemento obligado de una ópera. Hay casos en que impera sin ri-

Ayuntamiento de Madrid

val, excluyendo sainetes, operetas y tonadillas, como si fuera incompatible con todas estas manifestaciones de arte menor. Y adquiere un aspecto pantomímico cada vez más acentuado, según se deduce por los títulos de las obras: *Baile de las modistas, Baile de Fígaro, Baile de Don Quijote, Baile de Anfión, Baile los Juegos de París, Baile Anita y Lublín, Baile del Barbero de Sevilla.*

Otro tanto sucede en 1809, si bien disminuyen los bailes pantomímicos —entre los cuales puede incluirse "el baile asiático *Los celos en el Serrallo*— y predominan, especialmente en la escena de la Cruz, aquellos basados en tradiciones populares, tanto nacionales como extranjeras.

En 1810 el teatro del Príncipe abandona de un modo sistemático la tonadilla, sustituyéndola por la opereta durante los intermedios de obras mayores. Señalamos las representaciones dadas aquí entonces de *La Atalia*, de Llaguno, "con un coro permanente de levitas de uno y otro sexo que imitará en los entreactos los coros griegos y latinos". También la Cruz muestra marcadísimo desdén por la tonadilla, pues sólo las representa excepcionalmente, a la vez que se inclina hacia los bailes de índole popular más o menos tergiversados ("minué afandangado", "minué escocés", etc.), e incluye piezas cantadas ("aria, por una niña de ocho años", "aria, por una niña de diez años", etc.).

* * *

Examinando ahora exclusivamente el cultivo de la tonadilla o el contenido de obras escénicas y textos legales que la mencionaban o aludían durante el primer decenio del siglo XIX, el año 1803 nos ofrece variadas referencias. Una, de orden legal, es el Bando de 26 de marzo, donde se ve copiada, con leves modificaciones en la forma, aquella prohibición de repetir tonadillas que impuso el decreto de 11 de febrero de 1790. Otra, de orden literario, fué suministrada por Comella en su fin de fiesta *Los dos Comisarios de funciones*, donde aparecen los concejales de *un pueblo discutiendo los actos más oportunos para celebrar* festejos reales; y en el último cuadro se presentan las diversiones elegidas. Entre éstas figura la "tiranilla olvidada" —frase con la que se demuestra que a la sazón la tirana había caído en desuso—; unas "seguidillas boleras", en cuyo acompañamiento "la orquesta rasgueaba siempre"; una "aria o polaca" con

Ayuntamiento de Madrid

letra italiana, que hace roncar a cierto personaje de la obra; un minué acompañado por el arpa; una danza cantada, y un "coro" en que se entonaban "canciones patrióticas bailadas". Aquí salía también una actriz haciendo de maestra, "vestida al uso de ahora setenta años", la cual recuerda que muchísimo tiempo atrás había cantado en aquella misma plaza "la aria del Entramoro", y volvería a cantarla ahora si la tos no se lo impidiese, porque, según manifiesta con profunda convicción, "¡aquello sí que eran arias, no las de ahora!"

No pasó a la sazón inadvertido el daño que la intrusión musical extranjera iba causando a nuestra música nacional. La prensa de aquel tiempo recogía esta opinión de vez en vez. Elocuente a tal respecto es lo que manifestó el *Diario*, en su número de 26 de febrero de 1803, al decir: "La música nacional de nuestras tonadillas ya desapareció; en su lugar hay otras compuestas de trozos musicales colocados en poesía a otros asuntos, por lo que es muy frecuente oír cantar una cosa y significar la opuesta la música, es decir, que estas composiciones imitan los disfraces arlequines en sus remiendos y colorines; pero advertid que sus traductores las titulan originales suyas."

Estas lamentaciones se basaban en realidades inequívocas. Baste recordar, como prueba de que eso era así, la tonadilla a tres *El pretendiente de amor* (Moral, 1801; cantada por Laureana, Eusebio y García, obra que también se titula *El tenor temeroso*. La inaugura una canción italiana cantada por ella. En la siguiente parola, Laureana y Eusebio entablan un diálogo que versa sobre la vida teatral. A ella le causa disgusto su profesión, pues le incomoda la opereta que están estudiando, así como "este delicado estilo de la música italiana". Cantan ambos un dúo, también con letra italiana. Comentan que todo marcharía a las mil maravillas si toda la opereta saliese como ese dúo. En unas coplas dialogadas hacen unas consideraciones sin interés sobre la vida teatral. En unas seguidillas comentan la necesidad de ser valientes cuando se ha de salir a escena. Y tras breve parola, en la que el debutante declara que hasta tragedias representará, si es preciso, acaba la obra con un final, que es una octavilla en versos heptasílabos, con un corte musical que no debe poco a Italia.

Otra tonadilla de 1801, titulada *La enfermedad fingida* (Moral), fué escrita para presentar a un nuevo. Varios actores le

Ayuntamiento de Madrid

dan consejos para el mejor desempeño de sus tareas y uno le dice:

Cantará las tonadillas,
las polacas y las arias.

Varias tonadillas de los años sucesivos, todas pertenecientes al decenio que había de presenciar la decrepitud de esa manifestarón nacional, acusan el mismo daño. Características son, a tal respecto, dos más, donde también se presentan cuadros de costumbres escénicas a la sazón imperantes en Madrid y cuyos títulos dicen *El ensayo, Los cómicos nuevos* y *La incógnita.*

El ensayo (Laserna, 1805) es una tonadilla general formada por pasos diversos y con bastantes "parolas". Entre sus números se ven un coro, una canción con letra italiana, un "paso de ciegos", un "terceto italiano" cuya elección quedaba al arbitrio de los cantantes, por lo cual no figura la correspondiente música en el manuscrito; unas "boleras", un "dueto" con letra española; un "quarteto", con letra española también, y un "Final", cuya letra, alusiva a la Pascua, tiene por estribillo un diálogo en tarabilla de gallegos y majos:

GALLEGOS. Leiru leiru
MAJOS. Ay, li, li, li, li.

Contiene *El ensayo,* en suma, una mezcla abigarrada de números heterogéneos, en los que por igual se rendía tributo al arte nacional y a la música italiana. La censura puesta en el manuscrito de esta obra dice textualmente: "Aunque es como todas, puede ejecutarse en los teatros públicos, por no contener cosa especial que se oponga a las leyes del reino ni a las buenas costumbres, omitiendo unos desvergonzadísimos versos que cantan los ciegos y que he rayado.—Madrid, 30 de diciembre de 1805.—CASIANO PELLICER." La frase "aunque es como todas", con que comienza ese dictamen, revela el poco aprecio que obtenían las tonadillas a la sazón.

Los cómicos nuevos (anón., 1805) fué representada por Laureana, Camas y Garrido. Aparece Camas como empresario y lamenta que todas y todos fracasen al querer brillar como damas y galanes. Está esperando ahora a una cantora novata y a un italiano que desea entrar de bufo. La novata es Laureana. Expresa su deseo de salir al teatro, pues se halla desengañada del mundo y siente perfecta vocación para "entrar en este beaterio" de

Ayuntamiento de Madrid

la escena: por otra parte, confía hacer fortuna con el canto. El bufo es Garrido, quien, a tono con su papel, entona una canción italiana. Tócale a la fingida novata hacer la prueba de sus aptitudes ante el empresario, y después de toser, canta una poesía declarando estar llena de miedo. Entre tanto el bufo ha desaparecido, mas bien pronto sale a escena, y ahora con un traje adecuado a su papel. También en su reaparición canta una melodía con letra italiana, tras lo cual hace el elogio de la cantante, manifestando que había representado ya con ella comedias caseras, y que aunque él había nacido en el Barquillo, finge ser italiano, porque "viniendo de extranjis", es más fácil engañar. El empresario disculpa tal proceder con esta frase lacónica:

Yo busco el mérito en todo
y no busco la nación.

La incógnita (Laserna, 1807) tiene cuatro personajes. Una muchacha aspira a formar parte de la compañía que dirige Cristiani. Este manifiesta que si la solicitante no pone letra a su canción, será una melodía con "talará lará". Los otros personajes proponen que la muchacha sufra un examen, para ver cómo se explica. Siendo preciso elegir obra para la prueba, Cristiani pregunta:

¿Será aria,
rondó, boleras, el polo,
el fandango o la tirana?

Ella opta por lo primero, y al punto canta "arias", cuyo texto está en italiano.

A este postrer período pertenecen tres tonadillas de Laserna, que señalan bien claramente la decadencia del género. Datan, respectivamente, de 1802, 1803 y 1804. Sus títulos son *La cita al ensayo, La lección de música y bolero* y *La venida de Muñoz*. Todas ellas pintan intimidades de la escena.

En *La cita al ensayo* (*) se declara que "menudea en el patio el temblor de tierra en las tonadillas"; se explica la poca afición a ellas porque ha dejado de estimarse el gracejo nacional, y se toma el acuerdo de ponerlas, en vista de que se habían cantado otras veces con general aplauso, confiando que el público recompensará a los actores. En esta misma obra un "nuevo" acude a repasar un dúo, que tiene letra italiana y lleva por encabezamiento un extenso "recitado", que se tachó. El mismo

Ayuntamiento de Madrid

debutante declara su temor de no tener suficiente sal para desempeñar tonadillas, y expone igualmente que carece "del gracejo nacional".

En *La lección de música y bolero* (*) se finge que la compañía fué citada para escoger las tonadillas que habrán de cantarse. Comentando el concepto que estas obras merecen al auditorio, se dice que las modernas son al gusto italiano, y en cuanto a las antiguas, el público está apestado de oírlas tantas veces; a pesar de lo cual un personaje recomienda que se canten las de Rosales y Misón, pues así se verá el gracejo que la nación ha perdido. Se discute si sería preferible una de payos o de gitanos, la de Entramoro o la del Pitiminí. Y para concluir la obra expresan los actores la confianza de que las tonadillas elegidas se escuchen con gusto, dado lo "favorecedor y piadoso" que el público es.

En *La venida de Muñoz* (*) se declara como preámbulo:

Ya no pueden cantarse
más tonadillas,
porque faltan los hombres
que antes había.
Como el gusto ha mudado,
ya no divierten
de la gracia española
los sonsonetes.

Un personaje propone a continuación que se canten operetas, y otro, más optimista, cree que la nación no ha de poder olvidar las tonadillas. Esta obra incluye un recitado y aria con letra italiana, unas seguidillas con texto castellano y un "final", que es un concertante en estilo de ópera.

Toda la música de esta última obra, y el preámbulo literario de la misma, se utilizaron en 1810 para la tonadilla a cuatro —las tres anteriormente citadas eran a tres— *El pretendiente a cómico* (aprobación de 18 de mayo).

Con fecha 4 de abril de 1805 se le encargó a Laserna por las compañías cómicas que enseñase tonadillas y demás piezas teatrales a cuatro o seis jóvenes de uno y otro sexo, hijos o dependientes de las referidas compañías, con la asignación de 3.000 reales. Realizábase ahora, con tres lustros de retraso, lo que había propuesto Laserna en 1790, cuando quiso crear una Academia de canto español para oponerla a la enseñanza del canto italiano que había creado Cristóbal Andreozzi. La intención fué buena, y no sabemos si provechosa para los jóvenes cantantes, mas para el anciano Laserna desde luego consta que fué poco favorable, porque en 26 de febrero de 1808 recla-

Ayuntamiento de Madrid

maba el importe de las cantidades adeudadas por el cumplimiento de esa misión docente.

Por Real orden de 17 de marzo de 1807 se aprueba un nuevo Reglamento de Teatros. Impónese por él a los compositores la obligación de escribir anualmente una ópera en dos actos, dos operetas y doce tonadillas. Como se ve, la producción obligatoria de éstas iba disminuyendo, en tanto que aumentaba su longitud, y mientras se reducía considerablemente su cultivo, se daba entrada a manifestaciones de origen que podríamos denominar exótico, es decir, óperas y operetas, lo cual no fué motivado por caprichos de los directores de Compañías, ni por exigencias de las Juntas de Teatros, sino más bien por las predilecciones que manifestaba el público en general. Ese Reglamento de Teatros también dispuso que tonadillas, sainetes, intermedios, etc., se pagasen alzadamente de una vez; fijó los días de besamanos y funciones teatrales para la interpretación de las tonadillas; y ordenó que cada teatro custodiase convenientemente su caudal de tonadillas, sainetes y óperas. Tal medida contribuyó, sin duda, a que hayan llegado hasta nosotros, en altísimo número, las obras de esa índole, que permiten al investigador reconstruir con datos fidedignos la vida musical española en la segunda mitad del siglo XVIII y primer cuarto del XIX.

El año 1808 fué fatal para todas las actividades españolas, y muy especialmente las artísticas. La iniciada guerra de la independencia sumió en inquietudes al pueblo y produjo un trastorno económico incompatibles con toda expresión esplendorosa de la vida teatral, y ello contribuyó a acelerar la decadencia de la tonadilla. Cierto que al abrirse los teatros madrileños tras la llegada del general Castaños —el vencedor de Bailén—, en agosto de 1808, se canta una tonadilla en el Príncipe y se canta otra tonadilla, bailándose además un fandango, en el de la Cruz; así como que, también por aquellos días, sembradores de optimismos falaces, hubo análogos intermedios (con bolero en vez de fandango) para celebrar la proclamación de Fernando VII; pero si la situación del país inspiró en aquellos años y los siguientes varias óperas, operetas y "unipersonales" patrióticos, no existe noticia de que inspirase tonadillas, sin duda porque este intermedio, con su espíritu y carácter italianizados, representaba lo extranjero dentro de nuestro país.

Citaremos a tal respecto un rasgo curioso. Cuando se ins-

Ayuntamiento de Madrid

tala en Madrid el rey intruso José Bonaparte, la situación teatral era pésima, por cuanto el público español ni de balde quería asistir al teatro. Los operistas italianos vieron levantada la prohibición que sobre ellos pesaba desde 1799, y se instalaron en los Caños del Peral, para representar operetas, farsas musicales y bailes pantomímicos, recibiendo fuertes sumas del monarca intruso. Este asistió en 3 de febrero de 1809 a dicho teatro, en donde se representó una comedia calderoniana, "con un sainete y baile nacionales en los entreactos", como dijo el *Diario de Madrid* del 5 de aquel mes. Habíase organizado esa función por el Municipio madrileño en obsequio a Su Majestad; se adornó la sala con diferentes colgaduras de seda y se la iluminó con muchedumbre de luces. "La entrada fué gratis, y tan numerosa la concurrencia de espectadores, que ningún puesto quedó sin ocupar", dice el referido *Diario*. Observaremos, con Cotarelo y Mori, que el retraimiento del público en días ordinarios debía de ser a la sazón casi absoluto, cuando ahora se registró el hecho de que estuvieran ocupados todos los puestos en una función de gala y con entrada gratis. Y añadiremos por nuestra parte, como cosa digna de mención, que en este espectáculo del principal Municipio español a un monarca intruso, se da una nota bien nacional, poniendo una comedia calderoniana, un sainete y bailes del país, pero falta la tonadilla, que no había sido un género menos nacional antes de que la esterilizara su desnacionalización.

No es, pues, exagerado sostener que al expirar la primera década del siglo XIX, la tonadilla escénica estaba ya absolutamente privada de poder creador, y que de su pasado, tan esplendoroso por las variedades cultivadas a través de una evolución pródiga en facetas, sólo conservaba el repertorio teatral algunas obras, las cuales alumbrarían tenuemente la escena española en el ocaso de los años sucesivos. Porque si más adelante da esporádicas señales de vida, es lo cierto que ya no quedaban ni compositores que la escribiesen, ni intérpretes que las cantasen, ni auditorios que las escuchasen con aquel febril y contagioso entusiasmo de los decenios anteriores.

Medio siglo largo de tradición típica iba a ser olvidado por las nuevas generaciones, y la tonadilla escénica tan sólo habría de proporcionar materia propicia para obtener en el porvenir unas cuantas frases laudatorias, sin que se supiese a ciencia

Ayuntamiento de Madrid

cierta ni a punto fijo cuál había sido su contenido, cuáles sus caracteres y cuál su evolución. Hubo de quedar tan olvidada, que ni siquiera se llegó a tener la menor idea de su longitud, por lo cual casi todos creen hoy que se reducía a una sencilla canción, lo que ha sido un producto orgánico en cuya contextura llegaron a entrar hasta una docena de piezas musicales. Y la mayor parte de nuestros músicos desconocen ahora las producciones y los apellidos de aquellos colegas suyos que la habían cultivado, aunque no pocos de ellos son, en verdad, merecedores de gratísimo recuerdo, y algunos bien dignos de veneración respetuosa.

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO VI

Ocaso y olvido de la tonadilla escénica.

La tonadilla escénica, durante los años de lozana vida, recogió todos cuantos acontecimientos atraían la atención pública, no sólo en tiempos de paz, sino de guerra, comprobándolo así las producciones dedicadas al sitio de Melilla y la toma de Mahón; mas una vez llegado el ocaso de aquel género, no existe noticia de que se compusiese ni una sola tonadilla inspirada en la invasión napoleónica. Aunque juzgamos natural el silencio mientras los invasores continuaban en nuestro país, tras su marcha sin retorno posible se hubieran vaciado en el referido molde literario-musical los entusiasmos públicos ante *tan feliz acontecimiento*, si la tonadilla hubiese conocido la vitalidad de los decenios anteriores, como se los vació en numerosas canciones escritas entonces para los coliseos de Madrid, a la vez que se repetían otras cantadas con anterioridad en diversos lugares, figurando entre ellas "unos coros y canciones, en número de ocho, alusivas al día dos de mayo".

Los sucesos políticos subsiguientes a la salida de los invasores inspiraron también muy variadas obras, como, por ejemplo, aquella titulada *La constitución vindicada*, producción, "en la que se cantarán coplas nuevas", pero tampoco inspiraron tonadilla alguna. Cuando el Deseado monarca Fernando VII vuelve a Madrid y asiste por primera vez al teatro en 1814, no se representa tonadilla nueva, ni tampoco vieja, pero se danza la cachucha y un baile cuyo epígrafe reza *Los celos en el serrallo*.

Existe una reiterada alusión a las tonadillas, figurando éstas

Ayuntamiento de Madrid

ensartadas aún con otras obras escénicas mayores y menores, en una obra impresa este año, pero quizás escrita algún tiempo antes, que se titula *Pantoja o Resolución histórica teológica de un caso práctico de Moral sobre comedias,* la cual tiene por autor a don Simón López. Este escritor fué figura notable de la época. Brilló como congregante del Oratorio de San Felipe Neri, de Murcia, y representante de la región murciana en las Cortes de Cádiz; obtuvo en 1816 el obispado de Orihuela, y en 1824 el arzobispado de Valencia. Su *Pantoja* se imprimió en Murcia; formó dos volúmenes, figurando el segundo con la etiqueta "Segunda parte", y ambos tomos vieron la luz el año 1814, como se ha indicado. El autor señala la perversidad de las comedias, que *sólo sirven para "sacar dinero a costa del pudor y de la* honra. Para que todo tenga mayor aliciente, se añade la música meretricia y el canto libidinoso, los bailes, las contradanzas, las letrillas y sainetes lascivos". Don Simón López declaraba a los actores y actrices gente infame por todos derechos, excomulgados, indignos de los sacramentos, la hez de los pueblos..., ocupados de día y de noche, sin perdonar los días más santos, de inventar y aprender tonadillas, sainetes, modas, adornos, afeites con que embaucar bobos y bobas. "El aparato de la luz artificial y de la música sirven de adorno. Por doquier reina soberbia, lujuria y vanidad en tales sitios. La junta de todas estas cosas es lo que se llama teatro, comedia, tragedia u ópera... La materia de las comedias y tragedias, óperas, entremeses, sainetes, tonadillas, es por lo regular amor profano, celos, sospechas, envidias, venganzas, ambición, interés, gloria mundana... Las comedias del día, según se usan con todos sus adjuntos de música, baile, tonadillas, sainetes, entremeses, pompas, lujo y demás ornatos del teatro y salir mujeres a representar en escena o tablado, son torpes, obscenas, ilícitas, pecaminosas, escandalosas u ocasión próxima de pecado mortal para los cómicos y para los que las representan... Los representantes, por los cuales entiendo todos aquellos y aquellas que pertenecen al teatro y componen la farsa —cómicos, mimos, pantomimos, bailarines, volatines, cantores, músicos o timélicos—, son infames, irregulares, pecadores públicos, excomulgados, que viven en estado de condenación y no pueden salvarse si no dejan el oficio y hacen penitencia."

Si en estas diatribas de don Simón López aparecen varias

Ayuntamiento de Madrid

veces las tonadillas, no es porque a la sazón gozasen de gran boga, sino porque tenían larga tradición y abolengo.

Aquel mismo año 1814 registra un importante acontecimiento, a saber: el estreno de música rossiniana en sesiones públicas madrileñas. En efecto, Rossini se dió a conocer por primera vez durante los conciertos otoñales de dicho año, merced a las hermanas Francisca y Benita Moreno; y poco después se impuso aquí plenamente, culminando con él los fervorosos entusiasmos que desde algún tiempo antes venía despertando la ópera de su país entre los filarmónicos madrileños.

En 1816 se publica la *Colección de seguidillas, tiranas y polos*, de "don Preciso", cuyo prólogo traza un cuadro de costumbres musicales vigentes a la sazón. Dice este autor que al introducirse en Madrid la ópera italiana, "así como una horrible tempestad que destruye y marchita el fruto más sazonado del labrador, acabó en un instante con toda nuestra música", porque nuestros músicos, "siempre rutinarios y eternamente ignorantes", ensalzaron la ópera, hasta el punto de que se considerase como "anticuario ridículo" todo aquel que componía "seguidillas, tiranas y otras canciones españolas". Manifiesta igualmente "don Preciso" que "los profesores de nuestros teatros" hicieron adoptar al público las arias que arrancaban de las piezas italianas, con lo cual "en un instante vimos desaparecer del teatro aquellas hermosas tonadillas que a poco de oírlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados; ¿pero cuánto tiempo ha que no vemos ni una sola composición de esta especie?..." Tan concluyente y terminante testimonio de un contemporáneo comprueba que al mediar el segundo decenio del siglo XIX la tonadilla representaba ya el pasado.

El "Reglamento para el mejor orden de las compañías cómicas de esta muy heroica villa formado para el año 1818 por el Corregidor de la misma, el señor don José Manuel de Arjona, Juez protector de los teatros del Reino, en conformidad de lo prevenido en la Real orden de 1 de febrero del presente año", da instrucciones sobre las compañías de verso, de cantado y de baile. Este mismo "Reglamento" hace referencia terminante a las comedias, óperas, sainetes y fines de fiesta, pero no menciona las tonadillas ni alude a ellas, advirtiéndose tal omisión asimismo en el Reglamento del año 1819. Interesante es ese Reglamento de 1818 bajo otro aspecto, que debía acarrear perjucios in-

Ayuntamiento de Madrid

gentes a la música escénica madrileña. En virtud de él se creó una compañía de baile nacional, mas al mismo tiempo se suprimió una de las compañías o secciones de música, y se dispuso que hubiera una común y con carácter independiente. "Además —como dice Cotarelo con referencia a tan desdichada disposición— se cerraba el paso a muchas obras que tenían más o menos parte de canto y que, por esta razón no querían ejecutar ni unos ni otros. Así se acabó de matar el género tan nacional llamado zarzuela, del cual, por estos tiempos, ya ni el nombre quedaba, no obstante el gran florecimiento que había tenido a fines del siglo antecedente." Queda comprobado, pues, que en 1818 había óperas, comedias, sainetes, fines de fiesta y bailes, pero ya no tonadillas.

* * *

En 1821 Rossini triunfa sin reservas, y todos los filarmónicos madrileños que se preciaban de inteligentes le rinden pleitesía. Estrenada en la capital española, el día 30 de mayo, o sea cuatro meses antes que en París, su ópera *La Gazza ladra,* teniendo por intérprete a Laureana Correa —que ya la había cantado en Italia—, esta obra se representó veinte veces aquel mismo año.

Los compositores españoles, imbuídos por esa influencia exótica tan avasalladora, no hacen ya tonadillas, sino óperas, y óperas a la italiana. La pequeñez en lo grande valía para ellos más que la grandeza en lo pequeño. Entre todos, antecediendo en varios lustros al operista Eslava, sobresale el italianizado Ramón Carnicer, creador de obras líricas más o menos voluminosas, sin que en su copiosa producción figurase ninguna tonadilla, sino tan solo la adición de una curiosa pieza a una antigua tonadilla cuya frescura la hizo inolvidable por aquella época. Aquella disposición legal que impuso la obligación de cantar únicamente en español y prohibió toda representación a cargo de cantantes extranjeros, fomentaba las aficiones hacia la música italiana, no sólo entre los intérpretes españoles, sino entre los auditorios, seducidos ahora por el mayor encanto de un texto literario inteligible, asociado con una música de día en día más estimada. Tal prohibición duró poco más de cuatro lustros —desde 1800 hasta 1821—, y cuando se la levanta, merced a las gestiones del Ayuntamiento de Madrid, que se había erigido en empresario

Ayuntamiento de Madrid

y deseaba divulgar óperas en idiomas extranjeros, aquella misma Correa, de renombre mundial, que había cantado en idioma italiano por tierras italianas y en idioma castellano por tierras españolas, familiariza a sus oyentes de Madrid, en 1821, con óperas cantadas en el idioma italiano. Digamos, de pasada, que esa gran artista había comenzado su profesión escénica interpretando tonadillas, obteniendo con ellas no poca fama cuando este género teatral menor se aproximaba a su ocaso.

Transcurren algunos años más, y en 1826 se dicta un "Bando", con fecha 1 de septiembre, donde reaparece la palabra tonadilla, enquistada en una frase que mandaba no repetir "los bailes, tonadillas ni otra especie de canto o diversión que se disponga para recreo del público".

¿Es que a la sazón volvían a cantarse tonadillas? Sí; alguna vez que otra, de un modo esporádico, porque habían dejado de arrinconarse media docena, tal vez escasa, de obras, y en ocasiones solemnísimas se las representaba aún. Pero apenas merecía la pena de mencionarlas, y si se aludió a ellas no fué intencionadamente, sino más bien por descuido, pues esa disposición repite casi literalmente todo lo dispuesto por los bandos de 1790 y 1803, y copia las causas que inspiraron aquella prohibición. Los Reglamentos o bandos posteriores a ese de 1826 tienen palabras para las compañías de declamación, de ópera y de baile, pero no mencionan ni aluden a la tonadilla nunca más, porque aquella manifestación literario-musical, que tantas y tan variadas obras había producido desde los tiempos de Guerrero y Misón hasta los de Laserna y Moral, había caído en un olvido profundo.

Existe el libreto de una "tonadilla general" que data de 1824 y se titula *Pieza de piezas*. Como su nombre indica, se trata de un *putpurri*. Enlaza, en efecto, varios cuadros independientes, precedidos de una introducción. El primer cuadro es un dúo con letra italiana. El segundo, una tonadilla a dúo, cuya acción pasa en un pueblo entre dos hidalgos, una dama y un caballero. Ella vino a Madrid y cuenta las cosas que vió en la Corte, lamentándose, ante todo, del "golpe" que en aquella gran población diera su "profanidad". He aquí algunas de sus palabras:

"Decía la gente
luego que me vió:
Esta tan usía
es doña Toribia
la de Torrejón.
Andaba, miraba,

Ayuntamiento de Madrid

paseaba a Madrid.
Y toda la gente
al ver mi rodete
echaba a reír.

Vea usted qué infamia
y qué picardía
de una hidalga usía
el burlarse así.

Después declaman en diálogo:

EL.

Y bien, prima de mi vida;
vendréis de Madrid contenta.

ELLA.

¡Ay, pariente, qué comidas
qué paseos, qué comedias,
qué agua de todos colores
con que dicen que refrescan,
y cómo me cortejaban,
como iba tan petrimetra, (*sic*)
los cortejos!

EL.

¿Qué es cortejos?

ELLA.

Unos tontos que a cualquiera
la quieren.

EL.

Chafarotazo
en medio de la cabeza.
¿Y cantan en los teatros
alguna cosita buena?

ELLA.

Las óperas de Rosito
cantan, pero no me petan,
pues más quiero unas folías
y unas seguidillas nuevas
que todas esas volatas
y calderos.

EL.

Norabuena.
Cantémoslas si gustáis
para concluír la fiesta.

La orquesta comienza las seguidillas, cuya letra dice así:

EL.

De lo que ahora se canta
nada me peta.
Oigan como cantaban
nuestras abuelas.

ELLA.

Vale más mi rodete
con mechas, casaca, que lazos
y el escusalí,
que no todas aquellas
corozas de las escofietas
que llevan aquí, quí, quí,
que traen en Madrid.

EL.

Vale más mi casaca
y corbata,
talega, chupita
y el pelito así,
que no todos aquellos peinados
de los pelos tiesos
como puercoespín, pín, pín.

Los pos.
(*Bailando.*)

Folías y más folías
folías he de bailar
hasta que a puro folías
te consiga enamorar.

Esta tonadilla se tejió, sin duda, recogiendo pasos pertenecientes a distintas obras; no constituyendo, en suma, algo homogéneo, y siendo ajena al puro modelo de la tonadilla con argumento.

Es hacia la misma época cuando debió de cantarse otra tonadilla cuyo libreto, con caligrafía de la primera mitad del si-

Ayuntamiento de Madrid

glo XIX, dice en su portada *Letra y parola de la tonadilla a dos nominada doña Toribia y don Celedonio o los Hidalgos de Mataró.* He aquí el texto de ese manuscrito literario, con sus alusiones a gustos musicales contradictorios y su parecido ideológico a la obra que acabamos de ver.

Don Celedonio va de visita a casa de su parienta doña Toribia, la cual ha vuelto de Madrid recientemente. Cuenta la dama el ruido y golpe que dió en la Corte con su presencia. Todos, al verla, decían que era de Mataró (Esta palabra tachada y sustituída por "Perelló".) En un "rezitado" refiere don Celedonio:

Toribia, no me digáis
a mí que la corte es buena,
prefiero de Cataluña
lo más malo de sus tierras (1).
Parientita, ¿qué os diré
para probar mis ideas?
Me gustan más Altafulla,
Ordal, Arbós, Vilaseca,
Espluga de Francolí,
Torredembarra, Porrera
que Madrid, París y Londres,
y si a mí a escoger me dieran,
muy gustoso me quedara
entre Altafulla y Porrera.

Doña Toribia describe costumbres de Madrid:

Allí llevan las mujeres
por hebilla en los zapatos
unas cintas de colores
como bigotes rizados.
Unos gorros y sombreros
a otras se les ven tan grandes
que por las calles angostas
hay algunas que no caben...

Los dos. En las ciudades,
villas, lugares,
las caserías
las alquerías,
hay todo aquello
de malo y bueno
que hay en Madrid.

De sus aficiones filarmónicas dan fe los siguientes versos:

De lo que ahora se canta
nada me peta,
Oigan como cantaban
nuestras abuelas.

Coro.

Vale más mi escofieta o bufanda
la bata, vuelazos y el escusalí
(lirí, lirí, lirí),
que no todas aquellas corozas
de los sombrerazos
que traen en Madrid
(lirí, lirí, lirí),

Celedonio.

Vale más mi casaca y corbata,
talega, chupita y el pelito así
(lirí, lirí, lirí).
que no todos aquellos peinados
de los pelos tiesos
como un puercoespín
(cuní, cuní, cuní).

Los dos.

Folías y más folías,
folías he de bailar,
hasta que a puro folías

(1) Esto versos fueron sustituídos por los siguientes:

Prefiero a Torrejón
y a toda su hermosa tierra,
al decantado París
y aun a toda Inglaterra.

Ayuntamiento de Madrid

te consiga enamorar.
Tripilí, tripilí; trapalá, trapalá
que esta tirana se canta y se baila.

Anda chiquita, dale con gracia,
que me robas el alma.

Con otra caligrafía se ve incluída esta estrofa interesante:

Más valían antes las tonadas
con el galopito y el pitimini,
que no ahora las paparruchadas
que el maestro Rossini nos suele escribir.

Estas dos únicas muestras de la tonadilla, tras los años de su decrepitud, testimonian por igual cierta rebeldía ante la música de aquel Rossini a quien *Pieza de piezas* denomina en 1824 "Rosito", por españolizar en forma diminutiva el apellido italiano, declarándose allí que tal músico no petaba, a pesar de sus "volatas" y "calderos" (*sic*, por vocalizaciones y calderones), y a quien *Doña Toribia y don Celedonio* considera un productor de "paparruchadas".

Otro grito de protesta, enunciado tácitamente, contra la invasión italiana, que había asfixiado el cultivo tonadillesco, se formuló al "reprisarse" hacia estos años la tonadilla *El paje petimetre, tía y dos sobrinas* (Esteve, 1786), obra que sin duda fué altamente estimada por el público durante varias generaciones. Al hacerse de nuevo esta obra, hacia 1830, según suponemos, se le agregó una "tirana", cuya letra dice:

Todas las modas antiguas
se van volviendo a adoptar.
Por eso las tonadillas
vuelven a resucitar.

A pesar de tales afirmaciones, la anhelada resurrección no vino. Los nuevos gustos y las nuevas modas eran otros tantos obstáculos que se ponían a tal intento. A ello se sumaba la modificación introducida en las representaciones teatrales, que prescindió de los intermedios entre los diversos actos de la comedia. Así, pues, la tonadilla no podía prosperar ya como intermedio, porque éstos desaparecieron en absoluto: ni la era posible tampoco brillar como obra que ocupase un acto entero, porque eso sería destruir su carácter propio, y por añadidura existían producciones de variada índole que llenaban tal fin. Todo ello, aun descontando el hecho de su incapacidad para competir técnicamente con modelos más fáciles de imitar ser-

Ayuntamiento de Madrid

vilmente que de utilizar como base con miras a ulteriores progresos artísticos.

A partir del segundo cuarto del siglo XIX, es bastante lo que por tierras españolas se escribió sobre la ópera española y en particular sobre Rossini, ya para aplaudir, ya para censurar a una y a otro, usándose para ello la prosa y el verso; pero la tonadilla no se conquista entonces comentarios, por haber caído en desuso. Bien típica es, a tal respecto, la sátira escrita por don Manuel Bretón de los Herreros en 1828 bajo el título *El furor filarmónico*. El autor supone un diálogo entre Anfriso —encarnación de los que se desvivían por la música italiana— y el poeta —defensor de los fueros negados entonces a la música nacional—. Lamenta éste que conmueva tanto el gorjeo de un "soprano"; que sólo haya gente en el coliseo cuando se anuncia ópera nueva; que tantos lechuguinos se aprendan de memoria la letra de un "aria" y que adulen a cualquier trasalpino "buffo", a lo cual responde el melómano que debe tolerarse tal invasión y que se erija

de mármol y granito
pirámide a Rossini majestuosa,

si no quiere tener una cohorte de enemigos, porque

el que impugna una "stretta" y un "crescendo",
quien maldice el "adagio" y el "andante",
reo es de crimen bárbaro y horrendo.

El poeta responde que también se muestra quizá su júbilo

al escuchar los ecos de Rossini
en Galli, en Rossi, en la sonora "orchestra";

pero que es intolerable afrentar la escena española por ensalzar los cantores italianos. Con tal motivo se extiende en variadas consideraciones sobre las tendencias de nuestro teatro y los gustos de sus oyentes, diciendo como remate

que si decir quisiera lo que callo,
aún gastara de tinta medio azumbre.
Si en vano, ¡oh, patria! por tu honor batallo;
si no me escuchan como en Troya un día
al que arengó contra el fatal caballo.
Si los necios me juran guerra impía,
¿qué importa? La verdad siempre es mi norte.
Muchos aplaudirán la audacia mía;
que no todos son necios en la Corte.

Ayuntamiento de Madrid

A la música italiana en sus operáticas manifestaciones —que las polifónicas de anteriores siglos eran casi desconocidas entre nosotros— también dedicó párrafos en prosa flúida don Ramón de Mesonero Romanos; pero ni él, ni Bretón de los Herreros, ni los demás escritores que se ocupan a la sazón de cuestiones musicales, se preocupan ya de la tonadilla, pues si este producto del arte menor había preparado el ambiente y afición hacia la ópera, después ésta concluye destronando a la tonadilla en absoluto. Los mismos autores extranjeros que por esos años se ocupan del movimiento intelectual y artístico español, señalan ese preponderante influjo italiano, callando, sin duda, por desconocimiento, lo referente a la ya extinguida producción tonadillesca. Así lo testimonia, por ejemplo, Adolphe Guéroult, que visitó nuestro país en 1836 y permaneció aquí año y medio. Fruto de este viaje son sus *Lettres sur l'Espagne*, publicadas en el diario de los *Débats* y recogidas en un volumen (París, Louis Desessart, éditeur, 1838). La epístola que dicho escritor manda desde Madrid con fecha 6 de marzo de 1837, describe una tertulia madrileña, ocupada en su mayor parte por el canto y la danza, entremezclándose ahí música y baile, en vez de preceder aquélla a éste. Dice Guéroult que en tales reuniones se bailaba el vals y la contradanza como en París; como en París se cantaban arias italianas con escalas cromáticas, que no eran tales precisamente, aunque intentaban serlo; como en París también se tocaban al piano variaciones del compositor Herz. "Toda esta música de tercer o cuarto orden —agrega el autor— era interpretada algo peor que en París, con lo cual resultaba aún algo más fastidiosa." Entre tanto, el pueblo, durante los Carnavales, bailaba por las vías públicas la jota y el fandango; y durante todo el invierno se había bailado en numerosos lugares la danza nacional, "la cual se conservaba aún en todo su brío", como dice Guéroult, acompañándose por una orquesta, que se reducía a una guitarra, en los bailes de tercer orden.

No quedó, entre tanto, absolutamente olvidada la música nacional entre las clases distinguidas y de buen tono, pues se escribieron en gran número canciones sueltas, como *El Sereni*, *El no sé qué*, *El caramba*, *El julepe*, *El chairo*, *La currilla*, etc., figurando Carnicer entre sus principales proveedores. Según manifiesta Rafael Mitjana, esas canciones sueltas pueden considerarse como vestigios de la antigua tonadilla, constituyendo la única

Ayuntamiento de Madrid

manifestación interesante de la producción musical netamente española durante el triste período que siguió a la guerra de la Independencia. Puestas de moda por la música flamenca y las costumbres pintorescas de Andalucía (polos, cañas, boleros, fandangos, etc.), adoptaban un estilo popular y tuvieron apologistas o descriptores tan importantes como Estébanez Calderón.

Esas canciones recogieron, efectivamente, la herencia bien menguada de la difunta producción tonadillesca, y prepararon a su vez el caudal de que en parte, sólo en parte, habría de nutrirse la zarzuela durante la segunda mitad del siglo XIX; sirvieron, en suma y a lo sumo, como hilo de enlace entre la tonadilla del XVIII y la zarzuela del XIX, sin establecer la menor afinidad ideológica ni reconocer el menor parentesco espiritual entre estos dos géneros teatrales que hubieran podido ser mucho más afines.

En este período de transición cultivó una vez ocasionalmente la tonadilla el afamado compositor catalán don Ramón Carnicer. Era Carnicer uno de los más preclaros compositores españoles del siglo XIX; pero inclinado a los gustos extranjeros imperantes por entonces, cultivó la ópera con sello italianizante y desdeñó la tonadilla, ya en desuso, sin que hiciese nada por intentar su resurrección. Su vasta producción musical ofrece dos curiosas contribuciones: una, muy conocida, en relación con la ópera extranjera; otra, inadvertida hasta hoy, en relación con la tonadilla española. Fué la primera aquella obertura que él compuso para *Il barbieri di Siviglia*, de Rossini, porque ese compositor había descuidado de poner al frente de tan famosísima "ópera bufa" una "sinfonía", y cuando la obra se estrenó en el teatro Argentina, de Roma (1816), se resolvió el conflicto dándole como introducción otra "sinfonía" puesta primeramente por Rossini a su oratorio dramático *Ciro en Babilonia* (Ferrara, 1812) y transportada después por él mismo a su ópera seria *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Ferrara, 1815). En 1818 presenció Barcelona el estreno de *Il barbieri di Siviglia*, y como los *dilettanti* catalanes conocían esa otra "ópera seria", por haberla oído poco antes, hubo el temor de que la "sinfonía" en cuestión pareciese inadecuada a su nuevo uso, por lo cual se decidió que Carnicer escribiese la "sinfonía" que para *Il barbieri* no había escrito Rossini. De la excelente forma en que se realizó tal misión garantiza el hecho de que ese aditamento musical se mantuvo en

Ayuntamiento de Madrid

los escenarios españoles, y cuando Rossini lo escuchó en Madrid el año 1831, sólo tuvo palabras de elogio para Carnicer.

Algunos años más tarde volvió a representarse la famosa tonadilla *Los maestros de la Raboso*, y para rejuvenecer esta antigua obra Carnicer puso música a varios números, cuya letra se escribió también con tal motivo. Es uno de ellos un "duetto", en verdad curioso por la mención que hace de ilustres compositores italianos, hoy olvidados en buena parte. Supónese ahí un diálogo entre cierto poeta y cierto músico, ambos cargadísimos de pretensiones. El músico cantaba así:

Fioravanti, Paisiello,
Portogallo, Cimarosa,
Coccia, Mosca, linda cosa.
Todos son a cual peor.
De Meyerbeer ni hago caso,
Donizetti ni Bellini.
Desafío a un Rossini
a hacer música mejor.

El poeta, por su parte, se expresaba del modo que sigue, realzando precisamente a un encarnizado enemigo del género tonadillesco:

Calderón, Lope, Moreto,
Montalbán, Rojas, Fragoso,
Huerta, Quintana, Bermejo,
ni el insigne Moratín,
en su vida imaginaron
tal prodigio, tal portento.
Lloverán de ciento en ciento
los aplausos hasta el fin.

En la función dada a beneficio de doña Juana Pérez en el teatro del Príncipe el 12 de marzo de 1839, se estrenó una comedia-zarzuela original de don Manuel Bretón de los Herreros. Anunciόse esta obra con una nota, que probablemente redactó el mismo Bretón y que decía así: "Esta pieza cómica, como lo indica el nombre que lleva, participa de música y verso, a semejanza del *vaudeville* francés, bien que con la diferencia de estar motivadas todas las piezas que se cantan, las que la mayor parte han sido expresamente compuestas por el maestro don Basilio Basili." La referida obra llevaba por título *El novio y el concierto*, y se ejecutó varias noches con extraordinario aplauso. Es digna de tomarse en cuenta la nota anterior, al decir de Barbieri, porque da una idea del giro que luego tomó la zarzuela. Bajo otro aspecto merece también tomarse en consideración, añadiremos por nuestra parte, pues ella revela el olvido que pesaba sobre la tonadilla.

Según noticias que personalmente ha tenido la bondad de facilitarme don Emilio Cotarelo, durante el decenio 1841-1850 se cantaron algunas tonadillas, mas siempre de un modo excepciona-

Ayuntamiento de Madrid

lísimo y en dias señalados, como el de Navidad. En 1841 se hizo *Doña Toribia y don Celedonio*, figurando en el reparto Teodora Lamadrid, Salas, Barba y Ojeda. En 1844 y 1845 las obras representadas, respectivamente, con motivo de aquellas festividad, fueron *La venida del soldado* y *La tahona*. En los años sucesivos del decenio ya no figuran tonadillas, sino canciones sueltas, tanto españolas como italianas; parodias, etc.

Dos breves producciones se estrenaron también en Madrid el año 1843, según me comunica el señor Cotarelo. En 3 de abril le tocó el turno a la obra en un acto *Jeroma la castañera*, con letra de Mariano Fernández y música de Soriano Fuertes, habiendo tomado parte en su representación Matilde Diez. Aunque se trataba de una zarzuelita y no de una tonadilla, la consideró de ésta última índole el diario madrileño *El Heraldo*, quien al comentarla, reflejó ante la posteridad el mal concepto que aquellos intermedios musicales merecían a la sazón, pues dice textualmente: "Divirtió la tonadilla, aunque no vale cosa, y nos parece inútil la tentativa de resucitar esa clase de canto." *Jeroma la castañera* gustó mucho, tanto en Madrid como en provincias, obteniendo gran número de representaciones. En 24 de diciembre de aquel mismo año se estrenó *El mesón en Nochebuena*, con música de Iradier, donde se entablaba un diálogo descabellado y se introdujeron varios números musicales (coro, terceto, romanza tomada de *Il furioso*, de Donizetti, y una "canción de la naranjera").

III. *El renacimiento de la zarzuela y su menosprecio a la tonadilla.*

Una publicación, de la que se podían esperar datos históricos en relación con la tonadilla, es la revista publicada en Madrid a mediados del siglo XIX bajo el título y substítulos siguientes: *La zarzuela. Periódico de Música, Teatros, Literatura dramática y Nobles Artes*. He repasado cuidadosamente la colección de esta revista semanal, que va desde 4 de febrero de 1856 hasta 20 de julio de 1857, sin obtener dato alguno relacionado con la tonadilla, salvo ciertas referencias ocasionales. Y aun así la palabra "tonadilla" tampoco aparece aquí mencionada, sino una expresión genérica, a saber, "farsas musicales". Encuéntrase esta frase en un artículo de Barbieri, que insertó el primer número bajo el título "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos".

Ayuntamiento de Madrid

Barbieri quiere establecer sólidamente lo que son el "*vaudeville* francés", "la ópera cómica" y la "zarzuela española". Recuerda la frase de Boileau: "La français né malin créa le vaudeville". Citando a Rousseau en su *Dicc. de mus.* (*sic*), afirma que "el *vaudeville* era en su origen únicamente una canción satírica popular, que se cantaba por las calles"; recogiendo la afirmación de Dhorou y De Lafage en su *Enciclop. mús.* (*sic*), añade, con referencia al *vaudeville*, que luego se refugió en el teatro, dando su nombre a una pequeña comedia satírica, cuyo diálogo se entrelazaba con coplillas cantadas sobre música popular; y recordando, por último, la Bescherelle en su *Dicc. nacional* (*sic*), afirma que "hoy día, lo que se llama *vaudeville* es un verdadero drama, en el que son admitidos los sentimientos elevados, así como los tiernos o delicados; unas pocas coplas y cortas piezas concertantes recuerdan sólo su primitivo origen".

A continuación, con acopio de las respectivas fuentes bibliográficas —todas extranjeras, por cierto—, declara Barbieri que la ópera cómica francesa había sido en su origen una comedia con algunas arias intercaladas en el diálogo, y que, habiendo alcanzado gran desarrollo a la sazón, era un "drama de género mixto, que tiende a la comedia por la intriga y los personajes, y a la ópera por el canto que se intercala". Señala en los espectáculos líricos franceses dos especies: la gran ópera, toda cantada (*Roberto el diablo* y *Guillermo Tell*, por ejemplo), y la ópera cómica, que mezcla el canto con el diálogo hablado (*El dominó negro* y *El Cervero de Prestón*). Los alemanes —añade Barbieri— distinguen mayor número de especies de óperas: gran ópera, ópera seria, ópera trágica, ópera heroica, ópera romántica, ópera alegórica, melodrama militar, ópera cómica, etc., etc., y en casi todos los casos el canto alterna con la declamación hablada.

Encaminábase tal exposición a justificar la zarzuela, género naciente por aquellos años merced a los esfuerzos del propio Barbieri, en colaboración con los del literato Luis de Olona, el cantante Francisco Salas y los compositores Gaztambide, Hernando, Inzenga (hijo) y Oudrid. Tras ello, Barbieri explica los antecedentes de la "zarzuela u ópera española". *Selva sin amor*, de Lope de Vega, en 1630; *La venganza de Diana*, en 1635; *La púrpura de la Rosa*, de Calderón, en 1659, son los primeros. "En 1705 se establecieron en Madrid definitivamente las zarzuelas u óperas españolas, que eran unos dramas, parte cantados,

Ayuntamiento de Madrid

exonerados (*sic*) con grandes decoraciones, máquinas y tramoyas, y cuyos argumentos, que desde antiguo eran sacados de la mitología, se tomaron después de la vida social y doméstica."

En otro párrafo señala Barbieri la precaria existencia que desde entonces acá arrastró la zarzuela, "con alternativas de estimación, indiferencia y desprecio". Entonces casi desaparecen por completo del teatro, en su forma primitiva, las "antiguas zarzuelas y farsas musicales"; pero sin dejar ellas por eso de existir en una forma que Lichtenthal y Stanfford determinan llamándola drama lírico, que asemeja mucho a la ópera cómica francesa, y que no debía de tener pequeña importancia, si se toma en cuenta el número de compositores de música que en ella se ejercitaban, empezando por don Luis Misón y siguiendo por Galbán, Guerrero (don Antonio), Castel, Ferreira, Rosales, Esteve, de la Serna, Moral y otros que nos enumera Parra en su obra, publicada a principios de este siglo.

Advertiremos por nuestra cuenta, con referencia a estas indicaciones de Barbieri, que la aludida obra tuvo por autor a Manuel García Parra, y se editó en Madrid, el año 1802, bajo el epígrafe *Origen, épocas y progresos del Teatro Español*, dándose allí la denominación de "zarzuela u ópera española" —según Barbieri— a ese espectáculo lírico. Es decir, que la palabra "tonadilla" se omitió cuando parecía más indicado emplearla, pues aquel género que valió tantos éxitos a los compositores enumerados, era la tonadilla precisamente. A mayor abundamiento, aunque no se declare así, lo afirma tácitamente el hecho de que sean mencionados esos músicos con la frase, "empezando por don Luis Misón y siguiendo por Galbán, etc.", puesto que se venía considerando a Misón creador de este género musical. ¿A qué obedece tal omisión? ¿A un descuido? No es probable. Más bien a un propósito deliberado, pues se trataba de realzar el referido género musical, y si se le hubiese mencionado con el vocablo "tonadilla", como a la sazón estaban arrinconadas y en buena parte desacreditadas esas producciones que tanto habían gustado, bastantes años atrás, hubiera sido estéril, cuando no contraproducente, aquel intento de darle el realce merecido.

Hojeando las páginas de esa publicación periódica se advierte al punto la insistencia con que Barbieri pretendió hacer sinónimas "zarzuela" y "ópera cómica". Así, por ejemplo, mencio-

Ayuntamiento de Madrid

naba las mejores "zarzuelas francesas" de Scribe, las "zarzuelas de Donizetti y Meyerbeer", y escribió un párrafo que dice: "En cuanto a los compositores de música que han escrito zarzuelas (óperas cómicas), o cosa por el estilo, independientemente de óperas totalmente cantadas, bastará citar los nombres de Monsigny, Grétry, Méhul, Berton, Dalayrac, Mozart, Cherubini, Kreutzer, Catel, Rossini, Boieldieu, Herold, Adam, Donizetti, Auber, Meyerbeer y Halévy". Como se observa en esta enumeración, quedaron excluidas las "óperas cómicas" o "tonadillas" del apogeo y postrer período, así como sus autores (Esteve, Laserna, Moral, León, Acero, etc.), aunque ellos representaron, con obras breves, ese mismo aspecto que pretendía Barbieri realzar mediante el ejemplo suministrado más allá de las fronteras natales. Y no es menos curioso el contrasentido en que incurre cuando, al extenderse en consideraciones sobre el vocablo más oportuno para designar la zarzuela de mediados del siglo XIX, rechaza, entre otros, el de "ópera cómica", porque —tales son sus palabras— "en rigor ni esta locución es española, ni en sí misma significa otra cosa que espectáculo todo cantado y del género cómico".

Este extenso artículo del señor Barbieri apareció dividido en los dos primeros números de aquella revista semanal, y obtuvo una réplica, firmada por J. M. de A., que ocupó otros tres números. Declara el replicante que "nuestra zarzuela —refiérese a la surgida por aquellos años— en nada se da la mano con la antigua", añadiendo: "Puede decirse que es la *ópera cómica* francesa, trasplantada a nuestra escena." Y más adelante niega que las antiguas zarzuelas y "farsas musicales" arrastrasen una existencia precaria, pues lo cierto es que "dejaron de existir completamente". Aduce como prueba el hecho de que ninguno de los compositores mencionados por Barbieri, con referencia al *Origen del Teatro Español*, de Parra —es decir, los cultivadores de tonadillas precisamente—, ni ninguna de sus obras han "servido a nuestros actuales maestros de pauta, de punto de partida para las que han dado a luz". Con este motivo rechaza el dicho de Lichtenthal que Barbieri había invocado con referencia a la "tonadilla", sin mencionar esta palabra, como si el nombre hiciese a la cosa; y recuerda que los instauradores de aquella novísima zarzuela de mediados del siglo XIX, según explícita declaración del propio Barbieri, asimilaron su forma, en todo cuanto les fué posible, a la ópera cómica francesa, rompiendo, por tanto, con la

Ayuntamiento de Madrid

tradición que les habían legado sus antecesores inmediatos, es decir, aquellos tonadilleros a quienes había mencionado Parra con cierta precaución, pues se abstuvo de declararlos autores de tonadillas, y de un modo genérico los consideró como productores de obras escénicas en general.

Si no he vuelto a encontrar en la colección de *La Zarzuela* más alusiones a la tonadilla, he hallado, contrastando con ese desdén u olvido, un prurito constante de identificar las expresiones "zarzuela" y "ópera cómica". De esto existen muestras abundantísimas. Recojamos aquí tan sólo tres, suministradas por la Sección "Efemérides":

Cuéntase en un número que cuando París sintió cada día más el deseo de oír música italiana hacia mediados del siglo XVIII, "la dirección de la *Opera Cómica* (Zarzuela), naciente entonces en Francia, supo aprovecharse de lo que su hermana mayor, la *Grande Opera* había despreciado, y puso en escena, traducidas al francés, las producciones del repertorio italiano".

Otro número expone que el compositor italiano Romualdo Duni fué "uno de los fundadores de la zarzuela francesa" ("opéra comique").

En otro lugar se dice que en 1791 fué representada por primera vez en París "la ópera cómica (zarzuela) de Cherubini" titulada *Ladoiska*.

IV. *Desviaciones de la tonadilla escénica después de su ocaso.— Intentos de restauración.*

La "tonadilla escénica" sufrió tal eclipse que, transcurridos algunos lustros, se olvidó lo que la caracteriza de un modo esencial, o sea su constitución, integrada por una sucesión de números musicales diferentes, y aun heterogéneos, y se la llegó a creer semejante en absoluto con la "tonada" de los siglos XVI y XVII, por lo que a su longitud respecta. Así lo confirmaron, epigrafiando con el rótulo tonadillas a simples canciones, algunos músicos de talla, como, por ejemplo, el autor de *Goyescas*, Enrique Granados, el cual ha escrito en pleno siglo XX algunas "tonadillas" en dicha forma: *La maja de Goya, El majo tímido, El tralalá y el punteado, El majo discreto, El majo tímido, el mirar de la maja, La maja dolorosa* y *Callejeo*, estando compuestas casi todas estas obras para una sola voz, y alguna a dos, todas ellas con acom-

Ayuntamiento de Madrid

pañamiento pianístico. Desde el punto de vista morfológico esto constituye la antítesis palmaria de aquellas tonadillas escénicas a solo o para interlocutores, con acompañamiento orquestal, que durante el apogeo de ese género venían a ser breves óperas cómicas. Como manifiesta mi estudio sobre la personalidad artística de Granados, en esas sobrias producciones suyas los majos de fenecidas épocas, redivivos por obra del artista, nos revelan sus donaires, cuitas, amores y dolores; y Granados realizó su labor artística mediante una estilización del fondo popular que inspira las canciones de tales individuos. Quien oye las "tonadillas" de Granados percibe los ecos de melodías que adquirieron gran boga cuando reinaban seguidillas, tiranas y boleros, a la vez que experimenta la impresión de oír ecos de guitarras, ya rasgueadas con fogosa pasión, ya punteadas con elegante laxitud.

¿Qué ha contribuído a ese desvío de la significación alcanzada por el vocablo "tonadilla" en la segunda mitad del siglo XVIII? Probablemente, si no en todo, al menos en buena parte, el anhelo de designar con vocablo netamente castizo a las intérpretes de "couplets" más o menos exóticos, cuando tras el fracaso del "género chico" adquirió vuelos inusitados el "género ínfimo", su inmediato sucesor. Como resultaba extraña la voz "canzonetista" y no muy halagadora la voz "cupletista", entonces empezaron a llamarse "tonadilleras" algunas distinguidas cultivadoras de esa manifestación, y como consecuencia aparentemente lógica, sus canciones se denominaron "tonadillas". Así, por ejemplo, una publicación popular que tuvo gran boga —*La novela popular*, de Madrid— dedicó uno de sus números (el 224, correspondiente al 19 de febrero de 1922) a una materia de tal índole, poniéndola bajo el epígrafe característico "Tonadillas y tonadilleras", y el subtítulo "Ultimos cuplés de Raquel Meller, La Goya, Mercedes Serós, etc., etc."

Es indiscutible, sin embargo, que, por lo que respecta a las características genéricas en lo literario y lo musical, hay tanta distancia entre el "cuplé" o "couplet" y la "tonadilla", como la que media entre esas "estrellas" de los teatros de "variétés" o "género ínfimo" y aquellas actrices a quienes dieron celebridad sus canciones hace siglo o siglo y medio: una María Ladvenant, una *Caramba*, una Catalina Tordesillas o una Laureana Correa.

De tal modo ha influído el nuevo y erróneo concepto de la tonadilla sobre la opinión pública, que ésta lo ha prohijado gus-

Ayuntamiento de Madrid

tosa, sin admitir siquiera la posibilidad de que hubiese otro más justo. Y para recoger esta nueva realidad, la Real Academia de la Lengua, atenta a la evolución del idioma, lo aceptó en su edición de 1915, como vimos ya.

Utilizando los textos musicales de algunas tonadillas escénicas, publicadas por Pedrell, se han dado en estos últimos años audiciones de esas obras; pero adulterando los títulos o torciéndolos más de alguna vez. Típico es, a tal respecto, lo que, incluido en un festival público recientemente, y debiendo ser titulado "Fragmentos de la tonadilla del maestro Valledor, *La cantada vida y muerte del general Malbrú,* se anunció bajo el rótulo "Tonadillas (*sic,* en plural) (1785) del maestro Valledor, "La decantada vida del general Malbrú". Equivocación semejante a aquella en que podría incurrirse dentro de siglo y medio si, al cantarse fragmentos de *La verbena de la Paloma,* se anunciara diciendo: "zarzuelas (1897) del maestro Bratón, "La reverbena de la Paloma", o cosa parecida.

* * *

Esporádicamente se cultivó la tonadilla por algún que otro compositor hacia la mitad del siglo XIX. Recordaré aquella obra de Clavé, *To fué groma* (*sic,* en virtud de una adaptación ortográfica a la fonética andaluza de la frase *Todo fué broma*), curiosa producción examinada en mi folleto *El músico-poeta Clavé,* la cual puede considerarse como una tonadilla a dos, con acompañamiento pianístico.

El mismo Francisco Asenjo Barbieri escribió una tonadilla titulada *El loro y la lechuza,* con letra del actor Mariano Fernández. De la correspondencia que mantuvo dicho músico con este actor hay muestras entre los papeles por aquél legados a la Biblioteca Nacional. El manuscrito musical de *El loro y la lechuza* (op. 67) se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid. Tenía esta obra dos personajes: un loro y una lechuza, y la integraban cinco números, siendo el postrero una "tirana".

Más recientemente, el bibliotecario del Conservatorio, compositor y musicólogo don Julio Gómez —autor de la monografía ya mencionada sobre don Blas de Laserna— ha intentado resucitar la tonadilla escénica, produciendo algunas obras de esta índole dentro del espíritu y con el carácter propio de la tonadilla, aunque con un ropaje moderno, que avalora su interés. Una de esas producciones es la tonadilla a solo para esce-

Ayuntamiento de Madrid

nario y orquesta de cámara, con letra de Cipriano de Rivas Cherif, titulada *El Pelele*, que se estrenó con aplauso en el concierto dedicado por la Sociedad Filarmónica de Madrid a "la tonadilla española" el 7 de marzo de 1925 —cantándose en esta sesión, por cierto, *El deseo de la Pulpillo* (Laserna), y *Los consejos de una vieja* (Esteve)—, y con no menor éxito se ha divulgado después por diversas poblaciones.

A todas estas apariciones aisladas les falta la continuidad en el intento, porque se abstienen de cultivar ese género otros músicos cuyo común esfuerzo permitiría resucitar castizas tradiciones y dar renovados días de gloria a un género cuyo iberismo fué aniquilado arteramente por modas musicales, cuyo avasallador influjo habría de ser sumamente nocivo para el ensanchamiento de una personalidad artística netamente española.

Ayuntamiento de Madrid

CAPITULO VII

Las tonadillas fuera de los escenarios madrileños.

I. *La propaganda callejera por los ciegos.*

Sucedió con las tonadillas, en menor medida, pero no con menor reiteración, algo parecido a lo que sucede hoy con las canciones desglosadas de numerosas producciones teatrales o con los cuplés más o menos exóticos. Si no caían en gracia se las olvidaba completamente al punto; pero si eran del agrado del público circulaban con rapidez de boca en boca, incluyéndose en los repertorios de las actrices que iban a provincias y aun a ultramar, así como también en los de aquellas personas que, aficionadas a la música, la cultivaban con pasión en los hogares privados y reuniones de sociedad. Esto puede parecer exagerado, habida cuenta de los medios de difusión a la sazón existentes, y sin embargo lo testimonia así don Preciso, cuyo prólogo a su *Colección de las mejores Seguidillas, Tiranas y Polos* contiene esta afirmación, tan rotunda como inequívoca, con referencia a las tonadillas: "A los pocos días de oírlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados."

Quienes más contribuían a tal difusión eran los músicos ciegos al disimular el cultivo de la mendicidad cantando tonadillas y aun vendiéndolas, cosa que hacían no solamente en Madrid, sino también en los pueblos. De todo ello nos ofrecen pruebas indiscutibles diversas obras teatrales menores. Una tonadilla escrita por Esteve el año 1783, bajo el título *Los presidiarios de Madrid*, presentaba a un ciego —papel desempeñado por el famoso Garrido—, quien anunciaba sus mercancías del siguiente modo:

Ayuntamiento de Madrid

Las seguidillas del Melocotón
y la contradanza del Arrempujón.
Tonadillas del ciego superfino,
que toca barato y no bebe vino.

El sainete *La fiesta de pólvora* (don Ramón de la Cruz, 1769, manuscrito en la Biblioteca Municipal de Madrid) desarrolla la acción en un pueblecillo. Con referencia a un cuadro de esta obra dice la correspondiente acotación: "Descúbrese calle larga con la fachada de iglesia, el árbol de pólvora delante, luminarias apagadas, y tocan timbales y clarines y repique a veces." El pueblo se congrega para ver el espectáculo que se avecina. Unos personajes deciden llamar a los ciegos. Cuando éstos acuden, aquéllos les preguntan qué tonadas conocen, y se les responde que todas. Piden la paga por adelantado y se disponen a cantar cuanto se quiera. El chico que va con los ciegos, al saber que desean oír la *Tonadilla del paje*, indica que tal vez no se acuerde, por tratarse de una obra antigua. Uno de los que con él iban, dice:

La que canta
el chico que es un portento
es la de la Mayorita,
mas la excede en quinto y tercio.

PONC.

Ya la he oído yo en el Prado.
Canta mejor, en efecto,
el chico.

TODOS.

Pues que la cante...

En el manuscrito sigue esta acotación: "Canta el chico algo de la tonadilla que empieza: "Señores y Señoras", etc., y cuando parezca, empiezan a enredarle la Joaquina a un lado y Mariana a otro." Después dialogan así:

CER.

¿Allí cantan, o le quitan
a algún gatico el pellejo?

CIN.

Prosigue, chico.

CHICO.

Que vayan
a hacer burla a los infiernos.

En la ton. *Garrido enfermo y su testamento* (Esteve, 1785) el actor de ese apellido finge que se dispone a hacer testamento porque se encuentra muy mal. Con tal motivo entablan con él un animado diálogo los diversos actores, con referencia a la disposición de bienes que se propone hacer el testador. Un fragmento de este diálogo dice así:

Ayuntamiento de Madrid

NICOLASA. ¿Quién de tus tonadillas que andan de ciegos,
será heredero? y las irán cantando
GARRIDO. Las orquestas famosas tras de mi entierro.

En relación con este aspecto de la difusión tonadillesca existe un documento curioso, a saber: el Memorial firmado el 6 de mayo de 1787 por Martínez y Ribera, los *autores* o directores de las compañías madrileñas (*). Por su lectura se viene en conocimiento de que los editores de la publicación *El Correo de los Ciegos* habían pedido al Corregidor mandase dar copia de todas las tonadillas, a fin de que se extendiesen las sátiras morales, y que otro editor, llamado don Pedro Val, había pedido igualmente el derecho de impresión, solicitando al mismo tiempo que este derecho fuese negado a los compositores. Con tal motivo esos autores se extienden en amplias consideraciones, a fin de que se negasen ambas solicitudes. Consideran, ante todo, que de ningún modo conviene "que se franqueen las copias de tonadillas y sainetes que pretenden", pretextando beneficiar al público, siendo así que los beneficiados serían los editores. Señalan los peligros que tal concesión acarrearía, al decir: "Como quiera que todo el vulgo podrá saber cualquier tonadilla que se haya de cantar, y la pasión propia domina a todos, Pedro o Juan que sabe la tonadilla A. (*sic*) y la va a oír cantar, no le parecerá tan bien como él la canta, y quitará el mérito a la Pobre o Pobres que en el tablado la canten." Insisten dichos *autores* en que lo que atrae al público es la novedad, y que la gente acude al teatro cuando hay comedia o tonadilla nueva, y advierten que si las cantasen los ciegos por calles y esquinas, a costa de un cuarto se desacreditaría a los mejores actores. A continuación manifiestan que el año anterior pidieron tonadillas los editores del *Memorial Literario;* se les dió "una porción de ellas, antiguas, del compositor don Luis Misón y otros, por cuyo motivo no hacen uso de ellas las Partes de Cantado del Teatro; y a la hora de ésta, no sabemos qué destino les han dado, ni si las han impreso, ni si tienen ánimo de imprimirlas, porque ni han dicho nada desde que se las llevaron, ni menos nos las han devuelto, en cuyo descubierto queda el caudal de Madrid". Como conclusión, ambos *autores* ratifican el convencimiento de que de ningún modo debe accederse a que los editores comercien con ese caudal ii-

Ayuntamiento de Madrid

terario, "ya en España, ya embarcándole para las Indias, y quitándole el gusto, la sal y el chiste a las piezas de teatro".

Este documento ofrece gran interés, pues expone realidades indiscutibles que prueban cuán lozana vivía la producción tonadillesca en el penúltimo decenio del siglo XVIII, y cuán grande era su difusión, no sólo en Madrid y provincias sino también en las tierras ultramarinas de nuestro vastísimo imperio colonial.

II. *Las tonadillas en la Corte y en los palacios de la Grandeza.*

Por la donación que se hizo a la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de numerosas tonadillas, antes existentes en el Palacio Real, se viene en conocimiento de que también esas manifestaciones literario-musicales de arte menor llegaron a la Corte. ¿Qué acogida se las dió en las altas esferas? Sobre ello existen numerosos testimonios, que revelan una gran estima.

La "Relación y noticia puntual de las ceremonias y festejos que se ejecutaron en esta Villa al S.^{mo} Conde de Artois", publicada por el *Diario* en 30 de agosto de 1782, cuenta que el día 4 de agosto, a las cinco de la tarde, se representó la comedia *La Gitanilla*. Al presentarse Su Alteza hizo señal un golpe magnífico de música, al cual se levantaron todos los concurrentes de los balcones... "Concluída la segunda jornada se representó un sainete y luego tonadilla que llaman de *Los viajantes*, 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 Real infinito, y explicó la satisfacción que le merecía aplaudiéndola con palmadas, como todo el concurso." Sigue diciendo el *Diario* que después el Príncipe pidió bailasen fandango. La tonadilla a que se refiere esta información es, sin duda, *La peregrina viajante*. Por aquellos días ese príncipe, que había venido "en calidad de viajante y no como persona real", o lo que es lo mismo, de incógnito, escuchó en los coliseos varias tonadillas más, y aquella tarde, en que pidió en el coliseo que bailasen fandango, después de pasear por Madrid "se retiró a su posada, a la que fueron unas cuantas cómicas y algunos cómicos a cantar tonadillas".

Ayuntamiento de Madrid

En 15 de junio de 1784 envió Laserna al corregidor Armona un Memorial donde se lee: "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..."

Según dice la cubierta de la tonadilla a cuatro *La señorita en la aldea y el payo malicioso* (Laserna, s. a.), esta obra fué destinada "para el Real Sitio de Aranjuez". Entre las cantantes figuraba la Pulpillo, y el número inaugural de la referida producción, destinado a dicha intérprete, está recargado con vocalizaciones y fiorituras, que acaso no se habrían escrito en tanta abundancia si *La señorita en la aldea y payo malicioso* se hubiese destinado exclusivamente a un público más vulgar.

Una nota puesta al final de la tonadilla a cuatro *El viejo currutaco* (Moral, 1801, en cuya interpretación tomaron parte Laureana, Manuela, Camas y Eusebio), dice: "El instrumental de esta tonadilla está remitido al Sitio, al señor Eras" (*sic*). Por consiguiente, también esta obra fué cantada ante la Corte.

Los datos referidos demuestran que los Soberanos, miembros de la familia real y palatinos saborearon, durante un número largo de años, la gracia de estas obras menores, a juzgar por la persistencia con que se las interpretaba en tan elevadas mansiones.

También entre la aristocracia gozó la tonadilla de boga. Recogeremos en demostración de ello varias pruebas evidentes. Entre los manuscritos del fondo de Barbieri existente en la Biblioteca Nacional hay un recibo que dice así: "Cuenta de copia de música para la Exma. Sra., mi Sra. la Condesa de Peñafiel.—Por copiar la tonadilla de *La Beata*, cuatro puntos bajo, la tonadilla que dice: *Quién me dará un remedio*, punto bajo, las dos tonadillas duplicadas en la Comedia de mi Sra. la Condesa madre, las dos puntos y medio bajo y las otras dos cuatro, 232 reales. Madrid, nobre. 1 de 1781." (Hay la firma y rúbrica de Laserna. Debajo se lee: "R.vi por encargo de D. Blas de Laserna.—*Ferrer*" (rubricado).

Otro recibo, fechado en julio de 1787, expresa el concepto por copia de una tonadilla para la Condesa de Benavente "con todos los instrumentos duplicados y letra".

Ayuntamiento de Madrid

La *Tonadilla a solo para empezar María Pulpillo de 16 años*, cuyos primeros versos rezan: "Di por qué, mudable suerte" (Laserna, s. a.), manifiesta en la portada: "D. Blas perdió el violín 2.º en casa la Sra. Condesa." Ello permite suponer, unido a los anteriores antecedentes, que esta producción fué representada en la aludida mansión aristocrática, lo mismo que otras más. Recuérdese que en el teatro particular de la Condesa de Benavente se interpretó, entre otras obras, la zarzuela *El día de campo*, acontecimiento celebrado el año 1781, acerca de la cual consignó el libretista, en el primer tomo de *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de don Ramón de la Cruz y Cano*: "Se representó en casa de la excelentísima señora Condesa-Duquesa viuda de Benavente y Gandía por las damas y familia de S. E., la que desempeñaron con la mayor gracia, viveza y propiedad, en celebridad de los años del excelentísimo señor duque de Osuna, y a este asunto alude la letra del coro final." Y sin duda alguna se representaron en aquel hogar, así como en otros linajudos, no pocas tonadillas, tomando parte en la representación —acaso con no menos propiedad, viveza y gracia— distinguidas damas de rancio abolengo, lo cual exigió que las obras elegidas se transportasen a uno o varios tonos bajos, con el fin de quedar acomodadas a la tesitura de las nuevas intérpretes.

Claro que no siempre recibía la aristocracia con agrado las tonadillas, pues estas producciones cultivaban la nota crítica con gran agresividad, lo cual motivó no pocos disgustos y bastantes quejas. Una de ellas fué manifestada por la mencionada Condesa-Duquesa de Benavente y la Duquesa de Alba, ante el Corregidor, porque la *Caramba* representó una tonadilla saliendo vestida como las señoras elegantes de la época y diciendo cosas que no eran muy del agrado de aquellas dos damas. La cantante afirmó su inocencia y declaró que el culpable era don Pablo Esteve, autor de letra y música de la referida obra, por lo cual el pobre compositor salió desterrado, tanto por evitar persecuciones judiciales como por esquivar la venganza del Duque de Arcos, amigo y amante de una de las damas ofendidas. Felizmente —cuentan los cronistas— el asunto no tuvo graves consecuencias, y se apaciguó muy pronto, pues el supuesto escándalo fué olvidado porque las modas femeninas no tardaron en

Ayuntamiento de Madrid

variar, y una nueva tonadilla de gran éxito dió al olvido la boga que había logrado aquélla.

III. *Las tonadillas en las "Academias" particulares y en las viviendas de la clase media.*

Como ya es sabido, las representaciones de ópera, a cargo de cantantes extranjeros, sufrieron en Madrid muchas intermitencias durante el siglo XVIII, y durante los años en que se las fomentó o permitió, no se daban de un modo permanente, sino durante varios meses del año. En esas pausas los cantantes extranjeros buscaron el modo de seguir obteniendo beneficios económicos, y así nacieron en el antepenúltimo lustro del siglo XVIII algunas "Academias" o lugares destinados al cultivo de la música. En estos teatros íntimos dieron representaciones breves o sesiones de música, tanto vocal como instrumental, a la vez que lecciones de su arte, algunos de aquellos cantantes italianos, mientras estaba cerrado el coliseo donde habían de cantar. Estableciόse una de las referidas "Academias" en el número 20 de la calle del Barco, por un músico de la orquesta llamado Sebastián Brignoli, que más tarde se llegó a familiarizar con nuestro idioma, hasta el punto de ser agregado a las compañías españolas de esta Corte, donde se distinguió como cantante de tonadillas. Y este género, netamente español, fué representado por el famoso Briñoli, precisamente en esa Academia privada suya. También se cantaban tonadillas, a la vez que tiranas, arias, dúos y tríos en la Academia que Matías Lamprucher, asociado a otros cantantes de ópera, estableció en la Costanilla de los Angeles, esquina a la calle de la Sartén. Ello merece notarse muy señaladamente, como demostración del recíproco influjo que habían de ejercer la música italiana y la española, merced a los cantantes italianos establecidos en nuestro país, cuya labor asimiladora de lo nacional fué en cierto modo paralela a otra acción en sentido inverso, es decir, asimiladora de lo exótico, efectuada por cantantes españoles al representar, ya en el idioma natal, ya en el propio de las obras extranjeras, diversas óperas italianas tan celebradas en la península apenina como lo había de ser más tarde en la península ibérica, una vez divulgadas por unos y otros.

En la calle del Duque de Alba, 27, se había establecido una

Ayuntamiento de Madrid

máquina o teatrillo de autómatas, al que dió realce con sus representaciones María del Carmen (a) la *Condesita*. En este tabladillo se representaron también sainetes y tonadillas con auxilio de los cómicos cesantes a causa de la clausura de los teatros principales cuando falleció el monarca Don Carlos III. Por otra parte, entre las escenas de la máquina, se añadieron "pasos de comedias y una gran tonadilla", según informes recogidos por *Barbieri*.

En varias tonadillas se alude ya, desde los primeros años de juventud, a la divulgación que estas obras teatrales menores o algunos de sus números tenían entre las clases acomodadas. La "Tonadilla a solo sin título —*De remedar a Mariana*—" (Misón, 1763), contiene un recitado en el que la intérprete —la famosa Mariana Alcázar— manifiesta el efecto que habrá de producir su tonada entre el auditorio y la difusión que bien pronto logrará obtener en todo el país, pues las damas le encargarán al copiante que se la escriban, para cantarlas ellas a su vez. Esta declaración se efectúa en un recitado que sirve de preámbulo a las seguidillas epilogales de la obra, y este postrer número, cómicamente regocijante, presentaba a la Mariana imitando el defectuoso modo de cantar sus imitadoras en las salas de las tertulias, al prodigar torpezas, equivocaciones y atascos involuntarios. He aquí estas seguidillas:

Escuchen, caballeros,
con zambra y bulla,
el divertiros mi amor procura.
No, no, no engaño; no, no, sin duda,
lo que pasa a las damas (oiga usted, atienda)
en las tertulias.
"Canta las seguidillas"
(*Habl.*)
Vaya.
(*Cant.*)
que canta Marianita.
(*Habl.*)
Cántalas.
(*Cant.*)
Con cara de turbado
tose y escupe
(*Habl.*)
y dice:
No hablen palabra.
(*Finge que imita.*)

Ayuntamiento de Madrid

(*Cant.*)

"Infeliz amor mío, jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo, jo.
qué poco duraste, jo, jo, jo, te.
Pues
(*Habl.*)
No es esto.
(*Cant.*)
pues
(*Habl.*)
tampoco.
(*Cant.*)
Pues...
(*Habl.*)
Yo me he turbado."

(*Cada vez que dice "pues" lo canta una nota más alta.*)

La gente toda
da mil palmadas,
y aun se alborotan.
Mas cuando ella no mira
se vuelven mofa.
No le hace nada.
Remédelo, señora,
(oiga usted, atienda usted) una tonada.
Cante la de los payos
(*Habl.*)
Vaya.
(*Cant.*)
que gustó y es muy guapa.
(*Habl.*)
Cántela.
(*Cant.*)
Con cara de turbado
tose y escupe,
y arranca
(*Habl.*)
y dice.
(*Cant.*)
No hablen palabra.
Tramparrán (4 veces), que viva mi nena.
Tramparrán (4 veces) tran, que la quiero yo.
Esta noche me ha dicho
que a verla vaya:
Pues
(*Habl.*)
No es esto.
(*Cant.*)
Pues,

Ayuntamiento de Madrid

(*Habl.*)

Tampoco.

(*Cant.*)

Pues yo me he turbado.
La gente toda
da mil palmadas.
y aun se alborotan.
Mas cuando ella no mira
se vuelven mofa.
Tiene usted gracia.
Remede usté un poquito
(oiga usté, atienda usté), algo de maja.
Cante la Foncarralera

(*Habl.*)

Vaya.

(*Cant.*)

Que cantaba Mariana.

(*Habl.*)

Cántala.

(*Cant.*)

Con cara de turbado
Se escupe y arranca.

(*Habl.*)

Y dice:

(*Cant.*)

"No hablen palabra."
Ay, que si yo tuviera
cuatro de plata
la tienda de Jeniani
te diera bata (*sic*).
Cuánto me cuestas
que yo te quiera.
Qué mal me pagas.
Al Prado, que hay bellotas
con abundancia.
Pues

(*Habl.*)

No es esto

(*Cant.*)

Pues,

(*Habl.*)

tampoco.
Pues me he turbado.
La gente toda
da mil palmadas.
y aun se alborotan.
Mas cuando ella no mira
se vuelven mofa.

Ayuntamiento de Madrid

Ciertas seguidillas cantadas por la Ladvenant en los primeros años de la tonadilla escénica también gozaron la boga durante largo tiempo; eran aquellas que comienzan con el verso *Es en glorias pasadas*. Sin perjuicio de que las recordemos más extensamente en otro lugar de esta obra, nos limitaremos aquí a exponer que en el sainete *El atolondrado* (anón., censura de octubre 1764) aparece una muchacha aficionada al canto que se embelesaba dando lectura a tan popular seguidilla. Esta misma pieza es cantada por un personaje del sainete *Las resultas de los saraos* (Cruz, 1764).

Un sainete anónimo titulado *El gabinete divertido de toda clase de figuras naturales* (s. a.) está integrado por una sucesión de pasos, entre los cuales se destaca aquel en que doña Marica salía prodigando elogios a su cualidad de "remajísima" ante otros interlocutores. Después manifiesta que para despedirse con gracejo remedará una tonada algo antigua, y tras este anuncio, el manuscrito contiene la acotación textual: "Canta jocosamente algún pedazo de la *Tonadilla de los Gigantones*, yéndose al fin."

En la tonadilla a dúo *El Usía* (anón., s. a.), un petimetre manifiesta que estuvo en la comedia, donde oyó una tonadilla "que es mucho cuento". Pregúntale la dama si recordaba la referida pieza, a lo cual él responde afirmativamente, y dice tras esto:

Salió la Granadina a cantar su tonada
muy peripuesta de esta manera.

Y a continuación canta unas "coplas", divulgadas por aquella popular María de la Chica, que en el mundo teatral era conocida por el sobrenombre *La granadina*.

La tonadilla a tres, *El maestro de música* (Rosales, s. a.), tiene por asunto la enseñanza que un maestro de cantar daba a sus discípulas. Después que las dos alumnas han solfeado un poco, los tres personajes de la obra anuncian, cantando, aquello que inmediatamente va a ser materia de estudio, expresándose así:

Y vamos estudiando
la tonadilla nueva.

En las seguidillas finales de la tonadilla a solo *La Polonia quiere dejar de ser maja* (Esteve, s. a.), la actriz de dicho nombre se despedía del auditorio hasta el siguiente año teatral, repartiendo con tal motivo sus gracias entre los diversos oyentes. En una estrofa decía:

Ayuntamiento de Madrid

Dejo mis ojos alegres
a los petimetres.
Dejo mis tonadillitas
a las madamitas.

En el sainete de don Ramón de la Cruz *El viudo* (1775), el protagonista enumera las gracias de su difunta esposa, haciendo resaltar entre ellas las que tenía para cantar "tonadillas del teatro". Se comenta a continuación la gracia con que remedaba una interpretada por la Raboso, extendiendo tal habilidad al meneo de cuerpo.

En el sainete *La escuela de baile* (anón., censura de diciembre, 1779) un personaje dice, con referencia a otro del género femenino, que si éste canta una tonadilla

que la enseñó este verano
una usía de Madrid
y que aún no se ha cantado
en las tablas, puede ser
que queden cachifollados.

La variedad de aspectos mostrados en los párrafos precedentes es indicio innegable de la difusión que las tonadillas escénicas tenían entre la clase media, una vez sancionadas por el público.

IV. *Las tonadillas fuera de Madrid.*

Don Preciso contó —como se ha expuesto al empezar el capítulo presente— que las tonadillas de gran éxito se difundían al punto no sólo por la cortesana villa, sino también por el territorio peninsular. ¿Quiénes se cuidaban de la difusión por provincias o de su exportación a diversos lugares? Ya se ha visto la participación que en tal sentido compete a los músicos ciegos. También es indudable que, en reducida escala, porque a la sazón se viajaba poco, fueron los aficionados mismos quienes se cuidaban de esa divulgación. Por otra parte contribuían a ella las mismas intérpretes. Así pudo cantar Francisca Borda en la tonadilla a solo *La anónima* (anón., 1779):

Fuí a Valencia, Andalucía,
Cataluña y lo demás.
Vi zarzuelas y tonadas
aplaudidas por allá.

La tonadilla a dúo, *La autora de la lengua* (anón., 1770), anterior en cerca de dos lustros a la precedente, presenta una *autora de compañía* —es decir, directora de compañía teatral— que está formándola para ir a Castilla y espera contar con una "par-

Ayuntamiento de Madrid

te nueva" maravillosa. El actor aguardado, y del cual tanto se prometía, contesta afirmativamente a las preguntas que la "autora" le hiciera de si sabía cantar y bailar, a lo cual añade otras habilidades más:

Yo sé hacer de gracioso
y cantar tonadas...

Otro cuadro de costumbres teatrales, en cierto modo análogo al precedente, nos ofrece la tonadilla a solo, *La cómica de la legua o la cómica nueva* (Esteve, s. a.). La intérprete manifestaba que, por haber llegado la Cuaresma, la parroquia de San Sebastián estaba inundada de cómicos de la legua, llegados unos jinetes en yeguas y otros a pie. Entre los versos que con tal motivo cantaba figuran estos dos, que comprueban de qué modo las mismas actrices difundían por pueblos y lugares el género teatral a que se contrae nuestro estudio:

Nuestros "autores" buscarán chiquillas
que cantarán con sal las tonadillas.

Asimismo aparece un *impresario* (*sic*) o *autor* de Navalcarnero en *La prueba de los cantores, tonadilla a tres*, escrita por Laserna el año 1793. El protagonista tiene dos plazas vacantes en su compañía, y los candidatos acuden en cifra verdaderamente fabulosa, según refiere. Una de las damas que pretendían el puesto va acompañada de un galán, cuyo elogio hace, proclamando que, aunque es aprendiz de médico, en vez de anatomía

ha estudiado sainetes
y tonadillas;

a lo cual responde el protagonista:

Mil cirujanos,
según curan, no estudian
otros tratados.

Puede uno formarse idea del cultivo de la tonadilla escénica en los teatros públicos de provincias por lo que pasaba en Valladolid, de lo cual tenemos noticias merced al volumen que sobre esta materia ha publicado Narciso Alonso Cortés. En 7 de abril de 1774 se dió cuenta en el Ayuntamiento de una instancia de don Antonio Palomino, el cual, "deseoso que el público de ella logre la diversión de comedias y demás que el Gobierno permita", rogaba se le arrendase la casa de comedias por veinte años, para hacer "todo género de piezas de música, como zar-

Ayuntamiento de Madrid

zuelas, tonadillas, sainetes, óperas, comedias diarias y de teatro, siendo servido todo con una orquesta de música de siete a ocho instrumentistas que puedan desempeñar su obligación". (Recordemos, por lo que a la parte orquestal respecta, que en 1664 el "autor" de comedias Félix Pascual solicitó el permiso para representar y declaró traer como músicos un arpista y un guitarrista, y que en 1768 se autorizó a un "autor de la máquina y volatines" aumento de precios, lo cual motivó el acuerdo siguiente: "Manteniendo ocho instrumentos, a saber: dos trompas, tres violines, un violón, un oboe y guitarra, se le permite por esta vez el aumento del cuarto", es decir, de un cuarto por localidad.) En 26 de octubre de 1787, la "graciosa de cantado y verso", Manuela Fernández, pedía viniese a la compañía, de acuerdo con lo acordado al formarla para su actuación en Valladolid, el "segundo galán y primer cantarín" Paulino Fernández, el cual hacía suma falta, "ya por su notorio desempeño como porque con el susodicho está hecho el caudal de tonadillas, y faltando uno y otro se hallará expuesta la suplicante y demás que cantan a la gritería del público". La función celebrada el 30 de mayo de 1790 con motivo de "los felices días de nuestro serenísimo príncipe de Asturias" se inauguró con una laudatoria, se representaron una obra nueva en tres actos, un sainete nuevo, dos tonadillas nuevas, entre las cuales se interpolaba el sainete, y la función terminó con "un baile nuevo con varios solos y una divertida contradanza, y para que sea mas vistosa la dicha función iluminará la Casa". Al solicitar el "autor" de compañía Antonio Solís, en 1798, que le cedan el teatro, "se allana a que en el sábado de cada semana presentará para su revisión y censura por los señores comisarios y procuradores del común, o cualquiera de ellos, todas las piezas cómicas, sainetes y tonadillas que hayan de representarse o cantarse en la semana siguiente, sin perjuicio esto de lo que se previene y manda en la Real orden del año noventa y tres". El 22 de diciembre de 1803, durante la representación de la comedia, y "cuando se estaba cantando la tonadilla", arrojaron al patio una vasija de vidrio blanco, sin que se pudiera averiguar quién lo había hecho, como comunicó al Ayuntamiento el regidor perpetuo de la ciudad. Al formar Francisco Alonso la lista de la compañía que el año 1804 habría de actuar, no sólo en Valladolid, sino además en Salamanca y Zamora, incluye un grupo de intérpretes "para

Ayuntamiento de Madrid

piezas de música y tonadillas". El 24 de abril se da en Valladolid una función que abarca una comedia con tonadilla, vols. y un sainete por fin de fiesta.

También con referencia a Valladolid hemos de señalar los progresos que con los años hacía la orquesta. Ampliando las noticias consignadas en el párrafo anterior, diremos que el expresado "autor" Antonio Solís se comprometió a poner "una orquesta completa, compuesta de cuatro violines, dos trompas, dos flautas y bajo" en 1798. Cuatro años después la orquesta estaba integrada por dos bajos, seis violines, dos obuses (*sic*), dos trompas, dos flautas y una viola. En la lista de la Compañía cómica de Felipe Ferrer, con destino a Castilla la Vieja, que actuó en Valladolid el año 1783, figura como segundo violín un José Esteve —¿acaso pariente del tonadillero famoso?— de quien se dijo: "Bueno: enseña a cantar y es compositor." En la compañía formada en 1802 para Valladolid, Salamanca y demás pueblos de Castilla figura como director don Francisco Valladar, procedente de Barcelona. Este mismo individuo figura dos años después como "primer músico de compañía, compositor y director de orquesta" en la compañía formada para Valladolid.

¡Lástima que no conste cuáles fueron las tonadillas interpretadas en Valladolid, ni se hiciera mención, por lo menos, de los autores predilectos en esta manifestación escénica de arte menor!

* * *

Una tonadilla de la época de juventud, escrita por Esteve en 1764, con el título *La bellotera* (2.ª parte), presentaba a un individuo enamorado de todo lo extranjero, que no podía oír una buena tonadilla sin sostener que estaba hecha a la moda de París. En la tonadilla a cuatro *La pescadora* (anón., s. a.), Polonia Rochel comenzaba manifestando que quería pescar ideas de tonadas. Después aparecía Casas, de fingido italiano. Al preguntarle ella si trae alguna tonadilla que cantar, él responde:

En la tienda mia
tutto se trovar.

Estos dos últimos ejemplos muestran fantasías satíricas o burlescas al suponer que también las tonadas alcanzaban a otros países europeos. Más real es el hecho de que se extendieron en-

Ayuntamiento de Madrid

tre los criollos de nuestro imperio colonial, como lo comprueba el Memorial antes mencionado, que suscribieron en 1787 los *autores* de compañías Martínez y Ribera, con motivo de la petición formulada por los ciegos para editar tonadillas, pronunciándose contra el proyecto de que comerciasen con ese caudal literario "ya en España, ya embarcándole para las Indias". Veinte años antes de que se escribiera este Memorial se había representado con éxito, renovado durante un lustro bien largo, aquella tonadilla cuyo epígrafe reza *El indiano de Lima*, en la cual el indiano recién llegado a nuestra península refiere que en Lima se cantaban numerosas arias y tonadillas, unas malas y otras buenas, porque de todo se producía en aquel alejado suelo, mencionando entre las mejores tonadillas compuestas por allá

una de trompas punteadas
que sólo tocaría alegra.

Para cerrar este aspecto histórico recogeremos aquí un dato digno del mayor interés. Cuando la tonadilla se halla en el período de juventud, atrae ya la atención no sólo de españoles, sino de extranjeros también. Hallamos un testimonio bien elocuente, con referencia a un caso concreto, en la correspondencia de Beaumarchais (publicada por Luis Thomas bajo el título *Beaumarchais.—Lettres de Jeunesse* (1745-1775). El famoso autor de *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro* permaneció en Madrid, por asuntos profesionales ajenos a la literatura, desde la primavera de 1764 hasta la primavera de 1765. Una vez en París, escribe desde el lecho del dolor a un agente de negocios y amigo suyo, monsieur Durand, que residía en Madrid. Esta carta, fechada el 23 de abril, no se ocupa de asuntos comerciales tan sólo, pues contiene estos párrafos de señalado interés para la música española:

"Acabo de recibir mi baúl y mi arpa; pero estoy disgustado de no haber encontrado en esos envíos toda la música que había dejado en Madrid: tonadillas, arietas y todas las piezas para el arpa. Todo esto me contraría enormemente..."

A continuación se queja Beaumarchais de que también le faltaban ropas y alhajas, tras lo cual añade: "Deseo, sobre todo, que mi música no se haya extraviado, y que usted me remita todas las tonadillas, seguidillas de Michón (*sic*, por Misón) y de los mejores autores, aquellas que gozan de reputación, espe-

Ayuntamiento de Madrid

cialmente *El Granadero, El peregrino* y *El caballero*... Buenas noches. No veo gota del dolor de cabeza."

Todos estos datos y ejemplos se comentan por sí solos, para comprobar la popularidad que el género tonadillesco alcanzaba por doquier, fuera de la cortesana villa donde se había engendrado y venía cultivándose por inspirados músicos.

V. *Tonadillas que se mantenían largo tiempo en el repertorio.*

La tonadilla parecía un producto de vida efímera. Semanalmente debía producir una cada compositor de los adscritos a las dos compañías asentadas en los coliseos de la Cruz y el Príncipe. Además estaban obligados a escribir otras para que comenzasen temporada las diversas damas de la compañía, y algunas más en sonadas festividades. Ni ese trasiego continuo ni esa incesante renovación impidieron que algunas tonadillas gozaran de gran boga, si por la gracia, picardía o malicia del asunto, o bien por el encanto de la música, recibían una sanción durable. Algunas prolongaban su representación durante semanas y meses, para caer en un olvido definitivo tras esta boga sin consecuencias. Otras revivían tras ocasos de meses y aun de años también. Hubo por excepción alguna verdaderamente privilegiada bajo tal aspecto, como le sucedió a *Los maestros de la Raboso* (Laserna, 1780), con referencia a la cual dice Barbieri, en los manuscritos legados a la Biblioteca Nacional, que dicha producción llegó a sus tiempos, pero no con su título primitivo, sino bajo la denominación *Tonadilla del Tripili*, porque solían añadirle al final una tirana con el estribillo "Tripili trapalá". El mismo Barbieri expone, con referencia a la tonadilla *El presidiario* (Moral, 1791), que esta obra se mantuvo largo tiempo en los escenarios, añadiendo la frase: "Todavía en mi juventud se representaba."

Según he deducido por propia observación, examinando libretos y guiones musicales de tonadillas, así como otras obras menores representadas en los intermedios de las comedias, son varias las tonadillas que se mantuvieron varios años, con o sin intermitencias, en el repertorio. Debe figurar en primer lugar, a tal respecto, aquella de que se ha dado cuenta, cuyo número central tenía la seguidilla famosa "Es en glorias pasadas — El pensamiento"... "Pertenecía a la época de juventud y dió fama

Ayuntamiento de Madrid

enorme a "la Lavenana", es decir, a María Ladvenant. Falleció esta actriz en 1767, dejando cuatro hijos. Uno de ellos era Silveria Ribas Ladvenant, que quedó huérfana de madre a los siete años de edad, y se dedicó también a las tablas, haciendo su primera salida cuando tenía catorce años. Entre las obras que cantó Silveria figura una tonadilla a solo titulada *El entretenimiento* (anón., s. a.), composición breve con dos seguidillas, que constituye una evocación familiar llena de sentimentalismo, a la vez que un homenaje respetuoso a la memoria de la llorada actriz y un resumen autobiográfico no exento de interés. Esta segunda Lavenana (que se conocía principalmente por el apellido materno en la forma popularizada por los auditorios) anuncia su decisión de "salir a echar su tonada". Y canta lo que sigue:

"Es, pues, el caso,
dueños del alma,
que apenas supe
andar a gatas,
tuve a serviros
afición tanta,
que verme grande
sólo anhelaba.
Sí, queriditos,
cantaba mis juguetillos.
Entonada mis tonadas.
De lo que entonces
más se cantaba
me componía
yo mis tonadas.
Atención, Músicos,
que por si agrada
cantaré una
que allí cantaba.
Sí, queriditos.
Y si acaso no gustase,
perdonadme, pues, mis faltas.

Sigue después la famosa canción, en aire "despacio".

Es en glorias pasadas
el pensamiento.
(¡Ay de mí, qué pesar!
¡Ay de mí, qué dolor!)
Unas veces verdugo
y otras consuelo.
Acuérdome, tirana,
de aquel felice tiempo
en que, menos ingrata,
recibí tus obsequios,
y ahora, tirano,
y ahora, soberbio,
ya no haces caso
de mis lamentos.
Si es porque te cansaste
de mis afectos,
no dudes, dueño mío,
lo fino de ellos.
Mas ¡ay!, y cuán en vano
me quejo al viento.

La obra concluye con seguidillas, cuyo comienzo es como sigue:

Aposentos, lunetas,
mi patio y gradas,
perdonad si la liebre
se volvió galga...

Grande fué la vitalidad lograda por la tonadilla *La vuelta del indiano*. Aquélla, a solo, escrita por Esteve en 1778 bajo el

Ayuntamiento de Madrid

título *El francés*, corrió por diversas poblaciones durante varios años, pues según notas puestas en el manuscrito correspondiente, la cantaron la Borda, la Felipa, la Gaspara Sanz en Badajoz el año 1785, y la Luisa el año 1788; algunas de estas indicaciones están en lapicero y otras con tinta. Otra a dúo, compuesta por el mismo músico en 1781, y titulada *¡Ay, mosqueteros!*, volvió a representarse pasados unos dos lustros, como lo acredita la siguiente nota que figura en el manuscrito correspondiente: "Esta ton. la cantó la Pulpillo con Paco el día 26 y 27 de abril de 1790. La volvieron a cantar los dichos un domingo en el día 10 de julio de 91 en *Cautelas*, y el 12 y 13 de octubre en *El Picarillo*."

Algunas tonadillas fueron objeto de mención en otras obras de análoga índole escritas algún tiempo después. Hemos citado a tal respecto, unas páginas atrás, la compuesta para Silveria Ladvenant, la segunda Lavenana. También queda mencionada la alusión a diversas tonadillas que contiene la *Tonadilla a solo sin título.—De remedar a Mariana* (Misón, 1763), donde se describe lo que pasa en las tertulias. Fíngese ahí —como se ha podido ya ver— que una dama pedía a otra cantase las seguidillas que entonaba la Marianita (es decir, la famosa Mariana Alcázar); después solicitó que cantase la tonada de *Los payos*, obra "que gustó y es muy guapa", y por último *La Fuencarralera*, que hizo Mariana también. Cada intento por complacer tal petición iba seguido de un fracaso, porque la intérprete fingía aturdirse y avergonzarse.

La tonadilla general *Las quejas de los horteras* (anón., s. a.) alude a cierta tonada, sin duda muy popular entonces, en la que Catalina Tordesillas buscaba su conciencia en la calle de Postas, así como también a otra tonada no menos popular que se había escrito satirizando a los tenderos.

La cantada vida y muerte del general Malbrú (Valledor, 1785) inspiró las referencias de que se dió noticia en el capítulo correspondiente a la historia de la tonadilla durante dicho año.

La gallega seducida es una tonadilla a cuatro, escrita por Laserna, sin que conste el año en el correspondiente manuscrito, aunque sí los actores encargados de representarla (Joaquina, Querol, Paco y Pepe). Una gallega tosca hace aquí de damisela y empieza a cantar acompañada por el bajonista. Después

Ayuntamiento de Madrid

entona unas seguidillas, que eran "aquellas de la Polonita, resaladotas", puesta "unisona al bajón", para seguir el consejo de Paco. Reprodúcese aquí la letra de esa canción, pero con una pintoresca ortografía, que imita la fonética regional del correspondiente personaje. Dice así:

El garbu y el maneju
de una española
a tudas las naciones
las dejan boubas.
¿Hay en Rusia este garbu?
¿Este chiste en Italia?
¿Este aseo hay en Londres,
y en la Prusia esta planta?
Mie usté, mie usté qué paseo.
Vea osté, vea osté qué fanfarria.
Mie osté, mie osté qué española.
Vea osté, vea osté qué chuscaza.
A todas las naciones
las deja estauta.

Al terminar su canción preguntaba este personaje femenino si se había portado bien. Responde Querol que lo ha hecho "de pasmo", añadiendo que en los Doctrinos no hay muchacho que entone mejor un "parce mihi". Estas dos palabras latinas fueron tachadas,, con toda probabilidad, por imposición de la censura, sustituyéndolas el vocablo "villancico".

La producción a que se refiere *La gallega seducida,* sin dar su título ni más circunstancias que las expuestas, es, indiscutiblemente, una a solo, escrita por Laserna en 1787 con el título *El deseo de la Pulpillo,* graciosa obra cantada por la referida intérprete para anunciar que había ascendido de sexta a cuarta dama, y en la cual se incluyen, entre otros números, un "rondó atiranado", con letra en parte italiana y en parte española, y unas "seguidillas", cuya letra, algo diferente de la citada atrás, dice como sigue:

Las majas madrileñas
son de tal casta,
que a todas las del mundo
dan quince y raya.
Digo, a ver qué desguinces.
Digo, a ver qué fanfarria.
Digo, a ver este arqueo.
Digo, a ver. Vaya, vaya,
sobre que son remajas.
Pues digo, si columpian.
Pues digo, si se plantan.
Pues digo..., ¿mas qué digo
si no puedo imitarlas?

Los tres más reputados maestros de la tonadilla —Misón, Esteve y Laserna—, así como también aquel Valledor que durante un breve tiempo parecía que iba a ecliptar a los dos últimos, y Moral, el sucesor de Esteve cuando éste abandonó su cargo de compositor municipal, produjeron obras que, no obstante parecer destinadas a tener efímera existencia, se man-

Ayuntamiento de Madrid

tuvieron largo tiempo en el repertorio escénico o en la memoria del público.

* * *

Hemos dado fin, con este capítulo, al examen histórico de la tonadilla escénica. Complemento indispensable de él será el estudio consagrado a su morfología bajo la doble faz literaria y musical, el cual ocupará el segundo tomo de la presente obra. La riqueza de contenido y variedad de aspectos que nos han ofrecido las fuentes artísticas originales justificarán, sin duda, la amplitud con que ahí trataremos esa materia.

Con todo ello se podrá apreciar detalladamente la gran importancia que la tonadilla escénica tiene dentro de la vida artística española del siglo XVIII, y cuán indispensable se hacía velar por sus hollados fueros, procediendo a rehabilitarla y enaltecerla.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

APÉNDICES

Estos apéndices constituyen elementos complementarios del presente volumen, pues amplían o aclaran algunos puntos, ya esenciales, ya curiosos, que habían sido tratados en las páginas anteriores. Para su ordenación se han establecido las siguientes secciones:

1.ª Noticias y juicios sobre la tonadilla escénica.

2.ª Memoriales, escrituras, dictámenes, informes, censuras, certificados y avisos en relación con la producción tonadillesca o con sus cultivadores.

3.ª Listas de músicos adscritos a las compañías teatrales madrileñas durante el cultivo de esa manifestación lírica; de los compositores, tanto nacionales como extranjeros, que nos han legado producciones de esa índole, y de los principales intérpretes de tonadillas.

4.ª Inventario de tonadillas que pertenecieron al caudal de determinada compañía.

5.ª Catálogos de obras musicales, existentes hoy en la Biblioteca Municipal de Madrid, compuestas por Guerrero, Misón, Esteve, Laserna, Moral, Rosales, Valledor y Francesconi.

Se cerrará este apéndice con la noticia de una reciente audición de tonadillas, celebrada en el Instituto Francés de Madrid.

Salvo casos extraordinarios, todos esos materiales —tanto los que seguían manuscritos como los que ya estaban impresos en las fuentes que los suministraron— aparecerán aquí transcriptos en ortografía moderna.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCION PRIMERA

NOTICIAS Y JUICIOS SOBRE LA TONADILLA ESCENICA

I

ORIGEN Y PROGRESOS DE LAS TONADILLAS QUE SE CANTAN EN LOS COLISEOS DE ESTA CORTE.

(Articulo inserto en el *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid* (tomo 12, año 1787).

Las tonadillas, por lo menos desde primeros del siglo XVIII, eran un *cuatro*, que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa abajo, vestidas de corte, a lo que llamaban *tono*. Al fin del segundo intermedio cantaban otra, compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres o con agudeza y gracia. La graciosa cantaba la primera copla; las demás lo hacían alternativamente, y por último cantaban todas juntas. Después se cantaron ya a *dúo*, y más después a *cuatro*. A este género de tonadas le llamaban *baile de bajo*, porque acompañaban a las voces una guitarra y un violón.

Por los años de 1749 ya se añadió a cada copla un estribillo gracioso de otros cuatro versos, imitando algún sonsonete o voces nuevas de chiste, como se observa en las piezas de este género intituladas: *El Galapaguito, La enfermedad de Plasencia, El Reló de San Fermín, El Herradorcito*, etc. Los compositores de estas piezas eran don Francisco Coradini, don José Nebra, don Manuel Ferreira y don Antonio Guerrero.

En el año 1745 vino a la compañía de la Parra, que hoy es de Manuel Martínez, un actor músico llamado Josef Molina, el cual, ayudándose con su guitarra, avivaba estos juguetes; entre ellos fué célebre el del *Entramoro*, que compuso en el año 1746, y cantó en los *Autos sacramentales*, añadiendo por estribillo al fin de cada copla de este modo:

Ayuntamiento de Madrid

Entra moro, sale moro, tiriraina.
El salerito, la cincha y la alabarda
Y el borrico para traer agua.

Alborotó tanto esta simpleza, que no había persona en la corte que no lo cantase, lo cual dió al expresado Molina el apodo de *Entramoro*, que no perdió hasta su muerte, por más que procuró desterrarle con una tonadilla intitulada *Yo no soy Entramoro*.

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, y empezaba:

Ya viene Jusepillo
a la posada.

Lo cantaron Teresa Garrido y Catalina Pacheco, llamada la *Catuja*, y agradó tanto la invención, que el mismo año por la Navidad compuso una tonadilla a *dúo* denominada *Los Pillos*, que cantaron Diego Coronado y Juan Ladvenant; y otra *a tres*, que cantaron las dichas Teresa, Catalina y María Hidalgo; 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 que empezaba:

Fortunita, fortunita.
No me persigas cruel,

que cantaron Rosalía Guerrero y Diego Coronado. Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro o en las de música, para las que se llamaba orquesta, cantándose dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban; en las otras se cantaban los *bailes de bajo*, hasta el año de 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, que hoy es de Manuel Martínez; don Antonio Palomino, don Juan Manuel (que después fué cómico), bajos, y don Antonio Guerrero, guitarrista de la compañía de Manuel Guerrero, que hoy es de Eusebio Rivera.

Las más sobresalientes cantoras de aquel tiempo fueron Teresa Garrido, la primera que cantó tonadillas a solo a la guitarra, de carácter joco-serio; Catalina Pacheco, llamada *la Catuja*, de carácter serio, y particular en expresar la letra y afectos expresi-

Ayuntamiento de Madrid

vos; María Antonia Guzmán, de medio carácter, y particular en las payas y viejas; María la Chica, llamada *la Granadina*, de carácter jocoso y tan singular en los remedos, que hasta ahora no ha habido quien la iguale; Mariana Alcázar, particular en lo jocoso y majas ordinarias; Teresa Segura, de carácter serio; María Mayor Ordóñez, de carácter serio y muy singular en las arias; Juana Garro, particular en las gitanas, y Joaquina Moro, en las viejas.

Los actores que cantaron con más primor en el mismo tiempo fueron: Manuel Guerrero, que fué el primero que empezó a cantar en Madrid en el carácter serio; Juan Ladvenant, de medio carácter y singular en imitar a los franceses; José Molina, llamado el *Entramoro*, de carácter jocoso, y muy particular en imitar a los arrieros, andaluces y payos; Diego Coronado, muy singular en lo jocoso, y el primero que cantó en las zarzuelas y tonadillas modernas; Ambrosio Fuentes, singular para las zarzuelas; Juan Manuel, para el medio carácter, y Cristóbal Soriano, lo mismo, y singular en imitar a los franceses.

Todas las tonadillas que se han cantado hasta aquí se pueden dividir en dos modos: o a solo, solo o de interlocutores a dúo, tres, cuatro, etc., o según los asuntos que se cantaban o imitaban y los adornos que se agregaban. Las imitaciones eran pinturas de amores, ya de majas y majos, arrieros, carreteros y gitanos; ya de personas de otra clase que llamaban usías; ya pastorelas y amores pastoriles, cazas y pescas; o ya remedando chascos y dichos, y otros pasajes de vendedoras de avellanas, naranjas, castañas y otras frutas; y esto último gustó tanto algún tiempo, que las cantarinas embelesaban a los espectadores por las gracias de los chascos o de los dichos propios de la plebe, remedados con viveza y energía. Los adornos que se agregaban eran varios estribillos, como el *caballo*, el *cerengue*, el *manguendoy*, las *tiranas*, las *seguidillas*, etc.

El primer modo a solo puede reducirse a la poesía lírica, y si contiene sátira, como es frecuente, a la satírica; si es con interlocutores, a la dramática; en aquél se imitan las costumbres, en éste las acciones y las costumbres, formando una pieza pequeña dramáticomusical, con su introducción, fábula, episodio y solución, a que suele agregarse un final de seguidillas, caballo, tirana, etc., como hemos dicho, y de que hablaremos en otra ocasión más particularmente. De poco tiempo a esta parte se ha introducido la sátira, sobre que también nos extenderemos otra vez. Nos parecen muy bien, entre las tonadillas satíricas, las muy disfrazadas y artificiosas, como son las alegóricas, en que se personalizan las pasiones o las virtudes y vicios. En este mes se ha ejecutado de este género la siguiente: *La verdad enferma y médicos de moda*. Personas: *La Verdad, La Voluntad, La Memoria, dos Médicos*.

Ayuntamiento de Madrid

II

La tonadilla escénica juzgada por don Leandro Fernández de Moratín.

(*Fragmentos.*)

A las antiguas jácaras y bailes cantados, que duraron hasta más de la mitad del siglo anterior, sucedieron las tonadillas, nuevo género de composiciones, más variado y artificioso que los romances que se acompañaban con la guitarra, y menos complicado que los bailes, sin la danza y movimientos pantomímicos que se usaban en ellos, sin personajes alegóricos ni ficciones absurdas. En las tonadillas a solo se trató de imitar un monólogo narrativo o afectuoso, y en las de dos o más interlocutores una acción dramática.

Si en los principios de esta revolución plausible no se consiguió toda la perfección que era de esperar, a lo menos se puso término a muchos desaciertos, y desde luego se conoció cuánta regularidad y belleza podían adquirir aquellos breves poemas destinados al canto. Los poetas se aplicaron con algún esmero a estas composiciones; y no reñidas todavía (como hoy lo están) la poesía y la música, la primera daba ocasiones de lucimiento a la segunda, y ésta, dejando el más sobresaliente lugar a su hermana, sabía contentarse con aprovechar y embellecer sus motivos, imitando entrambas la sencillez de la naturaleza.

Sencillas eran entonces estas obras, y no faltaba en ellas gracia, novedad e interés, como es sencillo el Apolo del Belvedere, la Santa Cecilia de Bolonia, la columna Trajana, y no por esto dejan de ser modelos admirables de belleza artística.

Pero hay profesores de todas las facultades que no se persuaden de esta verdad elemental; y por desgracia son tantos los que en la música prefieren lo difícil a lo sencillo, lo brillante a lo verosímil, que no es mucho se apartasen los compositores del teatro de aquella única senda que debe seguirse en las artes de imitación, para que a un tiempo reciban placer el entendimiento, el corazón y la fantasía.

Parece que poetas y músicos hicieron particular empeño en corromper, por todos los medios posibles, un género que habían cultivado sus antecesores con aprobación del público. Los poetas, siempre atrasados y famélicos, hicieron barato en la composición de las letras de tonadillas: una con otra, chica con grande, a doblón se pagaban; y según ellas eran, se les daba mucho dinero de más. Hasta mujeres en extremo ignorantes se aplicaron a este ejerci-

Ayuntamiento de Madrid

cio, y escribían en ruines coplas cuantos disparates se pueden cantar en veinte minutos: acababan su obra, hacían entrega del manuscrito, tomaban su doblón, y volvían a su casa a calzarse el dedal y a freír los calabacines.

De estas letras habla don Eleuterio, y tales eran como él las pinta: necias, groseras, obscenas, sin gracia y sin arte. Si las que se han escrito después tienen más mérito que aquéllas, los que conocen el teatro sabrán decirlo. Baste asegurar que frecuentemente se ve salir a don Cristóbal, casado con doña Ruperta, y él paseándose, y ella sentada al tocador, cantan un par de coplas triviales e insignificantes, que acaban con aquello de

No se puede tolerar,
No lo puedo tolerar;

y esto, dicho y repetido diez o catorce o veinte veces, callan de repente los instrumentos, sin saber por qué, y empieza entre marido y mujer lo que llaman parola, transición intempestiva, absurda, discordante con lo que ha precedido y lo que debe seguir.

C. Mira, Ruperta, que tienes
Un genio de los demonios.
R. ¿De veras?
C. Mira que estoy
Sofocado hasta los codos.
R. Ya lo huelo.
C. Si me apuras,
Al instante me divorcio.
R. Eso estoy yo deseando
Porque eres muy fastidioso.

A lo mejor de este diálogo se apodera de ellos otra vez el demonio armónico, y les hace prorrumpir en unas seguidillas boleras, acompañadas de toda la orquesta, en las cuales dicen, poco más o menos:

¡Ay, que mi mujercita...
¡Ay, que mi maridito
Me va apurando,
Y tendremos jarana
Si es que me enfado!
Que no se pueden
Sufrir las sinrazones
De este imprudente...
De esta imprudente.

Luego, mediante otro batacazo músico y poético, vienen a parar en unas letrillas satíricas, en las cuales, si no hay chiste, ni ingenio, ni gramática, no faltan a lo menos chocarrerías y desvergüenzas. Se cansan de esto, y viene un recitado poético, y después

Ayuntamiento de Madrid

un dúo, en que se aplica tal vez la música compuesta para expresar los afectos del ánimo atroz de Cantón o los amores de Licidas y Argenis, a la ridícula disputa del oficinista y de su digna esposa, que altercan sobre si la basquiña ha de tener flecos, o si los puntos de las medias de don Cristóbal han de coserse o no. Se acaba el *dúo y dan otro salto y empieza una polaquita alegre y bulliciosa*, destinada a concluir la fiesta y recomendar al auditorio una máxima moral, o por mejor decir, una verdad de Pero Grullo, o un concepto en que no hay sentido:

Y esto sirva de ejemplo
A todos los casados,
Para que, escarmentados,
Usen de precaución.

Mirad en este caso,
Mujeres y maridos,
Que debéis advertidos
En todo proceder.

Este capricho enseña
Que en lances tan urgentes
Excesos imprudentes
Se deben evitar.

Los inteligentes en la música dirán si es cierto que en las composiciones modernas, lejos de prestar los instrumentos energía y adorno de las palabras, de tal manera las ahogan y confunden, que es indiferente que el cantor cante o lo deje de hacer, puesto que no hay voz humana que pueda sobrepujar a tanto estrépito. Dirán si es cierto que la parte instrumental excede sus límites cuando interrumpe la expresión poética y dramática con sus preludios y ritornelos, resfriando la acción, y quitan a las figuras teatrales el *movimiento y voz, y destruyendo por este medio todos los conatos* del poeta y de los actores, la verisimilitud y el interés, para que la garrulidad pedantesca del músico lo luzca exclusivamente. Dirán si al poner en música aquellas palabras o expresiones, en que no hay imágenes ni efectos, será conveniente hacinar notas, dando importancia a lo que no la tiene, y apurando las combinaciones más delicadas de la armonía para decir:

Esta carta me ha entregado
El lacayo de don Blas.
¿Cuanto va que se ha marchado
A los baños de el Molar?

Ya son las cuatro:
Quiero salir.
Abre esa puerta.
—Ya voy a abrir.

Ayuntamiento de Madrid

Dirán si es una regla o un error apoyado en la más crasa ignorancia el acomodar la expresión música, no al sentido general del pensamiento, sino al significado particular de cada voz.

Una tonadilla es un melodrama, y debe escribirse con sujeción a las reglas de toda imitación teatral: unidad de acción, de lugar y tiempo; expresión conveniente de caracteres y de pasiones, una fábula, un interés, nudo y solución, propiedad, corrección, cultura en el lenguaje y en el estilo, facilidad en la versificación, ligereza, armonía. No se limita a un solo género; todos los admite, del más humilde al más levantado y heroico. Un paso de Lope de Rueda, un idilio de Gessner, un cuento de La Fontaine, una oda de Horacio, un episodio de Cervantes, una heroida de Ovidio, pueden ser materia conveniente para esta clase de composiciones, si sabe hacerse con inteligencia y gusto. La elección del argumento decidirá la del género, la de la fábula, la de los personajes, la de los efectos, la del estilo, la de los versos, la de la música. El poeta que niegue la importancia de estas observaciones sólo escribirá disparates.

El músico, si conoce bien el arte que practica, sabrá que toda composición armónica debe guardar un carácter conocido y constante, y que las variaciones con que ha de animarla no deben ser tales que le alteren y desmientan.

> Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
> Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

Sabrá también que la elección de este carácter no está en su arbitrio; el poeta le fijó antes que él, y no es posible evitar esta *dependencia sin exponerse a desatinar. El canto empieza donde* acaba la declamación, y el conocimiento de este arte es tan necesario al músico, como lo es el dibujo al que se propone pintar un cuadro. Si quiere expresar en música los efectos celosos de un héroe, los ímpetus más feroces de la venganza, observe cómo lo finge Isidoro Máiquez en los personajes de Otelo, de Orosman y Orestes. Si intenta dar a su composición el tono, la gracia, la viveza cómica que pertenece a las acciones comunes y populares, la excelente actriz Gertrudis Torre sabrá indicársela. Mariano Querol puede enseñarle la expresión maliciosa de un rústico, la sencillez grosera de sus amores, su mal disimulado temor, las impertinencias de la vejez, su áspera condición, su debilidad, sus vicios ridículos.

Sin mucho conocimiento del corazón humano y de la manera con que se manifiestan naturalmente sus afectos en los varios estados y situaciones de la vida, sin un tino feliz que le enseñe hasta dónde llega la verisimilitud en la declamación, y hasta dónde puede extenderse en la música, ¿cómo sabrá el compositor apli-

Ayuntamiento de Madrid

car el canto a las palabras ni ayudar a la voz con el ornato de los instrumentos? Talento, sensibilidad, gusto, discernimiento exacto de lo que es natural, oportuno y bello, alma armónica, fantasía fecundísima, que a su voluntad la demore o la encienda, eso necesita el músico que haya de componer. Si esto le falta, sabrá amontonar notas y atropellar sonidos, y nada más; sabrá hurtar y unir, sin conocimiento ni razón, lo que otros inventaron; formará un todo irregular y deforme, compuesto de partes excelentes; pero no diga jamás que es músico, ni que cultiva un arte tan difícil y tan bello.

* * *

No debemos extrañarnos de la severidad con que trató Moratín a los compositores españoles de música escénica en los anteriores párrafos, dirigiendo sus reproches, tácitamente, a Esteve, Laserna, y Moral, entre otros, cuando la misma ópera italiana le inspiró censuras que, bien mirado, estaban muy puestas en su punto, pero que contrastaban con la admiración dedicada por doquier a esa manifestación musical, dotada de poderosa fuerza expansiva. He aquí, en efecto, algo de lo que sobre dicho particular dice en su "Viaje de Italia" después de manifestar que Nápoles es la escuela de la música, y toda Italia reconoce esta superioridad, hasta el punto de haber sido admiración y ejemplo de toda Europa los compositores napolitanos Porpora, Vinci, Leo, Scarlatti, Durante, Pergolese, Piccini, Sachini y Jommelli, entre otros, y después de añadir —unas líneas más adelante— que entre todos los maestros de capilla italianos de su tiempo que habían escrito para el teatro eran de Nápoles la tercera parte, y precisamente los más estimados, como Cimarosa, Paisiello, Tarchi, Trito, Guglielmi Andreozi y Fioravanti, todos ellos conocidos y reputadísimos en Europa:

La música italiana, llena de variedad, de pompa, de gracia, de ingeniosos atrevimientos, aplicada al teatro es una brillante colección de inconsecuencia y desaciertos insufribles a la razón, que examina las obras de las artes con la luz de la filosofía. Ya sea en el género cómico, ya en el heroico, todos los artificios de la música parecen dirigidos a destruír la ilusión teatral. ¿Cuándo se habrá podido creer que la verisimilitud no es el alma de la imitación escénica? ¿Quién dudará que éste es el gran precepto que debe observarse, y que todos cuantos enseña la poética y la razón se comprenden en éste solo? Y ¿quién no conoce que la música moderna es diametralmente opuesta a los efectos que deberían esperarse de la observancia indispensable de tal principio? ¿Qué quiere decir aquel recitado monótono y fastidioso, aquellos preludios instrumentales que enfrían y detienen el progreso de la acción en las situaciones más agitadas, aquella lentitud con que expresa el

Ayuntamiento de Madrid

canto los afectos más vehementes, aquellas repeticiones fuera de sazón, donde apura la música todos sus esfuerzos, haciendo agudo lo que ha de ser grave, haciendo largo lo que ha de ser breve, renovando mil veces una misma idea, dando expresiones distintas y contrarias entre sí a un mismo afecto, amontonando conceptillos, retruécanos y repiqueteado de voces en vez de expresar con sobriedad, vigor y sencillez las agitaciones del ánimo? ¿Qué importa que haya en tales pasajes variedad, novedad, osadía, invención, si no hay asomo de verisimilitud en nada; si el músico destruye las fatigas del poeta; si toda la ilusión teatral desaparece al sonar la orquesta, y ella sola inutiliza los encantos de la perspectiva y las luces, la propiedad de los trajes y aparato, el estudio de la gesticulación, los grupos y actitudes, la composición de la fábula, la imitación de las pasiones humanas, la sentencia, el estilo y cuanto han podido producir las artes más seductoras para hacer verisímil la ficción dramática? Quizá llegará un día en que algunos de aquellos grandes hombres que el mundo produce de tarde en tarde, prescindiendo de las costumbres, de los ejemplos, de los principios establecidos, sepa levantarse sobre los demás, y dando a la música un nuevo carácter, la reconcilie con la naturaleza, de la que hoy se aparta, y reduzca a práctica lo que hasta ahora no ha pasado de mera especulación; pero ¿cuándo llegará este día? La corrupción general de las artes no da lugar a creer que se verifique muy presto.

Ni Nápoles ni lo restante de Italia puede gloriarse de producir poetas dramáticos, cuyo mérito sea ni remotamente comparable al de sus músicos. Los empresarios son los dueños del teatro, y ellos se procuran las obras nuevas, que pagan a precio vil a los escritores hambrientos, que se les presentan a porfía... Apóstolo Zeno y el inmortal Metastasio enmudecieron ya casi del todo, y apenas algunos dramas de este último aparecen de tarde en tarde en alguna ciudad de provincias, y casi nunca en las Cortes de Italia, donde se apetecen cosas nuevas; y por más que sean disparatadas y absurdas, se prefieren a las obras estimables de aquel gran poeta. Así es que la música tiraniza el teatro; la poesía, envilecida y esclava, se mira como una parte accesoria y de menos valor; los hombres de mérito no escriben, porque falta honor, premio, emulación que los anime; y en vez de *Atilio Regulo, Tito* y *Adriano*, sólo se ven obras como el *Giasone;* no es posible, en tal abandono, esperarlas menos ridículas. Siendo, pues, la poesía la que sirve a la música, esta arte, roto el límite en que debiera contenerla el poeta, no hallando en los dramas la imitación de la naturaleza o despreciándola tal vez, se abandona al calor de la fantasía, que prefiere la novedad a la sencillez, lo maravilloso a lo verisímil, y a fuerza de talento y estudio produce monstruos.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCION SEGUNDA

ESCRITURAS, MEMORIALES, DICTAMENES, CARTAS, AVISOS Y OTROS DOCUMENTOS

I

Escrituras fijando las obligaciones y emolumentos de los compositores.

En la Villa de Madrid, a diez y nueve de abril de mil setecientos ochenta y siete. Ante mí el Escribano y testigos, Don Blas de la Serna, Profesor de Música y vecino de ella. Digo que por Escriptura que otorgó el año pasado de mil setecientos setenta y nueve se obligó a componer para la Compañía Cómica de la que era autor José Ponce y actualmente sirve Eusebio Rivera. todas las piezas de Música que en el discurso de cada año se ofreciesen, así en comedias españolas de representado y de Música, como en las francesas, tragedias, zarzuelas, composición de éstas, arias, recitados y demás, e igualmente sesenta y dos tonadillas repartidas en diferentes tiempos de los años cómicos, habiendo de gozar por esta razón del Partido de los Primeros Galanes, con derecho a las sobras y demás obvenciones que disfrutan éstos y con opción a la Jubilación y Montepío. Que con motivo de haber notado los actuales Autores alguna falta en el cumplimiento del número de dichas Tonadillas, lo representaron a los señores de la Junta de formación. Y en su virtud, oídas las razones que verbalmente expuso el otorgante, en la que celebraron el día 13 de marzo próximo: Acordaron el reducir el número de las sesenta y dos Tonadillas a solo cuarenta, repartidas en la forma que adelante se especificará, y que para ello formalizase nueva Escriptura de obligación; y poniéndolo en práctica por el presente Instrumento en la vía y forma que más haya lugar en derecho: otorga que se constituye por Compositor de la citada Compañía Cómica de esta Villa,

Ayuntamiento de Madrid

de los pactos y condiciones que se expresan en la forma y manera siguiente:

Condiciones. 1.ª Primeramente ha de ser de cargo del otorgante trabajar y desempeñar el cumplimiento de tal compositor, haciendo todas las Músicas que sean convenientes a las piezas que en el discurso de cada año cómico hayan de servir al público, tanto en comedias españolas de representado y de Música, como en las francesas, tragedias, zarzuelas, composiciones de éstas enteramente, arias, recitados, seguidillas, pastorelas, cuatros y todo lo demás que ocurra de esta clase en comedias y sainetes, supliendo en su respectiva orquesta la falta del copiante a la asistencia del clave, siempre que esté enfermo o ausente con licencia, por sí u otras personas idóneas a quienes satisfará sus contingentes las veces que se verifique suplirle, sin que Madrid ni las Compañías tengan que concurrir a los sustitutos por dicha razón con emolumento alguno.

2.ª Que igualmente ha de ser del cargo y obligación del otorgante componer en cada año cómico cuarenta tonadillas en esta forma: diez tonadillas nuevas al principio de la temporada de Pascua de Resurrección para otras tantas mujeres y alguna más si la hubiere en la Compañía, de modo que todas las que sean de cantado tengan tonadilla nueva, bien sea a solo, a dúo u en otra forma; otras doce nuevas para las seis funciones principales de Pascua de Espíritu Santo y Corpus, las de octubre y noviembre y las de Navidad y Carnestolendas, a dos en cada una; y las diez y ocho tonadillas también nuevas restantes para entre año, repartiéndolas con igualdad entre las partes de cantado, precediendo para ello en caso necesario las órdenes de los Señores Protector General y Caballeros Comisarios, para que de esta suerte se haga la distribución con todo arreglo y buen orden, sin afección ni preferencia de Persona alguna, respecto a que sólo debe inspirarle el cumplimiento de su obligación y la satisfacción del Público, siendo de cuenta del citado otorgante el costear las Letras de todas las referidas Tonadillas, sin que Madrid ni las Compañías tengan dispendio alguno en ellas.

3.ª Que para que esta obligación sea efectiva y tenga la debida fuerza y vigor, y en ningún tiempo dé lugar la malicia y emulación a recelar la más leve falta o interés particular en el cumplimiento de su cargo, quiere y es su expresa voluntad que siempre que se le note o justifique cualquiera de estas circunstancias, o que componga alguna pieza de Música para otra Compañía que en la que se halla establecido por Individuo, en pena de ello se le excluya inmediatamente para siempre de ella, privándose, como desde luego el otorgante en tal caso se priva, de tomar las partes que le co-

Ayuntamiento de Madrid

rrespondan por sobras en las temporadas de Corpus, Navidad y Carnestolendas, y aun en la extraordinaria del Verano, en que trabajan por sí las Compañías, consintiendo como consiente en igual irremisible exclusión siempre que se note la más leve omisión en el número de las referidas cuarenta Tonadillas, que han de ser efectivas en cada año, pues en el caso de que alguna o algunas no sean de la aceptación del Público, ya por sus letras o defectos substanciales de sus Músicas, ha de reemplazarlas por otras de mejor gusto, cuya inspección deberán hacer los Caballeros Comisarios y Autores al tiempo de su ejecución, graduándolas según el mérito que en sí tengan, respecto a que si se conociere que el desafecto del Público no dimana de defecto de las Tonadillas, y sí de los Actores o Actoras, en este caso se reputará la tal Tonadilla o Tonadillas por del cumplimiento de su obligación, sin quedarle a subrogar otra ninguna en su lugar.

4.° Que por todo el trabajo referido y gastos que se han de ocasionar al otorgante, ha de gozar éste el Partido de treinta reales a estilo cómico en la misma forma que se practica con los Primeros Galanes, con derecho al goce de las sobras que se repartan en las insinuadas temporadas, además de la media parte diaria; e igualmente a todos los demás auxilios que disfrutan los Individuos en las temporadas de vacante, tanto por Compañía cuanto por Madrid, en sus Jubilaciones que concede a los que sirven el tiempo competente, o se inhabilitan en actual ejercicio. Y asimismo con opción al Montepío de las Compañías, mediante a que como uno de sus Individuos contribuye con la parte que le corresponde para su fondo, entendiéndose todo esto no dando lugar a que por su negligencia en la exacta observancia de cuanto lleve estipulado, se le excluya de su encargo, pues si se verificara este caso, no tendría acción a pedir cosa alguna de las obvenciones de que se le hace partícipe por las propias Compañías y Madrid, renunciando como a mayor abundamiento renuncia cualquier derecho que en este particular le pudiera competir.

Con cuyas calidades y condiciones constituye esta Escriptura, *las cuales se obliga a observar literalmente según su genuino* sentido, y sin la menor interpretación ni tergiversación, pues si la intentare, consiente no ser oído en juicio ni fuera de él, antes sí repelido y en costas condenado. Y hallándose presentes a el otorgamiento de esta Escriptura los Señores Don Francisco García Tahona Prast y Marqués de Hermosilla, Caballeros Capitulares de esta Villa y Comisarios de Comedias Manuel Martínez y Eusebio Rivera, Autores de las dos Compañías Cómicas de esta dicha Villa; cerciorados muy por menor del contexto de ella y sus condiciones: Dijeron los dos primeros señores que usando de las fa-

Ayuntamiento de Madrid

cultades que como a tales Caballeros Capitulares y Comisarios les asisten y los dos segundos por si y en nombre de los Individuos de las enumeradas sus Compañías, que la aceptan en todo y por tanto prometiendo como respectivamente prometen el cumplimiento de lo que a esta Villa y anunciadas Compañías comprende, sin cosa en contrario, todo bajo de las prevenciones y circunstancias que quedan advertidas, sin que por su parte haya la menor contravención en ello, pues si se verificase, se les podría compeler por aquella vía y forma que haya lugar en derecho. Y el enunciado don Blas de la Serna se obliga al cumplimiento de esta Escriptura con todos sus bienes muebles y raíces, derechos y acciones presentes y futuros. Dan cada uno de por si, por lo que les corresponde, todo su poder cumplido a las Justicias y Jueces de Su Majestad y ordinarios de esta Corte y Villa, especial al Caballero Corregidor de esta propia Villa, como tal Juez Protector, para que a ello le compelan y apremien como si fuese por virtud de sentencia definitiva, pueda con autoridad de cosa juzgada... (generales de la ley): En cuyo testimonio así lo dijeron, otorgaron y firmaron por lo que a cada uno respecta Ante mí el Escribano a quien doy fe conozco, siendo testigos Don Vicente de San Martín, Francisco Dionisio Pérez de la Pinta y Domingo García, residentes en esta Corte.—*D. Francisco García Tohona Prast.—El Marqués de Hermosilla.—Blas Laserna.—Manuel Martínez.—Eusebio Rivera.*— Ante mí: *Pedro Arias.*

La escritura otorgada en dicho año teatral por Don Pablo Esteve era en todo análoga a esta de Ledesma, salvo lo referente al nombre del otorgante, Compañía en que venía sirviendo y fecha de la Escriptura *por la que había contraído obligaciones de análoga índole algunos años antes.*

* * *

Pedro Arias, Escribano del Rey nuestro Señor, del Ilustre Colegio de esta Corte, Propietario de la Escribanía del derecho de la Media anata de Mercedes y Juzgado de Quiebras del Real Consejo de Hacienda, por Su Majestad (Dios le guarde) y de la protección general de los teatros de Comedias sus Autores y Representantes del Reino. Doy fe de que ante mí y el competente número de testigos, en el día de veinte y siete de Marzo próximo pasado de este año, se otorgó por los señores Don Josef Antonio de Armona, Caballero pensionado de la Real y distinguida Orden Española del Carlos III, Corregidor de esta misma villa &, y los Señores Dn. Juan Franco Alvaro, el Conde de la Vega del Pozo, Caballeros capitulares del Ilustre Ayuntamiento de esta Villa, comisarios de comedias de ella, y de la otra Dn. Blas Laserna, compositor de varias piezas de música, vecinos todos de esta corte. Y

Ayuntamiento de Madrid

los primeros señores dijeron que sin embargo de la propuesta hecha por D. Blas en pliego de trece de este mes, se le ha aumentado a ella el estipendio y trabajo que resulta en el acuerdo celebrado en este asunto, reducido a que con vista de que cuanto han expuesto los compositores de Música Dn. Blas de Laserna y Dn. Pablo del Moral, acerca de no poder éste seguir con el cumplimiento de su contrata en la Compañía de Manuel Martínez por falta de salud y habiendo oído *in voce* los Sres. otorgantes a los dos Autores y al referido Dn. Blas Laserna, acordaron poner al cargo de éste, bajo de formal obligación, la composición de tonadillas y coros de teatros de los dos coliseos con los goces y trabajos que se expresan en la condición en que se conformó y son las siguientes:

1.ª Que dicho Dn. Blas Laserna, último otorgante, por sí mismo, ha de componer las Tonadillas con que deben de empezar temporada las dos graciosas y dos cuartas damas de ambas compañías cómicas; las veinticuatro correspondientes a las seis representaciones de teatros de obligación, e igualmente las doce que en las temporadas de verano se deberán cantar en las dos compañías de Manuel Martínez y Eusebio Rivera.

2.ª Que será también obligación expresa del mismo D. Blas componer por sí o bajo su visto bueno, valiéndose de Don Bernardo Acero u de otro buen profesor a su elección y con su responsabilidad, veinte tonadillas para las partes de quinta dama inclusive a bajo a las dos compañías, debiendo representarlas a tiempo oportuno, y siendo de su cuenta todo coste de ellas, como también los coros de cuatros de todas las representaciones de año cómico.

3.ª Que gozará por razón de su trabajo además del partido que disfrute por la compañía de Eusebio Rivera al presente y que le contiene sin diferencia alguna en ella, doce mil reales de vellón por la que es autor Manuel Martínez, en la que no percibirá otro derecho ni obvención que el citado sueldo de los doce mil rs. líquidos.

4.ª Que deberá dicho Don Blas solemnizar de todo lo referido la obligación formal y correspondiente, dando inmediatamente principio al desempeño de cuanto previene este acuerdo mediante quedar enterado de su contexto. Ultimamente se acordó de admitir la dimisión que hizo Don Pablo del Moral, cuya obligación se rescindirá luego que se verifique este contrato con Don Blas de Laserna con las cuales dichas condiciones, y no sin ellas, formalizan dichos Señores otorgantes y el Don Blas de Laserna, por lo que respectivamente les comprende, esta Escritura, obligándose los señores primeros en toda forma de derecho a su estabilidad, y el Don Blas con su persona y bienes muebles y raíces, derechos y acciones presentes y futuros, a que cumplirá exactamente sin ex-

Ayuntamiento de Madrid

cusa ni pretexto alguno la composición de cuantas piezas de Música van expresadas y de que por menor está enterado. Y para que a ello le compela, da su poder cumplido a los señores Jueces y justicia del Rey nuestro Señor de cualquier parte que sea, y en especial a las ordinarias de esta Corte y Villa, y Caballero Corregidor como Protector y Juez Privativo de los Teatros de Comedias y a cada uno insoliden, con renunciación de todas las leyes de su favor y la general de ellas en forma: En cuyo testimonio así lo dijeron, otorgaron y firmaron dichos tres señores junto con D. Blas de Laserna, ante mí el Escribano a quien doy fe conozco, siendo testigos Don José Muñoz, Domingo García y Mateo Pulpillo, residentes en esta Corte.—*José Antonio de Armona.—Dn. Juan Francisco Albó y Elguero.—El Conde de la Vega del Pozo.—Blas Laserna.* Ante mí, *Pedro Arias.*

II

Documentos referentes a don Pablo Esteve.

Señor:

Don Pablo Esteve, compositor de música de la Compañía de Manuel Martínez, a L. P. V. S. con el mayor respeto y veneración dice: Que habiéndosele notificado el Decreto de V. S. motivado de las quejas de la Compañía por representación del Señor Comisario de Comedias don Antonio María Quijada, hecho a V. S. sobre el cumplimiento de su obligación, hace presente a V. S. que desde el día de Pascua de Resurrección, que fué el once de abril, compuso todas las tonadillas por su turno a todas las partes de cantado; y concluídos los turnos empezó a la obligación mensual que por Junta de formación de 1783, debe componer tres tonadillas cada mes; se siguieron las del turno, que empezaron el año como está mandado, las propias que cantaron el día de Pascua, que fué la graciosa Ibáñez una y otra la Rosa Pérez; sólo falta una de este mes, la que no pudo componer por haberle sobrevenido unos dolores de cabeza que le precisó hacer cama; y a los tres días le sobrevinieron unas calenturas, como especie de tercianas locas; con cuya enfermedad no pudo dar las del teatro de Pascua, con Espíritu Santo, pues sólo escribió con bastante molestia y trabajo la música de la Comedia. El suplicante está en la inteligencia que desde el primer galán hasta el apuntador, inmediatamente que echan la firma se obligan a cumplir exactamente representando unos y otros y el apuntador apuntando; mas si les sobreviene alguna enfermedad, V. S. no les mandará representar las comedias

Ayuntamiento de Madrid

que hayan dejado de representar en todo el tiempo de su indisposición. Por esta parte V. S. hará cargo y mandará lo que fuere de su mayor agrado.

Siguióse inmediatamente la orden de V. S. para la diversión en la Casa de las Vacas de Aranjuez; y de vuelta del Sitio se suspendieron las representaciones 18 dias, para disponer las funciones reales; se ejecutaron las fiestas y concluídas empezaron las Compañías el trabajo de noche, en cuyas semanas su Compañía tuvo corrientes las tonadillas y músicas correspondientes. Empezó la temporada de invierno en el mes de octubre y se han cantado las tres tonadillas que son de su obligación en dicho mes.

En cuanto a las tonadas de encargo particular que suelen salir mejor, según expresa el señor Comisario, dice: que en este año he hecho una con todo empeño tomándose más de un mes de término, no salió conforme se deseaba y en su Compañía cantaron otra de otro autor por encargo particular y los echaron del *teatro a palmadas de moda; y asimismo otras tonadillas que las* partes escogen por mejores el propio caudal suyo, suelen no agradar; pues cuando el ingenio está creyendo que ha de salir un Diamante, suele resultar un pedazo de corcho. Ni el señor don Antonio Quijada, ni Compañía podrán negar que don Ramón de la Cruz conoce el teatro y es un ingenio de particular talento; y le ha sucedido que infinitísimas piezas de mérito no las ha recibido el público sino con desaire; y el sainete que se ejecutó suyo el año pasado en la Compañía de Martínez le sucedió un fatal estrago; a don Ramón se le encarga alguna pieza o sainete, da su palabra y después de mucho tiempo de idas y venidas a su casa por los autores o sus criados, responde que no ha hallado pensamiento oportuno, y queda la Compañía sin sainete y al público se le da en el teatro sainete viejo. Son muchas las piezas que el suplicante ha de escribir en el año, y en el supuesto expresado deberíase por una parte y otra hacer este cargo; pero aunque se conozca, se calla y vitupera con desprecio al suplicante, que debe tener el mayor gusto y ser apreciado para las invenciones del teatro.

Dos objetos contiene la tonadilla, que son la música y la poesía, y la principal es la poesía, según los actores que sólo desean palmadas de aplauso. Dos maestros se hallan en la Corte que han escrito para el teatro y le conocen, los cuales están bien acreditados, y son el de las Señoras de la Encarnación y el de la Soledad, a quienes V. S. puede mandar las piezas de mérito que el señor Comisario expresa, y que 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 Posía, que es obligación de un Maestro compositor.

Ayuntamiento de Madrid

Si el señor Comisario saca la cuenta desde el día 11 de octubre que empezó el año, a contar semanas y meses, es cierto saldrá la cuenta que expresa en su representación; pero sino se descuenta los días de empezar año y los turnos de las partes de cantado, pues es bien claro que por entonces está bien surtido el teatro. Asimismo cuente los días de su enfermedad, suspensión y trabajo, y no tendría inconveniente en quedarse a servir al público y hacer las tonadillas de obligación siempre que la Compañía quede en el pie de su formación; igualmente contará los diez y ocho días de parada para disponer las funciones reales y los días que duró la fiesta. Agregue en su cuenta el verano, que sólo debe componer el suplicante la tonadilla semanaria de su Compañía.

El señor don Manuel de Pinedo, práctico y habilísimo en asuntos del teatro, dijo al suplicante "que se hiciese dable que una función de teatro durase el año cómico, no debería hacerse las tonadillas mensuales, y qué ínterin continúe la función que se ejecuta, está hecho el trabajo. Inmediatamente que se concluya la función debe seguirse el orden de los días semanarios para el cumplimiento del mes hasta otra función de teatro".

Sin embargo de lo expuesto, no tendrá reparo en componer algunas tonadillas extra de su obligación para alguna parte bien admitida, siempre que la Compañía ponga alguna función de mérito o de medio teatro, pues unos y otros debemos aspirar a la mayor diversión del público y utilidad.

Y respecto que V. S. le ha insinuado, tiempos pasados, que mandase cantar alguna del célebre don Luis Misón, lo que ha hecho presente repetidas veces, y no se han puesto en práctica y las partes de cantado desean trabajar y servir al público, se podrían escoger doce de las mejores; seis de don Ventura Galbán; seis de don Antonio Rosales, y doce del suplicante, las que se podrían dar al teatro por nuevas, lo propio que las comedias, que pasando el término de diez años, se ofrecen al público en estos términos, en cuyas piezas hay de todos genios y caracteres, para que escojan a su gusto las partes de cantado, y no tengan la disculpa que no era la pieza a su carácter, y tengan tonadillas corrientes, por algún inconveniente que puede sobrevenir al suplicante.

Las repetidas quejas que don Antonio el copiante y el guitarrista han hecho sobre el poco asistimiento en los ensayos de 8 a 10, las partes de cantado son infinitísimas, y aunque V. S. le tiene mandado le dé parte, en caso de no asistir a la hora de las 8, ha tenido a bien el disimulo, por conocer las resultas; pero una vez que desean aprender para tener que cantar y adelantarse, les parece muy propio y regular hacerlo presente a V. S. para que tome la providencia que tuviere por conveniente.

Ayuntamiento de Madrid

En atención a lo expuesto, V. S. podrá determinar lo que fuere de su mayor agrado y justicia. Madrid 20 de Noviembre de 1784.—*Pablo Esteve.* (Rubricado.)

* * *

La carta dirigida al Corregidor Armona por don Pablo Esteve presentando la dimisión de su cargo dice así:

"Señor don Josef de Armona.

Señor:

Mi venerable jefe y señor: Ya que mi molesta enfermedad no me permite que personalmente pueda hecharme a los pies de V. S. y darle las debidas gracias por los mil reales de ayuda de costa, que para añadir nuevos lazos de gratitud se ha servido concederme su benignidad, me tomo la libertad de dárselas por escrito, asegurándole mi eterno reconocimiento, que es lo único que este pobre enfermo puede dar a V. S. en prueba del afecto de su corazón.

Por mandato del médico y cirujano que me asisten y precedida junta con otro facultativo, me veo obligado (aunque con bastante sentimiento mio) a solicitar mi retiro, presentando las certificaciones correspondientes. En virtud de esto, suplico nuevamente a V. S. que añada muchos favores el de proteger mi pretensión en la nueva formación.

A la alta penetración de V. S. no se le ocultará lo cansado que estoy ya y qué difícil me es cumplir con la obligación en que me encuentro constituído, como se lo tiene a V. S. manifestado el excelentísimo señor Conde de Floridablanca.

Espera de V. S. este nuevo beneficio su siempre humilde servidor Q. S. P. B. Madrid 18 de Febrero de 1790.—*Pablo Esteve.* (Rubricado.)

Al margen se decretó: "Continúe por ahora y en el ínterin que se llame a oposición de su plaza, en cuyo caso se atenderá a su pretensión, recordándole la conmiseración con que se le ha socorrido en su enfermedad."

El certificado médico que acompañaba a esta carta dice:

"Como médicos residentes en esta Corte y aprobados por el Tribunal del Real Protomedicato, certificamos a todos aquellos a quienes pertenezca, que don Pablo Esteve, compositor de música de esta Corte, se halla enfermo de resultas de la debilidad que en líquidos y sólidos le ha ocasionado el dilatado estudio y trabajo continuado de su profesión, habiéndole por dicha debilidad acometido varios insultos soporosos y últimamente un humor edemá-

Ayuntamiento de Madrid

tico a las piernas, afectos vertiginosos del cerebro y un reacio afecto hipocondríaco con dolores reumáticos, cuyas crónicas in*disposiciones se pueden representar por incurables en su raiz*, y sólo con el método paliativo puede esperarse el poder ir sosteniendo algún tiempo; para lo que se hace preciso en primer lugar que abandone desde luego todo trabajo y estado mental, y por de contado el de su profesión, pues de no hacerlo así se halla expuesto a un letargo apoplético y a otros efectos capitales que, repentinos y violentos, burlándose de toda medicina, le privarán de la vida cuando menos se espere. Así lo sentimos, y para los fines necesarios y a petición del dicho don Pablo, damos la presente en nuestros estudios a 20 de Febrero de 1790.—*Don Cosme Pujol y Hume.—Doctor Juan de Amate.*" (Rubricado.)

El certificado del cirujano dice:

"Como cirujano residente en esta Corte y aprobado por el Tribunal del Real Protomedicato, certifico que don Pablo Esteve, compositor de música, a quien asisto, está enfermo la mayor parte de este invierno de vahidos, hipocondria, dolores reumáticos, y últimamente de una edema que habiendo antes vagado por los brazos y piernas, se ha fijado últimamente en los tobillos; y siendo todas estas enfermedades provenidas de la debilidad del cerebro y sistema nervioso, debe desde luego evitar las causas que la motivan y la aumentan, y dejar por de contado el trabajo y estudio mental de su profesión, pues de lo contrario, mediante la debilidad de todas las fibras, puede el susodicho humor edematoso hacer un rapto metastasis al cerebro u otra entraña principal y causarle accidentes funestos e irremediables. Así lo siento, y para que conste donde convenga doy la presente en Madrid a 20 de Febrero de 1790.—*Francisco Fernández de Loaysa.*" (Rubricado.)

III

Memoriales de Jacinto Valledor.

Excelentísimo señor: Jacinto Valledor, Músico de la Compañía de Luis Navarro, con el debido respeto llega a L. P. de V. V.ª a hacer presente como hace diez y seis años que está sirviendo dicha plaza, estando a su cargo el enseñar a todas las partes de cantado las músicas de comedias, loas y sainetes, y asistir por las tardes al teatro cuidando de que se cante lo que se ofrece en cada *función y tener cuidado salgan lo mejor que puedan dichas Músicas*, pues las partes que las cantan no son profesores, y por de

Ayuntamiento de Madrid

contado van fiadas en su memoria con arreglo a lo que el Músico les ha enseñado.—En este supuesto, Señor, y en el de que el suplicante no es músico de la orquesta, y sí lo es de la Compañía, como que es una parte de ella, no sin motivo extraña el que habiendo sido llamadas las Compañías, no haya sido él igualmente llamado, siendo sus méritos los de haber cumplido exactamente su obligación los diez y seis años, habiendo sido llamado por la Villa de Madrid con tres órdenes que fueron a Barcelona, en donde se hallaba de Maestro de Música del teatro de dicha ciudad y en donde gozaba mayores intereses, los que abandonó por obedecer la orden; sus padres, Juan Angel y Agueda de la Calle, sirvieron a la Villa en estos teatros por espacio de treinta años; por lo que parece, Señor, será regular no se quede en la calle; y pues en el nuevo plan de reforma de teatros es la intención de Su Majestad, sin perjuicio de ningún pobre, siéndolo V. V.ª es imposible lo permita; por lo tanto el suplicante se acoge a los pies de V. I.ª pues no será regular pierda los méritos contraídos y le despojen de su plaza quedando sin poder mantener su casa, y así le parece que con justicia llega A. L. P. de V. V.ª implorando su amparo; para que así se cumpla la benéfica intención del soberano; para que *Vuecelencia, como justicia mayor del Rey, socorra al pobre*, y para que el suplicante quede consolado, reparando este inesperado golpe.—Madrid y Marzo, 6 de 1800. P. a L. P. de Vuecelencia.—Su menor criado, *Jacinto Valledor.*" (Rubricado.)

* * *

"Jacinto Valledor, de la Compañía del Coliseo de la Cruz, puesto a las órdenes de V. S. I., con el *más profundo respeto dice* que en el año de 1784, estando en Barcelona de músico y compositor de un teatro, siendo corregidor de esta ilustre Villa don Josef Antonio de Armona, que santa Gloria haya, se le embargó para que viniese a ser músico de su compañía (dejando allá mayores intereses), y habiendo estado en esta ocupación hasta el presente año, que son veinticuatro sin interrupción, y cumplido exactamente con su obligación, sin que jamás haya habido la más leve queja; pero no obstante lo expuesto ha llegado a su oído la triste noticia de que se le quiere despojar de su plaza, y no pareciéndole justo que al cabo de veinticuatro años de servicio se proceda contra él en este terreno, ruega a V. S. I. se sirva atenderle en justicia, pues sabe que la Villa, su señora, jamás ha faltado a ésta y que siempre ha dado recompensa a los que la han servido como el suplicante. Favor que espera recibir de la recta justificación de V. S. I.—Madrid y Mayo 12 de 1807.—*Jacinto Valledor*". (Rubricado.)

Informe marginal: "Las Juntas económicas son de parecer

Ayuntamiento de Madrid

que se debe retirar al suplicante del teatro. Pero por un acto de caridad en consideración a sus años y achaques y a su antigüedad y buenos servicios, se le puede dejar el mismo sueldo que disfruta.—Madrid, 7 de junio de 1807.—*Dionisio de Solís,* Secretario, (Rubricado). *José Maqueda.*" (Rubricado.)

En virtud de esto se acordó jubilar a Valledor con diez reales diarios desde 15 de junio de aquel año.

***

"Señores de la Junta Económica.—Jacinto Valledor, músico que ha sido de la Compañía del Coliseo de la Cruz por espacio de veinticuatro años, a ustedes hace presente que ha llegado a su noticia la piadosa determinación de la Junta, consignándole diez reales diarios en calidad de recompensa a su trabajo, eximiéndole de toda ocupación en el teatro, la cual recibió el exponente con el mayor agradecimiento; mas a causa de que dicha consignación solo la percibe el día que hay representación, se ha visto obligado en esta parada de su Compañía a pedirles una limosna para poderse mantener, mediante no tener refugio alguno, habiéndosele olvidado incluir en el Memorial la gracia de que se le concediesen dichos diez reales como jubilado, a fin de no padecer el detrimento que ahora experimenta, mayormente hallándose enfermo, como en el día se halla, e incapaz de ser útil en nada a las Compañías, sino en encomendarlas a Dios. Por tanto, a ustedes suplica se sirvan concederle dicha consignación en calidad de tal jubilado, a fin de poder percibir los caídos desde mediado de junio, y con su importe subvenir a la suma indigencia en que se halla constituído. Gracia que espera hallar en los piadosos corazones de ustedes.—Nuestro Señor guarde la vida de ustedes muchos años para amparo de desvalidos.—Madrid y Julio de 1807.—*Jacinto Valledor.*" (Rubricado.)

Informe marginal: "La Junta Económica, que solo anhela saber encontrar ocasiones para mostrar la distinción y aprecio que le merecen todos aquellos individuos que cumplen y han cumplido sus obligaciones, no puede menos de condescender con la solicitud del que suplica. Veinticuatro años consecutivos en los teatros de Madrid, distinguiéndose en su ramo por su honradez, exacto y buen cumplimiento en todos los encargos que las Compañías le han conferido, son acreedores a que ustedes autoricen con su aprobación el parecer de la Junta, que es el siguiente: El sueldo que la Junta Económica concedió al suplicante en clase de limosna verificada la reforma de orquestas, atendidos los méritos que tiene contraídos y averiguado por menor ser un dependiente digno de memoria de su clase, le será satisfecho en los mismos plazos que a los actores jubilados, pues como a tal se le considerará de hoy en

Ayuntamiento de Madrid

adelante, y en atención a su infelicidad abónensele todos los caídos desde el día que dejó de percibir los diez reales de su asignación. Este es el parecer de la Junta Económica, que advierte a ustedes que la plaza del mencionado Valledor queda suprimida, por ser en el día inútil, cuyo interés resulta en favor al bien general de las Compañías.—Dios guarde a ustedes muchos años.—Madrid, 20 de Julio de 1807.—*José Maqueda.*" (Rubricado.)

A continuación se decretó:

"Madrid, 24 de Julio de 1807.—Mediante que en la Junta celebrada en 6 de Mayo próximo pasado se impuso a los Maestros de Música de ambos teatros la obligación de enseñar los coros y cuatros de comedias y a que éste era el encargo que obtenía don Jacinto Valledor, por el cual gozaba el sueldo de diez reales, y atendiendo a que las Compañías piden en el expuesto anterior que se jubile a este interesado, por sus buenos servicios, con el propio sueldo, y que se entienda la jubilación desde el día que dejó de percibirlo, jubílese a Valledor conforme se propone, y comuníquese en orden a la contaduría para que le incluya en la nómina de jubilados y le abone diez reales diarios desde el día 15 de Junio anterior, teniendo presente la anticipación que se le ha hecho en virtud de súplica de las Compañías.—*Perales.*" (Rubricado.)

IV

Un ejemplo de trámites seguidos para la censura y aprobación de tonadillas.

"Mediante el Decreto del S.or Liz.do D.n Thomás Antonio Fuertes, ten.te de Vicario desta V.a Ac.z (?) he registrado una tonadilla intitulada *De los Majos de los toros* (2.a p.te) y sobstituiendo a los dos versos que van tachados los siguientes:

aquello que yo juzgo
son mas marrajos

soi de parecer puede pasar.

Así lo siento, salvo meliori, en mi estudio de Madrid a 10 de Maio de 1779.—*Matías Cesáreo Caños.*" (Rubricado.) (Hay otra rúbrica.)

Nos el Liz.do D.n Thomás Antonio Fuentes Preb. teniente de Vicario de la Villa de Madrid y su Partido, &.a

Por la presente y por lo que a Nos toca Damos Licencia para que en los coliseos públicos de dha. villa se pueda cantar o representar la tonadilla a tres, antecedente, segunda parte *de los majos de los toros,* con tal de que a los dos versos tachados, a la *buel-*

Ayuntamiento de Madrid

ta de la *foja* quinta y penúltima sostituían los que constan de la censura antec.te Mediante a q. seg.n ella, no contiene en lo demas cosa que se oponga a Nra. s.ta fee católica y buenas costumbres. Madrid y Mayo diez de mil setec.s setenta y nueve.— *Liz.do Fuertes* (Rubricado.)—Por su m.do, *Ambrosio Mariana Ligero.* (Rubricado.)

Madrid, 10 de Mayo de 1779.— Pase al R. P. Fr. Josef Puerta Palanco para su examen, y a los Caballeros Comisarios, y ebaquado se traiga.—*Armona.* (Rubricado.)

De orden de S.or Corregidor de Esta villa he leído la Tonadilla, que antecede, y me parece puede pasar supuesta la corrección hecha en la anterior Zensura; la Vitoria de Ma.d y Mayo 11 de 79.— Fr. Josef Puerta Palanca. (Rubricado.)

Madrid, 11 de Mayo de 1779.

Me conformo con las censuras antecedentes.—*Caxiga.* (Rubricado.)

En la portada:

Madrid, 13 de Mayo de 1779.—*Apruévese y cántese.—Armona.* (Rubricado.)

V

Un dictamen sobre el majismo en tonadillas y sainetes.

"Por orden del Sr. Juez Protector de los Teatros del Reino &c. (*sic*) he examinado la adjunta letra intitulada *El héroe del Barquillo*, y no tanto me he detenido en lo *enmendado o rayado*, que expresa la anterior censura, por no ser cosa de substancia, y consistir en una o dos palabras que nada alzan o bajan, como en todo el contexto de la composición. La célebre pequeña pieza intitulada *El Manolo* (trova en que injustamente, aunque con gracia, se ridiculizan las tragedias) ha dado una idea justa o injusta del carácter feroz, díscolo y mal endoctrinado de la gente de los barrios de Madrid. Con dicha pieza, ni con otras semejantes, se ha conseguido mediante las burlas el fin de civilizar o suavizar las costumbres de tales barrios; antes parece que con ellas ha ido en aumento su fiereza; pues se celebran sus gracias y se hace objeto de la fiesta, diversión y celebridad, en vez de serlo de la abominación, o a lo menos de nuestra lástima. La letra de esta Tonadilla es *ejusdem furfuris* que *el Manolo;* y así va en aumento la celebridad de unas costumbres más dignas de olvidarse que de cantarse. En todas o casi todas las piezas cuya materia son acciones de personas de los Barrios de Madrid he visto siempre representarse

Ayuntamiento de Madrid

delitos de robos, palos, puñaladas, borracheras, bailes indecentes y poco o ningún temor a la justicia, y prontas disposiciones para motines y alborotos. Y por más que los poetas concluyen con alguna pena en contra de los delincuentes, no sé que en el teatro sea tolerable la pintura desnuda y viva de unas costumbres tan ruines. Y ya en los teatros no se logre el fruto que con la lectura de los Santos Padres, lógrese a lo menos una diversión inocente, representándose en ellos no acciones ruines, sino decentes y dignas de imitarse, o represéntense hechos que con la risa y burla con que los presenta el poeta, se hagan aborrecibles de los espectadores. Por lo cual soy de parecer que en lo sucesivo no se admitan composiciones de esta naturaleza y que la presente Tonadilla (si no pudiera ser menos) se tolere por esta vez mediante las censuras y aprobaciones que anteceden de personas eclesiásticas y doctas.—Madrid y Diciembre 23 de 1792.—*Santos Diez González.*" (Rubricado.)

VI

Un memorial y un dictamen de 1790 en materia de censuras.

"Don Blas Laserna, compositor de música de la Compañía de Eusebio Rivera, con la atenta veneración expone: que habiendo pasado a la censura del Vicario de esta Villa una Tonadilla a solo, se quedó con ella explicándose él no determinaba aprobar aquella ni cuantas se le presentasen de la misma especie, por lo que se procuró pasarle otra copia moderando algunas expresiones que en concepto de dicho señor no tuvieran el arreglo correspondiente; pero la segunda experimentó la misma suerte que la primera, en cuyos términos no puede prescindir el suplicante de representar a V. S. que de lo expuesto se le siguen grandes perjuicios, por costarle cada letra lo menos un doblón, y lo que es más, imposibilitarle al cumplimiento de su obligación en servicio del público, en cuyo supuesto, acudiendo al remedio, a V. S. suplica se sirva dar la providencia que contemple más justa, atendiendo que dicha tonadilla debe cantarse el lunes próximo por una parte nueva que carece de otra por la urgencia de tan corto tiempo, gracia que espera de la justificación de V. S.—Madrid, 9 de Julio de 1790.—*Blas Laserna.*" (Rubricado).

Este Memorial recibió el siguiente decreto:

"Madrid y Julio 9 de 1790. Pase al corrector don Santos Díaz González, para que sobre lo contenido en este Memorial manifieste lo que le ofrezca.—*S.ta María.*" (Rubricado.)

Ayuntamiento de Madrid

El informe de Díez González, dice así:

"Sr. Juez protector de Teatros, &.—De orden de V. S. he visto el presente Memorial y la Tonadilla adjunta que en él se cita. Y por lo que mira a las razones expuestas en dicho Memorial, me parece que no son convincentes; pues siempre que las letras de las tonadillas sean deshonestas, de mala doctrina y falta al decoro que merece el público que concurre al teatro, no deben permitirse, aunque sigan los perjuicios que se expresan en el Memorial; porque para no llegar a experimentarlos hay el medio de valerse de otras letras que con anticipación se escriban y corrijan. Pero ateniéndome a la presente tonadilla, debo suponer para mayor claridad que en el teatro sólo tienen uso las *Tragedias*, que imitando las acciones de personajes ilustres sirven de ejemplo a los primeros hombres de la República; las *Comedias* en que se ridiculizan los vicios en general y sirven de ejemplo para la vida privada, y la *Sátira*, que si es *dramática* la llamamos *sainete* o *entremés*, y si es *cantada* la llamamos *Tonadilla*.

El teatro, pues, no admite otro género de composiciones, porque la *ópera*, las *pastorelas*, las *zarzuelas*, etc., se reducen a las tres clases dichas. De aquí es que no se podría sufrir en un lugar profano como es el teatro, una tonadilla cuya letra fuese Mística o en que se glosase algún Psalmo, himno sagrado, etc., porque el teatro es un lugar destinado a la diversión y desahogo del ánimo; y esto se logra con el cántico y la sátira, que deleita y juntamente instruye, ridiculizando y mordiendo los vicios más comunes, esparciendo algunas sales que no sean Plautinas, pero tampoco insulsas, y obrando con aquella libertad que es la propia y característica, evitando con la mayor escrupulosidad el zaherir a personas determinadas ni clases conocidas. Juvenal explicó el objeto de la sátira en estos versos:

> Quidquid agunt homines, Votum, timor, ira, voluptas
> gaudia discursos, nostri farrago libelli.

Esto supuesto, yo no hallo en la presente tonadilla cosa que desdiga del teatro. Ella es una sátira contra algunos vicios frecuentes y no contra alguna determinada clase o persona; las sales, si no son delicadas, tampoco son Plautinas y deshonestas. La libertad con que se explica se contiene en sus propios límites, y sólo hallo tres cosas que van rayadas para que se enmienden: que son la voz *salero*, a que puede sustituirse otra; la expresión se *postra*, en cuyo lugar se podría poner *se humilla;* y la otra *un caramba*, lo cual puede despertar una idea torpe si el compositor de música hace un calderón partiendo la dicción *caramba*, de modo que al cantar se pare la cantatriz diciendo un *ca...*, y después de larga

Ayuntamiento de Madrid

pausa diga lo restante, *ramba*, lo que no sucederá si el calderón es antes, en cuyo caso es inocente la dicha expresión.

Esto no es decir que la letra de la expresada tonadilla sea una sátira exquisita y conforme a todo el primor del arte, sino que es inocente y que no desdice del teatro, como otras piezas mayores que recientemente se han representado con la licencia del señor Vicario eclesiástico, y se han impreso mediante su censura y aprobación, contra las cuales expuse mi dictamen, cuando se me remitieron para su revisión, como se puede ver en los originales que paran en poder de las Compañías. Tales son la intitulada *La hidalguía de una inglesa*, que es de una acción infame, escandalosa y una evidente apología de los vicios más ruines y torpes, como lo expuse y demostré en mi censura, sin embargo de que tanto para imprimirse como para representarse, no se tachó ni un solo verso por el revisor que nombraría el Vicario. Y la otra intitulada *Haz bien y no mires a quien*, que tampoco trajo tachado ni un solo verso, y V. S. se sirvió mandar que no se represente hasta que el poeta corrija la mala doctrina que yo hallé y representé a V. S., lo cual no obstante se ha impreso mediante la censura del revisor elegido por el mismo Vicario. Y al contrario, comedias arregladas se han reprobado por el censor, a quien las remite el Vicario y se han vuelto a reprobar dos y tres veces, o tachan de modo que se inutilicen, como lo hemos visto recientemente en la célebre comedia intitulada *El viejo y la niña* y en otras.

Por todo lo cual, y para que el público no sea privado en su permitida recreación de las piezas que se escriben con regularidad y evitar en lo sucesivo los perjuicios que puedan causarse a las Compañías cómicas, a los poetas y al público mismo, me parece (salvo el superior dictamen de V. S.) que sería oportuno el tomar aquellos medios que fueran más a propósito para conseguir el fin.—Casa de los Reales Estudios de Madrid y Julio 9 de 1790.—*Santos Díez González.*" (Rubricado.)

Tras este informe se puso la siguiente nota:

"En la tarde del 13 pasó el Secretario del Corregimiento con el Corrector de Comedias a verse con el Teniente Vicario el Dr. Barrio: se manifestó cuanto convino sobre la retención de la tonadilla. A su consecuencia, devuelta ésta a su censura y obtener su permiso con arreglo a las Precauciones de Gobierno de 1753, le dió su licencia omitiendo lo rayado, y se cantó en la *Comedia del Asturiano en Madrid*, representada el día 15 de Julio de 1790, fecha en que se puso esta nota.—*Dr. D. Manuel del Barrio y Armona.*" (Rubricado.)

Ayuntamiento de Madrid

VII

Un informe sobre divulgación de tonadillas por medio de la imprenta.

"Señor don Juan Lavi y Zabala.

Habiendo reflexionado con mucha consideración el asunto de que usted pide informe sobre la pretensión de los Edictores de *El Correo de los Ciegos*, en que suplican al señor Corregidor mande dar una copia de todas las tonadillas que se cantan en nuestros teatros, a fin de que se extiendan las sátiras morales, de que resultará beneficio al público y utilidad a las Compañías, y asimismo sobre la solicitud de don Pedro Val, que pide una fiel copia de la letra de todas las tonadillas y sainetes que se echen en el teatro, no permitiendo que los compositores las impriman de su cuenta, ofreciendo contribuir a las Compañías mensualmente con la tercera parte de las utilidades que puede tener a beneficio del fondo del nuevo establecimiento destinado para premio de los actores que más se distingan en el cumplimiento de su obligación, decimos: Que por ningún término consideramos conveniente que se franqueen las copias de tonadillas y sainetes que pretenden, con el recomendable pretexto del público, no dirigiéndose sus fines sino a su utilidad propia, enriqueciéndose con el mero trabajo de la impresión de las piezas que solicitan en conocido agravio y perjuicio de la utilidad de las Compañías, porque a nosotros verdaderamente se nos oculta lo que puede producir a las Compañías el que cada vecino de Madrid tenga dos, tres o más copias (según sus facultades y gustos) de cada sainete, de cada letra y de cada tonadilla. Quisiéramos saber si después de la provisión de cada vecino, habrá más ingresos en los teatros y tendrán las Compañías mejores particiones y más aplauso los actores, porque a nosotros se nos objeta todo lo contrario. Pues inteligenciados todos, desde el mínimo al grande, y vulgarizadas las piezas de representación ¿para qué han de concurrir las gentes al espectáculo, si ya pueden saber de memoria lo que van a ver en él? Y si van, será a poner muchos defectos, porque como quiera que todo el vulgo podrá saber cualquier tonadilla que se haya de cantar, y la pasión propia domina a todos, Pedro o Juan que sabe la tonadilla A. y la va a oír cantar, no le parecerá tan bien como él la canta, y le quitará el mérito a la pobre o pobres que en el tablado la canten. Y sucediendo esto continuamente, es precisa la decadencia en las entradas y forzoso el atraso en las Compañías y propio. ¿Quién atrae el concurso a los teatros? La novedad. Y así se

Ayuntamiento de Madrid

experimenta que cuando se ofrece comedia nueva, tonadilla o sainete nuevo, al día siguiente hay un concurso notable respecto a cuando es viejo lo que se ejecuta; y con repetidas experiencias de esto, uno de los mayores cuidados que ponen las graciosas con sus caudales de sainetes y tonadillas es privarse *ente*ramente en lo posible) a dar unas mismas piezas al público este año que el pasado; particularmente en las de teatro; porque si la gente que concurre tuviese una idea de ellas muy continuamente, se estragaría el gusto y no concurriría, y así se deja pasar en su ejecución o repetición lo menos cinco o seis años. ¿Cuánto, pues, peor sería en los sainetes y tonadillas, que no habría ciego que no las cantase por calles y por esquinas, y a costa de un cuarto desacreditar (diciendo que aquello era mucho mejor) a los actores del más conocido mérito en el teatro? Además, que muchos que no muerden nuestras representaciones por no haber llegado a sus oídos y sus manos, lo primero por no haber ido a verlas preocupados de alguna vulgaridad; lo segundo, por no gastar considerablemente en sacar copias; con este motivo a banderas desplegadas gritarían contra las representaciones y sus actores. Bastantes contrarios hay; no es menester dar fomento a crear otros mayores, y últimamente ha muchísimos años que Madrid tiene Compañías y han gozado éstas un decente pasar sin el beneficio que los nuevos ilustrados Editores y sus coalumnos ofrecen a éstas, paliando su interés peculiar, propio y privativo con el del público, demostrando claramente lo contrario en su misma pretensión, pues lo único que procura don Pedro Val es que se les ha de privar a los compositores que hagan la impresión por su cuenta, ciñéndose la licencia a él precisamente, siendo así que, a no hacerlo Madrid y Compañías, que son los que han gastado considerables sumas en el caudal de sainetes y tonadillas, parece que si había algún derecho, tocaba a los ingenios y compositores, que son quienes a costa de su desvelo dan a luz semejantes piezas; con que no parece regular que no logrando este beneficio los ingenios ni los que pagan, venga un tercero totalmente independiente a enriquecerse con lo que a otros ha costado el sudor y el dinero; y si éste no fuera el que moviese a los solicitantes, daría la idea o el arbitrio lisa y llanamente en beneficio del público, sin procurar agregárselo a sí, privándolo a los demás. Y en fin, tengan entendido los solicitantes que no es parto suyo el pensamiento, y que si las Compañías lo hubieran juzgado oportuno, ha mucho tiempo que lo hubieran puesto en ejecución; pero han considerado que por ganar cuatro por ese medio al pronto, perderían en lo sucesivo muchos miles.

Cuanto a los autores del *Memorial Literario* que el año pasado pidieron tonadillas, decimos que de ambas Compañías se le die-

Ayuntamiento de Madrid

ron una porción de ellas, antiguas del compositor don Luis Misón y otros, por cuyo motivo no hacen uso de ellas las partes de Cantado del Teatro; y a la hora de ésta, no sabemos qué destino les han dado, ni si las han impreso, ni si tienen ánimo de imprimirlas, porque ni han dicho nada desde que se las llevaron, ni menos nos las han devuelto, en cuyo descubierto queda el caudal de Madrid.

Es cuanto tenemos que informar, ratificándonos en que no conviene que el caudal que tantos doblones ha costado se le franquee a quien con sus manos lavadas lo tome para comerciar con él, ya en España, ya embarcándolo para las Indias, y quitándole el gusto, la sal y el chiste a las piezas de teatro, que vulgarizándose, seguramente la perderán con detrimento grave nuestro.

Um. conocerá que aqueste informe en conciencia se dirige a evitar el menoscabo que resultaría a las Compañías y al propio, lo que insensiblemente nos lo hallaríamos en lo sucesivo; y así en este convencimiento esperamos de su influjo disuada a S. Sria. de que acceda a esa súplica y otras de semejante condición y naturaleza.

Nuestro Señor guarde a V. muchos años.—Madrid, 6 de mayo de 1787.—*Manuel Martínez.* (Rubricado.) *Eusebio Rivera.*" (Rubricado.)

VIII

Un concurso público de tonadillas.

Aviso al público.

El juez protector de los teatros y representantes cómicos de España, deseoso de llevar a la posible y debida perfección las piezas teatrales de música conocidas bajo el título de tonadillas, que diariamente se cantan y ejecutan 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 a sus letras,* de corto mérito y falta de invención en sus argumentos, como en lo perteneciente a la composición musical que se les aplica, la cual por lo común es inconexa y sin aquella variedad, gustos y *propiedad que exige el teatro, para que sus espectáculos sean bien* servidos, y con ellos el público a quien se dirigen; hace saber a 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 veinticinco doblones, al que mejor desempeñe y presente una tonadilla nueva, original, que incluya en sí estas tres circunstancias:

Ayuntamiento de Madrid

I. Que el argumento de su letra sea compuesto de dos caracteres, *entre el serio y el jocoso popular*, dispuesta para ejecutarse entre cuatro personas, que deberán ser dos actrices y dos actores, limpia de toda expresión 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 tono aquel realce e ilusión teatral de que es capaz la música, siendo aplicada con toda propiedad y gusto.

III. Que su corte y duración no pase de veinte a veintidós 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 ejecutarse entre dos personas, que deberán ser una actriz y actor, y el argumento de su letra de medio carácter; observando en ella las circunstancias expresadas en la primera, en orden a su contenido por parte de la poesía y de la música, y añadiendo la que de su corte o duración no exceda de un cuarto de hora.

El tercer premio, de doce doblones, al que mejor desempeñe y presente otra nueva tonadilla, dispuesta para una sola actriz o actor, de carácter serio, guardando en su contenido, así por parte de la letra como 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 sainetes.

Para el desempeño y entrega de estas obras se señala y prefija el tiempo de dos meses perentorios a los compositores existentes en Madrid, y el de dos y medio a los residentes en las demás partes del reino, cuyo término se contará desde el día 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 Su Majestad del corregimiento y juzgado de protección de los teatros de España, bajo 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 no se hayan adjudicado los premios.

Ultimamente, para mayor satisfacción y estímulo de los interesados, se advierte que, además de que han de ser examinadas prolijamente todas las obras que se presenten por los más hábiles profesores conocedores del teatro, que han de graduar en juicio comparativo, dando a los que lo merezcan los tres lugares acostumbrados en toda censura, las ha de oír el público, a fin de que, cotejada la voz que saquen de él con la censura de los referidos

Ayuntamiento de Madrid

profesores, se pueda proceder con toda naturalidad a la más justa aplicación de los mencionados premios, devolviendo a los que no quedaren comprendidos en ellos las obras que hubiesen presentado.

Este Aviso fué inserto en la Gaceta de Madrid *de 2 de Diciembre de 1791.*

IX

MEMORIALES DE LASERNA EN RELACIÓN CON UNA "ESCUELA DE CANTAR TONADILLAS".

"Señor:

*Es muy conocido el interés con que mira el público todo gé*nero de piezas de música, que contribuyen al éxito más plausible de las funciones cómicas; pero la situación actual de nuestros teatros *no ofrece arbitrio para sacar de ellas partes de cantado útiles,* pues las que vienen a Madrid de compañías extrañas, o padecen mil defectos o carecen de principios y método que es el Norte signo de acierto. *De aquí nace el adelantamiento tan limitado* que se experimenta en las nuestras; mayormente cuando el sujeto a quien está sometida su instrucción sólo pueda atender el desempeño de su obligación respectiva a la enseñanza de las tonadillas que deben cantar, y juntándose a la estrechez del tiempo la numerosidad de individuos, resulta el no tener lugar suficiente para corregir cuidadosamente los defectos que encuentra, y esto produce que los autores que han contraído vicios anteriormente no dejen nunca los resabios a que se han habituado, y lejos de adelantar atrasan, con grande perjuicio de la diversión pública y concurrencia a los teatros.

El juicio más limitado discernirá fácilmente los progresos y ventajas que necesariamente deben producir la enseñanza y dirección de los que empiezan a dedicarse a la Música; y yo doy desde luego testimonio práctico de esta verdad en las señoras María Pulpillo, Joaquina Arteaga y Francisca García, a quienes he instruído con escrupuloso cuidado y merecen del público la aceptación y aplauso que es notorio; pero como no tienen ni pueden tener todos un maestro que los enseñe, a pesar de la superioridad de su genio y feliz disposición, es muy poco lo que adelantarán y por esto carece Madrid de buenas partes de cantado, pudiendo tenerlas con abundancia si se encontrara la suficiente instrucción.

Impelido de un ardiente deseo del lucimiento de nuestros teatros, movido en las luces que en este asunto me presta la experiencia de veinte años de compositor y reconociendo el apoyo que halla en Su Señoría y los Caballeros Comisarios el que procura propor-

Ayuntamiento de Madrid

cionar medios que produzcan utilidad a las compañías, me resuelvo a proponer a Vuestra Señoría un proyecto capaz de precaver los perjuicios insinuados y ofrecer las deseadas ventajas, y consiste todo su fundamento en los artículos siguientes:

1.º Deberá formarse una escuela de cantar Tonadillas que corre a mi cargo, y entre los alumnos que la compongan serán privilegiados los hijos y parientes de cómicos en iguales circunstancias, y de éstos los representantes en Madrid, y de ellos los que tengan mejor disposición.

2.º A fin de evitar confusión y de que se participe mejor de la doctrina, serán los discípulos seis: dos muchachos y cuatro muchachas de correspondiente edad, pues de este modo se proporcionará mejor el adelantamiento.

3.º En las horas que se señalen de lección se les instruirá tanto en el método de cantar Tonadillas como en lo relativo a la acción y modo de presentarse que ha de observarse en los Teatros, verificando su ingreso en las Compañías.

4.º Cuando algún alumno se halle ya habilitado será propuesto para reemplazar las vacantes que resulten en la formación de las compañías, precedido el correspondiente examen y aprobación.

5.º En cualquiera caso que se halle alguna plaza vacante los pretendientes dirigirán sus Memorias al Señor Corregidor, quien dispondrá que formen un examen los que les parezca e informando yo de su aptitud se podrá elegir con seguridad el sujeto más idóneo.

6.º Cuando los alumnos más adelantados tengan aprendida alguna pieza de música sería muy conveniente la executen en el Teatro, porque así, a más de conseguir mayor número de entradas, se logre que pierdan el temor y se acostumbren al despejo y soltura teatral y no contribuirá poco al mejor éxito el que se premie de algún modo para excitar su estímulo y hacerles más amable la aplicación.

Estos puntos se merecen suficientes para que Madrid, sin salir de sus límites, encuentre partes utilísimas de cantado, procurando al mismo tiempo la subsistencia a los hijos de tantos cómicos que han desempeñado sus obligaciones con zelosa puntualidad.

Y así como don Cristóbal Andreosi propuso justamente la enseñanza de sus discípulos en la Música Italiana y se logra el aprovechamiento, me lisonjeo que por el medio insinuado se verificara el de la Música Española, no menos útil que aquélla en nuestros teatros.

Si V. S. encuentra el proyecto útil, por mi parte procuraré esmerarme en realizar las ventajas que se proponen, dejando a su prudente consideración la recompensa que me contemple digno,

Ayuntamiento de Madrid

siendo la que más anhelo el que me comunique sus reverentes preceptos y que Dios guarde a V S. ms. as.

Madrid, 17 de Maio 1790.—Blas Laserna." *Hay una rúbrica.*

Tal proyecto quedó sin realizar, como lo comprueba el siguiente fragmento de un Memorial dirigido a la Junta de formación, por Laserna, en 1 de marzo de 1792: "En el año de noventa propuse el proyecto que original existe en la Secretaría del señor Corregidor para la formación de una Escuela de cantar Tonadillas en que ofrecía enseñar seguidamente dos muchachos y cuatro muchachas con el fin de que se sacaran partes útiles para el Teatro y no padeciese atraso que se experimenta en el día..., pero no tuvo efecto dicho proyecto..."

* * *

"Don Blas Laserna, con el debido respeto hace presente a V. S. que en 4 de Abril de 1805 se le consignaron por las Compañías cómicas 3.000 reales v. pagándoselos por mitades en Navidad y fin de cada año cómico, con la obligación de enseñar la música, tonadillas y demás piezas teatrales, a cuatro o seis jóvenes de ambos sexos, hijos o dependientes de los individuos de dichas Compañías; así se verificó puntualmente el año próximo anterior, y el exponente no sólo cifró sus enseñanzas al mínimo prefijado, sino que la extendió a todos los que se incluyeron en la adjunta lista, entre los cuales es bien notorio hay sujetos que en el día producen conocida utilidad; a pesar de esto y de que en el presente año ha sido aún mayor su trabajo, sólo se le satisfacieron por Navidad 1.500 reales, y ahora sin saber el motivo ni tener el menor antecedente, se niegan a pagar lo restante a la referida asignación. El exponente mira con el mayor sentimiento que después de treinta y seis años de trabajo 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 aplicación y antigüedad han conseguido premios, en cuyo concepto suplica a V. S. tenga a bien mandar se le paguen los expresados 1.500 rs., pues no parece justo que habiendo trabajado doble de lo prometido, no se cumpla lo consignado. Gracia que espera merecer de la benigna justificación de V. S. Madrid, 26 de Febrero de 1808.—*Blas Laserna.*"

Noticia de los jóvenes de ambos sexos a quien ha enseñado la Música y método de cantar Tonadillas don Blas Laserna, con expresión de los individuos de las compañías cómicas de quien dependen:

Sebastián Bertili, criado del señor Antonio Soto; Antera Baus, hija del señor Baus; tramoyista Julián Lanzarote, hijo de la se-

Ayuntamiento de Madrid

ñora Carlota; Matías Cobo, Concepción Lledot, Gregoria Alverá, y Manuel Fernández, pensionistas:

María del Rosario, hija de la señora Rosa García; Antonia Mas, hija del señor Sixto Mas, María Bargas, sobrina de la señora Antonia Prado; María Pallés y Patricio Villaverde, aficionados.

Los dos últimos no son dependientes del teatro, pero por su buena disposición y deseo de continuar en él los incluye en la escuela sin estipendio alguno.

Dictamen. "Con respecto al informe de don Blas Laserna, las Compañías sólo pueden decir que es correspondiente el pago que solicita a las cuentas del año anterior, del cual a éstas se le restan más de un mes de sus mesadas; y además deben hacer presente que por las Juntas se representó al Ilustre Ayuntamiento convenía suprimir el cargo del mencionado Laserna.—Es cuanto pueden informar.—Madrid, 30 de Abril de 1808.—*José Maqueda.* (Rubricado.)—*Blas María Flores.*" (Rubricado.)

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN TERCERA

MUSICOS DE COMPAÑIA, COMPOSITORES E INTERPRETES DE TONADILLAS ESCENICAS EN LOS TEATROS MADRILEÑOS

I

Músicos y compositores durante el reinado de la tonadilla.

Desde 1757, año en que se instauró definitivamente la tonadilla escénica, hasta 1810, en que se puede considerar absoluto su ocaso, los músicos (1) de las compañías en los teatros de la Cruz y Príncipe fueron los que siguen:

AÑO CÓMICO	CRUZ	PRÍNCIPE
1757-58	1.º Manuel Ferreira.	1.º Antonio Guerrero.
	2.º Luis Rullet.	2.º Vicente Guerrero.
1758-59	Los mismos.	1.º Antonio Guerrero.
		2.º Vicente Guerrero, y al fallecer éste ocupa su puesto Juan Manuel López.
1759-60	Los mismos.	1.º Antonio Guerrero.
		2.º Luis Rullet.
1760-61	1.º Manuel Ferreira.	1.º Antonio Guerrero.
	2.º Juan Manuel López.	2.º Luis Rullet.
1761-62	Los mismos.	Los mismos.
1762-63	1.º Antonio Guerrero.	1.º Manuel Ferreira.
	2.º Luis Rullet.	2.º Juan Manuel López.
1763-64	1.º Manuel Ferreira.	1.º Antonio Guerrero.
	2.º Juan Manuel López.	2.º (No figura ninguno.)
1764-65	Antonio Guerrero.	Manuel Ferreira.

(En este año y los sucesivos sólo figura un músico.)

---

(1) Desde 1757, y aun desde antes, como es natural, hasta que se creó el cargo de "compositor" en 1778, estos artistas fueron designados en las listas bajo el epígrafe "músicos".

Ayuntamiento de Madrid

1765-66	Manuel Ferreira.	Antonio Guerrero.
1766-67	Antonio Guerrero.	Manuel Ferreira.
1767-68	Manuel Ferreira.	Antonio Guerrero.
1768-69	Antonio Guerrero.	Manuel Ferreira.
1769-71	Manuel Ferreira.	Antonio Guerrero.
1770-71	(No figura ninguno.)	Manuel Ferreira.
1771-72	(No hubo compañía.)	(No figura ninguno.)
1772-73	Antonio Guerrero.	Manuel Ferreira.
1773-74	Manuel Ferreira.	Antonio Guerrero.
1774-75	Antonio Guerrero.	Manuel Ferreira.
1775-76	El mismo.	El mismo.
1776-77	Manuel Ferreira.	Blas de Laserna.
1777-78	Blas de Laserna.	Manuel Ferreira.
1778-79	Pablo Esteve (comp.).	Blas de Laserna (mús.).
1779-1780	Blas de Laserna (comp.).	Pablo Esteve (comp.).
1780-81	Pablo Esteve (comp.).	Blas de Laserna (comp.).
	Francisco Méndez (músico).	Pablo Esteve (comp.).
1781-82	Blas de Laserna (compositor).	Francisco Méndez (mús.).
1782-83	Pablo Esteve (comp.).	Blas de Laserna (comp.).
1783-84	Blas de Laserna (compositor).	Pablo Esteve (comp.).
		Francisco Méndez (mús.).
1784-85	Pablo Esteve (comp.).	Blas de Laserna (comp.).
1785-86	Blas de Laserna (compositor).	Pablo Esteve (comp.).
	Jacinto Valledor (mús.).	Francisco Méndez (mús.).
1786-87	Pablo Esteve (comp.).	Blas de Laserna (comp.).
	Francisco Méndez (músico).	Jacinto Valledor (mús.).
1787-88	Blas de Laserna (compositor).	Pablo Esteve (comp.).
	Jacinto Valledor (mús.).	Francisco Méndez (mús.).
1788-89	Pablo Esteve (comp.).	Blas de Laserna (comp.).
	Francisco Méndez (músico).	Jacinto Valledor (mús.).
1789-90	Blas de Laserna (compositor).	Pablo Esteve (comp.).
	Francisco Méndez (músico).	Antonio Rosales (mús.).
1790-91	Pablo Esteve (comp.).	Blas de Laserna (comp.).
1791-92	Blas de Laserna (compositor).	Pablo del Moral (comp.).

Ayuntamiento de Madrid

1792-93	Pablo del Moral (compositor).	Blas de Laserna (comp.).
1793-94	Blas de Laserna (compositor).	Blas de Laserna (comp.).
1794-95	El mismo.	El mismo.
1795-96	El *mismo*.	El *mismo*.
1796-97	El mismo.	El mismo.
1797-98	El mismo.	El mismo.
1798-99	Pablo del Moral (compositor).	Blas de Laserna (comp.).
1799-1800	Blas de Laserna (compositor).	Pablo Moral (comp.).
1800-01	El mismo.	El mismo.
1801-02	Blas de Laserna (compositor).	Pablo Moral (comp.).
	Jacinto Valledor (mús.).	Antonio Rosales (mús.).

En el año 1802-03 trabajaban reunidas las dos compañías en el coliseo de la Cruz por haberse incendiado el del Príncipe. La lista no incluyó los compositores. En 1803-04 y 1804-05 también se dan representaciones en los Caños en vez de en el Príncipe. Figuran como compositores Blas de Laserna, Pablo del Moral, y en el último de estos años teatrales, además José María Francesconi. En 1805-06 vuelven a darse representaciones en el Príncipe, siendo su compositor Francesconi, mientras en el de la Cruz lo era Laserna. Y estos dos nombres figuran en las listas de los siguientes años cómicos hasta el 1808-09. Las correspondientes al año teatral 1809-10 omiten ese dato.

II

Compositores de los que se conocen tonadillas.

La cifra o cifras consignadas a la derecha de cada nombre indican el año único o los años extraños consignados en los correspondientes manuscritos musicales. *No responden exactamente a la* realidad, pues muchas obras omiten la indicación del año que se las compuso, y no pocas ocultan el apellido de sus respectivos compositores.

A.—*Autores nacionales.*

Abril (Tomás).
Acero (Bernardo). 1788-1792.
Aranaz (Pedro), alias Tudela. 1765-1773.
Blanco. Sin año.

Ayuntamiento de Madrid

Bustos (Mariano). 1787.
Castel (José). 1769-1781.
Espinosa (Manuel). 1782.
Esteve (Pablo). 1761-1791 (*sic*).
Ferandiere (Fernando). Entre 1775 y 1781.
Fernández (X). Sin año.
Ferrer (Guillermo). 1776.
Galván (Ventura). 1762-1773.
García (Manuel). 1798-1799.
González (X). 1775-1776.
Guerrero (Manuel). 1753-1764.
Herrando (José). Sin año. Probablemente anterior a las de Misón, porque está unida a la música de un sainete.
Laporta (Isidro o Isidoro de). 1773-1795.
Larriba (Ver Riva).
Laserna (Blas de). 1774-1810.
León (X). 1795.
"Leonés" (El). Sin año.
Lidón. Sin año.
López (Félix). 1761.
Medrano (X). 1782.
Misón (Luis). 1758-1765.
Moral (Pablo del). 1787-1802.
Morante (X). Sin año.
Navarro (Alfonso). Sin año.
Palomino (Antonio). 1769.
Palomino (José). 1766-1775.
Plá (Manuel). 1761-1762.
Plaza (X). Sin año.
Porta (Ver Laporta).
Presas (Tomás). 1775-1776.
Riva (Diego de la). Sin año.
Rodríguez (X). 1768.
Rosales (Antonio). 1762-1791.
Serna (Ver Laserna).
Tudela (Ver Aranaz).
Valledor (Jacinto). 1768-1790.

B.— *Autores extranjeros.*

Aunque por lo general faltan datos biográficos, debemos suponer, por los apellidos, que eran extranjeros los siguientes autores de tonadillas, salvo Francesconi, de quien consta que lo era, en efecto.

Ayuntamiento de Madrid

Bruzzoni (Lorenzo). 1794.
Francesconi (José o José María). Sin año.
Marcolini (Juan). 1764-1774.
Remessi (X). 1794.

Marcolini escribió un gran número de tonadillas. Y todos los compositores de este grupo acentuaron la nota de hispanismo musical, sin duda con el fin de justificar su aptitud para el cultivo de un género que iba al pueblo directamente.

Principales intérpretes de tonadillas.

He aquí una lista por orden alfabético de los actores de uno y otro sexo que se distinguieron cantando tonadillas. Pueden hallarse sus biografías en el ensayo biográfico y bibliográfico dedicado a don Ramón de la Cruz por don Emilio Cotarelo y Mori, y en el libro *Isidoro Máiquez*, del mimo autor:

Alcázar (Mariana).
Aldovera (Juan).
Arteaga (Joaquina).
Ayala (Miguel de).
Blasco (Casimira). Conocida por *La Portuguesa.*
Briñole, Briñoli o Brignoli (Sebastián).
Briones (Joaquina).
Camas. Ver Vicente Sánchez.
Caramba (*La*). Ver Fernández (María Antonia).
Carambilla (La). Ver Sanz (Vicenta).
Casas (Vicente).
Tordesillas (Catalina).
Catuja (*La*). Ver Pacheco (Catalina Miguel).
Coronado (Diego). En un Memorial de 1786 dijo que él había sido el primero que cantó tonadillas y zarzuelas.
Correa. (Había cuatro hermanas: Laureana, Lorenza, Manuela y Petronila.)
Cortinas. (Había tres hermanas: Gertrudis, María Josefa y Vicenta.)
Cristani (Eugenio).
Cubas (Pedro).
Chica (María la). Conocida por *La Granadina.*
Chinita. Ver López (Gabriel).
Entramoro. Ver José Molina
Espejo (José).
Febre Orozco (Antonia).
Fernández (Eusebio).
Fernández (María Antonia). Conocida por *La Caramba.*

Ayuntamiento de Madrid

Fuentes (Ambrosio).
Galino (Mariana).
Gamborino (Isabel).
García (Francisco). Conocido por *Tortillas.*
García (Manuel). (Hay dos con este nombre y apellido.)
García (Rosa).
García Parra (Manuel).
Garrido (Miguel).
Garrido (Teresa). Según tradición, es la primera que cantó e introdujo las tonadillas.
Garro (Juana).
Gil (Bernardo).
Granadina (La). Ver Chica (María la.)
Guerrero (María).
Guerrero (Rosalía).
Guzmana (María de). Conocida por *Guzmana la Buena.*
Hidalgo (María).
Ibáñez (Victoria).
Iriarte (Martina).
Laborda (había dos hermanas: Francisca y Ventura).
Ladvenant (había dos hermanas: la famosa María y Francisca, siendo aquélla madre de otra tonadillera llamada Silveria Rivas y Ladvenant).
Ladvenant (Juan).
Laporta (Vicenta).
López (Gabriel). Conocido por *Chinita.*
López (María).
Márquez (Mariana).
Mayor. Ver Ordóñez.
Mayorita (La). Ver Ordóñez (María Mayor.)
Mayorito (El). Ver Ordóñez (José.)
Michelet (Carlota).
Molina (José). Conocido por *Entramoro.*
Méndez (María Antonia).
Monteis (Manuela Fernández).
Morales (Francisca de).
Morales (Manuela). Fué esposa del famoso Manuel García.
Morales (Petronila). Era la madre de Laureana y Lorenza Correa.
Moro (Joaquina).
Muñoz (Juan).
Navarra (La). Ver Santisteban (Lorenza.)
Navarro (Alfonso).
Ordóñez (había dos hermanos: José y María Mayor, conocidos,

Ayuntamiento de Madrid

respectivamente, por *El Mayorito* y *La Mayorita*, y considerados como el mejor tenor y la mejor tiple de su tiempo).

Orozco. Ver Febre Orozco (Antonia).

Pacheco (Catalina Miguel). Conocida por *La Catuja.*

Palomera (Nicolasa).

Palomino (Tadeo).

Pérez (hay dos de este apellido: Josefa y Rosa).

Portuguesa (*La*). Ver Blanco (Casimira).

Prado (Antonia de). Estuvo casada con Isidoro Máiquez.

Puig (María).

Pulpillo (María).

Querol (Mariano).

Raboso (Mariana). Estuvo casada con Vicente Sánchez (a) *Camas.*

Ramos (hay dos hermanos: Francisco y Rafael).

Ribera (María).

Rigal (José).

Rivas y Ladvenant (Silveria María). Era hija de la famosa María Ladvenant.

Robles (Antonio).

Rochel (Polonia).

Rodrigo (Francisca).

Romero (Vicente).

Ronquillo (Vicenta).

Sánchez (Vicente). Conocido por *Camas.*

Sanstisteban (Lorenza). Conocida por *La Navarra.*

Santos (Gaspara).

Sanz (Vicenta). Conocida por *La Carambilla.*

Segura (Teresa de).

Silva (Faustina de).

Soriano (Cristóbal).

Tordesillas (Catalina). Conocida por *La Catuja.*

Torres (Josefa).

Valdés (había dos hermanas: Josefa y María).

Virg (María Josefa).

Zárate (Antonia).

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN CUARTA

INVENTARIO DE LAS TONADILLAS QUE TENIA EL CAUDAL DE LA COMPAÑIA DE MANUEL MARTINEZ EL AÑO 1787.

Presentóse la siguiente lista por Martínez en la Contaduría el 19 de febrero de 1787. Juzgamos interesante su reproducción, pues fija la paternidad y antigüedad de tonadillas que no contienen estos datos en las fuentes de la Biblioteca Municipal de Madrid, por lo cual las damos como anónimas o sin año al ocuparnos de ellas, y porque también mencionan otras obras que se han perdido para siempre sin duda.

Para mayor claridad, hemos alterado el orden, colocando primero las que figuran sin expresión de año, en vez de aceptar, como se hizo entonces, una división basada exclusivamente en el número de personajes requeridos para interpretar cada obra.

Con frecuencia el manuscrito hace preceder las palabras "del", "de la", "de los", que nosotros suprimimos, al dar el título. Donde allí se lee "la del prometimiento", sobreentendiéndose "La tonadilla del prometimiento", nosotros escribimos tan solo "El prometimiento". En algún caso suplimos el dato deficiente: por ejemplo, añadimos "Laporta" donde sólo se lee "Vicente".

A. Tonadillas sin expresión de año.

(En su totalidad o mayoría son anteriores a 1778.)

a) *Tonadillas a solo.*

La Cazadora. Marcolini.
El cuento del viejo. Id.
La naranjera. Lidón.
El prometimiento. Rosales.
El cuento del Prado. Martínez.
Cazuela y aposentos. Rosales.
La peregrina. Galbán.
La gitana del capricho. Sin autor.
El cuento del señorito. Galbán.
La maja de rumbo. Palomino.
La expresiva. Rosales.

Ayuntamiento de Madrid

Las ferias. Rosales.
El cuento de los amantes. Marcolini.
La maja de las ferias. Rosales.
El chasco del cortejo. Rodríguez.
La amorosa. Misón.
La queja. Id.
La pensativa. Id.
El tambor francés. Id.
Los sustos y ansias. Id.
La peregrina. Rosales.
La conservación. Id.
La elección de novias. Esteve.
La moza de servir. Castel.
El cuento del gallego. Aranaz.
El galanteo extranjero. Marcolini.
El lance de los toros. Rosales.
Yo soy un majito. Castel.
El vizcaíno. Rosales.
Las quejas. Id.
El gracioso. Id.
El entretenimiento. Id.
Las preguntas. Id.
Atención tengan. Laserna.
El cuento del caballero. Rosales.
El remedo de los remedos. Castel.
La maja del día. Vicente Laporta.
Mosqueteros míos. Laserna.
El cuento del petimetre. Ferrer.
Silencio, madamitas. Castel.
El cuento de la doncella. Laserna.
El cuento del oficial. Marcolini.
La carta (2.ª parte). Misón.
La peregrina. Rosales.
La elección de la soltera. Misón.
Juguete. Rosales.
La dama cortejada. Galbán.
El cuento del Prado. Castel.
Las piedras. Rosales.
Aquí viene, señores. Id.
La desapasionada. Id.
El chasco del abate. Presas.
La amorosita. Rosales.
Las seguidillas. Id.
Mosqueteros del alma. Id.
El lance del petimetre. Id.
Mosqueteros amados. Id.
La elección de estado. Id.
Yo salgo solamente. Marcolini.
El chiste del Prado. Rosales.
La gitana. Id.
La elección de cortejo. Id.
La murmuradora del Prado. Esteve.
La pretensión. Rosales.
El cuento del melocotón. Id.
Intrépido pensativo. Palomino.
Madrid generoso. Rosales.
A cantar va gustosa. Misón.
El cuento del indiano. Rosales.
La conversación. López.
La Academia. Rosales.
El cuento de Sevilla. Id.
La peregrina viajante. González.
La elección de padrino. Id.
El cuento de la real moza. Id.
¡Qué confusa, qué turbada! Id.
Una tonadilla quisiera cantar. Id.
La marinerita. Id.
La pelicana. Id.
La recomendación. La Riva.
La españolizada. Valledor.
Los consejos del abate. S. a.
Madrid del alma. Castel.
La majita sin patria. S. a.
Mosqueteros queridos. Castel.
La despedida. Rosales.
La gitana pobrecita. Castel.
El escarmiento. Rosales.
El sueño. Castel.
La afectuosa. Rosales.
El lance de la Carrera. Id.

Ayuntamiento de Madrid

¡Ay, corazón mio! Ferrer.
Dulce patria de mi vida. Rosales.
Paisanitos graciositos. Laserna.
Amada corte del alma. Muñoz.
La cuenta de la huéspeda. Esteve.
Mosqueteritos de toda el alma. Laserna.
El chiste del oficial. Id.
Yo, señores míos. Id.
Rendida, como siempre. Castel.
La cavatina. Rosales.
Los lances de la limera. González.
Hoy a serviros, la Nicolasa. Laserna.
La viuda. Castel.
La cómica nueva. Esteve.
La gitana. Rosales.
La chusca naranjera. Castel.
El expresivo. Rosales.
La cautiva jardinera. Id.
El memorial. Id.
La loca de amor. Castel.
El empeño de la Caramba. Esteve.
La escofietera. Castel.
Con este ramo de flores. Laserna.
Buenas tardes, señores. Valledor.
¡Qué confusa, qué turbada! Esteve.
El consejo de la vieja. Esteve.
Las gracias de las mujeres. Id.
El susto del hidalgo. Id.
La guia. Id.
Los desengaños del mundo. Id.
La contribución de amor. Laserna.
Los celos de Garrido. Esteve.

b) *Tonadillas a dúo.*

El chasco del hidalgo. Valledor.
Los pastores. Castel.
Las mañas de una casada. Galbán.
La requesonera y petimetre. Marcolini.
El hortelano y maja. Esteve.
El barrendero y una chusca. Esteve.
El cartero y criada. Rosales.
Los majos relojeros. Marcolini.
La pastoral de ecos. Esteve.
Un pastor y una pastora. Id.
Un petimetre y una paya. Id.
El galerero y su maja. Esteve.
Vendiendo mis acerolas. Rosales.
La terneza. Id.
El calesero y maja. Guerrero.
Los moros cautivos. Misón.
La pastora simple. Id.
El gallego fingido. Id.
El mayoral y... Id.
El Impresario y 3.ª dama. Id.
La cabaña. Id.
Un soldado y una dama. Id.
Un pastor y una pastora. Id.
La maja de Coronado. Esteve.
El paje y la criada. Rosales.
Anfiso y Belisa. Id.
El remedo de la graciosa. Id
El elefante. Id.
El barbero y vecina. Id.
La forastera. Id.
La satisfacción de los amantes. Marcolini.
La besuguera. Galbán.
La hija y madre. Id.
Los pescadores. Castel.
La pescadora inocente. Esteve.
Tomasa y Colás. Rosales.
Los ecos. Id.
Las quejas y satisfacciones. Aranaz.
Los majos del Prado. Galbán.

Ayuntamiento de Madrid

Los majos sevillanos. Galbán.
El albañil. Rosales.
La sultana. Id.
El arriero y mesonera. Id.
El maestro de cantar. Marcolini.
El sacristán y la viuda. Rosales.
Los payos simples. Id.
El abogado y la resalada. López.
Caminito de Santander. Rosales.
La gitana (3.ª parte). S. a.
La lavandera y el tuno. Rosales.
Los dos hermanos. Lidón.
El calesero de la Puerta del Sol. Esteve.
Los gitanos (2.ª parte). La Riva.
Los dos gallegos. Misón.
El amolador y guisandera. Marcolini.
Los majos de Sevilla. Morante.
El aprendiz de carpintero. Rosales.
Los ciegos. Id.
El acomodo. Id.
El aguador y dama. Id.
El remedo. Id.
El herrero y Severa. Id.
El payo novio. Id.
El amo y criada. Id.
Las requesoneras. Id.
Los amantes desconfiados. Id.
Los celos de Garrido. Id.
La limera y el petimetre. Id.
Dime, fortuna mia. Id.
La miscelánea. Castel.
La limera. Rosales.
La criada y el tuno. Id.
La marmotiña. Id.
El parisién y paya. Id.
El solfeo. Id.
La ramilletera y petimetre. Id.
El indiano. Id.
El ciego fingido y payo. Id.
Los majos satisfechos Valledor.
La formación de compañía. Rosales.
Qué bien dijo aquel que dijo. Idem.
El ciego fingido y burla de Coronado. Id.
El abate hablador. Id.
El abaniquero. Id.
El paje y ama. Id.
La paya y el tuno. Marcolini.
La paya y peregrino. Laserna.
El maestro francés. Rosales.
El marinero y cazadora. Id.
Los celos peregrinos. Id.
La lección. Id.
El cochero simón. Id.
La gitana solitaria. La Riba.
El soldado tullido y posadera. Castel.
El soldado y paya. González.
El presidario y maja. Castel.
El calesinero y la usía. Id.
El paje y la doncella. Laserna.
Los amantes. Rosales.
El barquillero. Id.
El abate y la paya. Castel.
La aguardentera y el volante. Laserna.
La animadora. Rosales.
La lavandera. Ferrer

c) Tonadillas a tres.

El murciano (2.ª parte). Esteve.
El ama, criada y paje. Id.
La bellotera y petimetra (1.ª parte). Id.
El oficial, maja y tuno. Galbán.
Los hortelanos y payos. Id.
El cortejante embrollista. Id.
El chasco del farolero. Id.
La castañera. Marcolini.
El calderero y rabanera. Id.

Ayuntamiento de Madrid

La trapera y el italiano. Marcolini.

Petimetra, caballero y tuno. Galbán.

Las ciegas y un petimetre. Misón.

Doña Urraca. Id.

El sacristán, payo y su mujer. Idem.

El ama, criada y pobre del hospicio. Id.

El compositor, graciosa y criada. Esteve.

La lavandera y borracho. Castel.

El juego del burro. Rosales.

Los amantes burlados. Id.

El francés y majas. Esteve.

El cestero y castañeras. Rosales.

El capitán, sargento y patrona. Id.

El abate, don Tiburcio y doña... Galbán.

El francés cortejante. Rosales.

El chasco del celoso. Galbán.

El buen marido. Rosales.

El maestro de música. Id.

El petimetre, dama y paje. Misón.

El gurrumino. Laporta.

Las costureras. Rosales.

El hortelano y usías. Id.

El embromador. Id

El zapatero, su mujer y petimetre. Esteve.

El chasco del arca. Id.

Los pillos y una dama. Misón.

El arriero, hortera y mercader. Idem.

El sastre borracho. Id.

El herrador y boticario. Marcolini.

El sacrificio de los indios. Misón.

El mozo de compra. Id.

Los pastores y pastora. Marcolini.

El agente, la viuda y la criada. Rosales.

El melonero. Esteve.

El aguador, ama y criada. Id.

Los tres ciegos. Misón.

El mentiroso amante. Rosales.

El chasco de la casada. Marcolini.

El hilandero. Rosales.

Merlín. Id.

El entusiasmo. Id.

La pesca. Marcolini.

Los mensajes. Rosales.

El juicio del yesero. Id.

El recitado. Id.

El inculto. Id.

La carta. Id.

El padre y las hijas. Id.

El valenciano. Id.

Zapatero, barbero y aguadora. Idem.

El novio hidalgo. Id.

El bromista y las hermanas. Id.

El pastor bobo. Id.

El chasco de la grada. Id.

La competencia (1.ª parte). Id.

El cubero, hermana y usía. Sin autor.

Los hortelanos y usías. Laserna.

La naranjera, usía y majo. Castel.

La alianza. Rosales.

El autor y partes nuevas. Id.

La hortelana. Id.

Ayuntamiento de Madrid

d) *Tonadillas a 4, a 5, a 6 y generales.*

El rodrigón de la Puerta del Sol. Galbán.
El enamoramiento de los rústicos. Id.
La competencia. (2.ª parte). Rosales.
El peluquero fingido. Id.
El figurón. Id.
El indiano y gallego. Id.
Una maja, alcalde y abogado. Misón.
Los cortejos burlados. Rosales.
Los arlinquines. Laporta.
La estatua. Rosales.
La ventera y criada. Laporta.
La sonsaca del cortejo. Castel.
El desafío de majas y soldados. Valledor.
El valiente Campuzano. Id.
Los lechugueros y gallegos. Misón.
Los doctores y letrados fingidos. Id.
Las campanas. Id.
La maestra de niñas. Id.
El enfermo y junta de médicos. Esteve.
Los panaderos y alguaciles. Galbán.
La casa de los locos. Laporta
La fonda y el chasco del francés. Esteve.
Las retretas generales. Rosales.
Los dos tablados. Id.
El aguinaldo y regalo de Pascua. Id.
La *folla de Nochebuena.* Id.
La prueba de la cómica. Misón.
La pipirijaina. Rosales.
El cazador y mágico. Id.
La vendimia. Sin autor.
Los vendimiadores. Rosales.
La taberna. Id.
El llanto y traza de Coronado. Id.
El presidario. Id.
La dama del buen gusto. Esteve.

B. TONADILLAS CON EXPRESIÓN DEL AÑO EN QUE SE ESCRIBIERON.

a) *Tonadillas a solo.*

1778.

El capricho de la Pérez. González.
La petimetra. Esteve.
El desengaño. Laserna.
Las novedades de la carta. Esteve.
Los paisajes del verano. Id.
La buena consejera. Valledor.
La loca de amor (2.ª parte). Castel.
Las mudanzas de las cosas. Esteve.
El lance del retiro. Id.
Las murmuradoras. Id.
La soldada. Id.
El testamento del petimetre. Id.
La novia burlada. Castel.
El chiste del pajarito. Laserna.
La criada disgustada. Esteve.
La novia burlada. Id.
La loca de amor (2.ª parte). Castel.

Ayuntamiento de Madrid

1779.

La inconstancia en las mujeres. Esteve.
El juicio del año. Id.
El modo de cortejar los hombres. Id.
La ama cansada de criadas. Id.
La viuda cazadora. Id.
La diversión. Laserna.
Los objetos. Esteve.
El desmayo. Id.
La pasiega Id.
La carta. Id.
El viejo enamorado. Id.
La cómica de la legua. Rosales.
Las maulas de la feria. Esteve.
Las modas de la Felipa. Id.
La desconfiada. Castel.
Las cosas del invierno. Esteve.
El hidalgo admirado. Id.
La guitarra. Id.

1780.

La obligación de la Pérez. Esteve.
La dudosa. Castel.
Ilustre corte de España. Esteve.
La bola del mundo. Laserna.
El cuento de la maja. Id.
El amor de las muchachas. Id.
La criada alcarreña. Esteve.
La lección de las tonadas. Id.
La cazadora del teatro. Id.
El ejemplar. Rosales.

1781.

La abundancia del mundo. Esteve.
Los quejosos. Id.
El modo abandonado por el lujo. Id.
El carro de los tontos. Id.
La petimetra hipócrita. Id.
Los esclavos del mundo. Id.
La folla de María Antonia. Id.
La guía de Madrid. Id.
La escofietera. Laserna.
Los signos del año. Esteve.
Los contrabandistas del mundo. Id.

1782.

Los duendecillos. Esteve.
La crítica del teatro. Id.
La dudosa de la Rafaela. Id.
Las cosas de la cuaresma. Id.
La gitana y hospital de incurables. Castel.
Los remedios. Esteve.
La gran lotería. Id.
La inocente. Id.
El amante tierno. Laserna.
La tonada de repente. Moral.
Los defectos de los hombres. Idem.
La cortesana de la quinta. Esteve.
La provisión de Madrid. Id.
La paya maliciosa. Id.
El cadetito. Laserna.
Las protestas de la Nicolasa. Esteve.
Los descontentos. Id.

1783.

La cortesana pastora. Esteve.
La criada serrana. Id.
Las cosas del pueblo. Id.
Los agraviados. Id.
La vida de los lugares. Id.
Los consejos. Id.
El siglo pasado. Id.
La vanidad mal fundada. Id.

1784.

Los consejos de la jubilada. Esteve.

Ayuntamiento de Madrid

El gobierno de la Rosita. Laserna.
La mormuradora. Esteve.
Avisos a los forasteros. Id.
Tonadilla de empezar. Id
La protección de la Rosa Pérez. Id.
La contribución de amor. Laserna.
La tienda del mundo. Id.
La malicia popular. Id.
Tercera prueba de Manuela Fernández. Esteve.
La razón de estado. Id

1785 y 1786.

Varias cosas para serviros. Esteve.
Algo de las funciones. Id.
La propiedad de cada uno. Id.
El loro hablador. Plaza.
La lucha del respeto. Id
La buena nueva. (2.ª parte). Laserna.
La gratitud de la Rosa Pérez. Esteve.
El delirio humano. Id.
Madrid a la vista. Valledor.
Las quisicosas. Laserna.

b) *Tonadillas a dúo.*

1778.

El albañil y cuajadera. Esteve.
El sueño y vida de Briñoli. Idem.
El soldado y la maja. Id.
El petimetre embustero. Ferrer.
La dama y el abate. Esteve.
Los jardineros. Id.
El petimetre fingido. Id.
La venida de Saturio. Id.
Los majos operantes. Ferandiere.
El majo y la italiana. Laserna.
La prendera y el choricero. Esteve.

1779.

El albañil. Esteve.
El turronero y la chusca. Id.
La dama y el cadete. Laserna.
El soldado y la paya. Esteve.
La hija cortejada y el padre. Idem.
El desdeñoso. Rosales.
El remedo de la Nicolasa y Garrido. Esteve.
El trapero y la petimetra. Id.
La maestra y discípulos. Castel.
La maestra de música para salir cómicos. Esteve.
La maja y el arriero. Id.

1780.

El desvalido protegido. Esteve.
La madrina. Id.
La serrana y cazador. Id.
Los afligidos. Id.
Los celos de las dos hermanas. Id.
El quesero y cuajadera. Id.
La oposición de cortejos. Id.
El pretendiente. Id.
El yesero y su mujer. Id.
El jardinero celoso. Id.
La desgracia de Garrido. Id.
Los quejosos y huérfanos. Id.
Las lecciones de Garrido. Id.
Entre tunos no hay engaños. Id.
El compositor y la cómica. Castel.

1781.

La criada y el barbero. Esteve.
El gitano celoso. Id.

Ayuntamiento de Madrid

El encuentro de los pasiegos. Esteve.
El tuno pobre. Id.
El abate quejoso. Id.
Los mayores enemigos. Id.
El juguete, Los dos chicos. Id.
La venida de María Antonia. Id.
La paya y quintado alegre. Id.
La caracolera. Laporta.
La malicia del terno. Esteve.

1782.

Pastelero, a tus pasteles. Esteve.
Los celos del retrato. Id.
El hospiciano y la criada. Laserna.
El panadero y la chusca. Esteve.
El marmitón y la rabanera. Id.
Los majos reñidos. Id.
La petimetra supuesta. Laserna.
El juguete de la boda. Id.
La mesonera y el arriero. López
La chusca y el chispero. Laserna.
La desgracia de las tonadillas. Esteve.
Los celos iguales. Id.
El amolador y la maja. Id.
El pastor y la cazadora. Id.

1783.

La maja y el oficial. Esteve.
La dama y el capitán. Id.
La naranjera y el abate. Laserna.
La peregrina y el payo. Rosales.

1784.

Los cortejos reñidos. Esteve.
El Narcisito. Rosales.
El encuentro de la noche. Esteve.
Garrido de luto por la Caramba. Id.
El payo y la paya. Rosales.
La viudita y el mancebo. Laserna.
La mora gitana. Anónima.
El amante apocado. Esteve.
El huéspede y la posadera. Esteve.

1785 y 1786.

El viudo y la criada. Esteve.
Arbitrio para comer. Id.
El marido cicatero y petimetra de moda. Id.
La crítica de los volatines. Id
La Ibáñez y el payo. Id.
La fingida cazadora. Id.
Los majos del Prado. Laserna.
Los hidalgos. Valledor.
El instruído de moda. Id.
Contra gustos no hay disputa. Esteve.
La leva del Lavapiés. Id.
El esquilador de lo superfluo. Idem.
El aceitero y la chusca. Id.
La vizcaína y el poeta. Id.

c). *Tonadillas a tres.*

1778.

La dama, cadete y criada. Esteve.
El cochero y verdulera. Id.
La maja tunante. La Ripa (*sic*) ¿Larriba?
El soldado Briñoli. Valledor.
La burla de los abates. Esteve.

Ayuntamiento de Madrid

La cazadora, cazador y payo. Laserna.

1779.

El torero, maja y petimetra. Esteve.
Los celos del segador. Id.
Garrido come con todas. Id.
El desagravio de los abates. Id.

1780.

El maniático. Esteve.
Los serranos inocentes. Id.
La maja del baile. Id.

1781.

Los tres ingenios. Esteve.
La huérfana viuda y los pastores. Id.
El novio simple y las dos hermanas. Id.
La molinera y pescadores. Id.
Los galanes de la Pretola. Id.
El antojo de Garrido. Id.

1782.

La nueva cuarta dama. Esteve.
La maja y el andaluz. Laserna.
La entrada de la cazuela. Esteve.
El médico hablador. Id.
Los temosos. Laserna.

1783.

El amo *enamorado*. Esteve.
El hermano obediente. Id.
El novio de Leganés. Id.
La crítica de las figuras. Id.
El enfermo burlado por el practicante. Id.
La burla del petimetre en el mesón. Id.
El gurrumino, usía y compadre. Id.
El vinagrero y los majos. Id.

1784.

Los inviados del pueblo. Esteve.
El padre, la hija y usía. Id.
El chasco del francés. Id.
La esposa disfrazada. Id.
El ama, hortera y choricero. Id
Los novios y maja. Id.
Los payos a bellotas. Id.

1785.

Los enviados del pueblo. Esteve.
La oruga del Prado. Id.
El chasco del abate. Id.
El señorito tonto. Id.
El paje de las habilidades. Id.

1786.

Las payos del Mafbrú. Esteve.

d) *Tonadillas a 4, 5, 6 y generales.*

1778.

La ramilletera, conejera y franceses. Esteve.
El peregrino en el ensayo. Id.
Los payos y payas. Id.
Los soldados alojados. Id.
La bodeguera y volante. Id.
El chasco de los payos. Moral.
La naranjera. Valledor.
Los gitanos y gallegos. Remessi.

1779.

El amo y criada. Esteve.
La caza en el monte. Id.
El indiano gitano. Id.
El oficial y abate. (2.ª parte.) Id.

1780.

El paje y las dos amigas (1.ª parte). Esteve.
Idem id. (2.ª parte). Id.

Ayuntamiento de Madrid

1781.

La desgracia de la Compañía. Esteve.
El labrador burlado. Id.
Pieza de Música o tonadilla general El jardín del gusto. Esteve.
Los ayos descuidados. Id.
Pagar la merienda para otro. Id.
Los genios opuestos. Id.

1782.

La toma de Mahón. Esteve.
El tuno y tabernera novata. Id.
Los hidalgos vanidosos. Id.
La novia y hospicianos. Id.
El ama de llaves y chusco. Id.

1783.

El pintor. Esteve.
El pésame de la viuda. Id.
Los presidiarios de Madrid. Id.
La escuela de Garrido. Id.
La gente de baños y niño de la rollana. Id.
El bobo valenciano. Id.
Las gallegas de la siega. Id.
Las dos mozas de cántaro. Id.
El esterero. Id.
Los sastres. Anónima.
Los aguadores y payos. Esteve.
El pastor borrego. Id.
La conducta de los majos. Id.

1784.

La playa y puerto de mar. Esteve.
El chico tartamudo y chica sorda. Id.
El galanteador de todas. Id.
La pastorcilla graciosa. Id.
Rato divertido. Id.
El recibo de cochero. Id.

1785 y 1786.

Garrido enfermo y su testamento. Esteve.
El juego de las payos. Id.
Pepín fuera de la cárcel. Id.
El bolsillo del gascón. Id.
El enfermo y médicos fingidos. Valledor.
Vida y muerte del general Malbrú. Id.
Pepillo retraído. Esteve.
El monstruo del gusto. Esteve.
La fonda nueva. Id.

Al pie de la lista antecedente se pusa la advertencia que sigue:

NOTA.—Faltan de este caudal las tonadillas que se han pasado a la otra compañía para la parte que la estrenaron, como son las siguientes: La Lorenza Santisteban, Josefa Cortina, Manuela Guerrero, las de la Mayora, Josefa Valdés, las de la Tordesilla.

* * *

A continuación aparece otra con el encabezamiento y pies que aquí reproducimos:

Tonadillas nuevas que se han cantado desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta el día de la entrega de este inventario.

El autor del Parador de la Puerta del Sol. Esteve.
Las circunstancias del novio. Id.
La extranjera. Id.
Los proyectos. Id.
La falsa belleza. Id.

Ayuntamiento de Madrid

La prueba de la cuarta dama. Esteve.
El cuento del Señorito. Valledor.
Edicto de los refranes. Esteve.
Varias locuras del mundo. Id.
El paje petimetre, la tía y dos sobrinas. Id.
El parlamento del bis-bis. Id.
El lacayo y criada. Id.
La operista fingida. Id.
Los moros y cautivos. Id.
Los casados en discordia. Id.
La dama y zapatero. Id.
El mundo al revés. Id.
El italiano fingido. Valledor.
La malicia popular. Id.
La humorada de Garrido. Id.
El viejo y don Sabañón. Id.
El hidalgo de Ocaña. Id.
Los payos chasqueados. Id.
Los genios opuestos. Valledor.
La verdulera y gallego. Id.
El caballero y dama pobre. Esteve.
El teatro y actores agraviados. Id.

Es el mismo número de tonadillas que hay en la Compañía, de que certificó. Madrid y febrero 19 de 1787.—*Antonio Martínez.* (Rubricado.) Copiante.

* * *

Complemento del procedente inventario es la lista que a continuación reproducimos con su encabezamiento final.

Razón de las Letras de las Tonadillas que se han remitido al señor Vicario de Madrid, desde la función de Corpus hasta fin de diciembre de 1787:

A 5. La madrasta y la venida del oficial.
A 4. La suiza fingida y el pajarero Gascón.
A 2. Los murcianos separados.
General. El atarantulado.
A 3. El jugador.
A 3. Frioleras domésticas.
A 3. Cuál vida es mejor, la de corte o aldea.
A 2. El médico de costumbres.
A 5. Los dos pedigüeños.
A solo. Para salir la Nicolasa.
A solo. Varias extravagancias.
A solo. La criada de las inocencias.
A 2. La posadera y pretendiente en la corte.
A solo. La dama esquiva.
A 3. No hay buen estado a disgusto.
A solo. Las modas.
A solo. El espejo verdadero.
A 3. El pintor celoso y travesuras del estudiante.
A solo. La brevedad de la Lorenza.
A 3. Los casados encontrados en el Prado.
General. La tía y los novios.
(¿) El aguinaldo Cebera y barquillero.

Pablo Esteve. (Rubricado.)

Nota y es verdad. Compuestas hasta el día 20 de diciembre 37 tonadillas. A *más cuatro que he mandado hacer, que en todo* componen 41.

* * *

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN QUINTA

CATALOGO DE OBRAS MUSICALES PRODUCIDAS POR LOS PRINCIPALES TONADILLEROS, CUYOS MANUSCRITOS SE CONSERVAN EN LA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE MADRID

Obras de don Antonio Guerrero.

I. *Tonadillas.*

(No se incluyen bajo este epígrafe aquellas que se intercalaban en los sainetes o los epilogaban, formando parte de los mismos).

Los alguaciles.
El desafío del usía y la maja.
Las dos chuscas, un soldado y un vejete.
Dos payos y un abogado.
Una gitana y un indiano.
El padre, la madre y su hija.
La pastorela.
El soldado y el viejo.
El trapecero.
Un usía y una fuencarralera.

II. *Entremeses.*

Ayala, filósofo.
Los Bachilleres y las damas.
La Condesa de Consuegra (1.ª parte).
El chasco del borrico.
El destierro de los bailes.
El examen de majaderos.
La novia para otro.
El paso de la voz, hay dicha.
Tener bien y escoger mal.
Sin título.

III. *Sainetes.*

A público agravio, pública venganza.
La Adriana en los trabajos.
El alcalde toreador.
El apartamiento de las hembras.
Aprended, flores, de mí.
La avaricia castigada.
Ayala, poeta y mudo.
El botillero.
La burla del arriero.
La carrera de las fiestas.
La casa de juego.
Castigar los abusos.
El cautiverio de Ayala.
Cazadoras y fantasías del Bosco.
Los celos de Rosa (1.ª y 2.ª parte).
Los cómicos de Pozuelo.

Ayuntamiento de Madrid

La Condesa de Consuegra (2.ª parte).
La crítica, la señora, la primorosa y la linda.
El chasco de los aderezos.
El chasco del casamentero.
Los despropósitos.
Las dos compañías de la legua.
El que malas mañanas ha...
El ensayo sin ensayo.
El examen de hurtar.
El examen de novias.
Fingir lo que puede ser.
El gallego hablador.
El gracioso detenido.
La gran boda de gitanos.
La hija de Jefte.
El huevo plantio (?).
La huerta de Casani.
La jura del alcalde.
La justa venganza.
Lo que va de ayer a hoy.
Los mal casados.
El mesón de Villaverde.
El padre escrupuloso.
Pagar dos prendas dos veces.
Pastelero, a tus pasteles.
Persecución de Ayala.
El poeta de capricho.
El poeta don Roque en el ensayo.
El poeta y sus compañeros.
El puerto de Cartagena.
La Puerta del Sol.
Quien comió, lleve quien coma.
La reforma de los trajes.
La residencia del chiste.
El reto de Coronado.
El robo del camino.
El señor de las aguas sucias.
Los señores fingidos.
Los villanos en la Corte.
Visita del hospital del mundo.
El vizconde de la Gotera.
Dos sainetes sin título.

IV. *Comedias.*

Acrisolar la lealtad.
El alba y el sol.
Apeles y Compás Campaspe.
La Batalla de las Navas.
El caballero y la dama.
Carlos V. sobre Tunez.
Como la luna creciente.
Cómo se comunican dos estrellas contrarias.
El Conde Lucanor.
La cortesana en la Sierra.
Cuánto se engañan los ojos, y perecer hasta triunfar.
El cubo de la Almudena.
El delincuente sin culpa y Bastardo de Aragón.
Dicha y desdicha del nombre.
Duelos de amor y lealtad.
Es la una de las tres.
El espíritu foleto.
La fingida Arcadia.
El honor más combatido y Crueldades de Nerón.
Industrias contra finezas.
La invencible castellana.
Juana la Rabicortona.
El Licenciado Vidriera.
La lindona de Galicia.
Lo que va de cetro a cetro.
La mágica Nimega y toma de Buda.
Las niñeces de Roldán.
No siempre el destino es cierto.
La piedad de un hijo vence la crueldad de un padre.
El pintor de su deshonra.
Por oír misa y dar cebada.
Por su rey y por su dama.

Ayuntamiento de Madrid

El postrer duelo de España.
El primer cerco de Roma.
La prudencia en la mujer.
Querer sabiendo querer.
El Sansón de Extremadura.
Los Tellos de Meneses.
El timbre de los Osorios.
Vayalarde (3.ª parte).
El yerro del entendimiento.

A esta lista debe sumarse una *Loa* sin título. Y entre las numerosísimas producciones musicales anónimas de dicha Biblioteca deben de existir algunas compuestas por don Manuel Guerrero.

Obras de don Luis Misón.

I. *Tonadillas.*

A cantar va gustosa.
El abandono.
La almohadilla.
El amolador.
La amorosa.
Un arriero, un muchacho y un hipócrita.
Un arriero, un hortera y un mercader.
El arriero y el miguelete.
Un barquero y una pastora.
Las cabezas de peluca.
Un calesero y dos mozas.
Las campanas.
La cárcel.
La carta para el parte.
Los cazadores.
La cocinera.
El compositor.
El corazón.
El cortejo.
Los ciegos.
Los ciegos y el petimetre.
La criada y el pobre del hospicio.
El chasco del arriero y la mesonera.
El chasco del cofre.
El chasco de la carta de Juan Aprieta.
La Chinesca.
La dama, un paje y un ciego de las enigmas.
El equívoco.
El discurso fingido.
El doctor.
El examen de Espejo (1.ª y 2.ª parte).
El galerero y la peregrina.
El gallego fingido y enamorado y una dama fingida.
El gigante.
Una graciosa de compañía y un compositor de viejo.
Los jardineros.
Los letrados fingidos.
Lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva.
La maestra de niñas.
El maestro de baile.
El maestro de música y una señorita.
Los maestros.
Mal haya la fortuna.
Una maja, un albañil y una bollera.
Una maja, un alcalde, dos abogados y un escribano.
Los mayordomos de Griñón.
El médico de fama.
Un memorialista, un sargento y una dama.

Ayuntamiento de Madrid

La mesonera y el arriero.
El mosquetero de la silla y de la espuerta.
El mozo de compra disfrazado.
Una mujer y dos sacristanes.
Los negros.
No me llamo Entramoro.
El novato.
Oigan cómo llora.
Un palurdo, un ganso y una limera.
La pastolerita o Pastorcita (2.ª parte).
Un pastor y una pastora.
La pastoral del sueño.
La pastorcita.
Los pastores.
El peluquero burlado.
Una peregrina y un majo.
Un petimetre de oficina, una dama y un paje.
Un petimetre, un majo y un tostonero.
Los pillos, una dama y un trompetero.
Los poetas de viejo.
La queja.
La queja a los mosqueteros.
El relojero.
El sacrificio de indios.
El sacristán, el payo y su mujer.
El sastre borracho.
Silencio a todos pide.
El sueño de los pastores.
Un tambor francés.
El tiempo de doña Urraca.
El vejete disfrazado.
Un vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una tapada y un negro.
La visita de Bastos.
La viuda (2.ª parte).
Una viuda, un caballero y una vieja.
Ya llegó la fortuna.
Yo me acuerdo algún día.
Dos tonadillas sin título.

II. *Entremeses.*

El alcalde chinela.
Cantillana (1.ª parte).
Los celibatos.
Lo que es antaño es hogaño.
Los locos caseros.
La locura de Ayala.
El tribunal de la moda.
La visita de Paca.

III. *Sainetes.*

La codicia rompe el saco.
El codicioso burlado.
Contra gustos no hay disputas.
Cumpleaños de Mariana y el robo de Ayala.
La ensaladilla.
El festejo ridículo.
El *gracejo en la demanda, todo* es una mogiganga.
El gusto de la moda (2.ª parte).
La junta de payos.
Las máscaras.
La moda en el teatro.
Los molineros.
El paso de Progne.
La pragmática (2.ª parte).
La ronda de la verdad.
La *tienda de café.*
Un sainete sin título.

Ayuntamiento de Madrid

IV. *Comedias.*

Mesope y Polifonte.
El poder de la amistad.
La *sirena* de Tinacria.

A esta lista debemos sumar una obra sin título para canto y un "minueto" que hemos encontrado, con la declaración de esta paternidad, en el sainete *El ensayo sin ensayo*, el cual tuvo por autor a don Antonio Guerrero, según dice la portada.

Entre las numerosísimas producciones musicales anónimas de dicha Biblioteca deben de existir algunas compuestas por don Luis Misón.

Obras de don Pablo Esteve.

I. *Tonadillas.*

El abate quejoso.
El abogado de conciencia.
El abogado y la cocinera.
Los abusos del mundo.
El aceitero y la chusca.
El aceitunero, una maja y el esportillero.
La acomdadora de amas de cría.
El afecto de la Nicolasa.
El agradecimiento de la Rodrigo.
Los agraviados.
Los albañiles y el chasco de los cortejanos.
La ama cansada de criadas.
Una ama, una criada y un paje.
El amante apocado y dama quejosa.
El amo enamorado de su criada.
El antojo de Garrido.
Arbitrio para comer.
Los artilleros.
El atarantulado.
El autor del parador del Sol.
La avellanera y los franceses.
La aventura del gitano.
Aviso a los forasteros o mal uso del idioma.
¡Ay, *mosqueteros!*
Los ayos descuidados y los señoritos.
El bando de los viejos.
La bellotera.
La boda en una aldea.
La bellotera y dos petimetres.
El bolsillo del gascón.
La burla del petimetre en el mesón.
La burla de los abates.
Buscando varias cosas.
El calesín en venta.
El capitán y los negritos.
El carpintero y la maja.
La carta.
Los casados encontrados.
Los casados en discorda.
Un cautivo y una moza.
La cazadora de su marido o fingida cazadora.
La cazadora del teatro.
Los celos.
Los celos de Clori.
Los celos de Garrido.
Los celos de Rosa.
Los celos de la carta.
Los celos iguales.
El celoso chasqueado.
Las circunstancias del novio.
La clavetera, una *dama* y un galán.
Las colegialas de moda.

Ayuntamiento de Madrid

La comedia nueva.
La conducta de los majos.
El consejo de una vieja.
Los consejos.
El contento de la Febre.
Los contrabandistas del mundo.
La convidada al baile.
Corte de mi vida.
Los cortejos reñidos.
La cortesana en la quinta.
La cortesana pastora.
La cortesía en los consejos de *las jubiladas*.
El corto de genio.
Las cosas del invierno.
La criada de las inocencias.
Una criada que no habla, una viuda, un petimetre, un payo y una paya.
La criada serrana.
La criada vengada.
La criada y el barbero.
La crítica del teatro.
La crítica del bolero.
La crítica de los volatines.
La cuajadera, una ramilletera y un tuno.
¿Cuál vida es mejor, la de la corte o la de la aldea?
La cuenta sin la huéspeda.
El cuento de la moza pobre.
El cuento de la petimetra.
El cuento de una moza que se casó.
El cuento del Prado con el indiano.
El chapucero y el barbero.
Los cuñados y el oficial.
El chasco del arca.
El chasco del francés.
El chasco del mono.
El chasco de la botillera.
El chico tartamudo y la chica sorda.
La dama de buen gusto.
La dama, el cadete y la criada.
La dama esquiva.
La dama y el abate, o la usía y el abate.
La dama y el zapatero petimetre.
La dama y los carpinteros.
Las delicias del Prado.
El delirio humano.
El desafío de Polonia (1.ª parte. Sainete. Tonadilla).
El desafío de Polonia, o la folla *real y cucaña de Nápoles* (2.ª parte).
El desagravio de los abates.
Las desdichas de las tonadillas.
Los desengaños del mundo.
El desfalco de la papelera.
El desmayo.
La despedida del arriero y la lavandera.
El desvalido y el protegido.
Las disputas de las entradas.
Los dos afligidos.
Los dos amigos.
Dos limeras y un murciano.
Las dos mozas de cantarillo y los dos majos.
La duda de Rafaela.
Los duendecillos.
Ea, pues, queridos míos.
Los edictos de los refranes.
La elección de novio.
Encuentra de noche de un majo y una maja.
El encuentro del tío y la sobrina.
El encuentro de los pasiegos.
El enfermo burlado por el practicante.
Las enhorabuenas.
El enredo de Tadeo.
La entrada de la cazuela.
Los enviados del pueblo alto y bajo.
Los esclavos del mundo.

Ayuntamiento de Madrid

Las escofiteras y el abate.
La escuela de Garrido.
El espartero y la cuajadera.
La esparraguera, el valenciano y el extranjero.
Las esperanzas sin logro.
Las esposas amorosas.
El esquilador de lo superfluo.
El esterero, la petimetra y el oficial.
El examen de los cortejos.
La extranjera.
La falsa belleza.
Folla de María Antonia.
El favor de la luneta.
La fonda nueva.
El forastero y los payos.
El francés.
El francés y las majas.
Los galanes de la Pretola.
El galanteador de todas en el concurso del Prado.
El galanteo nocturno.
Los gallegos de la siega.
Garrido de luto por la Caramba.
Garrido enfermo y su testamento.
La gran lotería.
El granadero.
La gratitud de la Rosa Pérez.
Los guardas y las lavanderas.
La guía de Madrid.
El gurrumino tuerto, la usía coja y el compadre cortejo.
El *hermano obediente.*
El herrero y la camisola del paje.
El hidalgo admirado.
El hidalgo de Uclés y la usía.
El hidalgo de Ocaña.
El hidalgo en la fonda.
La hortelana.
El hortelano y la maja.
El huésped y la posadera.
Los huéspedes de Garrido.
La humorada de Garrido.
La Ibáñez y el payo.
La inconstancia de las mujeres.
La jardinera del gusto.
El jardinero celoso.
Los jardineros.
El juicio del año.
El lacayo y la criada.
El lance del Retiro.
La lección de las tonadas.
Las lecciones.
La leva del Avapiés.
La madre burlada.
La madre mala.
Los maestros de la Ronquillo.
La maja barbera, el mancebo y el payo.
La maja celosa.
La maja de Cádiz y el petimetre.
La maja de Coronado.
La maja disfrazada.
Una maja, un arriero y tres bandoleros.
La maja y el amolador.
La maja y el oficial.
El majo matón.
Los majos del baile.
El mal casado.
Las mandas de la Felipa.
Manolillo el presidario.
La marcha del oficial.
El marido cicatero y la petimetra de moda.
Un marido, la dama y un galán.
La marmotiña.
La máscara.
Los mayores enemigos.
El médico tronera.
El miquelete y la bellotera.
El modo abandonado por el lujo.
El modo de cortejar los hombres.
La molinera sorda y abates de la unión.

Ayuntamiento de Madrid

El monstruo del gusto público.
La mujer gastadora y arrepentida.
Los murmuradores.
No hay buen estado a disgusto.
No puedo hablar.
La noche de máscaras.
La noche del Prado en Madrid.
Las noticias de la carta.
Las noticias de los peinados del peluquero francés.
El novio simple y las dos hermanas.
Los novios y la maja.
La nueva graciosa.
El nuevo de las boleras.
La obligación de la Pérez.
El oficial y el abate.
La operista fingida.
La oposición de cortejos.
La oruga en el Prado.
La Paca afligida.
Pagar la merienda para otros.
El pajarero.
El paje de las habilidades.
El paje galanteador.
El paje montañés y el oficinista.
El paje petimetre, la tía y las dos sobrinas.
El panadero y la chusca.
El parlamento del vis-vis.
La parmesana y las majas.
La pasiega.
Pastelero, a tus pasteles.
El pastor sordo y la cazadora.
El pastor y los zagales.
La pastora muda.
Los pastores amorosos.
La paya y los cazadores.
El payo bobo y dos novias.
Los payos a bellotas.
Los payos chasqueados.
Los payos del Malbrú.
Los payos y los serranos.
El peluquero y la modista.
El peón de albañil y su mujer.
Pepillo Lechuza retirado.
Pepín fuera de la cárcel.
La peregrina viajante por España.
El peregrino de amor.
Los peregrinos perdidos y el encanto de la venta.
Los peregrinos perdidos. (Distinta a la anterior.)
La petimetra hipócrita murmuradora.
La petimetra y el trapero.
El petimetre afectado y los majos de rechupetazo.
El petimetre y el chusco andaluz.
La pescadora inocente y el arriero.
La pescadora y el marinero.
Los pillos cicateros.
El pintor y la vieja.
La Polonia y Aldovera.
El Pozo (1.ª parte). (Ver "Los zagales".)
La prendera y el choricero.
Los presidiarios de Madrid.
La pretendiente de cómica y un petimetre en la corte.
La propiedad de cada uno.
La protección de la Rosa Pérez.
La provisión de Madrid.
Los proyectos de una nueva.
La prueba de la cuarta dama.
¿Qué es lo que han hecho de mí?
Los quejosos del mundo.
Los quejosos y huérfanos de cortejo.
El quesero y la cuajarera.
La ramilletera, la conejera, los franceses y el valenciano esterero.
La razón de estado.

Ayuntamiento de Madrid

El recibo del Coche Simón.
Los recién casados.
El remedo de Nicolasa y Garrido.
El remedo de una sala.
El retrato.
La riña.
La riña de un matrimonio.
El sacrificio.
La salchichera.
La salida de la comedia.
Los segadores.
La segunda prueba y el favor de la luneta.
El seguro aplauso de los cómicos.
El señorito tonto.
Los serranos inocentes.
Los signos del año.
La soldada.
Los soldados alojados.
El sueño del mundo al revés.
Sueños hay que verdad son.
El susto del hidalgo.
La tabernerilla y el vinatero.
La tahonera y la sobrina.
El teatro y los actores agraviados.
Los tercos, y contra gustos no hay disputas.
La tertulia.
El testamento de Coronado.
Una tía y dos sobrinos.
Todos alaban su gusto.
La toma de Mahón.
El torero, la maja y el petimetre.
Los tres ingenios.
La triste y alegre.
Los tunos y la sopa.
El turronero y la chusca.
El usía en el bodegón.
La vanidad castigada.
La vanidad mal fundada.
La vanidosa en su lugar.
Varias cosas para serviros.
Varias noticias del diario.
Un vejete burlado por el sacristán.
La venida de María Antonia.
La venida de Saturio.
La venida impensada del hermano de Indias.
La verdad en boca de las mentiras.
El viejo enamorado.
El viejo y don Sabañón.
El vinagrero y las majas.
La visita de Chinita.
La visita de Vicente a la Nicolasa.
La visita del usía.
La viuda cazadora.
El viudo y la criada.
La vuelta de Vicente camas. (V. "El Indiano".)
La vuelta del arriero y las vecinas.
La vuelta del pastor de la Corte.
Ya sale mi guitarra.
Ya serían las seis.
El yesero y su mujer.
Yo estaba en el comercio.
Los zagales o El pozo. (V. "El pozo".)
El zapatero.
El zapatero, su mujer y el petimetre.
Cuatro tonadillas sin título.

II. *Sainetes.*

El abate y albañil.
La algazara de un mesón.
Ayala por lo serio y Octavio Temístocles.

Ayuntamiento de Madrid

La boda deshecha.
Las bodas de Camacho el rico.
La botillería.
La casa de vinos generosos.
La casa de los abates locos.
Los celos aparentes.
Cien novias en carco.
El confitero y la vizcaína.
Los criados astutos y embrollos descubiertos.
La crítica (1.ª y 2.ª parte).
El chasco de las criadas.
La defensa de las ferias.
El desafío de Polonia. (Sainete. Tonadilla.)
Los descontados.
La despedida.
La discreta y la boba.
Entre las chanzas las veras.
El escarmiento del indiano.
El esquileo.
Las figuras naturales.
La función del lugar.
Los gitanos y los payos.
El gran químico.
Hombre pobre, todo es trazas.
El hospital de los maridos.
El italiano fingido.
Juanito y Juanita.
La locura más graciosa por el engaño creída.
La maestra de niñas.
La malicia castigada.
La manchega honrada.
El maniático.
El médico extranjero.
La mentira sin provecho.
La merienda en el jardín.
El míralo todo.
Modelo del nuevo peinado de París.
La orquesta femenina.
La molinera espantada.
Los panderos.
El peso de Progne.
Peor está que estaba.
El perlático fingido.
Pieza de piezas.
La Puerta del Sol por la mañana.
Quien todo lo quiere todo lo pierde.
El regimiento de la locura.
El remado de los cómicos.
Los soldados, el ratón y el paso de los bailarines.
El sonrojo de los críticos.
El sorteo de los milicianos.
El teatro de la civilización.
El teatro renacido.
El tío Chivarro.
El tío Gil el zurrador.
El tío Bigornia el herrador.
La tragedia por señas.
Los tres hermanos rivales.
La venganza sin sangre o el desmonte del Prado.
Tres sainetes sin título.

III. *Entremeses.*

Las alemanas.
El anticuario.
Los destinos errados.
Los detenidos.
El hábito no hace al monje.
Los novios inocentes.
El paje duende.
Dos entremeses sin título.

IV. *Comedias.*

Los acasos.
Acción más noble y heroica del rey don Alfonso el Casto.
Alejandro en Macedonia.
Ambición, riesgo y traición vence una mujer prudentte.

Ayuntamiento de Madrid

La amistad es lo primero.
El amor como ha de ser.
El Austria en Jerusalem.
Los bandos de París.
Las bodas de Camacho el rico. (Hay también un sainete.)
El buen padre.
Buen vasallo a buen rey.
Los casados en violencia o el matrimonio violento.
El castigo en la traición y triunfante el perseguido.
El católico Recaredo.
Cayo Fabricio, cónsul.
Los celos contra los celos.
Constante amor perseguido.
Clorinda.
Cosdroas y Eradio.
Cual es afecto mayor: lealtad, sangre y amor.
Dar honor el hijo al padre.
La destrucción de Sagunto.
Don Juan de Espina en Milán.
Dos ruinas en un solo día.
Encanto, hermosura y Rey.
La enemistad más cruel.
Es la parca más sangrienta, mujer amante y airada.
El esposo más honrado.
Etrea.
Federico II.
La fingida Arcadia.
El guapo Baltasaret.
Hallar la vida en la cueva.
Hallazgo par y privanza.
La inocencia en la mujer.
La jarretera de Inglaterra.
La joven isleña.
La Magdalena cautiva.
Magnencio y Constantina.
El mágico de Mogol.
El malgastador.
El marido de su hija.
La Marquesa o Cuánto destruye un capricho.
Marta la Romarantina (2.ª parte).
Más vale el amor que un reino. Demofonte.
Las matronas catalanas defensoras de Tortosa.
Necepsis, buena esposa y mejor hija.
El noble pescador.
Odio y rencor implacables.
Los pardos de Aragón.
El parecido en el trono.
El pastor Fido.
Persecuciones y desdichas de Raimundo.
Por cumplir una palabra derramar su propia sangre.
El precepto obedecido.
Prueba de amor y amistad.
El pueblo feliz.
Religión española y musulmana nobleza.
Sertorio el magnánimo.
El sitiador sitiado.
La Tamara.
La toma de San Felipe.
El traidor en la apariencia.
Triunfo de valor y ardid.
El valor de las murcianas contra lunas africanas.
El valor godo español.
Valor y honor de Otaniel.
Vayalarde (2.ª parte).
Las víctimas del amor.
El villano del Danubio.
La virtud indiferente y Esquileo de Castilla.

V. *Loas.*

Los dos caminos.
El examen cómico.
Quince loas sin título.

Ayuntamiento de Madrid

VI. *Zarzuelas.*

La espigadora (1.ª y 2.ª parte).
Los jardines de Aranjuez.
El puerto de Flandes.
Los portentosos efectos de la Naturaleza. (Arreglo de la ópera de J. Scarlatti.)

VII. *Piezas de canto.*

Son los hombres, señorita.

Son numerosas, sin duda alguna, las producciones de Esteve que figuran como anónimas en la Biblioteca Municipal.

OBRAS DE DON BLAS DE LASERNA.

I. *Tonadillas.*

¡A la escuela, a la escuela!
A vuestras plantas, queridos.
El abate burlado y paje astuto.
El abate y la dama.
El abate y la danza.
El abate tuno.
Los abusos del teatro de la legua.
La academia.
El accidente fingido.
La acerolera.
Los acomodos del vicio.
Admirada, confusa y pasmada.
El aduar de los gitanos.
Los adustos.
La afligida.
Agitada de la suerte.
La aguardentera volante.
Lo aguinaldos.
¡Ahora, mosqueteros!
Al fin todo se descubre.
Al fin vence la mujer.
Al primer tapón, zurrapas.
El albañil y la maja.
El alcalde de Berlinches.
El alcalde reelecto.
La alegría.
Las alhajas perdidas.
La alianza de los apasionados.
Ama, criada y abate.
El ama y la criada.
El amante rendido.
El amante tímido.
Los amantes chasqueados.
Los amantes encubiertos.
La amiga de moda.
El amigo desengañado.
El amo burlado.
El amo sorprendido.
El amor de la tropa.
El amor perdido.
El amor propio.
El andaluz embrollón.
Anita.
Antonina.
La apariencia engañada.
La aplanchadora.
Aplicación y constancia, el modo de agradar son.
La aprensión de las modas.
Aprovechar la ocasión.
La apuesta de la sortija.
Aquí está de rubor llena.
Aquí tenéis a la Silva.
Aquí tenéis, mosqueteritos.
El árbol de la advertencia.
El astrólogo escarmentado.
La astucia del amigo.
El asturiano burlado. (Hay un sainete con igual título.)
¡Atención, atención!
¡Atención, señores!

Ayuntamiento de Madrid

Los atrevidos.
La avaricia castigada.
El azote en la disculpa.
Los bandos.
La beata y el paje embrollador.
Los billetes.
La boda de Tadeo.
La boda del criado.
La boda por el perrillo.
La bola de gas. (Hay un sainete con igual título.)
La bola del mundo.
El buen amigo.
El buen letrado.
La buena madre y la mala hija.
La buhonera.
La burladora burlada.
Buscar una y hallar dos.
Caballeritos y madamitas.
El caballero majo.
El caballero y la dama.
El caballero y la modista.
El cabo y la maja.
Cada oveja con su pareja.
Cada uno para sí: marido, mujer y cuñada.
El café de Barcelona.
El café de Cádiz.
El calesero.
El calesero vengado.
Los cambios.
El capricho de Querol.
El capricho humano.
Los caprichos (ton. a solo).
Los caprichos (ton. a cuatro).
Los caprichos de las mujeres.
Los caprichos encontrados.
La caprichuda.
La carta y simplicidad de los payos.
La cartilla.
La casa de locos.
La casa de posadas.
Los casados por poderes.
El casamiento fingido.
Castigar celos con celos.
Las casualidades.
La caza de la Polonia.
La cazadora.
Los cazadores.
Los cazadores y el payo.
Los cazadores y la peregrina.
Cazuelita de mi vida.
Los celos de Paco.
Los celos de Tadeo.
Los celos del pajarillo.
Los celos iguales.
Los celos infundados.
Los celos o la mujer convencida.
El celoso.
El celoso castigado.
El celoso desengañado.
Los celosos
La Cibeles y el Apolo.
El ciego con anteojos.
El ciego con vista.
El ciego fingido.
Los ciegos y el amolador.
La ciencia currutaca.
Cierta amiga mía...
La cita a ensayo.
La cita frustrada.
La civilización
Los codiciosos burlados.
El cofre encantado.
El colchonero.
Los comercios del mundo.
La cómica y la operista.
El cómico sincero.
Los cómicos de Méjico.
Cómo juzgan mil modernos.
Con este ramo de flores.
El concepto errado.
La confiada.
La confianza burlada.
El confitero.
La consejera.
Los consejos de la vieja.
La constante.

Ayuntamiento de Madrid

Contribución de amor.
El cordero perdido.
La corrección del vicio.
El cortejante calavera.
El cortejo de moda.
Los cortejos confiados.
Cosas del día.
La costurera.
La cotorra.
La criada astuta.
Los criados y el viudo.
La criolla.
Los criados y los toros.
Crítica de la malicia humana.
La crítica de la petimetría.
Criticar con disimulo.
Criticar con inocencia.
Criticar lo que apetece.
El crítico granadero.
La Cuaresma. (1.ª parte. Ver "Locuras y resultas de carnestolendas".)
La cuenta sin la huéspeda.
El cuento de la calle de la Paloma.
El cuento de la doncella con su ama.
El cuento del ratón.
La curiosa escarmentada.
La curiosidad de las mujeres.
El chasco de las negrillas.
El chasco del cofre.
El chasco del pellejo.
El chasco del pozo.
El chiste del pajarito.
La dama curiosa.
La dama de mal humor.
La dama desengañada.
La dama maja.
La dama y el cadete.
Las damas de nuevo cuño.
La danza de los perritos.
De qué modo el mundo juzga.
La defensa de las mujeres.
La defensa de los hombres.
La desconfianza de la Rivera.
Los descontentos.
La descripción del verano.
El desdén.
La desdeñosa.
La desengañada.
El desengañado.
Los desengañados.
El desengaño de los amantes.
El desengaño de los hombres.
El desengaño de los oficiales.
Desengaños de quejosos.
El desengaño del hijo.
El deseo de la Pulpillo.
Los deseos contrarios.
La despreciada.
La despedida fingida.
La deserción de la Polonia.
La despedida.
El despique.
El desprecio.
El destino de la Rafaela.
El destino y la costumbre.
Di por qué, mudable suerte.
El diario.
Dicen que amor es gloria.
Los dictámenes opuestos.
El dichoso desengaño.
La disculpa de los necios.
La disculpa que más culpa.
El discurso y la verdad.
La disputa de la boda.
La disputa de los amigos.
La distracción corregida.
La distracción enmendada.
La diversión.
¿Dónde irá toda turbada?
Donde las dan las toman.
Donde menos se piensa salta la liebre.
¿Dónde, Polonia querida?
¿Dónde voy? ¡Ay de mí!
¿Dónde voy? ¡Gracias a Dios que gozo!
Las dos cuñadas.

Ayuntamiento de Madrid

Los dos escribanos.
Los dos libros.
Los dos novios.
Las dudas de la playa.
Los duendes.
Los efectos de la aprensión.
Efectos del amor.
Los efectos del lujo.
Elección de novios.
Elección de oficio.
Electrizado el pecho.
La empanada.
Emporio del orbe.
En qué lucha tan fuerte.
El encargo de Rodrigo.
El encuentro de la apasionada o los majos de la Carrera.
El encuentro del pastor.
El enemigo de las mujeres.
El enfado de Mariquita.
La enhorabuena de la Pulpillo.
El ensayo.
El ensayo para empezar a ser Manuel Fernández.
El ente.
Entre encarnados celajes.
El entretenido.
El entretenido y el paje.
El entusiasmo.
El escarmentado.
El escribano enredador.
La España antigua.
La España moderna.
Los esposos descontentos.
Los esposos imprudentes.
Los esposos perdidos.
Los estrechos.
El examen para el teatro.
La falsedad descubierta.
La fiel pastorcita.
La fiereza en el engaño.
La fingida ausencia.
La fisonomista.
El forastero.
La fortuna de las niñas.
Francés, italiano y majo o El triunfo de las mujeres.
La *francesa*.
La fuencarralera y el madrileño.
La fuente de Santa Cruz.
La fuga de la Pulpillo.
La función de la Raboso.
La gallega reducida.
La gazmoña embustera.
El genio de los hombres.
Los genios encontrados.
El gitano celoso.
El gitano celoso y gitana solitaria.
Los gitanos y el hidalgo.
El golfo del teatro.
¡Gracias a Dios!
Las gracias de nuestro siglo.
El gusto estragado.
El gusto perdido.
Las hermanas contrarias.
El hermano convencido.
El héroe del Barquillo.
El herrero.
La hidalga en la corte.
El hidalgo lugareño y la petimetra.
El hipócrita.
Hipólita y Narciso.
Una hortelana, un usía y un hortelano.
El hortera enredador y el maestro de lenguas.
El hospiciano.
El hospiciano y la criada.
El hospital del desengaño.
El hospital del mundo.
Hoy, amados polaquitos...
La incógnita.
La inconstante.
Las indirectas.
El inglés.
La inocente pastorcilla.
La inocente serranilla.

Ayuntamiento de Madrid

La inspección del amor.
La inspectora.
La italiana y la andaluza.
La jardinera.
La jardinera de amor.
La jardinera y el señorito.
Los jardineros.
El juguete de la boda.
El juicio del año.
El juicio lo vence todo.
Juzgar lo bueno por lo malo.
El lance de la naranjera.
El lance del café o el engaño descubierto.
La lección de la Manuela.
La lección de música y bolero.
El letrado y la intrigante.
El librito de las habilidades.
Lo malo no para en bien.
Lo que es pedir peras al olmo.
Lo que fuere sonará.
Lo que produce la moda.
Lo que puede una buena habilidad.
Locuras y resultas de Carnestolendas. (2.ª parte de "La Cuaresma".)
La lotería.
La luz del desengaño.
El maestro de bolero.
El maestro de cantar.
El maestro de guitarra.
El maestro de ópera o El consuelo de Mintegui.
El maestro inglés. (Hay un sainete con igual título.)
El maestro y las discípulas.
Los maestros de la señora Navarro.
La maja alegre.
La maja constante.
La maja honrada.
La maja y el andaluz.
La maja y el berberisco.
La maja y el músico.
La maja y un sargento.
Una maja y un hortera.
El majo celoso.
El majo y la italiana fingida.
El majo y los dos hermanos.
Los majos celosos.
Los majos de los toros.
Los majos del Prado.
Los majos descontentos.
La mala etiqueta.
La malicia popular.
La mallorquina y el oficial.
El marido desdeñoso.
El marido hace mujer.
El marido honrado.
El marido indiscreto.
El marido pesado.
El marido prudente.
El marido reconocido.
El marido sagaz.
Los marineros de Aranjuez.
Los marqueses regañones.
Más no quiero murmurar.
Más puede el ejemplo que el consejo.
El matón.
El mayorazgo burlado.
Los mayorazgos necios.
El médico por amor.
El médico y los sobrinos.
Los médicos de moda.
El melonero.
Los memoriales.
El mercader generoso.
El menestral prudente.
La merienda del Canal.
La mesonera.
Mi poca fortuna ansina me tiene.
Siempre es bueno huir del daño.
Los misántropos.
La miscelánea.
La moderna educación.
La molinera, la pescadora y el pasajero.

Ayuntamiento de Madrid

El molinero vengado.
El molino y la caza.
El monstruo.
Mosqueteritos de mi vida.
Mosqueteros míos.
Muchas trampas descubiertas.
La mujer convencida.
La mujer disfrazada.
La mujer impaciente.
La mujer insufrible.
El mundo al revés.
El mundo está vuelto: lo de abajo arriba.
La muñeca.
La murmuración.
Las murmuraciones del Prado.
Las murmuraciones o Nadie juzgue de lo oculto.
Las músicas.
Nadie juzgue por la vista.
La naranjera y el paseante.
La necia confiada.
No hallo sosiego.
No hay en amor amistad.
No hay nobleza sin virtud.
No los puedo ver pintados.
No sé en qué consiste.
Los nombres trocados.
La novia astuta.
La novia desdeñada.
La novia porfiada.
La novia sin novio.
La novia vengativa.
El novillo de la tarde de San Isidro.
El novio burlado.
El novio discreto.
El novio prudente.
El novio y las dos hermanas.
Los novios opuetos.
La nueva en la fonda.
El nuevo diccionario.
El obsequio de la señora Camborino.
La ocasión hace al ladrón.
El oficial aloajdo.
El oficial despreciado.
Los oficios.
Los oficios despreciados.
¡Oh, qué penas amargas! o El motejo de la Corte.
La operista y el cómico.
Las ordenanzas de la moda.
El paje enredador.
El paje escritor.
El paje de mal contento.
El paje y la doncella.
La panadera de Sacedón.
Para vencer amor saber vencerse.
El parabién.
Los pareceres del teatro.
Los pareceres opuestos.
El pastor malicioso.
Pastor y pastora.
Los pastores.
Los pastores amantes y el escribano criminal.
Los pastores amorosos.
Los pastores simples.
Los pastores y los locos.
La paya astuta.
La paya de los pavos.
La paya inocente.
La paya maliciosa.
La paya sagaz.
La paya y el cazador.
La paya y el petimetre.
Las payas fisgonas.
El payo crédito.
El payo encaprichado y efectos de la ignorancia.
Los payos astutos.
Los payos burlados.
Los payos en el Prado.
Los payos honrados.
El pedante.
El peluquero y la criada.
La peregrina inocente.
La peregrina adivina.

Ayuntamiento de Madrid

La peregrina y el pastor sordo.
El pero.
El pescador cortesano.
La pescadora amante.
Pescadora y cazador.
La pescadorcita.
El peso.
La petimetra sin criada.
La petimetra supuesta.
La petimetra y la patrona.
La petimetra de moda.
El picarito burlado.
El pique.
El pobrecito.
El poeta.
El poeta y la gallega.
La Polonia y Briñoli.
Los porfiados.
La posadera y el arriero.
La posadera y los jugadores.
La potajera.
Las preocupaciones.
El pretendiente a cómico.
El pronóstico.
La protección de Tadeo.
El proyecto de la Joaquina.
La prueba de los cantores.
Los puntillosos.
¿Qué buscas?
¡Qué letargo humano!
La queja de la Prado.
La queja de la señora Vicenta.
La queja de los animales.
La quejosa.
Los quejosos del teatro.
Quien todo lo quiere, todo lo pierde.
La quisicosa.
Las quisicosas.
La ramilletera y el jardinero.
La rareza de Briñoli.
La razón y la moda.
La receta para otro.
Las recetas.
Los refranes.
La reprensión del vicio.
La resurrección de la tirana.
Los retratos.
La rueda de la Fortuna.
El sastre fingido y el abate cojo.
Los secretos de la Márquez.
Las semejanzas.
El sentimiento de la Polonia.
¡Señores, atención!
La señorita en la aldea y el payo malicioso.
La señorita y el loco.
Los señoritos y simples.
¡Silencio por un rato!
La simplecita.
Sin favor, todos riesgos.
La sinceridad de los payos.
El sistema de los preocupados.
Sobre tantos asuntos...
La sorpresa.
Soy la peregrina.
La súplica de la Angelita.
El susto del petimetre.
Tal para cual.
El tambor.
La tarde de San Isidro.
Los temosos.
El tercianista.
El testamento de Tadeo.
El testamento del tiempo.
La tía burlada.
La tienda del mundo.
Tildar la murmuración.
Tildar lo que mal parece.
Tildar los vicios del malo. Es más fácil ver que crear.
El tímido.
El tío y el sobrino.
El título fingido y el estafador descubierto.
Los títulos de comedias.
Todo el interés vence.
Todo es enredo, y el sacristán chasqueado.

Ayuntamiento de Madrid

Todo es mío.
Las tonadas interrumpidas.
El torero y la maja.
La tornaboda de la gallega.
Los trajes.
Los trajes trocados.
El tribunal de las quejas.
El triunfo de las mujeres. (Hay un sainete con este título.)
El trueque de los amantes.
El trueque de los papeles.
El tuno y la calcetera.
El tuno y la maja.
El último que llega.
Uno paga y otro se lleva la alhaja.
Unos por cartas de *más* y otros por cartas de menos.
Una valenciana, una maja y una petimetra.
El valenciano y la petimetra.
La vanidad corregida.
La vendita y el mancebo.
La venida de Muñoz.
La venida del majo.
La venida del novio.
La venida del soldado.
El viajante.
El vicio descubierto.
La vida del pretendiente y novia escrupulosa.
La vieja castigada.
El viejo burlado.
El viejo celoso.
El viejo desengañado.
Viendo, mis queriditos.
La visita del nuevo.
La visita.
La visita del primo payo.
La visita de las estatuas del Prado.
Las visitas.
Las visitas para los novios.
La viuda.
La viuda y el jardinero.
Las viudas vengadas.
La viudita y el mancebo.
La vizcaína.
La vizcaína y el cirujano.
Ya era tiempo, señores.
Ya pasó el verano.
Ya que mi mala fortuna...
Yo no lo quiero colar.
Yo soy una majota.
Yo soy una señorita.

23 tonadillas sin título escritas casi todas para empezar temporada las diversas partes de cantado.

ADVERTENCIA.—Este Catálogo de obras de Laserna difiere en algo del publicado por don Julio Gómez, porque dicho musicólogo tuvo en cuenta las producciones existentes en la Biblioteca Nacional y la del Conservatorio, además de la Municipal. Hemos de señalar, entre otras divergencias, las referentes a la paternidad de ciertos títulos. Da el señor Gómez como producidas por Laserna varias obras que en la Biblioteca Municipal figuran como anónimas (ejemplos: *La instrucción del poeta, Los embusteros* y *Los maestros de la Raboso*) o aparecen atribuídas a otro autor (ejemplos: a Esteve, *El enredo de Tadeo* y *Los serranos inocentes;* a Castel, *La novia burlada*). Debemos considerar que, con relativa frecuencia, un mismo título era común a obras de tonadilleros diferentes, como se explicará con amplitud en el segundo volumen del presente estudio.

Ayuntamiento de Madrid

II. *Sainetes.*

El alcalde lego.
Los aldeanos en la corte.
El almacén general.
El amante disfrazado.
El astrólogo fingido.
El asturiano burlado. (Hay una tonadilla con igual título.)
El baile sin mescolanza.
La bola de gas. (Hay una tonadilla con igual título.)
El careo de los majos.
El carro de Félix Cubas
La Cecilia.
Ceder la novia.
El celoso burlado.
La comedia casera.
Los cómicos de repente.
Los cómicos de la Sierra.
El corralón de los desamparados.
Los criados embrollistas.
La curiosa.
La curiosa burlada.
El chispero.
El descenso del globo.
El día de campo.
La diversión sin efecto.
El ensayo.
Estados mudan costumbres.
Las fiestas de Aranjuez.
El forastero prudente.
La función de la Raboso.
Las gallegas picadas y los celosos.
La gitanilla honrada.
Los gitanos tragedistas.
El gracioso picado.
Hasta aquí llegó el sainete.
La honestidad triunfante.
Los impulsos del placer.
La inocente afortunada.
El jardín divertido.
El juego de letras.
Lo que es del agua, el agua se lo lleva.
El maestro inglés. (Hay una tonadilla de igual título.)
La loa para acabar.
El majo escrupuloso.
Los malos criados.
El marido chasqueado.
El más amigo la pega.
El mudo por su provecho.
El no.
La nochebuena en la aldea.
La nochebuena en Pastrana.
El novelero.
El novio casado.
El obrador de sastres.
La ópera supuesta.
El padre seducido.
El payo cómico.
Los payos de Trillo.
Los payos hechizados.
Los poetas cómicos.
Las provincias españolas unidas por el placer.
Los quintos de Somosierra.
La reforma del honor.
Sancho Panza en su isla.
El sí de las cuerdas y mujeres.
La soberbia castigada y Mágico peregrino.
Los soldados astutos.
La tertula extravagante.
El tonto, alcalde discreto.
La transformación del sopista.
El tribunal del gusto.
El triunfo de la mujeres. (Sainete o pieza de música. Hay también una tonadilla con igual título.)
Los valencianos.
La vieja enamorada.
Los volatines.
Tres sainetes sin título.

Ayuntamiento de Madrid

III. *Entremeses.*

El reto y los titeres.

IV. *Comedias.*

La abuela y la nieta.
El aburrido.
Alejandro en la India.
Alejandro en Sogdiana.
Allá va ese disparate.
Los amantes de Teruel.
Las amazonas.
El anillo de Giges. (1.ª y 2.ª parte.)
Antes que todo, el rey.
Antigona.
Aquiles de Saro.
Aragón restaurado.
El arca de Noé.
El asalto de Galera.
El Austria en Jerusalem.
El bárbaro Ascalonita.
El barón del Pinel.
La bella pastora.
La bella serrana.
La burla en amor.
Calipso.
Carsini y Enrique IV.
La Cecilia. (2.ª parte.)
Cerco y ruinas de Numancia.
Ciro deconocido.
La clemencia de Tito.
Como defiende su honor.
El conde de Alarcos.
La constancia española.
La defensa de Gerona.
La defensa de Sevilla.
La defensa de Valencia.
El desdén con el desdén.
La desdicha de la voz.
El dia feliz de España.
Doña Inés de Castro.
Los dos amantes más finos.
Dos crueles enemigos.
Ecio triunfante en Roma.
Egilona.
Elias y Acab.
La encantada Melisendra.
Ernelinda.
Euridice y Orfeo.
La fama es la mejor dama.
El galeote.
El Guianguir.
El godo rey Leovigildo.
Godrofredo en Jerusalem.
El grito de la Naturaleza.
Hacer de la oliva laurel.
Hado y divisa.
Hay venganza que es demencia.
Hércules y Deyanira.
El héroe verdadero.
La indiana.
Ino y Neifile.
Isabela o el hombre singular.
Jasón y Medea.
Jerusalem destruída.
Judit.
Julio César y Catón.
Justina.
Llegar a tiempo.
Magencio y Constantino.
El mágico africano.
El mágico de Cataluña.
El mágico de Esivan.
Las Malucas.
Las maravillas de Dios por el brazo de Josué.
Maria Pita.
El Mariscal de Virón.
La más perfecta amistad.
El mayordomo feliz.
El mejor alcalde, el Rey.
El mejor representante.

Ayuntamiento de Madrid

Los menestrales.
El molino de Keven y aventuras de Tequeli.
Morir por patria y honor.
La moza de cántaro.
La muerte de Héctor.
La mujer firme.
Nadie fíe de su suerte, hasta que llegue la muerte.
La niña trocada.
No hay con la patria venganza y Temistocles en Persia.
No se evita un precipicio o El Mágico Tineo.
La novia impaciente.
Olimpia y Nicandro.
El perseguido.
Philis y Demofonte.
Las plagas de Faraón.
Policena.
Por la puente Juana.
La princesa espigadora.
La restauración de Madrid.
El robo de Elena.
Romulo y Erisilia.
La sangre sin fuego hierve.
Sansón o El mayor valor del *mundo por una mujer vencido.*
El santo rey don Fernando.
Semiramis.
El tirano de Hungría.
El tirano Gunderico.
La toma de Milán.
La tornaboda de moda.
Los trabajos de Job.
Los trabajos de Tobías.
El triunfo de la inocencia.
Triunfos de lealtad y amor.
Triunfos de valor y honor.
Los triunfos del amor.
Triunfos del valor de España.
La venerable María Ana.
El verdadero heroismo está en vencerse a sí mismo.
La violencia del oído.
Las vísperas sicilianas.

V. *Loas.*

El árbol de Clodoveo.
El buen patriota.
La España restaurada.
El templo de la gloria.
Cinco loas sin título

VI. *Zarzuelas, óperas y melólogos.*

La gitanilla fingida, óp.
La gitanilla por amor, óp.
El poeta escribiendo un monólogo, mel.
El premio de la constancia, zarz.

Son numerosísimas, sin duda alguna, las producciones de Laserna que figuran como anónimas en la Biblioteca Municipal.

OBRAS DE DON ANTONIO ROSALES.

I. *Tonadillas.*

El agente, la viuda y la criada.
El amo y la viuda.
La amorosita.
La boba.
Las cabañas.
El cartero y la criada.
El ciego.
Los ciegos.

Ayuntamiento de Madrid

El cochero Simón.
La cómica de la lengua.
Los cortejos burlados.
El cuento de la noche.
El cuento de la visita.
El chasco de la grada.
El chasco de la Polonia.
La despasionada.
El desdeñoso.
El destierro de los cortejos.
El embromador.
La enhorabuena.
El entusiasmo.
La estera fina y maja fuencarralera.
La expresiva.
El galán fingido.
La gitana.
La gitanera.
Los gitanos.
Los mosqueteros del alma.
La huevera.
El indiano.
El juego del burro.
El juicio del yesero.
La lavandera y el tuno.
El maestro de música.
La maja de la feria.
El majo reconocido.
La manchega.
Las mañas del amor.
La marcialité.
La marmotiña.
El mayordomo y la mayordoma.
El memorial.
El mentiroso amante.
La modista.
El mundi novo.
Narcisito.
La noche de San Juan.
El paje.
El ponderado.
Las pasiegas.
El payo novio.
El payo y la paya.
Los payos del deletreo.
Los payos simples.
El peneque.
La peregrina y el payo.
Las preguntas.
La pretensión.
La prueba del cortejo.
El sueño.
El sueño de las comparsas.
El terno.
Todo o nada (sainete en tonadilla).
Los toros.
La trapera y el juego del burro.
Los vendimiadores.
La venta.
La visita.
La visita de la amiga.
El zapatero, el carbonero y el aguardentero.
Una tonadilla sin título.

II. *Sainetes.*

El alcalde proyectista.
La boca de verdades.
El cortesano en la aldea.
Los desconfiados.
Los deseos mal logrados.
El ejemplar.
El huésped desconsolado.
Juanita y Juanito o el chico y la chica.
La pieza vieja.
¿Quién dice mal de la pera? Aquel que se la lleva.
La vuelta del arriero.

Ayuntamiento de Madrid

III. *Comedias.*

Luis XIV.
Ser fiera y no parecerlo.
La viuda sutil.

IV. *Zarzuelas.*

El tío y la tía.

OBRAS DE DON JACINTO VALLEDOR.

I. *Tonadillas.*

El apasionado.
Los bellos apasionados.
La buena consejera.
Buenas tardes, señores.
La cantada vida y muerte del General Malbrú.
El cuento del señorito.
El cuento de la verdad.
El chasco del abate.
El desafío de las majas y los soldados.
Los genios opuestos.
El instruído de moda.
El italiano fingido.
Los majos de rumbo.
Los majos satisfechos.
Madrid a la vista.
El maestro y la discípula.
La naranjera del Prado.
Quien lo hereda no lo hurta.
El sargento Briñoli, el oficial y la criada.
¡Señores, señoras!
El valiente Campuzano y Catuja la de Ronda.
Una tonadilla sin título.

II. *Sainetes.*

El nacimiento de Navidad.

OBRAS DE DON PABLO DEL MORAL.

I. *Tonadillas.*

Al fin todo se sabe.
El albañil honrado.
El albañil malicioso.
La alcarreña astuta.
La aldeana maliciosa.
El ama de gobierno.
Las amantes ocultos.
El amor por poderes.
Los aplicados.
La avariciosa.
El baile.
El barón.
La besuguera.
La boda deshecha.
El buñolero.
La burla del gallego.
La burla de las mujeres.
Los burlados.
Cada uno tiene su santo de devoción.
El cadete.
El carbonero.
El castigo de un engaño.
La cazadora.
El celoso sin motivo.
La colegiala y el pintor.

Ayuntamiento de Madrid

La competencia de las dos hermanas.
El contrato matrimonial.
El correo y el memorialista.
El cotejo de los tiempos.
Los criados astutos.
Los criados maliciosos.
La crítica general.
La cuenta del peluquero.
La cuenta del viaje.
La chismosa.
La dama enojada.
De fuera vendrá.
Los defectos de los hombres.
El desafío del abanico.
Los deseos opuestos.
El desertor.
Dios sobre todo.
La discordia.
La discordia por el palco.
Donde las dan los toman.
Los dos novios.
Las dudas satisfechas.
Los duendes.
El que todo lo quiere, todo lo pierde.
El empresario.
La enfermedad fingida.
La equivocación.
El examen de los novios.
Las falsas indiferencias.
Los fingimientos.
El flemático.
La gallega.
La gallega del zorongo.
Hacer del ladrón fiel.
El hombre mujer.
El inglés y la gaditana.
El intríngulis.
La invencible.
Ir por lana.
Los jardineros celosos.
El lance del Prado.
La librería.
El librito extraordinario.
Lo que puede la aprensión.
Lo que se usa no se excusa.
La locura y el juicio.
El maestro de música.
El maestro y la discípula.
Las majas y los currutacos.
¡Malo lo veo!
La mantilla.
El marido impertinente.
El marqués fingido.
El médico.
La moda.
La molinera.
La mujer honrada.
El mundo al revés.
La murcianita maja y el chasco de los payos.
Nadie está contento con su suerte.
El natural temor.
No es oro todo lo que reluce.
La noche mala, la Nochebuena.
La novia a la moderna.
El novio disimulado.
Los novios celosos.
Los oficios.
¡Ojo, alerta!
La ópera casera.
El paje enredador.
El paje tonto.
Los pareceres opuestos.
La pasiega.
La pastora inocente.
La pastora y pajarero.
Los pastores y los cazadores.
La paya porfiada.
El petardista.
El pintor juicioso.
El poeta.
Por algo será.
Por la peana.
El por qué de muchas cosas.
La posadera.

Ayuntamiento de Madrid

El pretendiente de amor.
Los pretendientes.
Las propiedades.
La prueba.
Querer y no querer.
Quien todo lo quiere, todo lo pierde.
Los retratos y los billetes.
Las riñas aparentes.
Las riñas de los amantes.
Los secretos.
La sencillez.
Ser hombre y no parecerlo.
Las sillas del Prado y las andaluzas.
La simple y el petimetre.
El soldado embrollista.
La taberna.
El tío burlado.
Los tres trajes.
El tutor.
El viejo currutaco.
Las virtudes aparentes.
La viuda.
Una tonadilla sin título.

II. *Sainetes.*

Los amantes locos y el barbero del barrio.
Los baños de Trillo.
El cirujano de Villaverde.
El discreto y la boba.
Los dos tutores.
Los estudiantes farsantes.
Ser y no parecer.
El tabernero burlado.

III. *Comedias.*

Accilna.
Adriano en Siria.
Alceste o dar la vida por su dama.
El buen labrador.
Catalina II.
La clemencia de Tito.
Competidor padre e hijo.
Demetrio.
El dichoso arrepentimiento.
La equivocación y el chiste.
El falso Nuncio de Portugal.
El fénix de los casados.
Guerrero, vencedor de Oriente.
Ifigenia en Tauride.
El imperio de las costumbres.
La Judit castellana.
El juicio de Salomón.
Lot.
El maestro de danzar.
La modesta labradora.
Mucio Scevola.
La noche de Troya.
Pablo y Virginia.
Para vencer amor, querer vencerle.
El poder de la amistad.
La razón todo lo vence.
Temístocles.
El tetrarca de Jerusalén.
Las víctimas del amor.

IV. *Loas.*

Tres loas sin título.

V. *Operas.*

La dama inconstante.

Ayuntamiento de Madrid

VI. *Música de concierto.*

Una "sinfonia" sin titulo.

Entre las numerosisimas producciones musicales anónimas de dicha Biblioteca deben de existir algunas compuestas por don Pablo del Moral. Allí vemos figurar como anónima una tonadilla a cuatro y otra general titulada *El Presidiario,* y precisamente se mantuvo en el repertorio durante medio siglo una producción de este mismo título compuesta por el referido músico.

Obras de don José María de los Reyes Francesconi.

La dama estérica (*sic*). Tonadilla.
La dama y el capitán. Id.
No se casó, por ser viejo, el tío Pan Roe Conejo. Id.
España, o la alianza con Inglaterra. Loa.
La astucia embrollada o La posadera útil. Opera.
Una pieza para canto, sin título.

* * *

Falta en dicha Biblioteca la música de la ópera de Francesconi titulada *La Amalia o Ilustre camarerita,* cuyo título más oportuno hubiera podido ser *Amalia o la ilustre camarerita,* pero allí se conserva el libreto impreso. A título de curiosidad reproduciremos aquí la portada y dedicatoria de esta producción literaria. Dicen así:

"*La Amalia, o ilustre camarerita.* —Escrita por don Josef María de los Reyes Francesconi y Suffó; y puesta en música por el mismo.—Valladolid.— En la Oficina de Pablo Miñón, donde se hallará con diferenes piezas antiguas y modernas. Representada por la Compañia de los Reales Sitios en los dias 15, 16 y 17 de octubre de 1802."

"Al Excelentisimo Sr. D. Josef de Arteaga, Capitán General de Castilla la Vieja, y Presidente de esta Real Cancilleria. &.

Excmo. Señor.: Las obras maestras del ingenio, los prodigios, rasgos del talento y producciones de los hombres célebres habrian tal vez perecido en el olvido, si no hubieran sido protegidos por un Mecenas. ¿Cuál seria, sin éste, la suerte de un profesor desconocido a la faz de un pueblo culto a quien es tan familiar aquel discernimiento fino, que se llama bello gusto, y en una época en que la combinación del número y el talento parece tocó su término? Seria indefectiblemente desgraciada. Cuantas veces estas reflexiones me asaltaron en medio de mi trabajo, otras tantas le abandoné cobarde. Un momento feliz disipó mis timideces. Una espe-

Ayuntamiento de Madrid

ranza lisonjera me reanima, y llego a creer que mi pequeña obra, inferior siempre a mis deseos, encontraría en V. E. un Mecenas, decidido protector de todo, y más de las bellas Artes. Espero tendrá la bondad de admitir bajo su protección el fruto de mis tareas, si no digno de la aclamación y del aplauso, hijo por lo menos de un trabajo infatigable y penoso, que en testimonio de su gratitud y rendimiento le ofrece y dedica. Su más humilde servidor.—*José María Francesconi.*"

Para apreciar las dotes poéticas de este músico italiano que se *propuso figurar como poeta español* —*y que acaso comprase la paternidad del libreto a cualquier infeliz poetastro*—, bastará leer el siguiente fragmento, encabezado con el rótulo "Aria":

FELIPE. Cuando casado estaré con Amalia,
¡oh que contento que siempre estaré!
Con mis chiquillos, y hermosas chiquillas,
siempre jugando yo me entretendré;
y sus gracias y chistse salados,
de nuevo mis años harán florecer.
También con sumisos e incesantes ruegos
a vuestras bondades yo bendeciré.
Mil honores de vos yo recibo...
MARQUÉS. Y yo de tu boda padrino seré.
FELIPE. Y el chiquillo que tenga primero...
MARQUÉS. También el chiquillo te bautizaré.
FELIPE. Pero ahora pregunto: ¿después de casado,
acaso el sombrero ponerme podré?
Porque el señor Conde es vivo y travieso,
y yo no quisiera...
MARQUÉS. No, no hay que temer.
FELIPE. La frente abultada no quiero tener,
y yo me recelo un qué sé yo qué.
MARQUÉS. No temas, no temas; te defenderé.

OBRAS MUSICALES DE OTROS TONADILLEROS.

Las precedentes listas comprueban cuán grande fué la fecundidad de nuestros compositores de música escénica durante la segunda mitad del siglo XVIII. En menor cantidad produjeron otros músicos un número más o menos considerable de obras. El total de las conservadas en la Biblioteca Municipal con respecto a cada *uno de los que siguen es el que se expresa a la derecha de los* nombres respectivos:

Acero (Bernardo)..... 14
Aranaz (Pedro), Alias Tudela..... 16

Ayuntamiento de Madrid

Bustos (Mariano)	27
Castel (José)	56
Ferandiere (Fernando)	9
Ferreira (Manuel)	39
Ferrer (Guillermo)	5
Galbán (Ventura)	23

Ese total incluye obras de variada índole (tonadillas, entremeses, comedias, loas, zarzuelas, etc.).

Una audición de tonadillas inéditas.

El 8 de marzo de 1928 dió el autor de esta obra una conferencia sobre el origen e historia de la tonadilla escénica en el Instituto Francés de Madrid, acompañándola con numerosos ejemplos musicales. Como testimonio de la curiosidad, atención y respeto que la tonadilla escénica inspira hoy al elemento culto de otros países, reproducimos aquí las palabras de presentación con que fué honrado el conferenciante por el director adjunto del Instituto Francés, monsieur Paul Guinard, en ese acto, al que acudió un selecto auditorio cosmopolita. Dicen así:

Doblemente agradable me es dar la bienvenida a don José Subirá, que va a tomar la palabra ahora. No solamente a causa de una fiel y ya antigua amistad; no solamente porque nos honramos con la presencia entre nosotros de un hombre cuyo mérito iguala a la modestia, sino porque el señor Subirá encarna ciertas cosas que nosotros amamos legítimamente, debido a dos aspectos de su personalidad, sobre los cuales insistiré un instante, si ustedes me lo permiten.

Esta personalidad es singularmente rica y diversa, y en algo compararé al señor Subirá con Proteo. Como este genio multiforme de la Mitología, él tiene varios aspectos. Su infatigable curiosidad intelectual, su pasión por todas las cosas bellas y generosas, le han dirigido hacia más de un camino. En él hay un novelista, un viajero, un sociólogo, un crítico musical, un hombre de acción (que ha mostrado lo que sabía hacer durante los cuatro años que fué secretario de la Asociación de Cultura Musical, la cual le debe una gran parte de su prosperidad presente). Pero en él yo quiero saludar, sobre todo, a uno de los amigos más fieles de Francia y uno de los musicólogos más eminentes de España.

Amigo de Francia, amigo también de la heroica Bélgica, el señor Subirá ha demostrado que lo era durante las trágicas horas de la guerra, cuando con incansable celo iluminó la secreta-

Ayuntamiento de Madrid

ría del Patronato de Voluntarios Españoles alistados bajo las banderas aliadas, estos voluntarios cuyas hazañas relató él en cuatro volúmenes, que forman una verdadera epopeya.

Esta amistad, fortificada por la prueba, no se ha desmentido una vez concluida la tormenta, pues ha continuado manifestándose en las obras de la paz sobre el terreno de los cambios intelectuales y artísticos.

Al mismo tiempo que el señor Subirá era secretario del Comité Hispanobelga, que tan poderosamente ha contribuído a la reconstitución de la biblioteca universitaria de Lovaina, aceptó representar en Madrid a la Asociación Francesa de Expansión e Intercambios artísticos, organismo oficial que se esfuerza en ser un centro de informes para los músicos de todos los países, a la vez que quiere dar a conocer en Francia lo mejor de la música extranjera moderna.

Por toda esta actividad tan generosa y tan provechosa para el desarrollo de las relaciones amicales entre nuestras dos naciones, el señor Subirá tiene derecho a nuestra vivísima gratitud.

Mas, al mismo tiempo, su labor musicológica merece toda nuestra admiración. Es el señor Subirá uno de aquellos que más han trabajado en estos últimos años para hacer revivir esta gloriosa música española de los antiguos tiempos, durante largos años olvidada o desconocida. Bien pronto hará dos lustros que comenzó sus investigaciones sobre la música española del siglo XVIII, explorando bibliotecas y archivos con un método impecable y con esa dicha que a veces recompensa a los investigadores perspicaces de una labor con frecuencia ingrata.

Comienza a recoger los frutos de esta labor y a hacerlos saborear libremente a todos cuantos aman la música. El año último era la magnífica obra *La Música en la Casa de Alba*, que —gracias a la munificencia esclarecida de un gran señor, modelo de Mecenas, tal como se los puede concebir en los tiempos modernos— aporta verdaderas revelaciones: la de la más antigua ópera española conocida y la de una escuela de música de cámara española en el siglo XVIII, tan importante como ignorada.

Bien pronto será otro monumento más consagrado a una de las formas más nacionales y más encantadoras de la música española: esta historia de la Tonadilla en el siglo XVIII, verdadero trabajo de benedictino, pues representa el examen de unas 2.000 obras, todas manuscritas y cuya música no está en partitura. Esta obra ha recibido el honor de que la patrocine la Real Academia Española por lo vivo que ha encontrado su interés literariomusical, y esperamos verla aparecer dentro de unos meses.

El señor Subirá, merced a una atención que nos conmueve infi-

Ayuntamiento de Madrid

nitamente, nos ofrece ahora las primicias de su libro, lo mismo que había dado ya a la Sociedad Francesa de Musicología, de la cual es miembro, las primicias de sus descubrimientos en los Archivos de Alba.

Van ustedes a escuchar un resumen de sus trabajos y también algunos ejemplos musicales elegidos entre sus descubrimientos. La señora Lagoubie ha tenido la atención de poner al servicio de la tonadilla su talento de cantante: española por nacimiento y francesa por su matrimonio, nadie estaba mejor indicado que ella para interpretar aquí esos fragmentos. Gracias a la señora Lagoubie y el señor Subirá, vamos a oír canciones que, desde ciento cincuenta años, no habían posado sobre labios humanos. Es siempre conmovedor despertar bellas durmientes, así como arrancar algunos supervivientes a los polvorientos sepulcros de las bibliotecas.

Y nos consideramos particularmente felices de haber sido admitidos a contribuír en modesta parte a la obra de resurrección que prosigue el señor Subirá, y de poder manifestar así nuestra profunda admiración hacia la música española.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

EJEMPLOS LITERARIOS Y NOTAS HISTÓRICAS

Estos ejemplos y notas constituyen un avance de aquellos que ocuparán buena parte del volumen tercero, a la vez que suministran aclaraciones a la exposición histórica desarrollada en las páginas precedentes.

Para la ordenación de estos materiales se han establecido las siguientes secciones:

1.ª Tonadillas a lo divino.

2.ª Tonadillas escénicas escritas durante los albores e infancia de este genero teatral.

3.ª Tonadillas con alusiones a compositores de estas y otras clases de obras.

4.ª Tonadicas con datos sobre los intérpretes de las mismas.

5.ª Tonadillas referentes a Malbrú o con alusiones a las rivalidades entre este personaje y la Tirana.

6.ª Tonadillas que declaran la decadencia o deformación de este género teatral.

7.ª Tonadillas escritas o reformadas durante la hipertrofia y decadencia de este género teatral.

También aquí, como en las páginas anteriores, se ha puesto la ortografía moderna a todos los textos literarios.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN PRIMERA

TONADILLAS A LO DIVINO

Villancico para la noche de Navidad en la Iglesia Mayor.

Letra de don José Ortí y Moles. 1685.

(Esta composición está incluída en la colección de Villancicos compuestos por el referido vate y copiados en 1745 por su sobrino don José Vicente y Mayor.—Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, procedente del Legado de Barbieri.)

Introducción.

1. Veloces caminan,
corriendo y saltando
a Belén pastores
y tarde llegaron,
porque el sol que amanece este día
ya estaba esperando.
2. Alegres le miran,
viniendo y bailando,
y al Niño que llora
divierten el llanto,
que también el afecto se paga
de los agasajos.
3. Gustosos previenen
tañendo y cantando
una tonadilla
de gusto y de garbo,
que tal vez al humilde se hermana
el más soberano.

Estribillo.

Pues vaya de tonadilla
y a Belén cantando vamos.
Alegremos al Niño
que es pobre y chiquitito,
y en un portalillo
se queja de frío
y se muere de ardor.
¡Ay, amor, amor!
Vamos, vamos cantando
con un tono de gusto,
donoso y de garbo.
¿Quién le cantará?
Cántelo Pascual o Gil.
Mejor lo cantará Bras.
Cantad cantad.
Y cante Bras un tonillo,
que no siempre ha de ser Gililo
el que alegre la Navidad.
Cantad, y cántenlo bien
el tonillo que en Belén
anda ahora muy usado.
Cántenlo. Vamos cantando,
que yo no no sé cantarlo.
Pues que sabe cantarle

Ayuntamiento de Madrid

cántenle Bras.
Espérense, que ya irá.
Vamos, vamos cantando
con un tono de gusto,
donoso y de garbo.
Pues oigan cuál es.

Tonadilla.

Ay, mi niño de mis ojos
todo risa y todo llanto.
Pues aguarden, esperen,
que quiero saber
si a todos parece bien.
Vaya, vaya, que no hay que esperar.
Ay, mi niño de mis ojos,
todo risa y todo llanto,
Jesús, qué bien.
Pues pasemos a las coplas,
que es donosa tonadilla
y en Belén quieren oílla.
Vamos, vamo a decilla.

Jesús
Qué bien.

Vaya.
¡Oh, qué bien! ¡Oh, qué bien!
Jesús
Qué bien.

Coplas.

Ay, mi niño de mis ojos,
todo risa y todo llanto.
Si padeces por los hombres
¿por qué vienes a buscarlos?
Ay, Jesús, que se queja.
Ay, Jesús, y qué llanto.
Ay, Jesús, qué quebranto.
Qué bien, qué bien, ay, ay.

Jesús.
Mi ser.
Qué mal.
Qué bien.

Ay, amante de las almas,
dueño hermoso del cuidado.
¿Cómo vienes tan rendido
cuando aquí te veneramos?
Qué bien, qué bien.
Ay, amor humanado.
Ay, amor, qué desvelo.
Ay, amor, qué desmayo.
Qué bien, qué bien, ay, ay.

Amor.
Mi fe.
Mi Dios.
Mi rey.
Ay, amor.

A la media noche vienes
que entre sombras eres claro,
y apartando las tinieblas
haces dicha el sobresalto.
Qué bien, qué bien.
Ay, mi luz entre espantos.
Ay, mi luz entre sombras.
Ay, mi luz entre rayos.
Qué bien, qué bien, ay, ay.

Mi luz.
Placer.
Mi sol.
Mi bien.

Es nacer en las tinieblas
del horror haber triunfado.

Lucir.
Vencer.

Ayuntamiento de Madrid

Qué bien busca en las escarchas — Helar.
quien de amor es abrasado. — Arder.
Ay, lucir del cuidado.
Ay, lucir del divino.
Ay, lucir del humano.
Qué bien, qué bien, ay, ay.
Luego que llegaste al mundo — Feliz.
en la risa y en el llanto — Qué fiel.
te miramos tan temido — Señor.
y te vemos tan amado. — Juez.
Qué bien, qué bien. — Ay, feliz.
Ay, feliz del acaso.
Ay, feliz bien venido.
Ay, feliz del hallazgo.
Qué bien, qué bien, ay, ay.
pues si todo está en tu mano, — Jazmín.
No estés triste, niño hermoso, — Poder.
¿para qué lloras amante — Dolor.
si el aurora está en tus brazos? — Tan bien.
Qué bien, qué bien.
Ay, jazmín abrasado.
Ay, jazmín todo nieve.
Ay, jazmín encarnado.
Qué bien, qué bien, ay, ay.
Tus tristezas siente el alma — Del mal.
y en ti encuentra su descanso; — Del bien.
¿pues por qué nuestros rigores — León.
si eres apacible al trato? — Clavel.
Ay, del mal que ha llorado.
Ay, del mal que le aflige.
Ay, de mal que es cuidado.
Qué bien, qué bien, ay, ay.
Niño y hombre a un tiempo naces. — Y Dios.
No es difícil el juntarlo, — La Fe.
pues lo que la vista niega — Sin luz.
por ti ha podido alcanzarlo. — La ley.
Qué bien, qué bien. — Ay, mi Dios.
Ay, mi Dios soberano.
Ay, mi Dios amoroso,
Ay, mi Dios humanado.
Qué bien, qué bien, ay, ay.

Ayuntamiento de Madrid

VILLANCICO DE TONADILLA.

Música de don Luis Serra. Zaragoza, 1742.

A 4.

1. Alegres unas zagalas
esta noche al Portal vienen,
donde en tres, y uno, que miran,
el grande misterio entienden.

2. Con una tonada nueva
celebrar la fiesta quieren,
que aunque es de sabios, el Niño
no impugna las sencilleces.

Estribillo.

COROS.

Corran las zagalas,
que esperan los Reyes,
que tanto divierte.

1. Clásica venga.
2. Mística llegue.
3. Célebre corra.
4. Rápida vuele.
1. Pues yo digo que no quiero,
tómenlo como quisieren.
2. Pues yo por mi te lo ruego,
que es cuanto cabe en mi serie.
1. Pues yo digo que no quiero,
con licencia de ustedes.

CORO.

Despacha, despacha.

1. No, no me molesten.
2. Mira, que todos aguardan,
¿por qué te detienes?
1. Pues yo digo que no quiero,
tómenlo como quisieren.

CORO.

Mira que aguarda ya el Niño,
mira que esperan los Reyes.

1. Pues hágase el sonetillo [beles,
con tiorbas, flautillas, albogues, ra-
adufes, sonajas, trompas y obueses.
1. Pues clásica venga.
2. Pues mística llegue.
3. Pues célebre corra.
4. Pues rápida vuele.
1. Venga clásica.
2. Corra célebre.

LOS DOS.

Y con dulces ecos
al Sol de este albergue,

CORos.

clásica, mística, célebre, rápida,
venga, llegue, corra, vuele.

Tonada.

1. Con su estrella caminan gozosos
tres pechos alegres,
que buscando de un niño las gracias
las hallan patentes.

Hola, Chiquito,
digo, mis Reyes;
no disimulen,
ya que me entienden.

Ayuntamiento de Madrid

Coplas.

1. Del Oriente vinieron tres sabios
a dar a otro Oriente; [nacen
mas ¿qué mucho, si es día en que
el día que vienen?
Hola, Chiquito.
2. Al entrar en Judea, un Rey hallan;
degüella inocentes,
que al pasar (siendo hebreo) los
con cara de hereje. [mira
CORO.
Hola, Chiquito.
3. A la luz lo examinan los sabios,
diamantes lucientes,
pero la hallan errante en lo firme
con fondo celeste.
Hola, etc. (*sic.*)
4. En Belén esta noche consiguen
cuanto ellos pretenden,
porque ven tamañito al que grande
permite que lleguen.
Hola, etc.
5. Ven al sol entre pajas helarse
y en su alma encenderse,
pues las pajas se libran del fuego
que en los hielos prende.
Hola, etc.
6. De sus ricos tesoros al Niño
le dan cuanto pueden,
y en su mucha belleza conocen
lo poco que ofrecen.
Hola, etc.

VILLANCICO DE TONADILLA.

Música de don Luis Serra. Zaragoza, 1745.

Introducción.

A 4.

1. Ya que en piélagos de luces
corre flamante galera,
y proporciones de nave
une, con visos de estrella.
2. Otra navecilla hermosa
festivas zagalas pueblan,
y los Reyes, a quien siguen
nave de respeto llevan.
3. Marinero es el amor,
y al compás de su destreza
cantando una tonadilla
la Real comitiva alegran.

Estribillo.

A CORO.

Lleguen ufanas,
rendidas vengan,
que siendo el amor marinero
que sabe guiar con destreza,
seguro es que en el Puerto descansen
también con su Estrella.

1. Y porque el camino
alegres diviertan,
vaya una tonadilla
festiva y nueva.

TODOS.

Vaya, corra, gire y vuelva.

Tonadilla.

Marinerito del alma
hazte a la vela,
anda, que digo,
que el amor es el aire,
de tu firmeza.
Dale al cáñamo, marinerito,
que he pasado la barca,
mas no he visto el río.

Ayuntamiento de Madrid

Dale, dale que dale,
dale con gana;
dale, que si os gustare,
volved mañana.

TODOS.

Víctor la tonadilla
que luce la fiesta,
y porque se conozca
que a los Reyes alegra,
repita el eco dulce: [venga.
que vaya, que corra, que gire, que

TODOS UNIDOS.

Marinerito del alma, etc.

Coplas.

1. Marinerito del alma
mira tu estrella;
anda, qué digo,
que a los Reyes ilustra
y a Herodes ciega.

TODOS.

Dale al cáñamo, etc.

2. Marinerito del alma
que amor ostentas,
anda, qué digo;
repara que en la nieve
se vibran flechas.

TODOS.

Dale al cáñamo, etc.

3. Marinerito del alma
quita la venda;
anda, qué digo,
pues la Deidad que adoptas
nace sin ellas.

TODOS.

Dale al cáñamo, etc.

4. Marinerito del alma
ofrece y lleva,
anda, qué digo,
en vez de los tres dones,
nuestras potencias.

TODOS.

Dale al cáñamo, etc.

5. Huye del infiel pirata
que en corso llega;
anda, qué digo,
mira que son fingidas
todas sus señas.

TODOS.

Dale al cáñamo, etc.

6. No receles que ya el puerto
se desvanezca;
anda, qué digo,
porque Santa María
te lo franquea.

TODOS.

Dale al cáñamo, etc.

VILLANCICO DE TONADILLA.

Música de don Luis Serra. Zaragoza, 1746.

Estribillo.

A 4.

Pastorcillas de Belén,
que en alegría y beldad,
con el día competís
y al alba desafiáis.

A CORO.

Venid a celebrar
que tres Reyes se vengan de Oriente,
buscando el Oriente del Rey celestial.
Cantad y bailad (bis)
y al sonsonecito del dulce compás,
la tonadilla del baile formad.
Cantad y bailad (bis)
que al sonsonecito del dulce compás,
la tonadilla del baile dirá.

Ayuntamiento de Madrid

Tonadilla.

Del Oriente han venido
sabios los Reyes,
a buscar en el Niño
perlas de Oriente.
Ay Jesús, ay que vienen.

Ay Jesús, qué buen gusto que tienen.

UNIDOS.

Del Oriente han venido, etc.
(Se repite íntegra la estrofa.)

Coplas.

1. Mercader es el Niño
que al puerto llega,
y al tratar con los hombres
viene de perlas.
2. A todos les previene
cuando les compra,
que las perlas le agradan
mas no las conchas.
3. Advertido desprecia
las que fingidas
quieren, siendo Tomasas,
ser Margaritas.

UNIDOS.

Del Oriente, etc.

4. De las lágrimas muchas
diestro separa,
porque aunque hay muchas finas
las más son falsas.
5. Busca las semejantes
y parecidas
a las que cuaja el nácar
de sus mejillas.
6. También las que su Madre
le da en su casa,
porque estas son las perlas
que llora el alma.

UNIDOS.

Del Oriente, etc.

7. Para que las más finas
su amor les ferie,
uno y otro tesoro
le dan los Reyes.
8. Los tesoros admite
no como paga,
porque la más preciosa
les da su gracia.
9. Es verdad, que la tienen
ya merecida,
pues buscan, peregrinos,
la peregrina.

UNIDOS.

Del Oriente, etc.

10. A todos les advierte,
si las desean,
que estas perlas se hallan,
mas no se pescan.
11. Al amor se conceden
que une los hombres,
que por eso las perlas
llaman uniones.
12. Muchos que las pretenden
no las alcanzan,
que también en las perlas
hay calabazas.

UNIDOS.

Del Oriente, etc.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN SEGUNDA

TONADILLAS ESCRITAS DURANTE LOS ALBORES E INFANCIA DE ESTE GENERO TEATRAL

EL PRIOSTE DE LOS GITANOS

Guerrero. 1754.

"Salida festiva" ligada al sainete de ese titulo. En el primer número los actores cantan primero por parejas y después unidos, con la arbitraria ortografía que respetamos. La primera pareja dice:

"O signori, calba trueni
fachi tuti, zaragüelli."

La segunda pareja dice:

"O signori sarrabali
trombatini tumba bali."

Y la tercera dice:

"O macaco tragamoni
fachi machi descodone."

Los seis, en seguida, cantan polifónicamente los versos:

"Forti, inmovili, ascoltati.
Non moveti, non andati,
qui volete asi obsequiar."

Tras esta invitación a que se los escuche, comienza un recitado que constituye una imitación, o mejor dicho una parodia, de lo que por aquel tiempo imponía en materia musical la ópera importada por los italianos. Su letra dice:

S.ª HIDALGO.
Arlequino, mi amato.

HIDALGO.
Arlequina ti volle.

LAVENÁN.
Dolce aurora.

LAVENÁN.
E yo ti adora,

Ayuntamiento de Madrid

TERESA.
Eschiava trufaldino, mi perfeto.

GUERRERO.
Eschiavo il corachon mi fa dileto.

S.ª CAMPAÑA.
Pantalona ti voglie, pia e grata.

MORO.
Pantalone ti trova ah il corazone.

Los 6.
Amori con amori colibrega.
(*Breve pausa vocal. Orquesta.*)

AYALA.
Los seis se colarán una bodega.

La acción se desarrolla literaria y musicalmente en un amplio "A 6", el cual va precedido de un "retornelo del bajo". La letra se repite constantemente, como era usual en las óperas italianas:

TERESA.
Trufaldino, mi bantino.

GUERRERO.
Adorata trufaldina.

Los dos.
Trovi, trovi il solfear.

HIDALGO.
Li festivo mi Arlequino.

LAVENÁN.
Bulliciosa mi Arlequina.

Los dos.
Veni, veni sí a saltar.

CAMPAÑA.
Pantalone, ma caquiño.

MORO.
Pantalona, cosculina.

Los dos.
Curri, curri a li mofar.

Los 6.
Trovi, trovi. Curri, curri.
E con fachi pantomino
questo povero bambino
comenchemolo a cocar.
Coco, coco. Cucu, cucu.
Repe, seti, dili, cori.
liso, nati piu sonori
qui li soni par i par.

Sigue después una "Tonadilla. Andantino Allegretto" muy breve, pero con tres partes diferenciadas: introducción, "estribillo", que ocupa el centro, y final pidiendo aplausos. No se indica quien la cantó. Dice así:

Tonadilla festiva,
mis mosqueteros,
traigo para alegraros,
que es un contento.

Estribillo.
Anda, mi vida.
Rompe, mi dueño,
que por esos ojillos
soy calesero,
y sobre mis mulillas
te voy diciendo:

Tengo una blanca morena
que el alma me tiene en pena.
(*Hablado.*)
¡Anda!
(*Cantado.*)
Tengo una morena blanca
que en pena me tiene el alma.
(*Hablado.*)
¡Rompe!
(*Cantado.*)
Suenen las palmadas, suenen.
(*Hablado.*)
¡Suenen!

Ayuntamiento de Madrid

(*Cantado.*)

Mis mosqueteros alegres.
Suenen, suenen las palmadas.
Mosqueteritos y gradas.

(*Hablado.*)

¡Ay, ay!

(*Cantado.*)

Y gradas.

LOS ALGUACILES

Tonadilla general. Guerrero. 1758.

TERESA.

Ven, macareno.
Querido mío.
Ven, ven, ven.
Ven, que te aguarda
mi cariñito.
Ven, ven, ven.

CORONADO.

Mucho he tardado,
mas no he podido, no no;
pero allí veo
mi bien querido, sí, sí.
Toso, que esta es la seña.

(*Tose.*)

Je, je, je, je.

TERESA.

Yo hago lo mismo.

(*Tose.*)

Je, je, je, je.

(*Parola.*)

CORONADO.

Oyes, mi Culasa.

TERESA.

¿Qué?

CORONADO.

¿Ha venido Pelele?

TERESA.

No.

CORONADO.

¡Si vieras qué pelandusca se ha armado en casa de la Roma, porque entró el Pelao y halló a Cincho bajo la cama! Es el demonio. Decía que estaba escuchando si había ladrones en el cuarto bajo; pero el Pelao a la Roma la queda atando el moño con un listón de piño. Yo he tirado una pedrada y les maté el candil.

(*Cantado.*)

CATUJA.

¿Qué es lo que veo?
Bueno va; lindo.

(*Hablado.*)

Sí, sí.

(*Cantado.*)

¿Darme a mí celos?
Estoy que brinco.

(*Hablado.*)

Sí, sí.

CORONADO.

Mucho te quiero.

TERESA.

Por ti me fino.

LOS DOS.

¿Y me has de olvidar?
Eso, no. Eso, no.

CATUJA.

Eso, sí, sí, sí, sí;
pícaro bribón.

TERESA.

Digo, señorita,
a este quiero yo.

CATUJA.

Mire usted, no lleve
un buen bofetón.

CORONADO.

Pobre de mí, cuitado,
¿y qué haré entre las dos?

Ayuntamiento de Madrid

Mira, Catuja mía,
que a ti te quiero yo.
Tú eres mi cielo.

TERESA.

(*Hablado.*)

Ju, ju.

CORONADO.

(*Cantado.*)

Que yo te adoro.

TERESA.

(*Hablado.*)

Ja, Ja.

CORONADO.

(*Cantado.*)

No, no es mentira.

TERESA.

(*Hablado.*)

Sí, sí, tú.

CORONADO.

(*Cantado.*)

Tú me faltes (*sic*).

TERESA.

¿Ya?

CORONADO.

Ay, Teresa.

JUAN.

¡Bueno!

TODOS.

Ay, Catuja.

JUAN.

¡Guapo!

CORONADO.

Yo te adoro.

JUAN.

¡Lindo!

CORONADO.

Yo te chero.

JUAN.

¡Bravo!

(*Seguidillas.*)

Digo, digo, seó malo,
como severo;
usted aquí enamora
lo que yo quiero.

CORONADO.

Porque yo soy un sacre
que con mi vuelo
con toditicas hago
a pluma y pelo.

LOS DOS.

(*De rodillas.*)

Pobres de nosotros.
Tengan compasión.

(*Parola.*)

CORONADO.

Por amor de Dios, señor alguacil, que me suelte usté. Aquí tengo unos cuartejos. Iremos a casa de Pedernales y echaremos una mitadilla y Cristo con todos.

JUAN.

Mire usted, señor alguacil. Aquí tengo unas tarjas. Iremos a echar unos medios livios ahí, al bodegón de San Jorge, y déjeme usted.

ROSA.

(*Cantado.*)

Eso no se diga.

AUTORA.

Eso no se trate.

ROSA.

Que vendréis los dos.

AUTORA.

Debajo del Angel.

LAS DOS.

Por amor de Dios,
aquesto se acabe.

ALGUACILES.

En mediando faldas,
es justo se allane.

TERESA.

Y acabe la riña.

Ayuntamiento de Madrid

CATUJA.

Pero sea con fiesta,
y sea diciendo

CORO (*sic*).

(*Es decir, todos los actores.*)
con la jerga nuestra:

LAS DOS.

Vivan las tonadillas
de moda nueva.

OTRAS DOS.

Vivan las tonadillas
de moda nueva.

TODOS.

Vivan las tonadillas
de moda nueva.

LOS CIEGOS

"Tonadilla entre tres personas", con violines y trompas

Misón. 1758.

Esta obra comienza con un adagio de cuatro compases a modo de ritornelo. En seguida, bajo el epígrafe *Relación,* hay una larga frase canturreada sobre un acorde tenido, que acaba con una inflexión melódica cadencial. Otras dos veces se repite el mismo patrón (ritornelo de cuatro compases, canturreo y cadencia melódica final) bajo los epígrafes respectivos *Gaceta* y *Diario.*

El vendedor de la *Relación* dice:

"Nueva relación y curioso romance, en que se da cuenta y declara el caso más grande que ha sucedido entre un cochero, un tabernero, un paje, un albañil, un peluquero, un sastre, un herrador, un carpintero, un escribano (*Habl.*) ¡Zape! (*Canturreado.*) Con lo demás que verá (*Cant.*) quien la comprare."

El vendedor de *La Gaceta,* dice:

"Grandes novedades; *La Gaceta,* libritos, estampas para aprender el arte de cocina, a contar, sumar, restar, multiplicar, medio partir, partir por entero. (*Hablado.*) *La Gaceta.* (*Canturreado.*) Grandes. (*Cant.*) novedades."

El vendedor del *Diario* dice:

"*Diario* económico, pro amico, ventas, pérdidas o hallazgos, cosas curiosas que verá el que me dé dos cuartos (*Habl.*), lo que yo no puedo aunque dé cuatro. (*Canturreado.*) Le doy ba (*Cant.*) rato.

Cada uno de los tres personajes vocea su mercancía:

Relación, Gaceta, Diario.

Sigue una jota cantada por el ciego de la *Relación*:

Mas allá de Guadalupe,
a veinticuatro de mayo,
vivía Pedro Jiménez,
el que alborota los cascos.

A la tola, la tola, la tola,
que los estudiantes dicen cola, cola.
A la tola, la tola, la tolo,
que los estudiantes dicen tolo, tolo.

A continuación dialogan los personajes en "parola", dicha rítmicamente sobre música instrumental.

Ayuntamiento de Madrid

GAC. Hacia allí veo gente.
Esto va muy malo.
DIAR. Vamos a otra parte.
GAC. No se vende un cuarto.
REL. Ah, chicos.
GAC. *¿Qué quieres?*
DIAR. ¿Qué mandas?
REL. Llegaos.
¿No se gana murho?
GAC. Nadita.
DIAR. Ná, nao.
REL. Decidme, ¿cantáis?
GAC. Yo un poquito.
DIAR. Yo algo.
REL. *Bien. Pues los dos cantemos.*
GAC. Pues vamos.
DIAR. Pues vamos y repetiremos.
REL. ¿Pues no? A eso estamos.

Para concluir hay unas curiosas seguidillas a tres partes vocales, simultáneas o dialogadas, con intercalados breves de "parolas" *dichas con sujeción a compás, con monotonía rítmica y sin sello melódico*, sobre la melodía instrumental. Son un reflejo de los "a cuatro", y bajo tal aspecto constituyen un ejemplo excepcional en la tonadilla:

Infeliz amor mío,
poco duraste;
pues apenas naciste,
(*Hablado.*)
te, te, te, te, te,
(*Cantado.*)
cuando expiraste.
Vaya un respingo,
si es que no se te acuerda
desde el domingo.

LOS MAESTROS

"Tonadilla a 6 violines, trompas e bassos para el Auto Sacramental."

Misón. 1758.

Las seis voces de canto están dispuestas en partitura, con igual número de pentágramas. Al margen, respectivamente, S.ª Teresa, S.ª Catuja, S.ª Rosalea, Sr. Corondo, Sr. Lavenal (*sic*) y Sr. Juan Manuel.

En el pentágrama inferior dice "Baxo".

CORONADO.
(*Hablado a compás.*)
Soto voche.

CATUJA.
(*Cantado.*)
Per pietá, bel idolo mio.
no, no mi dir ch'o sono ingrato.

CORONADO.
(*Hablado, intercalado entre los versos anteriores.*)
Crescendo... Piano... Bravo...

CORONADO.
(*Al final de esos versos. Hablado.*)
Capari, que dolcesa.
E senza fatica; adesso lei.

TERESA Y CATUJA.
(*A dúo.*)
Infelice asventurato.

CORONADO.
(*Hablado.*)
Unite, per Dio.

TERESA Y CATUJA.
Abastanza il ciel mi fa.

LAVENAL.
Muy buenas tardes
dé Dios a ustedes.

CATUJA Y CORONADO.
Muy bien venida
sea su merced.

Ayuntamiento de Madrid

TERESA.
Era ya tiempo
de podernos ver.
CATUJA Y TERESA.
En este instante
mi hermano se fué.
CORONADO, LAVENAL, CATUJA Y TERESA.
Ya llegó el día
que tanto anhelé.
CORONADO.
¿Serás mía?
CATUJA.
(*Hablado.*)
Sí.
LAVENAL.
¿Serás falsa?
TERESA.
(*Hablado.*)
¡Eh!
CATUJA.
¿Habrá olvido?
CORONADO.
(*Hablado.*)
No.
TERESA.
¿Seré tuya?
LAVENAL.
(*Hablado.*)
Bien.
TERESA, CORONADO, CATUJA Y LAVENAL.
Pues llega a mis brazos. { en "concertante"
JUAN MANUEL.
Bueno, guapo, lindo.
ROSALEA.
¿Qué veo? ¿Qué escucho?
¿Qué llego a ver?
CATUJA.
(*Hablado.*)
Eh, muchachos.
LAVENAL.
(*Hablado.*)
Tú, hermano.
CORONADO.
(*Hablado.*)
Chitón.
TERESA.
(*Hablado.*)
Mujer.
CATUJA.
(*Hablado.*)
A cantar.
LAVENAL.
(*Hablado.*)
A bailar.
CORONADO Y TERESA.
(*Hablado.*)
Pues.

(Todos estos *hablados* se dicen sobre música y a compás.)

Sigue sin transición ni doble línea divisoria de compás un "Minuete. Aspazio, Piano semper" (como dice el Baxo) o un Minué (como dice la parte de violín que figura en el guión). Mientras la música toca la orquesta, todos van hablando a compás, menos Catuja, que canta, las frases siguientes:

CORONADO.
A compás.
LAVENAL.
Ese pie.
CATUJA.
Mi piacera.
CORONADO.
Bravo.
LAVENAL.
Lindo.
CORONADO.
Forte.
TERESA.
Diga, ¿voy bien así, eh?
LAVENAL.
Muy bien balancé.
CORONADO.
Piano. Forte.
CATUJA.
Mi piacera mi fai morir d'affano.

Ayuntamiento de Madrid

CORONADO.

Andiamo.

LAVENAL.

Ese cuerpo así; eso es.

CORONADO.

Ea, paciencia.

LAVENAL.

Aquí.

TERESA.

¿Lo ere? (*sic*).

LAVENAL.

No, no.

CATUJA.

Questo e un barbaro piacer.

CORONADO.

Bravo.

LAVENAL.

Viva.

Concluye el minueto. Sigue un "allegretto" con esta letra:

ROSALEA.

(*Hablado.*)

Ju, ju, ju.

CORONADO.

(*Cantado.*)

¿Qué quieres, di, mona, di?

ROSALEA.

(*Cantado.*)

Ven a casa, ven.

JUAN MANUEL.

(*Hablado.*)

Ja, ja, ja.

TERESA.

(*Cantado.*)

¿Qué tienes, hermano mío?

JUAN MANUEL.

(*Cantado.*)

Allá se verá.

(*Hablado.*)

Digo, oigan, señores maestros,
un gusto me han de hacer
y es que en esta casa
no pondrán más los pies.

CORONADO Y LAVENAL.

(*Hablado.*)

Lo haré.

ROSALEA.

(*Cantado.*)

Ven, pobre inocente
pobrecito, ven.

TERESA.

No haya más, pues; no ,no.

CATUJA.

Yo me enmendaré, sí.

ROSALEA.

¿Palabra me das, di?

CORONADO.

Te la doy, sí a fe.

LAVENAL.

Acabemos ya, sí.

TODOS.

Pues acábase.

JUAN MANUEL.

(*Hablado sobre silencio.*)

Mas ha de ser con seguidillas.

CATUJA, ROSALEA Y CORONADO.

(*Hablado.*)

Sea; bien.

("*Sigue seguidillas. Todos Unisonus*").

TODOS JUNTOS.

Estas siguidillitas
de nueva moda,
se cantarán mañana
con seis personas.

MUJERES.

(*Hablado a compás.*)

Ru chi chi. (*Cuatro veces.*)

HOMBRES.

(*Hablado a compás.*)

Oigan, vengan, siga, corra.
Bomba, tum; bomba, tum.

TODOS.

Aquí aguardamos
a que nos den un vítor
si han agradado.

Ayuntamiento de Madrid

EL GIGANTE

Tonadilla a 6. Misón. 1760.

JUAN MANUEL.

Yo me hallo desesperado,
que no tengo que comer.
Eso de morir de hambre
juro a briós que no ha de ser.
Esta es la Puerta del Sol.
En ella me informaré.
El hambre me va apretando.
Discurso mío, di como he de hacer.
Pero allí viene Jeromo,
la Rosalea y aun la Garcés.

(*Salen los tres.*)

¡Hola, hola, caballeros!

ROSALEA, GARCÉS y PLASENCIA.

Buenas tardes Dios te dé.
¿De qué estás suspenso?

JUAN MANUEL.

No hay un cuarto, y esto es.

ROSALEA

¡Búscalo!

JUAN MANUEL.

No tengo dónde.

GARCÉS.

¡Húrtalo!

JUAN MANUEL.

Yo no sé a quién.

LAS DOS.

Querido, no hay más remedio
que aquel que pueda darte un cordel.

PLASENCIA.

Como queráis ayudarme,
un enredillo pretendo hacer.
Esta es calle de las Carretas
y en ella habéis de saber
como se enseña un gigante
por dos reales a mi ver.

ROSALEA.

Tú serás maestro sastre.

GARCÉS.

Su oficial has de ser.

PLASENCIA.

Yo seré; pero vamos.
Por el camino os lo explicaré.

LOS CUATRO.

Abur, señores míos.
Ya volveremos por aquí otra vez.

(*Vanse.*)

("*Salen* TERESA, ENTRAMORO *y* ESPEXO"; *es decir, la* CATUJA, ENTRAMORO *y* ESPEJO.)

TERESA.

Yo sono una ragaza
povera e bella.
Vo girando girando
per questa terra.
Vieni, vieni, cor mio.

ENTRAMORO.

Son qui, mia stela.

ESPEJO.

Mi par que suben
per la escalera.

LOS TRES.

Lala, lala, lalará,
lalará, lalará.

(*Salen.*)

ROSALEA.

A mi amo don Ordonez (*sic*)
de Churritaina
un vestido completo
se le regala
de terciopelo,
chupa bordada,
vueltas de tela,
cosa extremada.

JUAN MANUEL.

Cuidado, alerta

PLASENCIA.

No temas nada.

JUAN MANUEL.

Tomaremos medidas
si a usted le agrada.

Ayuntamiento de Madrid

ENTRAMORO.

¡Oh, que fortuna bella!
Mi piache il alma.

TERESA y ESPEJO.

Signore, mio patrone,
molto obligata.

ROSALEA.

Gallego diablo,
dime qué tratas.

PLASENCIA.

Arrimu lla escalera y alcanza.

JUAN MANUEL.

Alle (*sic*) el pañuelo.

PLASENCIA.

Yo aquesta caja.

TERESA.

Prendi, mio caro bello,
son obligata.

PLASENCIA.

Por vida de Turibio
que me regala.
Llu que me dan, llu tomo,
dueño del alma.

ROSALEA.

Esto acabóse.

JUAN MANUEL.

No hay que hacer nada.

TERESA, ENTRAMORO Y ESPEJO.

Adio, patrone.
Portante un altra.

LOS CUATRO.

Hasta otro día.

LOS TRES.

Vene, o mio cara (*sic*).

TODOS.

Mas primero digamos
con algazara
que viva del gigante
esta tonada.

TODOS.

Adiós, pobre tonadilla,
quiera amor que con bien salga.
Esto de dar gusto a todos
es cierto que es cosa extraña.
Adiós, prendas de mi vida.
Adiós, dueños de mi alma.
¡y, morení, morení, morení,
Mosquetero del alma,
me muero por ti.
La tonada se acaba,
señores, aquí.

LOS ANDALUCES

Tonadilla a dúo. Félix López. 1761.

Cantada por Coronado y Rosa (1).

EL.

De la Jandalucía
soy, mosqueteros,
y traigo tonadilla
que es mucho cuento.
¡Eh! ¡Eh! Sal, mi chusca.
¡Eh! ¡Eh! Sal, mi alma.
¡Vaya! ¡Digo! ¡Mira!
Sal, y verás, mi cielo,
quién te idolatra.

ELLA.

Coronado del alma,
sí, yo te quiero,
porque los andaluces
son mi contento.

EL.

Ay Rosi, sí sí sí.

(1) Esta obra se cantó por una "María" también, pues la frase de Coronado "Ay, Rosí" aparece tachada y sustituida por "Mariquí".

Ayuntamiento de Madrid

Ay mi vi, chi chi chi,
Coronado se muere por ti.

ELLA.

¡Ay!

EL.

(*Hablado.*)

La mitaita del corazón se me ha ido derechito a la cazuela. Jesús, qué susto!

ELLA.

(*Cantado.*)

¡Ay, qué pena! ¡Ay!
Es imposible que haya.

EL.

(*Hablado, sobre música.*)

Dí, cicatera.

ELLA.

(*Cantado.*)

Es imposible que haya, sí,
quien más te quiera.

EL.

(*Parola.*)

¿Que siempre hayáis de ser todas tan zalameras? Más caro cuesta el ajo que el pollo, y no gana uno para *sustios*. ¿Pues acaso es menester andar con pelendengues *pa ecir* eso? Y no andar con aquello de

(*Cantado.*)

¡Ay, ay, qué pena!
Es imposible que haya.

ELLA.

(*Hablado, sobre música.*)

¿De veras?

EL.

(*Cantado.*)

Quien más te quiera.

ELLA.

Andad, tiranos.
Andad, groseros.

EL.

Calla, mi chusca,
que es pasatiempo.
No, no te enfades,
querido dueño.

(*Hablado, sobre música.*)

ELLA.

¿Qué?

EL.

Sí.

ELLA.

Pues.

EL.

Calla.

ELLA.

Deja.

EL.

Toma.

ELLA.

Vaya.

LOS DOS.

(*Cantado.*)

Cuenta que tú me engañas,
que nos veremos.

EL.

Y así, por divertirnos
en corto tiempo,
cantemos tonadilla
y acabe aquesto.

ELLA.

Yo traigo una. Si gustas
estame atento.
Cosita de chupete,
muy del intento.

(*Tonadilla.*)

ELLA.

Yendo yo a la Florida
me encontré un pique,
y sin más ceremonias
esto le dije:

(*Hablado, sobre música.*)

¡Eh! ¡Eh! Digo, compadre,
¿hace usted el gusto
de acompañarme?

(*Cantado.*)

Sí, madre mía,
dijo el petate;
con mil amores
voy al instante.
Se llegó y me miró.
Luego me acompañó.
Hubo botillería.

Ayuntamiento de Madrid

EL.
Déjame, infame.
Déjame, falso amor.
(*Hablado, sobre música.*)
ELLA.
Mira.
EL.
Deja.
ELLA.
¡Chusco!
EL.
¡Quita!
ELLA.
Escucha.
EL.
Escucho.
ELLA.
(*Cantado.*)
No hay otro Coronado
para mi gusto.
(*Parola.*)
Oiga usted una palabrita en un instante.
EL.
Atento escucho.

ELLA.
(*Cantado.*)
No hay otro Coronado
para mi gusto.
LOS DOS.
A la Janda, la Janda, la Janda,
que la tonadillita se acaba.
A la Janda, la Janda, la Janda,
perdonad que haya sido pesada.
Mosqueteros muy del alma,
seguidillitas tiene la tonada.
Finaliza con ellas pidiendo palmadi,
palmaditas, palmadas.
(*Seguidillas cantadas a dúo.*)
Cuenta con estos chascos
que aquí se pintan,
que aunque no son formales
no son mentira.
(*Hablado.*)
Sí, que ya.
(*Cantado.*)
Si eres mi vida.
Si eres mi alma.
Esto se acaba.
Abur, mosqueteritos,
hasta mañana.

LAS CAMPANAS O LOS MUSICOS POR FUERZA

Tonadilla "a 5 y más". Misón. 1762.

GUZ., BAS. Y POR.
Buenas tardes tenga usted.
MAR., SEG. Y COR.
Buenas tardes tenga usted.
PAC., ANT., AMB. Y TODOS.
Buenas tardes tenga usted.
MUJERES SOLAS.
(*Hablado ritmicamente.*)
Chi, chi, chi, chi...
(*Se repite la sílaba 17 veces.*)
LOS HOMBRES.
Chi, chi, chi, chi...
(*Se repite otras 17 veces.*)
TODOS.
Cuando, hermanos.

MAR., SEG. Y POR.
Menead a un tiempo mismo
los pies y manos
y hagan los instrumentos
fortes y pianos.
MAR. Y GUZ.
Como es tiempo de primavera
todito el mundo se alegra.
Como la primavera ha venido
todo el mundo esté divertido.
Yo quiero divertir a la gente
para que tal tiempo le celebren.
TODOS.
(*Bailando y tocando.*)
Din, din, din.
(*Esta sílaba se repite tres docenas de veces.*)

Ayuntamiento de Madrid

MAR.
Venid, muchachos,
venid, y ande la droga.
Din, din, din, din.
TODOS.
Venid, muchachos, etc.
SEG. Y POR.
Ya va entrando el vinillo bueno.
Ya se alegran los taberneros.
Va viniendo el guapo verano
y las noches para ir al Prado.
Yo quiero divertir a la gente,
para que tal tiempo le celebren.
TODOS.
Din, din, din, etc.
MAR.
(*Recitado.*)
Conclave ilustre, chupavinajeras,
rapa votorum vel raparum cuelas.
SEG.
Turba fatal, espanto, mamachajas,
chupacuartillos, terror de las tinajas.
MAR.
Mi voz os manda.
SEG.
Mi pecho os amonesta.
LAS DOS.
Que cantéis algo por divertir la fiesta.

(*Andantino Pastoral.*)
MAR. Y SEG.
Todos los pastorcitos
en este tiempo
van con las pastorelitas
al esquileo.
Ovejita inocente,
amado corderillo,
no salgas del rebaño
que hay precipicio.
(*Hablado.*)
Charrita, charrita,
(*Cantado.*)
ven por aquí.
(*Hablado.*)
Charrita, charrita,
(*Cantado.*)
ven por acá.
(*Hablado.*)
Charrita, charrita,
(*Cantado.*)
ay, pobrecita.
(*Hablado.*)
Charrita, charrita,
(*Cantado.*)
te perderás.

Siguen unos versos en los que se dicen un dúo amoroso ambas actrices, haciendo una el papel masculino y otra el femenino. Y después se cantó por despedida:

Viva la pastorelita
guapa y hermosa,
que roba las almas
de todo el patio.
Vamos al esquileíto
con bulla y zambra,
mas con pastorela
todos bailando.
Con bulla y algazara
celebremos la fiesta,
pero vamos cantando
lo que ahora resta.
A la tumba la tumba,
la tumba repetir.
Repetid la algazara,
din, din, din, din, din.

LOS POETAS DE VIEJO

Tonadilla a 5. Misón. 1763.

Algunos papeles están encomendados a las actrices —entre ellas Mariana Alcázar—, aunque son varones todos los personajes de la obra.

Ayuntamiento de Madrid

Salen cuatro poetas como llorando y diciendo:

Eh, eh, eh, eh, eh, eh.

MAR.

La necesidad aprieta.
Ya tres días no comemos.

LOS CUATRO.

(*Tres voces formando acorde.*)
Malo.
(*Hablado.*)
Eh, eh (*bis*).

MAR.

(*Cantado.*)
Para remediar el daño
busquemos algún enredo.

LOS CUATRO.

(*Como antes.*)
Bueno. Eh (*bis*).
(*Bailan diciendo en parola:*)
Chi, chi, hi, chi, chi, chi, etc.

MAR.

Tengan cuidado, señores,
y estén atentos.

LOS TRES.

Dispón el modo y todo.
Te obedecemos.

MAR.

Al Dios Apolo
le pediremos
que nos ampare.

LOS TRES.

Todos lo mesmo.

LOS CUATRO.

(*Con una rodilla en tierra.*)
Apolo generoso,
Dios de los rayos,
ampara a cuatro poetas
que no han comido,
ni aun un bocado.
Si no son pichones,
si no son conejos,
que se vuelvan pavos.
(*Bailan como antes.*)
Chi, chi, chi, etc.
Cuatro poetas somos.
No tenemos un cuarto,
ni tampoco hay arbitrio
de poder agenciarlo.
Chi, chi, chi, etc.
Apolo generoso,
envíanos algo,
y si no a los infiernos
te lleve el diablo.
Carnestolendas,
no seáis tiranas.
Comer queremos;
la hambre nos mata.
Ya no hay paciencia.
Las fuerzas faltan.
Requiem eternam.
La hambre nos mata.
Ay, ay.
(*La Granadina sale de militar.*)

MILIT.

¿No es esta casa
de unos poetas
que hacen sainetes?

LOS CUATRO.

Sí, sí, la mesma.

MILIT.

Traigo, señores,
pesetas bellas.
¿Me venden uno?

TODOS.

Y aun ciento treinta.

MAR.

Tome usté asiento.

COR.

Tenga esta silla.

GUZ.

Usted se siente.

AMR.

Trae la salvilla.

MAR.

¿Qué vino quiere?

GUZ.

Trae malvasía.

COR.

Salchichón fresco.

TODOS.

Aprisa, aprisa.

Ayuntamiento de Madrid

MILIT.
Estimo las finezas.
Será otro día.

MAR.
El coche que se encierre.

GUZ.
La comida está lista.

COR.
El fricandó, las pollas.

AMB.
Canarias y de guindas.

MILIT.
Vamos al caso.
El tema siga.

LOS CUATRO.
Pues empecemos
y ancha es Castilla.

(*Se levanta Mariana y saca un sainete.*)

MAR.
Aquí está uno, y salen de pellicos
con guitarrillas ochenta y tres borricos.

MILIT.
(*Hablado.*)
¡Jesús, qué malo!

COR.
(*Recitado.*)
Este es de bulla.
Darán mil carcajadas.
Salen seis gatos
con calzas atacadas.

MILIT.
(*Hablado.*)
Hombre, ¿estás loco?

AMB.
(*Recitado.*)
Arde el teatro con insensibles modos.
Arde la gente, los cómicos y todos.

MILIT.
(*Hablado.*)
¡Ay, qué malo que es!

GUZ.
Salen de prisa; mas ha de ser pasito.
Se vuelven a meter muy callandito.

LOS HOMBRES.
¿Cual quiere?

LAS MUJERES.
¿Cuál le agrada?

MILIT.
En mi vida no vi cosa más mala.

MAR.
Esta es muy buena
y muy extraña.
Luego con broma
todo se acaba.

LOS CUATRO.
Sí.

MAR.
Tiene sus seguidillas,
con ellas se remata.
Denos usté el dinero
y con ellas se vaya.

MILIT.
Antes quiero probarlas.

TODOS.
Siga. Corra. Vamos. Vaya.
Pues siga la algazara.

(*Seguidilla.*)
Ya se acabó, señores.
Ya no hay más nada
(Perlita querida,
que de toda el alma,
con tus sinrazones,
morena, me matas).
Te adoraré gustoso
con vida y alma.
Ya va acabando
la temporada.
Chorizos míos,
os damos gracias.
¿Pero qué es lo que miro?
Daca la maza.
(*Mientras las mujeres cantan:*)
Monos míos,
mis gitanas,
cazuelita,
prendas caras,
hasta que lleguen las pascuas.
Sí, adiós.
(*Los tres bailan cantando.*)
Tuntururú, tuntururú, etc.

Ayuntamiento de Madrid

MUJERES.
Y hasta mañana.
(*Estribillo.*)
Vamos, muchachas.
Siento no salió bueno.
Daca la maula.
Ya va acabando
la temporada, etc.

EL EQUIVOCO

Tonadilla a solo. Misón. 1763. Cantada por Guzmana.

("Salé la Guzmana de bata, bien compuesta. Habrá una silla a un lado con su mesa y recado de escribir. Traerá en la mano una esquela y una tonadilla. La esquela la lee en pie y la tonadilla sentada").

(*Andantino.*)
Recibe, dueño mío,
la tonadilla
que han dictado mis ansias
y mis fatigas.
Con expresión bastante,
Guzmana mía,
cántala, dueño hermoso,
que te la envía
el que vive quejoso
de tus malicias.
Como si la escucharas
de mis caricias,
atiéndela y repara
las penas mías.
El corazón del pecho
todo palpita.
Las potencias se turban.
Los sentidos se eclipsan.
Parece está celosa
la perla mía.
Figurará una orquesta
mis fantasías.
No hay nadie que remedie
ya a mi fatiga.
1.ª Oye mis ansias,
siente mis penas,
al son de la gaitita gallega.
U... a... U... a...
(*Vocalizaciones.*)
(*Estribillo.*)
Y que tú estés
muy alegre y risueña.
2.ª Que yo te estime,
tú me aborrezcas,
que sea constante y
tú que me ofendas.
U... a... U... a...
3.ª Que no hable a mozas,
que trate a viejas,
que de lo que haga
yo te dé cuenta.
U... a... U... a...
4.ª Que a nadie estime,
que a nadie quiera.
(*Andantino.*)
Con qué bella soflama
viene mi majo.
Pone achaques al viernes
por no ayunarlo.
Mas no me da cuidado;
de esto no hago yo caso,
porque si él me la pega,
nos empatamos.
(*Estribillo 2.º*)
El bribonazo
cada instante me ofende.
¡Qué rejonazo!
(*Estribillo 3.º*)
¿En qué me paro?
Seguiré la tonada,
pues la he empezado.
Aquí cayó un papel.
(*Mírale.*)
No es de su mano.
La letra es de mujer.
(*Con rabia.*)
¡Perro tirano!

Ayuntamiento de Madrid

(*Lee.*)
"Dueño felice."
(*Con rabia.*)
No dice así.
Sí, dice. No lo dice.
(*Lee.*)
"¡Cuánto te quiero!"
(*Paséase.*)
Pues a mí me adora.
(*Muda de voz con gracejo.*)
Pues a mí me ha entregado el alma
[toda.
(*Lee.*)
"Esta noche te espero con certeza."
(*En jarras.*)
Mas que le rompo a usted media ca-
[beza.
(*Remeda las dos voces.*)
¿Lo ha hecho usted muchas veces?
Lo haré con ella.
Atropella, Simón; digo, atropella.
No hay sufrimiento, no quiero aguan-
[tar tanto.
Ven acá infame. Verás que te los
Yo estoy penando. [planto.
Estoy celosa.
(*Se levanta.*)
Valor y a ello;
mi pecho rompa
(*Tartamudeando.*)
con el puñal de unas
seguidillas locas
que brinquen, que salten.
Que haya mucha gorja.
Voy, mosqueteros,
y que arda Troya.

La obra concluye con seguidillas ajenas al asunto.

UNA MESONERA Y UN ARRIERO

Tonadilla a dúo. Misón, S. a. Cantada por *La Portuguesa* y la Lavenana.

(*Hay 13 compases de ritornelo.*)

MESONERA. (*Portuguesa.*)
A los montes me salgo
por ver si encuentro
un alma que se duela
de mi tormento.
¡Ay de mí, que me muero!
Pero si no me engaño,
ya pasos siento.

ARRIERO. (*Lavenana.*)
Arre, pollino,
no te entres en la venta,
que no hay buen vino.
Anda, morena,
qué carita que tiene
la mesonera.
Digo: "Mi reina";
no responde, que dice:
"A esotra puerta."

MESONERA.
Usted, chusquito mío,
me quiere engañar.
Pues, moreno del alma,
no lo logrará.

ARRIERO.
Pues, perla hermosa,
muda retahíla.
Oyeme un cuentecillo,
perlita amada.

MESONERA.
Por pasar un buen rato
oiré la chanza.

ARRIERO.
(*Más vivo.*)
Un cuento quiero contarte

Ayuntamiento de Madrid

que te dará gran placer.
Si me interrumpes el cuento
al instante callaré.

1.° Pues, perlita de mis ojos,
habrás cierto de saber
como un arriero de Andújar,
camino de Santander,
encontró una mesonera
que le pareció muy bien.

MESONERA.

Y ella le respondió.

(*Hablado.*)

¡Eh!

ARRIERO.

Si me interrumpes el cuento
al instante callaré.

2.° Aunque me ves arrierito,
no soy yo lo que se ve.
Yo soy un alma y un cuerpo
que viene puesto a tus pies.
Como me juraste, juro
que siempre te adoraré.
La muchacha le *responde.*

MESONERA.

(*Hablado.*)

¡Eh!
Por ella yo la di.

ARRIERO.

Si me interrumpes el cuento
al instante callaré.

MESONERA.

3.° El cuento yo he de seguirle
porque yo también le sé.
Le dijo el señor Compadre:
"No se canse su mercé",
porque no siendo mi esposo
ya puede echar a correr.
Con aquestas condiciones...

ARRIERO.

Yo las admito también.

MESONERA.

(*Hablado.*)

¡Eh!

(*Cantado.*)

Si me interrumpes el cuento
al instante callaré.
Yo tengo una codición
como un diablo Lucifer.

ARRIERO.

Yo te quiero de esa suerte.

LOS DOS.

Pues el cuento acábese.

Mosqueteros de mi vida,
pedimos nos perdonéis.
Para acabar es preciso
que puestos a vuestro pies,
digamos con alegría
que en diciendo "hasta más ver",
al instante lo dejaré.
Vámonos a la venta,
cariño mío,
pero a la tonadilla
la daremos un vítor.
Perdonadnos, queridos.

(*Hablado.*)

Chi, chi, chi, chi, chi, chi, chi.

(*Cantado.*)

Perdonadnos, queridos.

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN TERCERA

TONADILLAS CON ALUSIONES A COMPOSITORES DE ESTAS Y OTRAS CLASES DE OBRAS

EL COMPOSITOR

Tonadilla a dúo. Misón. 1761. Cantada por Juan Manuel y la señorita Lavenana.

ELLA.

Yo me hallo aburrida
porque no encuentro
quien me haga tonadillas
para este invierno.
En esta casita vive
un compositor extraño.
Quiero ver si me saca
de este cuidado.
Pobre de la que emprenda
semejante trabajo.
Subo, pues, la escalera;
la puerta llamo.
El dinero lo pague.
Llévelo el diablo.
¡Ay, caballeros queridos del alma!
Atended aquesta tonadí,
chi, chi, chi, di, di, di, dirindín.
Por divertiros la canto con gusto,
señores del alma.
Chi, chi, chi, di, di, di, dirindín.

ABATE.

Baja al averno del hondo clima
Vulcano fiero, para buscar
su dueño amado, pues que ha logrado
de su hermosura la libertad.
Lo atisbó Venus, quedó turbada;
quiso vengarse; mas su dolor,
como le adora, sin tino llora
y no halla advitrio (*sic*) para el rigor.
¿Quién se ha entrado en mi cuarto?

ELLA.

Yo, que buscando os voy.

ABATE.

¿Qué quiere? ¿Qué demanda?
¿Qué es lo que ordena?

ELLA.

Quiero una tonadilla
muy pulidilla,
que sea muy buena.

ABATE.

En este instante
vengo de hacerla.
Oiga, por si la gusta.

ELLA.

Yo ayudaré si quiere.
Despache aprisa. Comience.

ABATE.

Allá voy, señorita.
Perdone, mi vida. Estad alerta.
En este instante
vengo de hacerla.

Ayuntamiento de Madrid

ELLA.

(*Hablado.*)

¿Este es el ritornelo?

ABATE.

Sí.

ELLA.

Pues cantemos.
Diga usted, querida,
diga usted, mi perla,
dónde se halla la calle
de las Carretas.

ABATE.

¡Qué mona ¡Qué linda!

ELLA.

Tome esa calle en peso
contra esa esquina.

ABATE.

Diga usted, mi perla.

ELLA.

Diga usted, querido.

ABATE.

¿*Dónde se halla la calle*
de San Francisco?

ELLA.

¡Qué chusco! ¡Qué fina!

ABATE.

Tome esa calle en peso
contra esa esquina.

ELLA.

Mira, chairo; mira, cielo.

ABATE.

Aquí hacen los bajos
el ritornelo.

LOS DOS.

Ay, dueño de mi vida,

ELLA.

Cómo te quiero.

ABATE.

Diga usted, ¿no es buena?

ELLA.

Buena.

ABATE.

Diga usted de cierto.

ELLA.

Cierto.

LOS DOS.

Acabe la tonada,
que es largo esto.
Adiós, señores míos.
Adiós, mis dueños.

LA RESIDENCIA DE LAS TONADILLAS O UNA MAJA, UN ALCALDE, DOS ABOGADOS Y SU ESCRIBANO

Tonadilla nueva a cinco. Misón. 1762.

ABOGADO 1.º (*Coronado.*)

(*Sale muy de prisa con papeles en la mano y un reloj grande.*)

El concejo está aguardando.
Mi contrario, ¡juro a briós!,
no ganará la palmeta
como pueda. No, no, no.

ABOGADO 2.º (*Ambrosio.*)

Grande pleito hay en la audiencia.
Soy el fiscal Tarancón.
Mi contrario ya le he visto.
No ha de correr más que yo,
como pueda. No, no, no.

(*Sale la* MAJA *como de estar presa con el* ALCALDE.)

Sin causa me tienen presa.
Mi delito lo sé yo.
Ay, prenda mía, prenda cara,
ten piedad de mi corazón.

(*Pónese de rodillas.*)

Vaya. Mira. Oye. Anda.
No. ¡Ay, ay, ay! No, no, no.
No seas tirano;
no, no, no.

ALCALDE.

Lo primero es la conciencia;

Ayuntamiento de Madrid

cumplir con la obligación.
No te canses. Soy justicia,
y la he de hacer con rigor.

MAJA.

Vaya. Mira. Oye. Anda.
No. ¡Ay, ay, ay! No, no, no.
No seas tirano;
no, no, no.

ALCALDE.

Que llamen los abogados
y al escribano a una voz.

MAJA.

Señor, le suplico, prometo
ser suya si logro...

ALCALDE.

Chitón.

LOS ABOGADOS Y EL ESCRIBANO.

Ya estamos aquí prontos.
Mande usía, señor.

TODOS.

Todos tengan silencio.
Silencio y atención.

(*Forman un tribunal como se acostumbra.*)

ESCRIBANO.

(*Lee.*)

Porque canta tonadillas
esta mujer está presa,
porque las letras que pone
no tienen pies ni cabeza.
Se ha notificado
pero no ha hecho caso;
ya se le ha avisado.

ABOGADO 1.º

(*Hablado.*)

Verdaderamente, el casillo tiene broma...; pero me explicaré.

(*Cantado.*)

Según cuenta Virgilio
en sus Anales,
qui fecit tonadillam
caput locarem.
No hay versos de Calderón,
no hay versos de Montalbán.
¡Cómo tiene atrevimiento
de escribir tanto y tan mal!...

(*Hablado.*)

Sí, señor.

(*Cantado.*)

Debe morir.

(*Hablado.*)

Sí, señor.

(*Cantado.*)

Se ha de ahorcar.

(*Hablado.*)

Sí, Nerón, Calvino y Lutero,
que son hombres de verdad,
dicen:

(*Cantado.*)

Qui escribatur tonadillam
morietur; remedium no ha,
Ahorcatus a garrotem.

(*Hablado.*)

Dis, dis.

ABOGADO 2.º

(*Hablado.*)

Verdaderamente, señores, que responderé a mi contrario según mi dictamen.

(*Cantado.*)

Quien inventó tonadas
fué Carlo Magno.
Las cantaban entonces
al besamanos.
Los versos no han de ser finos
que han de ser muy extraños.
Tanto alborotar se suele
con los buenos que los malos.

(*Hablado.*)

No, señor.

(*Cantado.*)

No ha de morir.

(*Hablado.*)

No, señor.

(*Cantado.*)

No se ha de ahorcar.

(*Hablado.*)

No.

(*Cantado.*)

Nerón, Calvino y Lutero

Ayuntamiento de Madrid

que se vayan a espulgar (1).

(*Hablado.*)

Dicen:

(*Cantado.*)

Qui escribatur tonadillam
aplausum, pecuniam dar.
Vivatur tantum clamar.

(*Hablado.*)

Dis, dis.

ABOGADO 1.º

Ya todas las tonadas
son muy canseras.

ABOGADO 2.º

Las cosas no son largas
cuando son buenas.

ABOGADO 1.º

Mi voto se ha de seguir.

ABOGADO 2.º

Mi voto se ha de aprobar.

LOS DOS.

Aprobatur musa muse
qui cuntraritus non ha.

ABOGADO 1.º

(*Hablado.*)

Sí, señor.

(*Cantado.*)

Debe morir.

ABOGADO 2.º

(*Hablado.*)

No, señor.

(*Cantado.*)

No se ha de ahorcar.

LOS DOS.

La sentencia dé el alcalde
con conciencia y realidad.

ALCALDE.

(*Hablado.*)

Digo, pues.

(*Cantado.*)

Que vivatur tonadillam.
Firmatus, ya libre estás.

TODOS.

Muy bien está.

MAJA.

Alcalde mío,
yo te prometo
cantar tonadas
de lucimiento.
Digamos todos
con voz festiva:
"¡Viva la corte!
¡Viva y reviva!"

TODOS.

Mosquetero del alma
mía, prenda adorada,
cazuelita con aposentos,
mi patio y gradas.

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

Jele.

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

Jala.

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

Jala.

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

Jolo.

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

Yo te.

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

quiero.

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

Yo te a-

(*Hablado.*)

Che.

(*Cantado.*)

doro.

(1) Este último verso fué sustituido por el que dice "que son hombres de verdad".

Ayuntamiento de Madrid

Y acabo la tonada
tan pulida, tan guapa
que te canto yo.
(*Hablado.*)
Che.
(*Cantado.*)
Mono.
(*Hablado.*)
Che.
(*Cantado.*)
mio.
(*Hablado.*)
Che.
(*Cantado.*)
Cica-
(*Hablado.*)
Che-
(*Cantado.*)
tero.
(*Hablado.*)
Che.
(*Cantado.*)
Que te a-
(*Hablado.*)
Che.
(*Cantado.*)
doro.
(*Hablado.*)
Che.
(*Cantado.*)
Que te
(*Hablado.*)
Che.
(*Cantado.*)
quiero.
Adiós, caballeros.

UNA GRACIOSA DE COMPAÑIA Y UN COMPOSITOR DE VIEJO

Tonadilla a dúo. Misón. 1762.

DAMA.

Yo soy graciosa.
Me da cuidado,
porque no he hallado
compositor.
Pero uno aguardo
de Maravillas,
de tonadillas,
que es un primor.
Dicen que es chusco,
gran estudiante,
que fué pasante
de un herrador.
Pero ¿qué importa,
si en este oficio
ser no es preciso
más que inventor?...

Se presenta el compositor y saluda a la dama, disculpando la tardanza.

EL.

Me hallo ocupado,
que es gran locura.
Mi amor procura
servirla bien.

ELLA.

Sé que en tonadas
es un Camargo.

EL.

Con las que traigo
la serviré.

ELLA.

Cuántas tonadas,
cuántas chuladas,
según se ve...

El compositor canta una de sus tonadas, cuya letra dice lo siguiente:

EL.

Subiendo por el puerto
de Guadarrama
encontré una pastora
que así cantaba:
"Por la ladera arriba

Ayuntamiento de Madrid

va mi ganado.
Bato, Feniso, Anfriso
le van *guardando.*"
Vamos cantando.

(*Hablado a compás.*)

Chi, tru; chi, chichí;
tru, chi, chichí.

(*Cantado.*)

Digo, ala jau.

(*Hablado.*)

Cha, tru, chi, chichí.

ELLA.

Es cosa linda.
Tonada guapa,
muy sonorita;
mucha chulada.

EL.

Cantemos a dúo.

ELLA.

La Cortesana,
la que cantamos *juntos.*

EL.

La nueva vaya.

Esta otra tonadilla de La Cortesana dice así:

LOS DOS.

(*A dúo.*)

Oyeme, amado, dueño mío,
prenda del alma;
Sólo a ti quiero, llamo,
tenme constancia.

ELLA.

No me seas aleve,

EL.

No me seas ingrata.
Dime ¿lo serás?
¡Vaya! *Primero* la *fortuna*
me sea tirana.

DAMA.

Esta me gusta;
esta me agrada.
Esta se queda-
rá en mi casa.
¿Cuánto he de darle?

EL.

Ni un real de plata.
Sírvase de ella,
No hable palabra.
Lo que la pido,
fuera de chanza,
treinta doblones
que me hacen falta.

ELLA.

Tome su tonadilla,
de aquí se vaya.
Con *doce cuartos*
está pagada.
La prueba es clara.
Con lo que hurta
de obras ajenas
pague a los otros.
Verá qué queda.

EL.

Señora mía,
Tengo el consuelo
de que son más los tontos
que los discretos.
Y esto se acaba.
Suplid las faltas.
Seguidillas
son las que faltan.
Vamos a echarlas.
Y en cuanto a nuestro ajuste,
no se hable nada.

SEGUIDILLAS.

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

(*Cantado.*)

Chegaté, chegaté.

(*Hablado.*)

Tru chu, tru chu.

(*Cantado.*)

Chegaté, chegaté, moreni, tipití.

(*Hablado.*)

Chu.

(*Cantado.*)

Chusca.

(*Hablado.*)

Chu.

Ayuntamiento de Madrid

(*Cantado.*)

Mona.

(*Hablado.*)

Chu.

(*Cantado.*)

Chaira.

(*Hablado.*)

Chu.

(*Cantado.*)

Tipití.

(*Hablado.*)

Chu.

(*Cantado.*)

Bella.

(*Hablado.*)

Chu.

(*Cantado.*)

Linda.

(*Hablado.*)

Chu.

(*Cantado.*)

Guapa...

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

3.ª Tengo un consuelo,
de que en la temporada
ya nos veremos.

EL COMPOSITOR Y LA COMICA

Tonadilla a dúo. José Castel. 1780. Cantada por Rafaela y Briñoli.

(Mutación de salón. Sale el Compositor y se sienta en el clave.)

EL.

Famoso ritornelo
para una tonadilla.
Ahora me falta idea
y una letra bonita.
Todo está apurado.
No hay por dónde echar,
y el gusto se afina
cada día más.
Paciencia y discurso.
Prosiga el afán,
que sin gran trabajo
no hay habilidad.

ELLA.

Yo vengo dirigida
a usted, señor maestro,
para que usted me valga
en el mayor empeño.
Soy cómica nueva.
Tengo que cantar,
y busco un juguete
discreto y con sal.
Por Dios se lo pido,
que no hay oficial
que sin herramientas
pueda trabajar.

EL.

No tengo cosa nueva
que dar con confianza.

ELLA.

Pues decid, ¿de qué sirve
vuestra opinión y fama?

EL.

Todo está apurado.
No hay por dónde echar,
y el gusto se afina
cada día más.

ELLA.

Dadme una tonada.

EL.

¡Yo no tengo nada.

ELLA.

Mirad, que os lo pido
con necesidad.

EL.

Aquí hay tres o cuatro;
pero en el teatro
no las cantes, niña,
porque han de apestar.

ELLA.

¡Cómica infelice!

Ayuntamiento de Madrid

EL.
¡Maestro aburrido!
LOS DOS.
¡Quién habrá sufrido
desventura igual!
ELLA.
Al fin, dadme una.
EL.
No hay buena ninguna.
ELLA.
Tal cual, siendo nueva,
la suelen tragar.
EL.
Si así te acomodas,
las cantaré todas,
y la que te guste
te la llevarás.
ELLA.
¡Público terrible!
EL.
Si en esto te hallaras
LOS DOS.
Quizás nos trataras,
sí, con más piedad.
EL.
"Nunca será ni ha sido
maja de fundamento
la que da cada ojeada
no deja un hombre muerto.
Tengan atención,
Verán la mayor maja..."
ELLA (*interrumpe*).
(*Hablado.*)
No, no.
(*Cantado.*)
No me gusta, no,
que de asuntos majos
ya estamos ahítos,
ni son estas bromas
del carácter mío.
EL.
Atiende.
ELLA.
No quiero,
que es siempre perdido.
Busque idea nueva.
EL.
Esa es la que pido.
LOS DOS.
Pensemos. Veamos
si la discurrimos.
(*Hablado.*)
Chi chi.
(*Cantado.*)
¡Silencio!
(*Hablado.*)
Chi chi.
(*Cantado.*)
¡Chito, chito!
ELLA.
Haced una tonadilla
de un estrado de señoras
que se están juntas tres horas
sin mentir ni murmurar.
EL.
Eso es imposible,
que no hay ejemplar.
ELLA.
Vaya a dúo un escribano
y un alguacil sin malicia,
que protejan la justicia
del que no tiene que dar.
EL.
Eso es imposible,
que no hay ejemplar.
ELLA.
Pues ¿qué hemos de hacer?
EL.
De intento mudar.
LOS DOS.
¡Qué afanes! ¡Qué apuros!
¡Qué dificultad
al que mejor sirve
le cuesta acertar!
Y con seguidillas
que prontas estarán
nos despediremos
para no cansar.
(*Seguidillas.*)
Bien dicen que los hombres
son inconstantes,
porque nunca se sacian

Ayuntamiento de Madrid

de novedades
El pueblo, queridos,
las da a cada instante.
Siempre hay cosas nuevas
por todas las calles.
Cada día tienen
modas más brillantes,
Ya tienen gaceta
los viernes y martes.
Y aún están clamando
por más novedades.
Bien dicen que los hombres
son inconstantes.
Y las mujeres
son las que de ese achaque
más adolecen.
Ya es moda que vayan
donde y cuando quieren.
Doscientos zapatos
les duran tres meses,
Y doce cortejos
tres días a veces.
De todo hacen ascos
y todo lo quieren.
Sólo nuestras ansias
son constantes siempre
en procurar obsequios
que hacer a ustedes.

LOS PAYOS Y EL ALCALDE

Tonadilla a cinco. Marconi. S. a.

(Cantada por Guzmana, la Segura, la Bastos, Ambrosio y Ayala.)

(*Salen* GUZMANA, *la* SEGURA, *y la* BASTOS, *y* AMBROSIO, *de payos.*)

GUZMANA.

Puesto que hoy es nochebuena
y que haya gresca es preciso,
forzoso será busquemos
quien componga el villancico.

SEGURA.

Yo lo haré.

BASTOS.

Yo lo haré.

AMBROSIO.

Yo lo haré.

GUZMANA.

No seáis prolijos,
que el hacer tonadillas
no es para bichos.

SEGURA.

Escríbalo quien lo escriba,
el señor alcalde ha dicho
que no ha de haber Gil ni Blases
porque sea nunca visto.

SEGURA.

Yo lo haré.

BASTOS.

Yo lo haré.

AMBROSIO.

Yo lo haré.

SEGURA.

Cesen los gritos,
que no es escribir letras
para pollinos.

GUZMANA.

Cese vuestra riña
que hay trasto en campaña,
y según las señas
puede entrar en danza.

SEGURA.

Veremos quén es.

BASTOS.

Veremos qué traza.

AMBROSIO.

A no ser poeta.

LOS TRES.

¿Qué será?

AMBROSIO.

Fantasma.

AYALA.

(*Sale.*)

Ut, re, mi, fa.

Ayuntamiento de Madrid

(*Hablado.*)
Así bien va.
(*Cantado.*)
Ut, re, mi.
(*Hablado.*)
Mejor está así.
(*Cantado.*)
Trescientas y veinte ideas
tengo ya de villancicos.
De músico y de poeta
no cedo a ningún nacido.

LOS CUATRO.
(*Cantado.*)
Vítor más vítor,
que tenemos en casa
los villancicos.

GUZMANA.
Pues que parece ingenio,
su merced venga.
Hará los villancicos
de Nochebuena.

AYALA.
Diez tengo escritos.

SEGURA Y BASTOS.
No ha de haber Blas ni Giles,
ni pastorcicos.

AYALA.
Pues traigan una silla.

AMBROSIO.
Ya está aquí todo.

LOS TRES.
¡Viva nuestro poeta!

LOS CUATRO.
Chitón y al tono.
(*Se sienta* AYALA *y hace que escribe y canta entre dientes.*)

AYALA.
Grau, Grau, etc.

(Esto se repite *ad libitum* sobre acordes de tónica y dominante, ocupando cada uno un compás. "Se levanta cuando le parece y va repartiendo a cada uno su papel, y se va.")

SEGURA Y BASTOS.
Pues lo festivo
la zambra abona,
vengan a ver las
figuras de moda.
(*Coplas.*)

GUZMANA.
En buey vemos aquí puesto
un apacible marido.
Vaya, que hace su papel
el hombre que ni nacido.

LOS CUATRO.
Vítor, vítor,
que figura más propia
no se habrá visto.

SEGURA.
Una dama en el establo
en vez de mula diviso,
y es porque no sabe más
que enjaezarse sin tino.

LOS CUATRO.
Vítor, vítor, etc.

BASTOS.
Los inocentes pastores
representa un pobrecito,
que creyó que era un poeta
y se halló que era un pollino.

LOS CUATRO.
Vítor, vítor, etc.

AMBROSIO.
Un escritor de tragedias
mucho más grave que un cirio,
representando los magos
habla más que diez chorlitos.
(*Sale* AYALA *y le interrumpe.*)

AYALA.
(*Cantado.*)
Esta Noche es Nochebuena
y no es noche de dormir,

Ayuntamiento de Madrid

que está la Virgen de parto
y a las doce ha de parir.

LOS CUATRO.

Viva, viva el poeta;
nuestro autor viva,
y acabemos la idea,
que ya es prolija.

(*Hablado.*)

Más vivo compás, señores,
y un poco más andantino;
y de estos, cuando quisieren
diez docenas, estoy listo.

TODOS.

Pues es día de bulla y de fiesta,
digan todos que viva la idea.
Pues es noche de fiesta y de grita,
digan todos que la idea viva.
Chi, chi, chi, chi.
Chi, chi, chi.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN CUARTA

TONADILLAS CON DATOS SOBRE LOS INTERPRETES DE LAS MISMAS

EL EXAMEN DE ESPEJO

Tonadilla. Misón. 1760.

Comienza esta tonadilla con un abigarrado ritornelo, constituído por 19 compases de "jota" (Allegro en 3 por 4), cinco compases de fandango y siete de seguidillas, para orquesta sola. Entre tanto salen los personajes.

TERESA.

El tribunal se forme
de tonadillas.
Que se empiece el examen;
que haya justicia.
Llamen al Pretendiente.
No se le supla pizca;
mas digamos unidos
con alegría:
Examinatus est.
Examinatus sum.
Examinatibus eribus
tonadillum.

TODOS.

Examinatus, etc.

TERESA.

Acompañatus est.
Acompañatus sum.
Acompañatus eribus
tonadillum.

TODOS.

Acompañatus, etc.

JUAN MANUEL.

(*Recitado. Maestoso*)
Espejo pide, si es que le dan licencia,
le concedáis gozar vuestra presencia.
(*Hacen seña.*)
Que llegue bien. Yo salto de contento.
Ya llega, pues.

PLASENCIA.

Empieza el argumento.

TERESA.

(*Cantado.*)
Examinatus, etc.

TODOS.

Examinatus, etc.

TERESA.

Acompañatus, etc.

TODOS.

Acompañatus, etc.

JUAN MANUEL.

Pregunte el que preside
o el que sustenta.
Diga el cónclave junto
qué es lo que ordena.

TERESA.

De que a estas preguntillas
le deis respuesta.

Seguidillas.

TERESA.

A examinarte vienes.
Cuenta con ello.

ESPEJO.

Pregunta lo que quieras,

Ayuntamiento de Madrid

que no soy lego.
Al arma, al arma.
Prosiga la batalla.

TERESA.

¿Cuándo cantas con gusto
las tonadillas?

ESPEJO.

Cuando das adehalas
y palmaditas.
Cu ti mue, cu ti muero de amor.

TERESA.

Dime, Espejo, qué copla
cantas con gana.

ESPEJO.

Como tú me arrullases,
la nini nana.
Pizpirigaña.
Bárreme esta casa.
¿Con qué la barreré?
Con la vida y el alma.
Ti ri ri ti ri ri ri...

PLASENCIA.

Que venga, venga
a tomar de su puesto
la residencia.

TERESA.

Venga acá ahora;
pero se la reciba
con ceremonia.

PLASENCIA.

Te pongo, cuando menos,
el capotillo,
para que en los sainetes
salgas de pillo.

TERESA.

Te entrego por mis manos
la guitarrilla,
para que me acompañes
mis tonadillas.

ROSA.

Te pongo la capita
y el sombrerillo,
para que me acompañes,
dueño querido.

ESPEJO.

Ya armado caballero,
no temo nada.
Lluevan tonadillitas.
No me acobardan.

JUAN MANUEL.

Y acábese la idea.
Luego marchemos.

TODOS.

Mas diciendo: ¡Que viva
mi mosquetero!

Seguidillas.

TODOS.

Y acabó, mosqueteros,
esta tonada.
Adiós, cazuela mía;
hasta mañana.

MUJERES.

Cha.

HOMBRES.

Tramchá, santanchá, tramchá,
santachá, tranchá tantam.

TODOS.

Adiós cazuela mía;
hasta mañana.
Y aquí se acaban
las tonadillas nuevas
de idea extraña.

EL PAJE DE LAS HABILIDADES

Tonadilla a 3. Esteve. 1785. Cantada por Nicolasa, Carrido y Alfonso.

Un paje "cebiyano" —es decir, de Sevilla— dice en una "parola": "Represento, canto y soy poeta. Oigan ustedes una función que he de dar al teatro. Hay loa, después tragedia, su tonada y su sainete." Escuchado por todos, el Paje declama y canta alternativamente:

Ayuntamiento de Madrid

(*Parola.*)
A la loa doy principio incontinen-
(*Cantado.*) [te (*sic*).
Ay de la flor del fino querer.
Ay de la flor que zabe el porqué.
(*Parola. Representando.*)
Auditorio ziempre excelzo,
nuestra inzuficiencia ez clara.
Perdona nuestroz defectoz,
y aquí lo loa ze acaba.
(*Cantado.*)
Que como dijo el otro
en cierta parte,
el que tiene vergüenza
se muere de hambre.
¿Llama uzted? ¿Que no?
—Pues li li lo.
(*Parola.*)
Zigue la tragedia a la moda de Pariz.
(*Representando.*)
Muere aquí, tirano,
a mi alfanje corvo
y en tu propia zangre
revuélcate, goelso.
Ya bufa, ya acaba,
ya muere rabiozo,
y aquí ezta tragedia
tiene fin dichozo.
(*Cantado.*)
Quien quiera ver tragedias
de heroez famozoz
váyaze loz domingoz
al Prado Longo.
(*Parola.*)
Ahora va la tonadilla.
(*Cantado.*)
De Alarcón vengo a la corte
para ganar el zuztento,
y por laz plazaz y callez
ando en alta voz diciendo:
(*Hablado.*)
Cántaroz, cantarillaz, ollaz, pucheroz, una carga de vidriao, copaz, barreñoz.
(*Cantado.*)
Y pues la tonadilla
ya ze ha acabado,
logre, mozqueteritoz,
perdón y aplauzo.
(*Parola.*)
El zainete zolo falta.
Atención, que ya comienza.
Zainete. ¿Con que quierez a Marica?
¿Con que también tú la qcierez?
—La dejaráz.
—No haré tal.
—Puez andemoz a cachetez.
—Toma, perro.
—Toma, gato.
—Ay, que la juztizia viene.
Apretemoz a correr,
y aquí ce acabó el zainete.
(*Cantado.*)
Y como en el Barquillo
dijo una maja,
aquí cada uno ze pica
donde le rasca.

LOS HUÉSPEDES DE GARRIDO

Tonadilla a 3. Esteve. S. a. Cantada por Alfonso, Nicolasa y Garrido.

GARRIDO.
Reniego del diablo,
del ensayo nuestro;
reniego del teatro
y de mí reniego.
¡Ay, pobre don Garrido!
Malo va el cuento.
Parece que a Martínez
estoy mirando,
puesto de bata,
gorro aplanchado,
con sus anteojos
y un ceño raro,
ajustando las cuentas
de este verano.
Me parece que dice,
con triste aspecto:
"Señores míos,

Ayuntamiento de Madrid

yo sumo y resto;
en el ajuste
que les presento
que unos veinte mil reales
me están debiendo.
Reniego del diablo;
reniego del tiempo,
reniego del mundo
y de mí reniego.
De esta vez arruinado
del todo quedo.

(*Vase.*)

ALFONSO.

Entra, que esta casa
es la de Garrido,
pues todas las señas
tiene que me han dicho.

NICOLASA.

Entremos ya que la puerta
entreabierta toda está.

ALFONSO.

Las casas de los señores
siempre están de par en par.

LOS DOS.

Esperémosle aquí un rato
que quizá no tardará.

NICOLASA.

¡Qué cosas tan buenas
tiene aquí Garrido!
¿Pero de la casa
qué dices, Perico?

ALFONSO.

Que para ser comediante
la tiene con poco tren.

NICOLASA.

Es que Garrido en el teatro
no hará más que su papel.

LOS DOS.

Esperémosle sentados
ya que tarda su merced.

GARRIDO.

(*Sale.*)

¿Quién será esta gente
que hasta aquí se ha entrado?
Dios bendiga a ustedes.
La llaneza alabo.

LOS DOS.

¡Oh qué gusto, compañero,
logro en poderte abrazar.

GARRIDO.

Este es el galán y dama
con quien salí a comicar.

LOS TRES.

Bien venidos, bien venidos
y renazca la amistad.

(*Parola.*)

GARRIDO.

Vaya, amigo, ¿qué se ofrece?

ALFONSO.

Venir solo a ver a usted.

GARRIDO.

¿Qué? ¿No tenéis compañía?

NICOLASA.

Si el autor quebró.

GARRIDO.

Muy bien.
¿Y a qué más venís?

ALFONSO.

Venimos
a que nos des de comer
por un mes, por dos, por cuatro...

GARRIDO.

Por ocho, por nueve o diez.

NICOLASA.

O por más. No reñiremos
por eso.

ALFONSO.

¿Y qué dice usted?

GARRIDO.

Que pensaba yo pediros
lo que pedido me habéis.

NICOLASA.

¿Un cómico de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

dice tal cosa?

GARRIDO.

A mi ver
según la época fatal
en que estamos, yo tal vez
tendré que fingirme ciego
para ganar que comer.

(*Cantan.*)

NICOLASA.

¿Eso dices, Garrido,
a tu comadre,
después que de diez años
te ha hecho compadre?

GARRIDO.

Eso es muy fijo,
pero sobre el asunto
no toqué pito.

ALFONSO.

Acuérdate, Garrido,
qué varias veces
te presté los zapatos
para hacer reyes.

GARRIDO.

Te lo concedo,
que no soy de los muchos
que olvidan eso.

NICOLASA.

¿Pues por qué a protegernos
ahora te niegas?

GARRIDO.

Porque este año el teatro
me tiene a dieta.

LOS DOS.

Estoy confuso.

GARRIDO.

Preguntarme sobre ello.

LOS TRES.

Pues al asunto.

NICOLASA.

¿En qué consiste, Garrido,
la pobreza de las tablas?

GARRIDO.

En que el resfriado de moda
ha resfriado las entradas.

ALFONSO.

¿Tanta gente que iba al teatro
en qué pasa el tiempo ahora?

GARRIDO.

Algunos con las Gacetas
y otros inventando bolas.

NICOLASA.

¿Pues por qué antes a las tablas
deseaban venir algunas?

GARRIDO.

Porque antes iban gorriones
tras las sillas a la husma.

ALFONSO.

¿Tan malas son las entradas
que habéis tenido este año?

GARRIDO.

Para músicos y poetas
juzgo que no han alcanzado.

LOS DOS.

Mejor a la legua
a los dos nos fué.

GARRIDO.

¿Pues por qué a pedirme
venís de comer?

LOS DOS.

Porque estamos pobres.

GARRIDO.

Lo mismo estoy yo.

LOS DOS.

Compadre, compadre,
esto no es razón.

GARRIDO.

Comadre, compadre,
dejadme, por Dios.

NICOLASA.

¿Y este año no ha venido
tan siquiera alguna flota?

Ayuntamiento de Madrid

GARRIDO.

Si de Maom (*sic*, por Mahón) no viévamos a pedir limosna. [ne alguna,

ALFONSO.

¿De los críticos y sabios
no se ha llenado la casa?

LOS DOS.

Sólo la primera noche
han venido a poner faltas.

NICOLASA.

Y con las nuevas funciones
dime qué es lo que ha pasado.

GARRIDO.

Que los corrales con ellas
la solitaria han bailado.

ALFONSO.

Según esas circunstancias,
¿cómo saldréis de este año?

GARRIDO.

Perdidos, si no hay Paloma
y otro Mágico Astracano.

LOS DOS.

Sea como sea
aquí hemos de estar.

GARRIDO.

A comer lentejas
tan sólo será.

LOS DOS.

Así engordaremos.

GARRIDO.

Al contrario yo.

LOS DOS.

Compadre, compadre
soy { mujer / hombre } de honor.

GARRIDO.

Comadre, compadre,
ya me lo sé yo.

LOS TRES.

Y con seguidillas
esto se acabó.

(*Seguidillas.*)

Parece que una nube
llena de espanto,
sobre nuestras cabezas
los tres miramos.

NICOLASA Y ALFONSO.

Por todo el teatro
la nube se esparce,
y de entre sus grupos
parece que sale.

GARRIDO.

Un majito fiero
haciendo visajes,
anuncia al teatro
otros muchos males.

LOS TRES.

Atención, que así
empieza a explicarse.

ALFONSO.

Dice que sólo tendremos
según las cosas se han puesto,
cuando llueva y haga frío
entradas de fundamento.

NICOLASA.

Dice que aunque trabajemos
con la mayor vigilancia,
es moda que trabajemos
y moda que no haya entradas.

GARRIDO.

Y dice que esto consiste
según los cárculos suyos,
en que están nuestros teatros
tocados del escorbuto.

LOS TRES.

Quiera el cielo que salga
todo esto incierto,
porque de lo contrario
pereceremos.
Adiós, y de la idea
suplid los hierros.

Ayuntamiento de Madrid

MANUEL GARCÍA "EL MALO" Y EL GRAN MANUEL GARCÍA.

El último cuarto de siglo XVIII vió aparecer en la escena dos cantantes que hubieron de alcanzar gran popularidad, a saber: aquel Manuel García, famoso creador de óperas con letra española, italiana y francesa, entre cuyos hijos habían de figurar la Malibrán y la Viardot, y otro Manuel García, algo más viejo que él, de quien daremos aquí algunas noticias biográficas. Tal homonimia puede originar confusiones cuando se examinan algunas tonadillas existentes en la Biblioteca Municipal.

Una de esas tonadillas, escrita por Laserna para tres personajes en 1782, con el título *Los celos de Tadeo*, fué representada por Tadeo Palomino, Polonia Rochel y Manuel García. En ella aparecía de maja "la real Polonia" para agradar al patio, y refiriéndose a sí misma, cantaba de esta suerte:

Echará los diques,
todos los registros,
las *manifaturas*
de brazos y picos.

Disponíase Polonia a proceder así porque gustaba

ver lucir la majencia
con su salerito.

Algo más adelante, la misma artista hacía su propio elogio:

Ninguno extrañe
que sepa de las majas
todas las artes,
porque yo naci chusca
y chusca me criaban,
y la ama que tenía
leche chusca me daba.
Venga quien venga
a ver mi estampa,
verá que lo que digo
no es *alabancia*,
sobre que soy la reina
de las remajas.

Aparecía después un actor nuevo en Madrid —al cual se le designa unas veces con su nombre de pila, Manuel, y otras con su apellido García, al margen del papel de apuntar—, y se presentaba tímidamente ante los corazones generosos propensos a aplaudir. Tadeo hizo el elogio del neófito, diciendo así:

Es el sobresaliente
que enseño yo a cantar,
y con el tiempo espero
que no lo hará muy mal.
Es galancete.
Baila el fandango.
Tiene la falta
de enamorado,
y por aquesta falta
a él me he inclinado,
que es lo que a mí tan sólo
ya me ha quedado.

Dirigiéndose Polonia entonces al "nuevo" —que es como a la sazón se denominaba un "debutante"—, dice:

Ayuntamiento de Madrid

Desde que te oí cantar,
me parece que me inclino
a hacerte mi truchimán.

Este último verso sustituyó al que aparece tachado y cuyas palabras son:

a estimarte mucho más.

Manuel, agradecido y adulador, responde:

Si mi dicha permitiera — con el *fuego de tus ojos*
me llegaras a elegir, — me había de derretir.

Ante estas palabras, Tadeo declara que, por lo visto y oído, está haciendo el papel de bobo. Pero Polonia le pide que no se incomode. Lo cual no obsta para que dirigiéndose al "nuevo", la misma actriz le diga zalameramente:

Tienes muchos requisitos — mas como vienes de Cádiz
que a mí me parecen bien, — *no querrás aquí aprender.*

Manuel, modesto e ingenuo, responde:

En Cádiz, querida mía, — pero en viniendo a la corte
procuramos complacer, — *nuestro objeto es aprender.*

Este diálogo sufrió algunas variantes, pues en vez del verso

no querrás aquí aprender,

la versión primitiva decía:

quizás traerás que lamer;

y en vez de "procuramos complacer" y los dos versos siguientes, dice la primitiva versión:

No me gustaba la broma,
que el arte del nadador
es saber guardar la ropa.

Tadeo, ante las muestras da familiaridad que dan Manuel y Polonia, declara nuevamente su convicción de que está haciendo el papel de bobo. Aunque la actriz "remaja" le tranquiliza confesando que es a él a quien adora, Tadeo no las tiene todas consigo y declara desconfiado:

Ya es un bonito mueble
el tal Manolo.

La obra concluye con seguidillas ajenas al asunto, según el plan corriente en esa clase de composiciones teatrales.

Sabiendo que el famoso operista llamado Manuel García había venido a Madrid desde Cádiz, se podría suponer que él y ese actor

Ayuntamiento de Madrid

presentado por Tadeo, a la vez que elogiado por Polonia en la referida tonadilla, eran un mismo individuo. Sin embargo, se desvanece al punto esta suposición con sólo recordar que en el año 1782 sólo contaba siete de edad tan ilustre músico.

* * *

Trascurridos algunos años, el Manuel García que habría de brillar como compositor ya había debutado en Madrid, y el otro actor de igual nombre y apellido seguía representando varias obras en los principales coliseos de la corte. De ello hay una prueba documental muy curiosa en la tonadilla a cuatro *El empresario* (Moral, 1797). La escena representa un despacho, con mesa y escribanía en medio. García expresa sus apuros por haberse metido a formar una compañía de actores para Lima, cosa bien dificultosa. Entre aquellos que allí solicitaban su admisión se halla Cubas, quien hace el elogio de sus propias habilidades diciendo unos versos de interés histórico musical:

Yo canto recitados.
Yo sé cantar tercetos,
dúos, arias, cuartetos
y *golgoritos* mil;
y aunque me veis chispero,
entiendo el italiano,
el francés y el latín.
Yo sé hacer la gallina,
catalán y jilguero,
el mochuelo y carnero
con toda perfección,
y no hay un ruiseñor
que trine como trino,
y sé hacer el cochino
con arte y con primor.

Aparecen después la Briones y Cristiani, fingiéndose franceses, con la natural desesperación del empresario, que no entiende lo que dicen. Ella encomia sus aptitudes para lo cómico, y él ensalza su habilidad para lo trágico. García, valiéndose de intérpretes, se informa de que también esos extranjeros desean formar parte de la compañía en proyecto, y rechaza tal pretensión. Con tal motivo aparece la siguiente sátira:

GARCÍA.
En el teatro español
nunca jamás presentamos
las tragedias en francés.

CUBAS.
Esa, amigo, no la paso,
que aunque traducirlas quieren
en francés quedan al cabo.

Después cantan esos extranjeros un dúo con letra italiana, lo cual inclina los ánimos del empresario a la aceptación.

Siguen otros incidentes de escasísima monta, pero curiosos por constituir una afirmación de españolismo, como lo es la canción que dice Cubas:

Ayuntamiento de Madrid

Al ver el chiste y gracia
de los chisperos,
toditos los *extranjis*
se caen muertos.
Esta sí que es gracia.
Este sí es aquél.

Arrea, Manolo.
No me toque usted,
que llevo peineta,
llevo cachirulo,
basquiña de flecos
y al lado mi chulo.

Y la tonadilla concluye alegremente, sin complicaciones ni exquisiteces.

***

Cuando Manuel García Parra —que tal es el nombre y apellidos de aquel intérprete— debutó en Madrid, se le conoció por Manuel García tan sólo. Cuando, transcurridos algunos años, triunfó en Madrid el otro Manuel García que tanta reputacion había de conquistar después en los escenarios extranjeros como autor e intérprete, la homonimia dió lugar a confusiones, con toda probabilidad, más de una vez. Y para que no hubiera dudas se aplicó al más antiguo de los dos Garcías un epíteto, bien poco laudatorio por cierto: el de "Malo". Así en la tonadilla *El empresario*, la portada del primer apunte consigna textualmente: "Esta tonadilla la cantó Manuel García *el Malo*. Va encabezado el texto con la indicación "Salen con mesa y escribanía en medio. Sale García con unos papeles en la mano". Y después de este apellido, un amanuense anónimo, amante de la claridad, sin duda, intercaló las palabras "el Malo", confirmando a dicho actor con un epíteto aclaratorio, aunque poco halagüeño.

Manuel García "el Malo" no era tan excelente como él mismo debía figurarse, ni tan pésimo como tal vez afirmaban sus detractores más hostiles. Nació en Madrid. Era hijo de un violinista que actuó como tal, durante muchos años, en el teatro de la Cruz; sobrino del actor José García Ugalde, y hermano de la famosa María García. Antes de venir a Madrid desplegó su actividad escénica por provincias, singularmente por Cádiz, y para su presentación en esta corte escribió don Ramón de la Cruz el sainete *El gracioso picado*. También ese actor dió a la estampa algunas publicaciones, entre las cuales destaca por su extensión, ya que no por su mérito —como dice Cotarelo y Mori—, la titulada *Origen, época y progresos del teatro español*, editada el año 1802 en Madrid, y allí figura como autor de la misma, bajo el nombre de Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra.

INTRODUCCION A LA TONADILLA "LA FUGA DE LA PULPILLO"

(Anónima. 29 de abril de 1784.)

(El teatro es el mismo que expresa la tonadilla. Al correrse el telón aparecen sentados a los lados del teatro la Polonia y Aldovera,

Ayuntamiento de Madrid

tocando las gaitas. En medio habrá un asiento rústico. La gaita servirá de ritornelo).

POLONIA.

¿Antón?

ALDOVERA.

¿Qué quieres, Maruja,

POLONIA.

¿Qué te parece mi gaita?

ALDOVERA.

¿Qué me ha de parecer, tonta?
Que ya está como carraca
de ronca.

POLONIA.

Consistirá
en que está un poco resfriada
de moda.

ALDOVERA.

¿Y ésta qué tal
suena?

POLONIA.

Como a destemplada.

ALDOVERA.

¿Hay más que tú me la temples?

POLONIA.

Jamás supe templar gaitas.

ALDOVERA.

¿Y tocarlas has sabido?

POLONIA.

¿No lo ves?

ALDOVERA.

No me acordaba,
Maruja.

POLONIA.

¡Qué bestia eres!

ALDOVERA.

Toca y ven a la majada.

(*Con el mismo son de las gaitas, la* PULPILLO *canta:*)

PULPILLO.

Estos dulces acentos
a mis tormentos
imponen calma.
Aquí, entre soledades,
tranquilidades
gozará el alma.

(*Hablado.*)

Gracias a Dios que ya piso
de este soto la esmeralda,
y que exenta de disgustos
puedo respirar bonanzas.
Yo bien sé que mi partida
la tendrán por temeraria,
y que quizá mis polacos
la culparán de villana;
¿pero qué podía hacer
al ver del todo exhausta
de mérito y con un cargo
de tanto riesgo y de tanta
consideración como es
alternar en las tonadas
con Polonia? ¿No es mejor
dejar tan pesada carga
para otros hombres que puedan
con más brío sustentarla,
que no exponerme al oprobio
de que su peso me abata?
Mejor es, pues yo más quiero
estar de Madrid privada,
que no gozar sus dulzuras
y vivir en su desgracia.

(*Suena a lo lejos otra vez la gaita.*)

(*Cantado.*)

Y pues del bosquecillo
el cefirillo
sopla tan manso,
el cansancio en el trato
templaré un rato
con el descanso.

(*Se duerme.*)

POLONIA.

Antón, Antón. ¿Qué es aquello?

ALDOVERA.

¿Qué ha de ser? Una alimaña
de la corte.

Ayuntamiento de Madrid

POLONIA.

¿Con que allí
hay alimañas?

ALDOVERA.

A manta.

POLONIA.

¿Y ésta es alimaña macho
o hembra?

ALDOVERA.

¿Qué sé yo? Su facha
es de hembra.

POLONIA.

Yo sabré pronto
lo que es.

(*Se acerca a ella.*)

ALDOVERA.

¿De qué modo?

POLONIA.

¡Calla!

ALDOVERA.

¿Qué haces, Marujilla?

POLONIA.

Olerla.

ALDOVERA.

¿Y a qué huele?

POLONIA.

Huele...

ALDOVERA.

Acaba.

POLONIA.

Huele a carne y a pescado
como la cuaresma.

ALDOVERA.

Vaya;
pues es hembra porque huele
a dos especies contrarias:
a pescado, porque allí
regularmente están flacas,
y a carne, porque la tiene
su naturaleza humana.

TADEO.

(*Dentro.*)

¿A este soto la Pulpillo
ha encaminado la planta?

BRIÑOLI.

(*Dentro.*)

Registremos diligentes
sus cotos hasta encontrarla.

PULPILLO.

¡Ay, de mí triste.

(*Despierta.*)

POLONIA Y ALDOVERA.

¿Qué es esto?

PULPILLO.

¿Pero qué miran mis ansias?
Briñoli y Tadeo vienen.
¡Ay, Dios! La fuga me valga.

(*Huye.*)

TADEO Y BRIÑOLI.

(*Salen.*)

Por ahí se encaminó;
sigámosla sin tardanza.

(*La siguen.*)

POLONIA.

¡Qué mala traza que tienen
estos que seguirla tratan!

ALDOVERA.

Ya comprendo lo que esto es.

POLONIA.

¿Qué es, Antón?

ALDOVERA.

Que esa alimañana
se ha perdido allá en Madrid
y estos vienen a bucarla.

POLONIA.

¿Con que allí se pierden?

ALDOVERA.

Muchas.

Ayuntamiento de Madrid

POLONIA.

¿Y por qué?

ALDOVERA.

Porque se ganan.

POLONIA.

¿Y qué se ganan?

ALDOVERA.

El diablo.

POLONIA.

¿De qué modo?

ALDOVERA.

¡Qué cansada!
Ven conmigo y déjalos.

POLONIA.

Vámonos, pues. ¡Quién pensara
que las gentes madrileñas
fueran tan atravesadas!

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN QUINTA

TONADILLAS REFERENTES A MALBRÚ O CON ALUSIONES A LAS RIVALIDADES ENTRE ESTE PERSONAJE Y LA TIRANA

LA CANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRÚ

Tonadilla general. Valledor. 1785.

Campo. Aparece Madama en lo alto de la torre. Malbrú con lanzón y armadura ridícula en un caballo. A su lado un paje.

MALBRÚ.

No lloréis, madama.
Abur, y a más ver;
que aunque allí me maten,
luego volveré.

MADAMA.

¡Ay, Malbrú querido!
Vuelve presto acá,
aunque sea en figura
de sierpe o caimán.

PAJE.

(*Aparte.*)

Armado de cota
va mi general.
Yo, armado de miedo,
me pongo a temblar.

MALBRÚ.

¡Paje!

PAJE.

¡Vaya!

MALBRÚ.

Consuélamela.

MADAMA.

¡Paje!

PAJE.

¡Vaya!

MADAMA.

Di que vuelva acá.

MALBRÚ.

Yo soy como una peste
que sabe destruír
todo cuanto encuentra.

MADAMA.

¡Ay, triste de mí!

MALBRÚ.

No temas ni llores.
Fía en mi valor,
que parte enemigos
como un requesón.

MADAMA.

Sé que un Don Quijote
eres en furor

PAJE.

(*Aparte.*)

Yo digo que un Sancho,
según lo panzón.

MALBRÚ.

¡Paje!

PAJE.

¡Vaya!

Ayuntamiento de Madrid

MALBRÚ.

Consuela a mi amor.

MADAMA.

¡Paje!

PAJE.

¡Vaya!

MALBRÚ Y PAJE.

Quedaos con Dios.

MADAMA.

Todo bien te suceda,
Malbrú querido,
y mates tus contrarios
como mosquitos.
¡Ay, sí, sí!... Pues...
¿cuándo te veré,
dulce bien mío?
Yo voy a retirarme,
y hasta que vuelva
pienso comer tan sólo
tronchos de acelgas.
¡Ay, sí, sí!... pues...
¡Y cómo se ve
lo que me cuestas!

(*Mutación de tienda de campaña. Tocan cajas y clarinetes. Sale el* SARGENTO, *y varios grupos de* SOLDADOS *estarán jugando y bebiendo.*)

SARGENTO.

¡Viva, viva de la tropa
la observancia y el valor!
¡Viva, viva de la guerra
el excelente blasón!

SOLDADOS.

¡Viva, viva de la tropa
la observancia y el valor!

SARGENTO.

¡Viva por largas edades
con trofeos y salud,
para honra de nuestra tropa,
el gran general Malbrú!

SOLDADOS.

¡Viva por largas edades
con trofeos y salud!

(*Tocan cajas y se forman. Salen* MALBRÚ *y el* PAJE.)

MALBRÚ.

(*Recitativo.*)

Cese la aclamación, cese el ruído.
¡Ay, que no puedo más, que estoy ren-
[*dido*
Por la bella Madama, mi señora,
ay, que quiero llorar, pues ella llora!

PAJE.

(*Hablando.*)

Teneos y mirad vuestro decoro.

MALBRÚ.

Basta. ¿No soy Malbrú?... Pues ya
¿Habéis hecho operaciones [no lloro.
que se deben observar,
matemáticas, metafísicas, mitológicas,
para el tiempo de avanzar?

SARGENTO.

Ya está todo prevenido.

SOLDADOS.

¡Viva nuestro General!

SARGENTO.

Sólo aguardamos la hora
de que se llegue a avistar,
malavélico, tremovélico, prologético,
el enemigo fatal.

MALBRÚ.

¡Buen soldado sois, amigo!

SOLDADOS.

¡Viva nuestro General!

MALBRÚ.

Mientras el contrario viene
y es el punto de avanzar,
catastrófico, metonímico, parafrástico
quiero en mi salud testar.

PAJE.

A todo estoy obediente.

SOLDADOS.

¡Viva nuestro General!

Ayuntamiento de Madrid

PAJE.

Ya tengo aquí prevenido
todo cuanto se ha de usar;
beneplácito, benemérito, zurumbático,
ya deseo comenzar.

MALBRÚ.

Pues escribe cuanto diga.

SOLDADOS.

¡Viva nuestro General!

MALBRÚ.

Si es que yo acaso muriese
en esta feroz batalla,
mando mi cuerpo a la tierra
mi barriga a Sancho Panza.
Mi caballo se regale
a las Covachuelas, para
que le den barniz, y luego
la feria que viene salga.

PAJE.

(*Hablando.*)

¿Y nada más, señor?

MALBRÚ.

(*Idem.*)

Escribe y calla.
Mi fama, que es excelente,
conocida y aprobada,
vaya de café en café,
pues allí se pierden tantas.
Mi memoria dejo a todos
cuantos mi historia decantan,
de cuya canción la corte
creo que está ya apestada.

PAJE.

(*Hablando.*)

Señor, eso es locura.

MALBRÚ.

(*Idem.*)

Escribe y calla.

(*Tocan cajas y clarinetes y empieza la batalla.—Hablando, mientras la batalla.*)

PAJE.

¡Que vienen los enemigos!

MALBRÚ.

¿Sí? Pues ármese la danza:
y si ves que yo me tumbo
al soplo de alguna bala,
vete con mi bendición
y llévale esto (*el testamento*) a Ma-
[dama.

PAJE.

Está bien. Voy. (*Aparte.*) Desde lejos
se ven pólvora y batalla.

(*Con estruendo de música, tiros y cajas se arma la batalla, y* MALBRÚ *anima a los suyos hasta que cae muerto.*)

MALBRÚ.

¡Duro, duro, bombarda y cañón!
Porrazo, trompazo y viva el valor.
Arrea, Manolo; todo lo perdí.
¡Ay, que me muero! ¡Infeliz de mí!

(*Cae muerto.*)

SARGENTO.

(*Cantando.*)

Malbrú cayó muerto.
Soldados, vengad
la sentida muerte
del buen General.
Seguid el avance,
pues siguiendo van.
La victoria es nuestra;
el triunfo cantad.

(*Vanse todos.*)

PAJE.

Ya que Malbrú se ha muerto,
voy a llevar la carta,
porque Madama sepa
de Malbrú la desgracia.
¡Ay, larú, larú,
que murió Malbrú!
¡Ay, larú, larú,
que ella llorará!
Mas no importa que llore.
Voy a darle la noticia,
que espero que me valga
una buena propina.

Ayuntamiento de Madrid

¡Ay, larú, larú,
que murió Malbrú!
¡Ay, laurú, laurá,
que ella llorará!

(*La decoración primera y* MADAMA *en la torre.*)

MADAMA.

Malbrú se fué a la guerra a pelear;
su ausencia me mata con tanto tardar.

PAJE.

(*Aparte.*)

Allí Madama aguarda ya.
Con la noticia se arañará.

MADAMA.

¡El paje aquí! ¿Qué hay de novedad?

PAJE.

Ninguna, señora; Malbrú muerto está.

MADAMA.

¡Ay, infelice! ¿Qué es lo que dices?
¡Con tanta pena yo moriré!

PAJE.

Oíd señora: os diré ahora
sin molestaros como esto fué.
En las mejores danzas
que sonaba el bum bum,
una bala ha venido
y lo dejó tendido
lo mismo que un atún.

MADAMA.

¡Ay, desdichada dama!
¡Ay, infeliz Malbrú!

PAJE.

Estaba, pues, mandando
con ardiente furor,
y una espada atrevida
le quitó allí la vida
lo mismo que un lechón.

MADAMA.

¡Ay, *infeliz garzon*!
Cuéntame de su entierro;
dime cómo será.

PAJE.

Venidlo a ver, señora,
que del entierro es hora,
y aquí se acerca ya.

MADAMA.

¡Ay, desdichada dama!
¡Ay, triste General!

(*Cortejo fúnebre. Van saliendo los soldados con el cuerpo de* MALBRÚ *en su ataúd.*)

PAJE Y SARGENTO.

Malbrú quedó difunto.

TODOS.

Mirontón, tontón, mirontela.

PAJE Y SARGENTO.

Malbrú quedó difunto.
Llevémosle a enterrar
como le pertenece.

TODOS.

Mirontón, etc.

PAJE Y SARGENTO.

Como le pertenece,
con pompa y majestad.
Encima de la caja...

TODOS.

Mirontón, etc.

PAJE Y SARGENTO.

Encima de la caja
puesto el romero va.

MADAMA Y PAJE.

Y un pajarito dice...

TODOS.

Mirontón, etc.

MADAMA Y PAJE.

Y un pajarito dice
que ya descansa en paz.

PAJE Y SARGENTO.

No vendrá más al campo...

TODOS.

Mirontón, etc.

Ayuntamiento de Madrid

PAJE Y SARGENTO.

No vendrá más al campo
ni comerá más pan,
ni beberá más vino...

TODOS.

Mirontón, etc.

PAJE Y SARGENTO.

Ni beberá más vino...

MALBRÚ.

(*Se levanta empinando una bota.*)
Más vino beberá.
(*Después de dicho esto se deja caer en la caja.*)

TODOS.

Y pues que ya está muerto,
llevémoslo a enterrar.
Y aquí la tonadilla
con esto acabará.

LOS PAYOS DEL MALBRÚ

Tonadilla a 3. Esteve. 1786. Cantada por la Ibáñez, Garrido y Alfonso.

Al alzarse el telón, cierto payo manifiesta que acaba de llegar de la corte y refiere ante sus atónitos paisanos lo que allí viera. El venturoso viajero y sus amigos hablan así, en una "parola":

LA IBÁÑEZ.—¿T'has divertido en Madrí mucho?

GARRIDO.—*Tantísimo! He estao en varias funciones; he visto muchos* novillos y tantísimas comedias; pero ¡si *viais*, amigos, una que vi!

LA IBÁÑEZ.—Cuéntanos algo para divertirnos.

GARRIDO.—Todo lo traigo en mi mimoria. Veréis qué cosas os digo.

El diálogo, cantado ahora, prosigue así:

LA IBÁÑEZ Y ALFONSO.

¿Qué comedia es la que viste
que tanto nos la encareces?

GARRIDO.

Un pastelero que se hizo
el rey de los portugueses.
Había tantas de cosas,
y salió en la tonadilla
el entierro del Malbruto
con toda su comitiva.

LOS DOS.

Estaría buena
aquesa *función*.

GARRIDO.

¡Toma, si lo estaba!
Y fué lo mijor
que en el ataúte
el muerto se alzó.

LA IBÁÑEZ.

No paró en cien leguas.

ALFONSO.

Si lo he vido yo.

GARRIDO.

Reía la gente,
palmeaban horror,
y esta tontería
cien días duró.

LOS TRES.

Allí los comicos
todo es estudiar
en llamar las gentes
con chistes y cuentos,
por ver si el dinero
les pueden sacar.

LOS DOS.

Dicen que en esa comedia

Ayuntamiento de Madrid

ganaron sumas crecidas.

GARRIDO.

Es cierto, pero allí a poco
se les volvió la tortilla.
Fué el caso que en un instante
se pasó la gente toda
de tierra de Extremadura (1)
a la corte de Pilonia.

LOS DOS.

¿Y qué fué la causa
de esa mutación?

GARRIDO.

Eso es bien sabido.
Que un oso salió
en la otra comedia
y los reventó.

LOS DOS.

D'animales tales
mus libre el Señor.

GARRIDO.

Y así, desde *intonces*,
llueva o haga sol,
cayó Extremadura
y Pilonia alzó.

LOS TRES.

¡Ay, pobres comícos,
mal lo pasarán!
Y de aquesa forma
tan poco ganando,
se irán acabando
y no los habrá.

LOS DOS.

Dime, ¿quién hizo a Malbruto
cuando a enterrar le llevaban?

GARRIDO.

Uno que llaman Garrío,
que parece a Sancho Panza.
Pero aunque el patio le quiere,
cuando algo canta y no peta
le dan palmadas chiquías
con todas sus reverencias.

LOS DOS.

¿Y cosa tan mala
para qué le dan?

GARRIDO.

Por que hay abiluchos
qu'allí sólo van,
más qu'a divertirse
por alborotar.

LOS DOS.

Que hagan con Garrío
tal cosa es maldá.

GARRIDO.

Ya yo lo he digío:
No llegue a fiar
en apasionados,
que su pago dan.

LOS TRES.

¡Ay, pobre del pobre
qu'ha de compracer
a sabios y a necios!
Y la tonadilla,
con las seguidillas,
fin a ella se dé.

EL SEÑORITO TONTO

Tonadilla a tres. Esteve. 1786. Cantada por Nicolasa, Garrido y Alfonso.

(*Seguidillas finales.*)

LOS TRES.

Al señorito bobo
todos atiendan,
que el Malbrú bailar quiere
que trajo en ferias.

NICOLASA Y ALFONSO.

Para que baje

(1) Alusión a los *chorizos* y *polacos*.

Ayuntamiento de Madrid

tira la cuerda.
Verán ustedes
cómo menea

GARRIDO.

ojos y manos,
brazos y piernas.

NICOLASA Y ALFONSO.

Hazle que baile
la churumbela.

GARRIDO.

También la canto.
Todos atiendan.
Churumbela, con la churumbela,
que si duermes, que no lo verás,
que si viene la ronda y te coge.

(*Hablando.*)

Lenteja, alón, dómino.

(*Cantando.*)

Allá lo verás.

NICOLASA Y ALFONSO.

Bien haya tu gracia.
Líbrete el Señor
de malas viruelas
y de sarampión.

EL DESENGAÑADO

Tonadilla a tres. Laserna. 1786.

Cantada por la Pulpillo, Tadeo y Espejo. En el correspondiente manuscrito de la Biblioteca Municipal consignó Barbieri las palabras "Espejo sale de francés diciendo que él es el Malbrú."

(*Seguidillas finales.*)

PULPILLO Y TADEO.

En el prado, llorando
como una niña,
estaba la Tirana
el otro día.
Yo, que en estos sitios
me he visto cantada;
yo, que en los estrados
fuí tan celebrada,
por el Malbruc me veo
casi olvidada.

TADEO.

¿Y qué es el Malbruc?

PULPILLO.

Ahora se verá,
que hoy mismo de Francia
ha venido acá.

LOS DOS.

¿Qué será? ¿Qué será,

Aparece el actor Espejo.

ESPEJO.—(*Parola.*) Madame, monsieur, sete el hunior a vuset el bon soar (1).

LOS DOS.—Ben obligado.

ESPEJO.—Mua estar monsieur don Malbruc.

TADEO.—¿El Malbruc?

ESPEJO.—Él son del Malbruc.

PULPILLO.—¿Conque usted es francés?

(1) Respetamos la arbitraria ortografía de est..s frases francesas y las que siguen.

Ayuntamiento de Madrid

ESPEJO.—Francés. Mua estar español, natural de Languedoc.
TADEO.—A ver. ¡Cántelo usted!
ESPEJO.—¡Oh! No cantarlo sin bacos (*sic*, por bajos).
TADEO.—No faltarán, que en Madrid los hay de sobra.
ESPEJO.—Pues, alondón.
PULP. Y TADEO.—Vaya, oigamos.

ESPEJO.
(*Canta sin acompañamiento.*)
Malbruc s'en vat guerre (*sic*),
mirontón, mirontón, mirontela.
Malbruc s'en vat en guerre
(*este último "en" fué intercalado a posteriori.*)
ne sai quand reviendra.
Il reviendra *la* Pasque,
mirontón, mirontón, mirontela.
Il reviendra la Pasque
ou a la Trinité.
La Trinité se pase,
mirontón, mirontón, mirontela.
La Trinité se pase,
Malbruc no revien pas

(*Parola.*)
LOS DOS.—¿Eso es usted?
ESPEJO.—Güi.
LOS DOS.—Oiga usted lo que es la Tirana.
ESPEJO.—La Tirrana, ¡zapato!

LOS DOS.
(*Cantando.*)
Como los perros sarnosos,
el Malbruc desventurado,
ha parado al fin y postre
en poder de los muchachos.
Tiranilla, deja de estar triste
que la *gente* volverá a *tu chiste*,
pues tu gracia y gracejo agradable
de las almas es inseparable.
¡Viva, viva la alegre Tirana
y el Malbruc váyase noramala!
Deja el llanto, Tiranilla,
que el Malbruc se acabará,
porque aunque en el día priva
es *por capricho* no más.

Estos últimos versos se repetían; pero aparecen tachados y sustituídos por otros, autógrafos de Laserna, que dicen:

Y aquí la idea rara
la ilación acabará,
deseando que su chiste
a todos ha de agradar.
Abur y a mandar.

EL MALBRÚ

Tonadilla Anónima. S. a.

Manuscrito musical existente en la Biblioteca Nacional. Sólo tiene la parte de voz, con su letra, que dice así:

El Malbrú se ha venido
a dar muerte a la Tirana.
El Malbrú empuja mucho,
pero su empuje no alcanza,
porque ésta en los españoles
es valida y estimada.
La Tirana en las cabezas.
En los relojes Tirana.
La Tirana en los vestidos
y la Tirana en las capas.
Y es preciso que esta pompa
se le quite a la Tirana.

Ayuntamiento de Madrid

¡Ay, Tiranilla,
que te maltratan!
¡Qué desconsuelo!
¡Pobre Tirana!
Toda tu dicha
vino a desgracia.
Pierdes el pleito
y el Malbrú gana.
A la China es forzoso
vaya arrastrada,
porque no haga más daño
acá en España,
que don Malbrú
así lo manda.
Aunque llore la Castilla
se ha de marchar la Tirana,
pues son muy grandes los daños
que ha causado en nuestra España.
A los pobres y a los ricos
los ha dejado sin blanca.
¿Qué daño te he hecho
que tanto me tiras?
Quité tus tristezas
y te di alegrías,
y ahora me tratas
como a un homicida.
¡Ay, qué congoja!
¡Ay, qué pesares
dejarte cuesta,
buen Manzanares!
Vaya fuera. Vaya fuera.
No la hablen ni la oigan,
que es aleve, que es tirana,
es ingrata y es traidora,
que ha llevado con usura
los doblones de la rosa.
Yo, Malbrú, soy más benigno
a lo bruto, sin lisonjas.
El músico ha logrado
con mi venida,
dar dos puntos al vientre,
tres a la vida.
Al sastre propuse
dos mil alforcillas,
y di a los telares
mil entretejidas,
y no obstante me tratas
más que a homicida.
¡Oh, qué hechos! ¡Oh, qué dichos!
¡Oh, qué horrores, qué desgracias!
¡Qué familias pereciendo
por seguir a la Tirana!
Estando en la guerra
di bella salida.
Gibraltar por el inglés
y España viva.
Aumenté los pañuelos
y redecillas,
abanicos y flores,
medias y cintas.
Y no obstante me tratas
como a homicida.
¡Qué traidora!
¡Oh, qué ingrata!
¡Oh, qué embustes,
qué embelecos,
que has usado sin reservas
con los doctos y los necios!
No te escucho ni me doblo.
Sal de España luego, luego.
Yo, Malbrú, que soy más fosco.
menos malo y más modesto,
ofrezco que a tantos daños
daré pronto buen remedio.

Seguidillas.

Quien quisiere fortuna
venga de Francia,
y el que quiera desdichas
nazca en España.
Todo, todo es posible.
Todo, todo lo allana
el extranjero
que viene a España.
Ya con emblemas,
ya con monadas,
filtra las bolsas
y luego marcha.
¡Qué tontería!
Grande desgracia
es hacer la señora
de vil criada,
y esto, al pie de la letra,
pasa en España.

Ayuntamiento de Madrid

EL PILLO LECHUZA

Tonadilla. Esteve. 1785.

(Tirana cantada a solo por "Alfonso, cabo de caballería", cuyo estribillo se repite por el "coro de soldados". Este estribillo es el mismo que el de la tirana, puesta al sainete El sombrerillo, *y reproducida en la pág. 190.)*

El soldado de a caballo
se jubila de repente
cuando el caballo le quita
de un par de coces los dientes.
Esta es la tirana nueva
que a Malbrú se le escribió
cuando se murió en la guerra
y su tropa la cantó.

¡Ay, tirana, tirana marcial!
¡Viva, viva tan gran general!
¡Ay, Malbrú! ¡Ay, Malbrú general!

Otra copla:

Es el amor en el mundo
el más dañoso veneno;
y sabiendo lo que mata,
todos desean beberlo.

EL GENIO DE LOS HOMBRES

Tonadilla. Laserna. S. a.

(Tirana enquistada en las seguidillas finales.)

Como de cosas finas
soy enemiga,
cantaros ahora quiero
la tiranilla.
Oidla atentos,
que es graciosilla,
recién venida
de Andalucía.
Todos oid,
que empieza así:
No parece la tirana.
Nadie de ella razón da.
Avergonzada de ver
el mal pago que la dan.
Tiranita mía,
qué infeliz estás.
Pobre, abandonada
y harta de llorar.
Ay, ay, tiraní, tiraní,
pero así son ellas.
Ay, tiraní, tiraní,
sin chiste y sin sal.
Porque son de Amberes,
Londres, París o Amsterdam.
Sí, sí, tiranita; es verdad.
Ay, ay, cierto que es verdad.

Otra copla.

Los hombres de capa y gorro
se han llegado a abandonar,
y huyendo de la tirana
dan menos y suenan más.

EL HOSPITAL DEL DESENGAÑO

Tonadilla. Laserna. (S. a.)

La Tirana se despide
porque la llaman de Francia (1),
y visten por ella luto
sus amadas cortesanas.
Gimiendo le dicen:
"Vea acá, tirana.
Dinos qué motivo
te ha dado la España,
para que nos dejes
y a Francia (1) te vayas.
Tiraní na ni,
tiranita pulida.

(1) Tachada esta palabra y sobrepuesta la palabra "Italia".

Ayuntamiento de Madrid

Tiraní na ni,
vuelve, mona del alma.
Olé, olé, olé,
y si volver no quieres.
Olé, olé, olé,
mira que nos enfadas.
Vuelve, morena,
vuelve, salada,
porque te esperan
tus cortesanas."

Otras dos coplas:

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

Vuelve a España, Tiranilla,
deja tu variable tema,
pues tu nombre en este siglo
está escaso en las más hembras.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN SEXTA

TONADILLAS QUE DECLARAN LA DECADENCIA O DEFORMACION DE ESTE GENERO TEATRAL

LA LECCION DE LAS TONADAS

Tonadilla a solo. Esteve. 1780. Cantada por Nicolasa. Palomera.

Tras un número en el que la cantante dirige un llamamiento al auditorio para que la escuche y aplauda, sigue un breve "Allegreto moderato", que se cantaba a cuatro, para criticar los gustos de la época, inclinados a aceptar lo extranjero y desdeñar lo nacional. La letra correspondiente a este segundo número dice así:

Está el gusto en las gentes
tan delicado,
que nada se celebra
si no es extraño.
Como las tonadillas
son españolas,
no están civilizadas
ni son de moda.
Para ver si consigo
civilizarlas,
dos majas extranjeras
me las ensayan.
Dos lecciones al día
me dan entrambas.
Y ahora por divertiros
voy a imitarlas.

Sigue una "parola" o declamado que dice textualmente:

Esta es la lección de la italiana.
Atended, que así dice la Madama.

Y en seguida comienza un "andante" con la siguiente letra:

Cuando salgas a las tablas,
has de salir circunspecta.
Mirarás al protectore
y le harás alguna seña.
Después que des el paseo,
harás mil gestos y pasmos;
y si has de exclamar, levanta
hasta el cielo los dos brazos.
Cuando hicieres gorgoritos
o una fermata de pasmo,
pondrás la mano en el pecho
y te estarás como un palo.
Estos documentos
para las tonadas
toditos los días
me da la italiana,
y prosiga si gusta
aquesta humorada.

Ayuntamiento de Madrid

Cuando tú a cantar salieres
lleva a compás bien los pasos,
y después estira el cuerpo
de este modo extraordinario.
Después de esto, antes que empieces
has de levantar un brazo,
y te has de quedar confusa
como que te da un desmayo.
Si alguna vez, por ventura
has de bailar el fandango,
aprende antes la Alemanda
o el Minuete figurado.
Estos documentos
siempre a mí me enseña
para las tonadas
la maja francesa.
Y oigan las seguidillas
por fin de idea.

(*Parola.*)
Ahora sigue la lección de la francesa.
Atended, que así comienza.

En seguida la música se arranca por unas "seguidillas", extrapopulares sin duda, a juzgar por su retorcido alambicamiento, que prodigan vocalizaciones rápidas y prolongadas. Y estas seguidillas en "andante" intercalan un 2 por 4 en "allegreto" francamente popular y puramente retozón.

Dicho número expone los "elementos que tienen cierta clase de Petimetras", o "Madamas", a saber:

El primer elemento
es ir muy cortas;
y el segundo, tibadas
de aquesta forma.
El tercer elemento
es el descoco;
y el cuarto, ser alegres
de pies y de ojos.
Es el quinto elemento
la *Perra fina;*
y el sexto es el cortejo,
porque allí estriba.
El séptimo elemento
es ir pintadas;
y el octavo, es el moño
a media espalda.

LA DESDICHA DE LAS TONADILLAS

Tonadilla a dúo. Esteve. 1782. Cantada por *La Caramba* y Garrido.

ELLA.

Ay, Garrido, Garrido.

EL.

Ay, Carambola.

LOS DOS.

Que nuestras tonadillas
van de derrota.

ELLA.

Dime, ¿por qué no gustan
ya las tonadas?

EL.

Porque del escorbuto
están tocadas.

ELLA.

¿Qué haremos, pues, Garrido,
por que sean buenas?

EL.

Meterlas un par de años
en la galera...

Ayuntamiento de Madrid

ELLA.

Por más que me vuelvo loca
jamás mi discurso alcanza
por qué razón o motivo
ya no gustan las tonadas.

EL.

Si no lo sabes, consiste
varias veces en la letra,
y en la música otras varias,
y otras varias en los temas.

ELLA.

Ya que sabes en qué pende
el gusto de las tonadas,
¿sabes en qué pende el de
las comedias?

EL.

También.

ELLA.

Vaya,
dilo.

EL.

En que las traducciones
tienen la gente apestada.

ELLA.

Lo mismo las tonadillas.

EL.

Pro éstas no deben nada
a nadie, y cuando se acierta,
dejan el honor a España.

A continuación enumeran algunos temas sobre los cuales podría construírse una nueva tonadilla, y va desechándolos por diversas causas. Y deciden inventar "un juguete heroico" y "ridículo". El tal "juguete" es un diálogo breve de carácter trágico, que acaba con un estribillo burlesco:

Mandingoy,
de tu casta, Manolo, reniego.
Mandingoy,
de la tuya te digo lo mesmo.

Dame el mandinguillo,
dame el mandingoy,
porque a enmandingarme
contigo me voy."

Estos cuatro últimos versos, tachados y sustituídos por

Ay, chiquirritillo.
Ay, chiquirritón.

Esta sí es chuscada
de rechupetón.

La obra concluye con "coplas", en vez de "seguidillas".

Tanto en Madrid ha podido
la moda con las personas,

que todas se ponen malas
por tener el mal de moda.

Retin tin tin tin,
repica el herrero;
retan tan tan tan,
toca el sacristán,
por aquellos pobres
que ahora morirán,

porque los doctores
los estoquearán...
Y pues la humorada
aquí se acabó,
no hagáis que a la moda
entremos los dos.

Ayuntamiento de Madrid

LAS TONADILLAS INTERRUMPIDAS

Tonadilla a dúo. Laserna (S. a.). Cantada por la Tordesillas y Briñoli.

El texto íntegro de esta obra —excluídas las seguidillas epilogales, que se limitaban a tener elogios para los polacos— dice así:

ELLA.

¡Qué insufrible carga,
qué penoso afán
es en los teatros
tener que cantar!
Me temo, Catuja,
que has de quedar mal.
Mientras que el ensayo
se va a principiar,
una tonadilla
voy a repasar,
para ver si esta tarde
os puede agradar.

(*Toma unos papeles de música de encima de la mesa.*)

Hay gentes en el mundo
tan indiscretas,
que tiemblan de lo mismo
que ellas fomentan.
Chitón, chitón, que diré quién son.
Supongo muchas madamas
que tienen miedo a un ratón
y no tiemblan que las roan
los cortejos el honor.
Supongo mil petimetras
que tiemblan de un animal,
y en el erizón que llevan
sabe Dios lo que tendrán.
Supongo muchas usías...

(*Parola.*)

EL.

Ataja la voz, Catuja.
No prosigas.

ELLA.

¿Por qué causa?

EL.

Porque algunos eruditos
de moda por Madrid hablan
muy mal de las "tonadillas
de crítica".

ELLA.

¡Qué bobada!

EL.

(*Cantado.*)

Dicen que son insolentes,
muy pesadas, coloradas,
y que aquel que las escribe
debía quemado estar.

ELLA.

¡Qué bien dijo aquel que dijo
que amargaba la verdad!

LOS DOS.

Agrezco a tu / deseo
Agradece a mi / me das.
el aviso que / te da.

(*Parola.*)

ELLA.

Puesto que los eruditos
escrupulosos se han vuelto,
cantaré otra tonadilla
al gusto de su deseo.

(*Sobre el ritornelo.*)

Esta empieza así.

(*Canta.*)

¡Qué descuidados muchos
vivimos siempre,
estando condenados
todos a muerte!
Chitón, chitón,
que va de invención.
A muchos les viene estrecha

Ayuntamiento de Madrid

del mundo la vanidad,
y en un hoyo de dos varas
después de muertos cabrán.
Mil grandes del mundo suelen...

EL.

(*Hablado.*)

Mujer, por Dios, calla!

ELLA.

¿*Por qué motivo?*

EL.

Porque los críticos hablan mal
de estas tonadas también.

(*Cantado.*)

Dicen que al Teatro no vienen
a misiones ni a sermones,
y que la buena doctrina
no es para aqueste lugar.

ELLA.

Qué bien dijo aquel que dijo
que amargaba la verdad.

LOS DOS.

Agradezco } etc.
Agradece, }

ELLA.

(*Hablado.*)

Cantaré esta que es de maja.

(*Cantado.*)

Aunque la Tordesillas
parece sosa,
sabe hacer, cuando quiere,
una majota.

(*Parola.*)

EL.

Estás dada a los demonios,
mujer, con tus soserías.
¿Arrojas a cantar eso?

ELLA.

¡Qué sé yo!

EL.

¡Qué tontería!

ELLA.

(*Cantado.*)

En tan delicado asunto,
¿qué me aconsejas que haga?

EL.

Que de todo cantes siempre
como no sea de maja.

ELLA.

¿Pero los que nos critican,
son sujetos de talento?

EL.

Hay quien a unas seguidillas
las ha llamado soneto.

ELLA.

¿Y esos críticos qué cosas
dicen de nuestras comedias?

EL.

Hablan mal de las antiguas
y peor de las modernas.

ELLA.

Dime, pues, por vida tuya,
qué les gusta a esos sujetos.

EL.

Todo lo que viene a España
de países extranjeros.

LOS DOS.

Madrid querido,
centro de ciencias,
sirvamos con esmero
a tu grandeza,
y los críticos que hablen
cuanto ellos quieran.
Y con las seguidillas
dé fin la idea.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

SECCIÓN SÉPTIMA

TONADILLAS ESCRITAS DURANTE LA HIPERTROFIA Y DECADENCIA DE ESTE GENERO TEATRAL

LA OPERA CASERA

Tonadilla a 3. Moral. 1799.

ELLA.

¡Cara nina, dolce esposo!
Tolerar, oh Dio, non poso
un si barbaro dolor.

CAMAS.

¡Bueno, bueno! ¡Bravo, bravo!

ELLA.

¡Oh, qué bien salió el dueto!

CAMAS.

Ensayemos el terceto.

ELLA.

Pero al bufo hay que esperar.

LOS DOS.

A Madrid vamos, sin duda,
con la ópera a asombrar.

(*Parola.*)

ELLA.

¿Qué hora es?

CAMAS.

Las once.

ELLA.

¿Qué tal?
Y *a las nueve se ha citado*
a ensayar.

CAMAS.

Se porta el bufo.

ELLA.

Amigo, estará bufando
con la segunda.

CAMAS.

Ayer noche,
sobre el aria, ¿en qué quedaron
ustedes?

ELLA.

Yo en una y él
en dos.

CAMAS.

Mas que cante cuatro.
¡Déjele usted!

ELLA.

Soy la dama,
y en la ópera yo mando.

CAMAS.

Yo soy tenor, director
y compositor, y no hablo
una palabra.

ELLA.

Yo quiero.

CAMAS.

Ni que fuera esto el teatro.

Ayuntamiento de Madrid

ELLA.

Más piques que en los actores
hay en los aficionados.

(*Tocan una campanilla.*)

(*Cantado.*)

ELLA.

Abra usted la puerta
que el bufo será.
La segunda un aria
solo cantará.

CAMAS.

Ni una ni ninguna
puede cantar ya.

ELLA.

¿Y por qué motivo?

CAMAS.

Porque ronca está.

LOS DOS.

Picardías y entruchadas
que entre gentes bien criadas
no se deben practicar.

CAMAS.

El papel del bufo
aquí tenéis ya.

ELLA.

¿Y por cuál motivo?

CAMAS.

Porque ronco está.

LOS DOS.

Picardías y entruchadas, etc.

(*Parola.*)

CAMAS.

Esto ya me lo tenía
yo tragado. Como el bufo
y la segunda son carne
y uña y usted ha hecho punto
de honor que no ha de cantar
más que un aria, en este apuro
nos hallamos.

ELLA.

Yo no cedo
ni cederé. Venga uno
que haga el bufo. Lo demás
yo lo compondré.

CAMAS.

Sí, Bruno.

ELLA.

¿Quién es Bruno?

CAMAS.

Un pretendiente
que en el café asiste mucho
de la esquina.

ELLA.

¿Qué hace usted,
que no va a buscarle al punto?

CAMAS.

Yo iré, pero...

ELLA.

Vaya usted,
y salgamos de este apuro.

CAMAS.

El uno: "Yo no quiero esta aria."
Otro: "No me gusta el dúo."
Reniego de la opereta
y de mí, que soy un burro.

(*Vase.*)

ELLA.

Voy a repasar mi parte
en tanto que trae el bufo.

(*Recitado.*)

Ecco il rival infido.
Cospeto non parle mi piu d'amore.
Son cite la onorota
ma tu un virbante ritorna qui furbeto
que amor fati pietà per te en el pecto.
Il mio cariño, oh Dei, ya mi acarezza,
Yo mi sento morir per la dolceza.

(*Parola.*)

EL.

Pero ya han vuelto a llamar.
¿Si vendrá con él? Veremos.

CAMAS.

Ya está aquí aquel hombre.

Ayuntamiento de Madrid

ELLA.

Que entre.

CAMAS.

Adelante, caballero.

(*Sale el bufo.*)

EUSEBIO.

Como náufrago infelice
que al salvarse, ya sin pena,
va a besar la seca arena
que a la orilla está del mar,
así yo, dulce embeleso,
de tus pies beso y rebeso
los coturnos sin cesar.

(*Parola.*)

ELLA.

¿Qué bajo es éste?

CAMAS.

En España
hay mucha escasez de bajos.

ELLA.

Cuando usted los necesita,
bien sabe usted encontrarlos.

CAMAS.

Aquellos son bajos-tiples
y estos son bajos-bajos.

ELLA.

¿No sabe usted algún aria?

EUSEBIO.

Sí, señora; pero el caso
es que estoy un poco ronco.

ELLA.

¡Con ronqueras empezamos!

CAMAS.

¡Que siempre tengan achaques
los que huelen a teatro!
Cojeras, los bailarines.

ELLA.

Ronqueras, los que cantamos.

EUSEBIO.

Y accidentes, las que riñen
con el cortejo.

ELLA.

¡Qué claro
que habla usted!

EUSEBIO.

¿Que no pasa
esto entre los aficionados?

CAMAS.

Y mucho más. ¿Canta usted
o no canta? ¿En qué quedamos?

EUSEBIO.

Dejarme rogar ahora
sería dos veces malo.
Vamos allá; mas del aria
voy el concepto a enteraros.
Un paje yo represento
que reflexiona aturdido
lo que padece su ama
por celos de su marido.
Usté es mi esposa.

ELLA.

Muy bien.

EUSEBIO.

Yo soy un recién casado.

CAMAS.

El señor es un maestro
que la enseña a usted el canto.

El manuscrito del correspondiente libreto tiene aquí una página en blanco con la frase "Sigue el aria". Esto permite suponer que se cantaba un aria "ad libitum" tomada del repertorio a la sazón más difundido, pues así es como se venía procediendo en circunstancias análogas.

Ayuntamiento de Madrid

(*Parola.*)

CAMAS.

Venga usted, seó compadre,
No nos deje en este caso.

ELLA.

¿Con que usté es bajo y tenor?

EUSEBIO.

Al son que me tocan bailo.

ELLA.

¿Nos hará usted un favor?

EUSEBIO.

Como yo pueda, aquí estamos.

ELLA.

(*Cantado.*)

Yo iba a hacer una opereta,
pero el bufo me ha faltado.

CAMAS.

Y así los dos le pedimos
que nos saque del pantano.

EUSEBIO.

¿Cómo quieren que haga el bufo
si en mi vida yo he bufado?

ELLA Y CAMAS.

¿Con que a hacer el bufo
no estáis convencido?

EUSEBIO.

Donde median faldas
jamás yo replico.

LOS TRES.

Porque el oro y las faldas,
en este tiempo,
dominan de los hombres
los sentimientos,
Y de aquí nace
que sean los afectos
siempre inconstantes.

ELLA.

En la variedad de voces
yo desempeño el canario.

CAMAS.

Del pardillo yo agradable
imitar suelo su canto.

EUSEBIO.

En ese concierto, entonces,
puedo yo hacer el barraco.

ELLA Y CAMAS

¿Con que a hacer el bufo
estáis convencido?

EUSEBIO.

Pues ya he dicho a ustedes
que yo no replico.

LOS TRES.

Porque el oro y las faldas, etc.

CAMAS.

Vamos, vamos, la opereta
por momentos a ensayar.

ELLA.

Vamos, vamos, que la estreta
es difícil de cantar.

ELLA Y CAMAS.

¡Oh, qué grata es la armonía
cuando se unen a porfía!

CAMAS.

Un tenor.

ELLA.

Un tiple.

EUSEBIO.

Un bajo.

LOS TRES.

que consiguen modular.

Ayuntamiento de Madrid

LA CITA AL ENSAYO

Tonadilla a tres. Laserna. 1802.

(Mutación de sala. Sillas. Pianoforte con papeles de música encima. Sale el Gallego con la tabla de poner carteles y el pucherito del engrudo. Habrá también una escoba.)

Pepe el Gallego cuenta que ya fijó los carteles y que ha tenido que avisar a los cómicos para que acudan al ensayo.

Voy a repasar la lista
por ver si alguno me falta
que avisar, Calle del Fúcar,
a Pinto. Calle de Santa
Isabel, a la segunda...
Al galán por la mañana
lo dejé avisado. Todos
están ya. Se me olvidaba
en la casa de la esquina
a Pepe García, el que habla
en gallegu chapurradu.
Repasemos los que cantan.
Al señor Mariano Lema
también lo avisé en su casa.
A la señora Calrota
desde ayer que está avisada.

Se presenta Acuña. No comprende por qué le han citado. Se lo pregunta al Gallego, que tampoco lo sabe y que desconoce al recién venido. Se entabla este diálogo:

PEPE.
¿Y quien es usted?
ACUÑA.
Muñoz.
PEPE.
¿El musiguiñu? Pues voy
a buscar luego una cosa.
Pero nun toque, pur Dios,
el piaforte.
ACUÑA.
¿Y qué es eso?
¿Qué ha de ser? Ese cajón
de color de chocolate...

Sale el Gallego y en la espera Acuña "toca un poco en el piano" para fingir que repasa la lección.

Aparece Carlota. Canta una canción "cursi":

Como la rosa fresca, olorosa,
es el encanto de una beldad,
que marchitada de ingrata mano
es arrojada con impiedad.
Ostenta el pecho su hermosura
mientras lucir ve su primor.
Quiere el amante su querida
mientras la edad no aja su amor.
Toda beldad
debe saber
esta verdad.
No te envanezcas,
fragante flor,
que el tiempo puede
gastar tu olor.

Carlota y Acuña se ponen a repasar "el dúo nuevo", que está en italiano.

Aparece el Gallego con unas tonadillas, cuyos títulos lee:

Ayuntamiento de Madrid

PEPE.
El barberu sin guitarra.
El alcaide bondadoso.
El gallegu dadivoso.
El actor sin vanidad.
Estus títulos el Poeta
no sé cómo ha de probar.

Les da esas tonadillas a los dos. Ellos las rechazan, pues, como dice Carlota, "menudea en el patio el temblor de tierra en las tonadillas". La causa de tal actitud se explica en el interrogatorio siguiente:

ACUÑA.
¿Porque, dí, las tonadillas
no gustan en general?

CARLOTA.
Porque reina poco gusto
en la casa que no hay pan.

PEPE.
Y es purque ya non se estima
el gracejo nacional.

ACUÑA.
¿Por qué causa la cazuela
displicente suele estar?

CARLOTA.
Porque en todas partes truena
si la nube es general.

PEPE.
Mas no ofenden manos blancas,
como dice aquel refrán.

Quedan perplejos, y el Gallego les anima a que canten esas obras, puesto que las

han cantado ya otras veces con aplauso general.

Y se deciden a obrar así, confiando que serán recompensados por el público, a quienes esos actores veneraban y trataban de agradar.

LA LECCION DE MUSICA Y BOLERO

Tonadilla a 3. Laserna. 1803.

Fíngese en esta obra que han citado a ensayo para escoger las tonadillas que deberán cantarse durante la temporada. El personaje principal ordena que vayan al índice para proceder a la tarea. Las "coplas" siguientes resumen las opiniones a la sazón reinantes en materia de tonadillas:

MART.
Las modernas dicen muchos
que son al gusto italiano.

BERT.
Las antiguas que de oírlas
están todos apestados.

EUSEBIO.
El gusto anda con el tiempo,
que no se entiende por vario.

MART.
Hay sin fin de apasionados
al sonsonete español.

BERT.
Pues cantad las tonadillas
de Rosales y Misón.

Ayuntamiento de Madrid

EUSEBIO.
Así verán el gracejo
que ha perdido la nación.

MART.
Me parece que de payos
se podrían elegir.

BERT.
Mejor fuera de gitanos,
que me vienen bien a mí.

EUSEBIO.
Más del gusto era Entramoro,
o si no el Pitiminí.

Traen el índice solicitado. Y toman el acuerdo de ir al clave, seguros de que las tonadillas elegidas serán oídas con gusto, por lo favorecedor y piadoso que es el público de Madrid. Los versos finales, octosílabos en vez de adoptar el molde propio de la seguidilla, continúan en cierto modo la acción, pues constituyen una alabanza para ese auditorio:

De sus pechos bondadosos
siempre es propia la bondad.
En su obsequio laboriosos,
demostremos, cariñosos,
nuestra buena voluntad.

LA VENIDA DE MUÑOZ

Tonadilla a 3. Laserna, 1804. Cantada por Carlota Michelet, Vicenta Porta y Muñoz.

VICENTA Y CARLOTA.
Es excusado.
No nos cansemos
ni devanemos
los sesos más.

VICENTA.
Ya no pueden cantarse
más tonadillas,
porque faltan los hombres
que antes había.

CARLOTA.
Como el gusto ha mudado,
ya no divierten
de la gracia española
los sonsonetes.
(*Parola.*)

CARLOTA.
En lugar de tonadillas
¿qué hemos de cantar, mujer?

VICENTA.
Cantaremos operetas.

CARLOTA.
Usted delira, ¿y con quién?

VICENTA.
¿No está sano y vivo Camas,
pronto siempre a su deber?

CARLOTA.
Siempre falta quien le ayude.

VICENTA.
La nación no ha de poder
olvidar las tonadillas.

CARLOTA.
Pues de algún modo ha de ser.

"Sale la señora Ríos corriendo y va a abrir", porque llaman a la puerta. Entabla breve diálogo en "parola" con las dos cantan-

Ayuntamiento de Madrid

tes. Les dice que hay un caballero, empeñado en no decir su nombre. Aparece Muñoz embozado.

Muñoz entona una canción de corte popular:

Con el sombrero en los ojos
y chupando este cigarro,
entra a ver a su comaire
el compaire enamorado.
Ay, li, li, li, li, li, li, li, li, etc.

Se descubre después Muñoz. En una "parola" dice que tenía gran aceptación en Cádiz, por lo cual le mandaron venir a Madrid. Y una vez aquí, lo primero que hace es visitar a sus compañeras, quienes le invitan a que siga con ellas, pues se quedaron sin hombres. Muñoz y las actrices cantan así:

EL.

Explicaros por lo claro.
¿Qué queréis decir, chiquillas?

LAS DOS.

Que se quede con nosotras
a cantar las tonadillas.

EL.

Aunque quiera, gachoncillas,
no lo puedo remediar.

En la siguiente "parola" Carlota manifiesta la imposibilidad de hacer nada sin hombre. Vicenta se ofrece a desempeñar papeles masculinos y Carlota rechaza la propuesta, porque "pan con pan es comida de tontos". Muñoz decide quedarse, y hasta cantar si es preciso. Hay una aria a mano, y Muñoz, dócil, la canta al punto. Esta aria, con letra italiana, va precedida de un recitado y enlaza con unas *seguidillas que tienen letra castellana.*

Sigue un "Final" (concertante de carácter italiano), en el que declaran los tres que cantarán unidos con afán jamás entibiado.

* * *

Algunos años después se aprovechó la música y parte del texto de *La venida de Muñoz* para escribir la tonadilla a cuatro *El pretendiente a cómico*, cuyo manuscrito fué aprobado por la autoridad el 18 de mayo de 1810. Los personajes eran la Lledot, Rosario, Mariano y Cristiani. Se repite sin variaciones aquella declaración con que daba principio *La venida de Muñoz*, referente a la imposibilidad de cantar tonadillas por la falta de hombres, por las mudanzas del gusto y por lo poco que divierten los sonsonetes de la gracia española. *También aquí un personaje propone que se canten operetas y otro* responde que la Nación no ha de poder olvidar las tonadillas. A partir de esto, los texos literarios de ambas obras son diferentes. La escrita en 1810 se desarrolla como sigue:

Llaman a la puerta. Se presenta un muchacho, que sabiendo la escasez de cantores, viene a pretender un puesto de tal clase.

(*Canta* MARIANO.)
Cual cansado pretendiente
que en las puertas de un valido
ruega y pide, comedido,

Ayuntamiento de Madrid

en su alivio a la piedad,
así humilde, yo en las aras
de quien amo, reverente,
ruego y pido que clemente
me demuestre su bondad...

Cristiani le pregunta la causa de que se quiera dedicar Mariano al teatro, y con tal motivo se entabla el diálogo siguiente:

(*Parola.*)
contra estos tres enemigos.

MARIANO.

Desengañado del mundo,
de la carne escarmentado,
y prófugo del demonio,
vengo un asilo buscando

CRISTIANI.

¿Y lo buscas en el teatro?

MARIANO.

Todos los sitios son buenos
no siendo los hombres malos.

Le dan instrucciones sobre las cosas que pasan en el teatro. Cantan:

LLEDOT.

El actor que desempeña
su destino dignamente,
noche y día diligente
gasta el tiempo en estudiar.

ROSARIO.

También gasta en su decencia
mucho más de lo que gana,
y así hay pobre que se afana
por pagar y no poder.

CRISTIANI.

Y por premio muchas noches
se va al lecho sin cenar.

CRISTIANI.

Otros pueden y no pagan,
por señores parecer.

MARIANO.

Eso en mí no es cosa nueva,
que ahora es moda ayunar.

MARIANO.

En los hombres de carácter
siempre fué moda el deber.

Las actrices, oídas estas razones, toman el acuerdo de que el visitante se quede con ellas para cantar tonadillas.

LOS MAESTROS DE LA RABOSO O TONADILLA DEL TRIPILI

Laserna, 1780, con adiciones de varios lustros después.

Esta versión literaria es del siglo XIX, y alteró el texto primitivo, introduciendo en él una "tragedia" anónima y un extenso "dueto", con música del maestro don Ramón Carnicer, lo que aumentaba de un modo extraordinario su longitud, desvirtuando el carácter primitivo de la obra. El segundo título con que figura en el correspondiente manuscrito de la Biblioteca Municipal, y que aquí se transcribe literalmente, se debe a la tirana que finaliza la obra en esta nueva versión. Dicha tirana es posterior a la época en que Laserna compuso "Los maestros de la Raboso"; mantuvo su popularidad mucho tiempo, y durante los años que siguieron a la decre-

Ayuntamiento de Madrid

pitud de la tonadilla se incluyó en varias obras de esta índole, representadas excepcionalmente como supervivencias de un género fenecido, testimoniándolo así la titulada "Doña Toribia y don Celedonio".

ELLA.

¿Cuándo el mar proceloso
de mi desgracia,
dejará que navegue
feliz sus aguas?
En ver mi desdicha,
en ver mi desgracia,
yo estoy aburrida,
yo estoy sofocada
y fuera de mí.
¡Ay! ¡Ay!
En lo que consiste
voy a discurrir.
Pero para ver si este año
de ustedes logro el favor,
dos ingenios he buscado,
que ambos son a cual mejor.
El uno es un gran poeta.
El otro es compositor.
Pero aquí vienen. Veremos
qué obras traen de primor.
Dichosa seré
si mi aplicación
consigue del pueblo
aplauso y favor.

LOS DOS.

¡Oh, señora Mariquita!
Yo soy vuestro servidor.

ELLA.

Estoy a vuestra obediencia
y agradezco la atención.

POETA.

Está usted muy bien compuesta.

MÚSICO.

Competís al mismo sol.

ELLA.

Saquen ustedes las obras
y dejen la adulación.

POETA.

Venga usted acá.

MÚSICO.

Venga usted aquí.

LOS DOS.

Que os tengo en secreto
mucho que decir.

POETA.

Chis, chis, chis. Mire usted,
esta es la tragedia
de Francisco Esteban
y de su mujer.

MÚSICO.

Chis, chis, chis. Mire usted,
esta tonadilla
la cantó el Gran Turco
después de comer.

POETA.

Chis, chis, chis. Mire usted,
deme algún dinero,
que como soy poeta
siempre estoy sin él.

MÚSICO.

Chis, chis, chis. Mire usted,
yo quiero cien reales
para tinta, plumas,
polvos y papel.

POETA.

Mire usted que estoy en ayunas.

MÚSICO.

Mire usted que ayer no cené.

POETA.

Mire usted que rabio de hambre.

MÚSICO.

Mire usted que estoy sin comer.

ELLA.

Mire usted que estoy sin un cuarto.
Mire usted que no puede ser.
(*Los tres a un tiempo.*)

Ayuntamiento de Madrid

ELLA.
Calle usted.
ELLOS.
Mire usted.
ELLA.
Qué par de pelones
los dos deben ser.
ELLOS.
Al mérito nuestro
no quiere atender.
(*Parola.*)
POETA.
Ya que no queréis, señora,
premiar mis versos, adiós.
MÚSICO.
Ya que ho quiere atender
mi música, alón, alón.
ELLA.
Esperad, que si las obras
son buenas, tendréis los dos
una grande recompensa.
LOS DOS.
¿Y qué cosa?
ELLA.
Mi favor,
mis deudas y mi marido.
MÚSICO.
Tu favor acepto yo,
que tu marido y tus deudas
son mala compensación.
ELLA.
Sentémonos y esas piezas
veremos qué tales son.
(*Cantado.*)
POETA.
En haciendo esta pieza
se hará usted rica.
ELLA.
Va el teatro en nosotras
muy de caída.
POETA.
Vamos, que nunca falta
un pez que pica.
MÚSICO.
Por esta tonadilla
la harán regalos
ELLA.
Ya se acabó aquel tiempo
de pelar pavos.
MÚSICO.
Es que están los cortejos
muy estrujados.
POETA.
Mi tragedia lo es más.
MÚSICO.
No tal.
POETA.
(*Tres veces.*)
Si tal.
ELLA.
A ver la tragedia.
POETA.
Ahora la verán.
LOS TRES.
Y atiendan el paso,
que es particular.
(*Tragedia.*)

La "tragedia" cuya interpolación se anuncia aquí, no se contiene en este manuscrito, pero se halla, como producción suelta, entre los manuscritos de la Biblioteca Municipal, bajo el epígrafe "Introducción burlesca para la Tonadilla del Tripili (para el actor José Pardo)", y dice así:

POETA.—Tragedia nueva, en cinco actos y medio, titulada "Túnez sobre Carlos V".

Ayuntamiento de Madrid

MÚSICO.—¡Hombre! ¿Túnez sobre Carlos V?

POETA.—Sí, señor. ¿No hay "Carlos V sobre Túnez"? Pues ésta es más moderna y se llama *"Túnez sobre Carlos V"*. *Personas que hablan en ella*: Barbarroja, Duque de Rota.

MÚSICO.—¿Qué está usted diciendo? ¿Barbarroja, Duque de Rota?

POETA.—Sí, señor. Porque era muy aficionado a tomates, y tenía allí su palacio.

MÚSICO.—Ya lo entiendo.

POETA.—El rey de Marruecos; Nabuçodonosor, Conde de Chiclana.

MÚSICO.—*Pero hombre. Si Nabuco nunca vió a Chiclana.*

POETA.—¿Cómo no? Lea usted la antigua historia de Chiclana, escrita por el guapo Francisco Esteban, y verá cómo Nabuco fué el arrendador de la leche. Si es usted un bestia, no tengo yo la culpa.

MÚSICO.—No se desnude usted para vestir a otro.

POETA.—Comparsa de moros y maragatos, y un toro de siete años.

MÚSICO.—¿También el toro representa?

POETA.—¡Qué! ¿No ha visto usted toros que hablan?

MÚSICO.—Yo, no.

POETA.—Yo sí. Música, acompañamiento y un cañón de a 24.

MÚSICO.—¿Y ese también habla?

POETA.—¿Que si habla? Póngase usted delante de él cuando abre la boca.

MÚSICO.—¡Naranjas!

POETA.—*Escena primera. Sale Nabucodonosor vestido de moro con* capa de grana, redecilla de color de lego durmiendo y montera malagueña.

MÚSICO.—¡Nabuco con montera!

POETA.—Sí, señor, que venía disfrazado para libertar al Duque don Pascual Bailón, que le tenía cautivo de los moros. Escena segunda. Aparece Barbarroja en el mar montado sobre un gato maltés.

MÚSICO.—¡Hombre! ¿En el mar montado sobre un gato maltés?

POETA.—*Sí, señor. Porque en aquel tiempo estaban las aguas heladas.* Cantan los dos unas playeras a dúo y se van.

MÚSICO.—¿Un gato cantar playeras?

POETA.—¿No sabe usted que entonces cantaban y hablaban los animales?

MÚSICO.—Como usted lo dice, lo creo.

POETA.—Escena tercera. Aparece Carlos V en una lancha en el mar, con una caña en la mano.

MÚSICO.—¿Y qué hacía allí?

POETA.—Pescando camarones.

MÚSICO.—Cogite. ¿Cómo había de pescar, si dice usted que estaban heladas las aguas?

POETA.—Porque con la pólvora del cañón se volvieron a derretir. Escena última. Aparece Nabuco. Barbarroja, que lo ve descuidado, le acomete por detrás. Nabuco manda disparar toda la artillería.

MÚSICO.—¿Cómo, si en aquel tiempo no había pólvora?

POETA.—¿Cómo que no, si fué Nabuco el inventor de ella, cuando quemó los niños en el horno de Babilonia?

Ayuntamiento de Madrid

MÚSICO.—Eso no lo sabía yo.

POETA.—Y sobre todo, no dispute usted nunca con un hombre tan lleno de materias como yo.

MÚSICO.—Ya se le conoce a usted.

POETA.—Nabucodonosor pide socorro. Sale Carlos V en su defensa con su ejército. Se traba la batalla a la vista de Túnez. Viéndose Barbarroja perdido suelta el toro de siete años; acomete a Nabuco. A este, por huir, se le cayeron los calzones. Viendo Barbarroja que Nabuco no tenía calzones le pega fuego a las piernas. Vuela la ciudad y viene a caer toda sobre Carlos V. Con esta desgracia se trata de paces, enviando dos embajadores genoveses, los que dan un convite general de macarrones, concluyendo la tragedia con un coro final y un fuerte pitado.

(*Cantado.*)

LOS TRES.

Bravo, bravo. Bueno, bueno.
La tragedia es singular.

(*Parola.*)

MÚSICO.

Buena es la tragedia. Pero ahora verán ustedes otra cosa mejor. Mi tonadilla empieza así: "Tonadilla a solo, entre uno. Año de 1802 (*sic*). Original del maestro don Julián de Capadocia."

POETA.

Por muchos años.

MÚSICO.

Gracias. Este es el ritornelo.

(*Cantado.*)

Tan lan la rán.
Cuando amor a las niñas
hallarlas quiere,
de este modo las dice
muy dulcemente:
¿Quién quiere perejil con *cóminos*
y los tres pelitos del *dómino*?
Peluquín, peluquín de Antón.
¿Quién quiere alazor con *sárdinas*,
para que se asen en *párrillas*?
Peluquín, peluquín de Antón.

LOS TRES.

¿Quién quiere perejil con *cóminos*, etc.

(*Parola.*)

MÚSICO.

Amigos ¿qué tal?

ELLA Y POETA.

Famosa, famosa.

MÚSICO.

Pues ésta la canta el gran Turco
después de comer.

(*Cantado.*)

Bravo, bravo. Bueno, bueno.
La tonada es singular
y con una tiranilla
el asunto acabará.

Bajo el epígrafe "Tirana" figura el estribillo "Con el tripili, tripili, trápala" íntegro, pero no las coplas correspondientes, que quedaban al arbitrio de los cantantes.

El manuscrito musical de *Los maestros de la Raboso* correspondiente a esa nueva versión tiene una copla con esta letra de carácter burlesco:

Una vieja en la cazuela
tan grande suspiro dió,
que apagó las candilejas
y mató al apuntador.

Añadiremos aquí, con referencia a tan famosa tirana, que por

Ayuntamiento de Madrid

aquellos años gozó de boga singular. Mercadante utilizó el tema de la misma para la "stretta" de su ópera española *I due Figaro* (Madrid, 1835), la cual tuvo enorme popularidad por toda Europa durante no poco tiempo. También lo utilizó un famoso pianista de la misma época, don Pedro Albéniz, para componer un *Rondó brillante a la Tirana para Piano-Forte sobre los temas del Trípili y la Cachucha* (op. 25), estampado con dedicatoria a "S. M. la Reina N.ª S.ª". La letra con que se la cantó en *Doña Toribia y Don Celedonio*, dice:

La tiranilla en el día
es lo que más gusto da.
Donde esté este sonetillo (*sic*),
toditos pueden callar.
Trípili, etc.

Modernamente Enrique Granados ha empleado ese mismo tema en un número de sus *Goyescas* famosas.

* * *

El dueto escrito por el maestro Carnicer para esta versión moderna de "Los maestros de la Raboso" tiene la letra que aquí reproducimos íntegramente:

MÚSICO.

Fioravanti, Paisiello,
Portogallo, Cimarosa,
Coccia, Mosca, linda cosa,
todos son a cual peor.
Sí, todos son a cual peor.
De *Mayerbeer no hago caso*,
Donizetti ni Bellini.
Desafío a un Rossini
a hacer música mejor.
Sí, sí, sí, sí.

Desafío a un Rossini
a hacer *música mejor*.

POETA.

Calderón, Lope, Moreto,
Montalbán, Rojas, Fragoso,
Huerta, Quintana el famoso,
ni el insigne Moratín,
en su vida imaginaron
tal prodigio, tal portento.
Lloverán de ciento en ciento
los aplausos hasta el fin.

Sigue un "Andante", en el que ambos personajes simultanean sus cantos respectivos. He aquí las correspondientes letras, puestas por separado:

POETA.

Se apresta tu castigo.
Se apresta ya, tirano.
El rayo está en la mano
de Jove vengador.
El rayo que en la furia
sobre el malvado lanza,
el rayo de venganza,
rayo exterminador.
¡Hombre, qué escándalo!

Vamos, prudencia,
que la paciencia
perdiendo están.
Diablo de música.
Aria maldita.
Cierta es la grita.
La silbarán.

MÚSICO.

Amor, ídolo mío. Bum, bum.
Esos trombones.

Ayuntamiento de Madrid

Tus ojos son arpones.
Piu lento el violón.
Herido, traspasado.
Adesso l'ottavino.
Por ti, dueño divino,
suspira el corazón.
Piano, pianisimo.
Questo staccato.
Poi pizzicato.
Tran, tran, tran, tran.
¡Ay, pobre tímpano!
Ahora más fuerte.
De aquesta suerte
me silbarán.

A continuación, dialogando el canto unas veces y simultaneándolo otras, dicen ambos personajes:

POETA.
Es monólogo estupendo.

MÚSICO.
Es un aria que alborota.

POETA.
La cabeza tengo rota.

MÚSICO.
Insolente.

POETA.
No gritar.

MÚSICO.
Gritaré.

POETA.
Pues nos veremos.

MÚSICO.
Atrevido.

POETA.
Temerario.

LAS DOS.
Como yo fuera empresario,
le mandaba a pasear. Sí, sí.

MÚSICO.
Cuidado conmigo,
poeta famélico.
Mi música es bella,
graciosa, brillante,
y usted es un necio,
un fatuo, un pedante,
que no entiende jota
del do, re, mi, fa.
Un público justo
que el mérito aprecia,
a mi obra maestra
su aplauso dará.

POETA.
Cuidado conmigo,
maestro energúmeno.
Mis versos se dejan
atrás los del Dante.
Usted es un necio,
un fatuo, un pedante,
que nunca en Castalia
la sed templará.
Un público justo
que el mérito aprecia,
a mi obra maestra
su aplauso dará.

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

INDICE

PÁGS.

Abreviaturas..... 5
Palabras preliminares..... 7

INTRODUCCION:

CAPÍTULO I.—LA TONADILLA ESCÉNICA. CONCEPTO. FUENTES PARA SU ESTUDIO. IMPORTANCIA DE SUS FONDOS.

I. Concepto de la tonadilla escénica..... 13
II. Fuentes de la tonadilla escénica..... 18
III. Importancia de los fondos tonadillescos..... 25

CAPÍTULO II.—LA TONADILLA JUZGADA POR SUS CONTEMPORÁNEOS.

I. Apreciaciones históricocríticas en lo literario..... 33
II. Apreciaciones históricocríticas en lo musical..... 37
III. Opiniones extranjeras..... 42

CAPÍTULO III.—JUICIOS SOBRE LA TONADILLA DESPUÉS DE SU OCASO.

I. Opiniones reinantes hacia la segunda mitad del siglo XIX. 45
II. Opiniones reinantes en estos últimos decenios..... 50
III. Mi reconstrucción histórica de la tonadilla escénica... 63

PRIMERA PARTE.—ORIGEN E HISTORIA:

CAPÍTULO I.—ANTECEDENTES Y ORÍGENES DE LA TONADILLA ESCÉNICA. DEFICIENCIAS CRONOLÓGICAS.

I. Sentidos usuales de la voz "tonada"..... 73
II. Sentidos usuales de la voz "tonadilla"..... 75
III. Hipotéticas genealogías musicales de la tonadilla escénica..... 81
IV. La verdadera genealogía musical de la tonadilla escénica. 87
V. Deficiencias cronológicas. Modos de suplirlas en ocasiones..... 89

Ayuntamiento de Madrid

PÁGS.

CAPÍTULO II.—APARICIÓN Y ALBORES DE LA TONADILLA ESCÉNICA (1751-1757).

I. Consideraciones generales..... 97
II. Los primeros documentos musicales de tonadillas..... 100
III. Tonadillas compuestas entre 1754 y 1756..... 107
IV. Tonadillas compuestas por Guerrero en 1757..... 113

CAPÍTULO III.—CRECIMIENTO Y JUVENTUD DE LA TONADILLA ESCÉNICA (1757-1770).

I. Las innovaciones de Misón. Rasgos característicos en este período..... 117
II. La tonadilla durante los primeros años de su juventud. 122
III. La tonadilla en el año 1760..... 128
IV. La tonadilla en los años 1761 y 1762..... 135
V. La tonadilla en los años 1763 y 1764..... 141
VI. La tonadilla entre 1765 y 1770..... 147

CAPÍTULO IV.—MADUREZ Y APOGEO DE LA TONADILLA (1771-1790).

I. Rasgos característicos en este período. Las tonadillas en el primer quinquenio del mismo..... 157
II. La tonadilla entre los años 1776 y 1779..... 162
III. La tonadilla entre los años 1780 y 1784..... 173
IV. La tonadilla en el año 1785. El Malbrú: sus rivalidades con la Tirana..... 188
V. La tonadilla en el último quinquenio de este período... 194

CAPÍTULO V.—HIPERTROFIA Y DECREPITUD DE LA TONADILLA (1791-1810).

I. Rasgos característicos de la tonadilla en este período.... 205
II. Los tonadilleros en el último decenio del siglo XVIII... 208
III. Las tonadillas en el último decenio del siglo XVIII..... 212
IV. Los tonadilleros en el primer decenio del siglo XIX.... 219
V. Las tonadillas en el primer decenio del siglo XIX..... 227

CAPÍTULO VI. OCASO Y OLVIDO DE LA TONADILLA ESCÉNICA.

I. La tonadilla en el segundo decenio del siglo XIX..... 241
II. La tonadilla en los tres siguientes decenios del siglo XIX. 244
III. El renacimiento de la zarzuela y su menosprecio a la tonadilla..... 253
IV. Desviaciones de la tonadilla escénica después de su ocaso. Intentos de restauración..... 257

CAPÍTULO VII.—LAS TONADILLAS FUERA DE LOS ESCENARIOS MADRILEÑOS.

I. La propaganda callejera por los ciegos..... 261
II. Las tonadillas en la Corte y en los palacios de la Grandeza..... 264

Ayuntamiento de Madrid

PÁGS.

III. Las tonadillas en las "Academias" particulares y en las viviendas de la clase media..... 267
IV. Las tonadillas fuera de Madrid..... 272
V. Tonadillas que se mantenían largo tiempo en el repertorio..... 277

APENDICES..... 283

SECCIÓN PRIMERA.—NOTICIAS Y JUICIOS SOBRE LA TONADILLA ESCÉNICA.

I. Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte (año 1787)..... 285
II. La tonadilla juzgada por don Leandro Fernández de Moratín..... 288

SECCIÓN SEGUNDA.—ESCRITURAS, MEMORIALES, DICTÁMENES, CARTAS, AVISOS Y OTROS DOCUMENTOS.

I. Escrituras fijando las obligaciones y emolumentos de los compositores..... 295
II. Documentos referentes a don Pablo Esteve..... 300
III. Memoriales de don Jacinto Valledor..... 304
IV. Un ejemplo de trámites seguidos para la censura y aprobación de tonadillas..... 307
V. Un dictamen sobre el majismo en tonadillas y sainetes..... 308
VI. Un memorial y un dictamen de 1790 en materia de censuras..... 309
VII. Un informe sobre divulgación de tonadillas por medio de la imprenta..... 312
VIII. Un concurso público de tonadillas..... 314
IX. Memoriales de Laserna en relación con una "Escuela de cantar tonadillas"..... 316

SECCIÓN TERCERA.—MÚSICOS DE COMPAÑÍA, COMPOSITORES E INTÉRPRETES DE TONADILLAS ESCÉNICAS EN LOS TEATROS MADRILEÑOS.

I. Músicos y compositores durante el reinado de la tonadilla. 321
II. Compositores de los que se conocen tonadillas..... 323
III. Principales intérpretes de tonadillas..... 325

SECCIÓN CUARTA.—INVENTARIO DE LAS TONADILLAS QUE TENÍA EL CAUDAL DE LA COMPAÑÍA DE MANUEL MARTÍNEZ EL AÑO 1787.

A. Tonadillas sin expresión de año..... 329
B. Tonadillas con expresión del año en que se escribieron. 334

SECCIÓN QUINTA.—CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES PRODUCIDAS POR LOS PRINCIPALES TONADILLEROS, CUYOS MANUSCRITOS SE CONSERVAN EN LA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE MADRID.

Obras de don Antonio Guerrero..... 341
Obras de don Luis Misón..... 343

Ayuntamiento de Madrid

PÁGS.

Obras de don Pablo Esteve..... 345
Obras de don Blas de Laserna..... 352
Obras de don Antonio Rosales..... 362
Obras de don Jacinto Valledor..... 364
Obras de don Pablo del Moral..... 364
Obras de don José María de los Reyes Francesconi..... 367
Obras musicales de otros tonadilleros..... 368
Una audición de tonadillas inéditas..... 369

EJEMPLOS LITERARIOS Y NOTAS HISTÓRICAS..... 373

SECCIÓN PRIMERA.—TONADILLAS A LO DIVINO.

Villancico para la Noche de Navidad. Letra de don José Orti y Moles (1685)..... 375
Villancico de tonadilla. Música de don Luis Serra (1742)..... 378
Idem íd. Música de ídem íd. (1745)..... 379
Idem íd. Música de ídem íd. (1746)..... 380

SECCIÓN SEGUNDA.—TONADILLAS ESCRITAS DURANTE LOS ALBORES E INFANCIA DE ESTE GÉNERO TEATRAL.

El prioste de los gitanos (Guerrero, 1754)..... 383
Los alguaciles (Guerrero, 1758)..... 385
Los ciegos (Misón, 1758)..... 387
Los maestros (Misón, 1758)..... 388
El gigante (Misón, 1760)..... 391
Los andaluces (Félix López, 1761)..... 392
Las campanas o los músicos por fuerza (Misón, 1762)..... 394
Los poetas de viejo (Misón, 1763)..... 395
El equívoco (Misón, 1763)..... 398
Una mesonera y un arriero (Misón, s. a.)..... 399

SECCIÓN TERCERA.—TONADILLAS CON ALUSIONES A COMPOSITORES DE ESTAS Y OTRAS CLASES DE OBRAS.

El compositor (Misón, 1761)..... 401
La residencia de las tonadillas o una maja, un alcalde, dos abogados y un escribano (Misón, 1762)..... 402
Una graciosa de compañía y un compositor de viejo (Misón, 1762)..... 405
El compositor y la cómica (Castel, 1780)..... 407
Los payos y el alcalde (Marcolini, s. a.)..... 409

SECCIÓN CUARTA.—TONADILLAS CON DATOS SOBRE LOS INTÉRPRETES DE LAS MISMAS.

El examen de Espejo (Misón, 1760)..... 413
El paje de las habilidades (Esteve, 1785)..... 414
Los huéspedes de Garrido (Esteve, s. a.)..... 415
Manuel García "el Maío" y el gran Manuel García..... 419

Ayuntamiento de Madrid

PÁGS.

Introducción a la tonadilla "La fuga de la Pulpillo" (Anónima, 1784)..... 422

SECCIÓN QUINTA.—TONADILLAS REFERENTES A MALBRÚ O CON ALUSIONES A LAS RIVALIDADES ENTRE ESTE PERSONAJE Y LA TIRANA.

La cantada vida y muerte del general Malbrú (Valledor, 1785). 427
Los payos del Malbrú (Esteve, 1786)..... 431
El señorito tonto (Esteve, 1786)..... 432
El desengañado (Laserna, 1786)..... 433
El Malbrú (Anónimo, s. a.)..... 434
El pillo Lechuza (Esteve, 1785)..... 436
El genio de los hombres (Laserna, s. a.)..... 436
El hospital del desengaño (Laserna, s. a.)..... 436

SECCIÓN SEXTA.—TONADILLAS QUE DECLARAN LA DECADENCIA O DEFORMACIÓN DE ESTE GÉNERO TEATRAL.

La lección de las tonadas (Esteve, 1780)..... 439
La desdicha de las tonadillas (Esteve, 1782)..... 440
Las tonadillas interrumpidas (Laserna, s. a.)..... 442

SECCIÓN SÉPTIMA.—TONADILLAS ESCRITAS DURANTE LA HIPERTROFIA Y DECADENCIA DE ESTE GÉNERO TEATRAL.

La ópera casera (Moral, 1799)..... 445
La cita al ensayo (Laserna, 1802)..... 449
La lección de música y bolero (Laserna, 1803)..... 450
La venida de Muñoz (Laserna, 1804)..... 451
Los maestros de la Raboso o Tonadilla del Trípili (Laserna, 1780, con adiciones literariomusicales del siglo XIX, entre ellas una "tragedia" anónima y un dúo de Carnicer)..... 453

ÍNDICE..... 461

ERRATAS, RECTIFICACIONES Y ADICIONES..... 467

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

ERRATAS, RECTIFICACIONES Y ADICIONES

PÁGS.	LÍNEA.	DICE:	LÉASE:
16	23	MARCO POLO	MESA, POES.,
17	6	1912	1925
28	6	con su	son su
36	17	formó	formo
37	20	Dominico	Domenico
54	7	1797	1779
57	33	uno o varios	solo o para varios
60	14	Jiménez	Giménez
66	10	lo	los
68	4	debe	debo
78	3	tres	varios
85	10	en	de
89	19	*Definiciones*	*Deficiencias*
90	38	Laporta	Presas
101	4	empieza	pieza
123	24	Púsoles	Púsole
127	22	permite	permita
135	4	Tompas	Trompas
140	34	su	un
142	14	disimulemos	disimulen las
142	19	serviros	oiros
143	1	y se reimprimieron en el expresado año	en el expresado año y se reimprimieron en 1790
147	9	tres	dos
151	23	*la Lima*	*Lima*
165	5	madrileñas	madrileñas»
166	12	JOAQUIN	JOAQUINA
166	34	clara	claro
168	29	revele	releve
170	36	mitad	amistad
170	38	*y autor*	*autor y*
177	19	Aunque falta la música de	Además de la música puesta por Esteve a
183	3	sabiéndole	habiéndole
191	30	carí	cariñí
193	19	a empanar	empenar
200	31	vista	vejez
205	1	VII	V
215	5	no atiendan	atiendan
217	1	tercetos	cuartetos
219	1	por otras	de otras
220	29	lo	disgusto lo
228	18	y como	con las de compositor de obras profanas como
233	6	*Lublín*	*Lubín*
235	8	dos	tres
246	30	que lazos	los lazos
247	32	CORO	TORIBIA
248	30	ponian	oponian
252	11	Meyerbeer ni	Mayerbeer no
254	11	la	a
259	12	Vallcdor	Vallador
272	35	*lengua*	*legua*
278	25	Entonada	Entonaba
279	34	efectos	afectos
290	12	las	los
297	41	Comedias Manuel	Comedias, Manuel
298	22	*Toñona*	*Tañona*
299	24	representarlas	presentarlas
302	3	sino	no si
308	20	muchos	a sus muchos
316	23	autores	cantores
317	44	que	a que
321	19	Luis Rullet	Juan Manuel López
324	1	1787	1787-1791

Ayuntamiento de Madrid

PÁGS.	LÍNEA.	DICE:	LÉASE:
325	9	Blasco	Blanco
325	26	Tordesillas (Catalina)	*Catuja* (*La*). Ver Tordesillas (Catalina)
339	32	otra con	otra lista con
340	15	certificó	certifico
340	18	Encabezamiento final	Encabezamiento y final.
346	16	Las desdichas	La desdicha
350	20	remado	remedo
361	7	*Melisendra*	Melisandra
367	10	estérica	extérica
371	2	Musocología	Musicología
378	13	*Tonadicas*	*Tonadillas*
402	27	SU	UN
409	16	Marconi	Marcolini
430	3	laurá, laurá	Larú, larú
434	7	la Pasque	la Paques
439	8	a cuatro	cuatro veces

Siempre que se vea «Levi» deberá leerse «Lavi».

Los versos de la página 246 cuyo comienzo dice «Vale más mi rodete» deben tener la misma disposición tipográfica que los de la página siguiente que comienzan «Vale más mi escofieta o bufanda».

Las iniciales «S. a.», en las líneas 35 y 37 de la página 330 significan «sin autor».

Deberá invertirse el orden de los octosílabos que ocupan las líneas 16 y 17 de la página 377.

En la columna segunda, líneas 8 y 9 de la página 391, léase literalmente «THE.ª, ENTRA.º Y ESPEXO», en vez de «TERESA, ENTRAMORO Y ESPEXO».

En la página 397 intercálese la palabra («*cantado*») entre las líneas 7 y 8.

Los versos que ocupan las líneas 11 y 12 en la segunda columna de la página 404 son eneasílabo y pentasílabo, respectivamente. Téngase presente así, a los efectos de la debida presentación tipográfica.

En la página 241 deberá intercalarse debajo de la segunda línea el subtítulo: «*I. La tonadilla en el segundo decenio del siglo XIX.*» Y en la página 244 deberán sustituirse los asteriscos por el subtítulo: «*II. La tonadilla en los tres siguientes decenios del siglo XIX.*»

Después de los párrafos de Moratín que se reproducen en la página 215 deberá añadirse el siguiente: «En este mismo año compuso Laserna la tonadilla a tres *El Pedante*, cuyo texto literario constituye una sátira bien dura contra los que, por haber estado en el extranjero, menosprecian todo lo español y singularmente el teatro, diciendo de sus intermedios y tonadillas

que son todos homogéneos,
sin enlace ni interés.

Tal vez data de igual año otra tonadilla del mismo compositor (s. a.) titulada *Las tonadillas interrumpidas* (*), donde se critica a los censuradores del teatro español, y cuantos se entusiasmaban por

todo lo que viene a España,
de países extranjeros».

La Nina o la loca por amor, de que se habla en la página 217, es una célebre ópera seria de Paisiello que se cantó en Madrid diversas veces. El libreto impreso en castellano e italiano el año 1790 la denomina «comedia en prosa con arias», y el impreso tres años después en ambos idiomas, la denomina «melodrama en música». En el primero de esos libretos el título *Nina* va sin artículo.

Antes de los asteriscos de la página 275 intercálese este párrafo: «También se difundieron las tonadillas por nuestras islas adyacentes, como es natural, testimoniándolo así el manuscrito de la titulada *La solitaria*, donde se consigna que dicha producción fué cantada por Pepa Velasco en Mallorca el año 1802.»

* * *

El lector subsanará algunos deslices de poca monta que no se han recogido en las precedentes líneas.

Ayuntamiento de Madrid

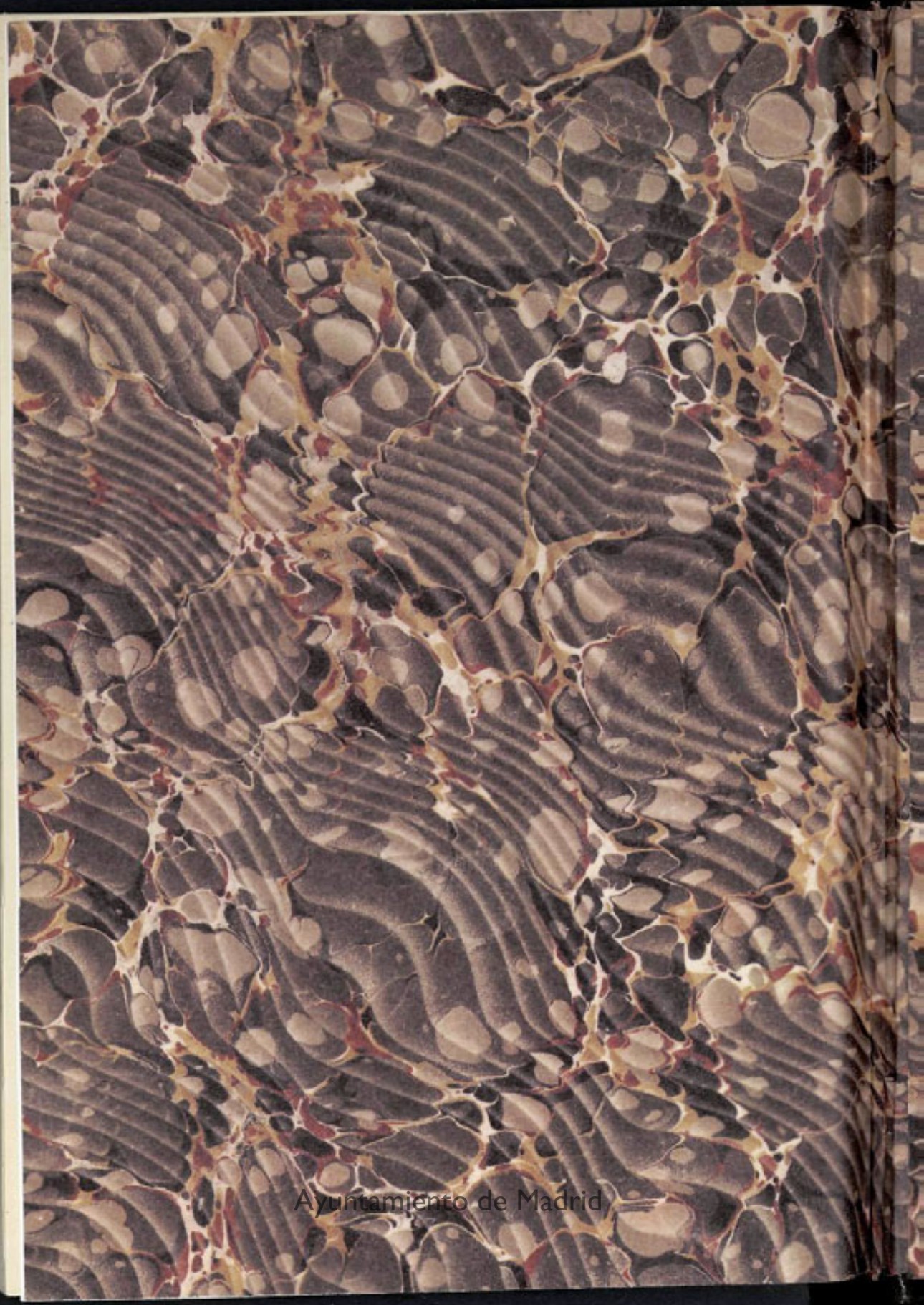
Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid


Ayuntamiento de Madrid

BIBLIOTECA HISTORICA MUNICIPAL
1200013074
Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid