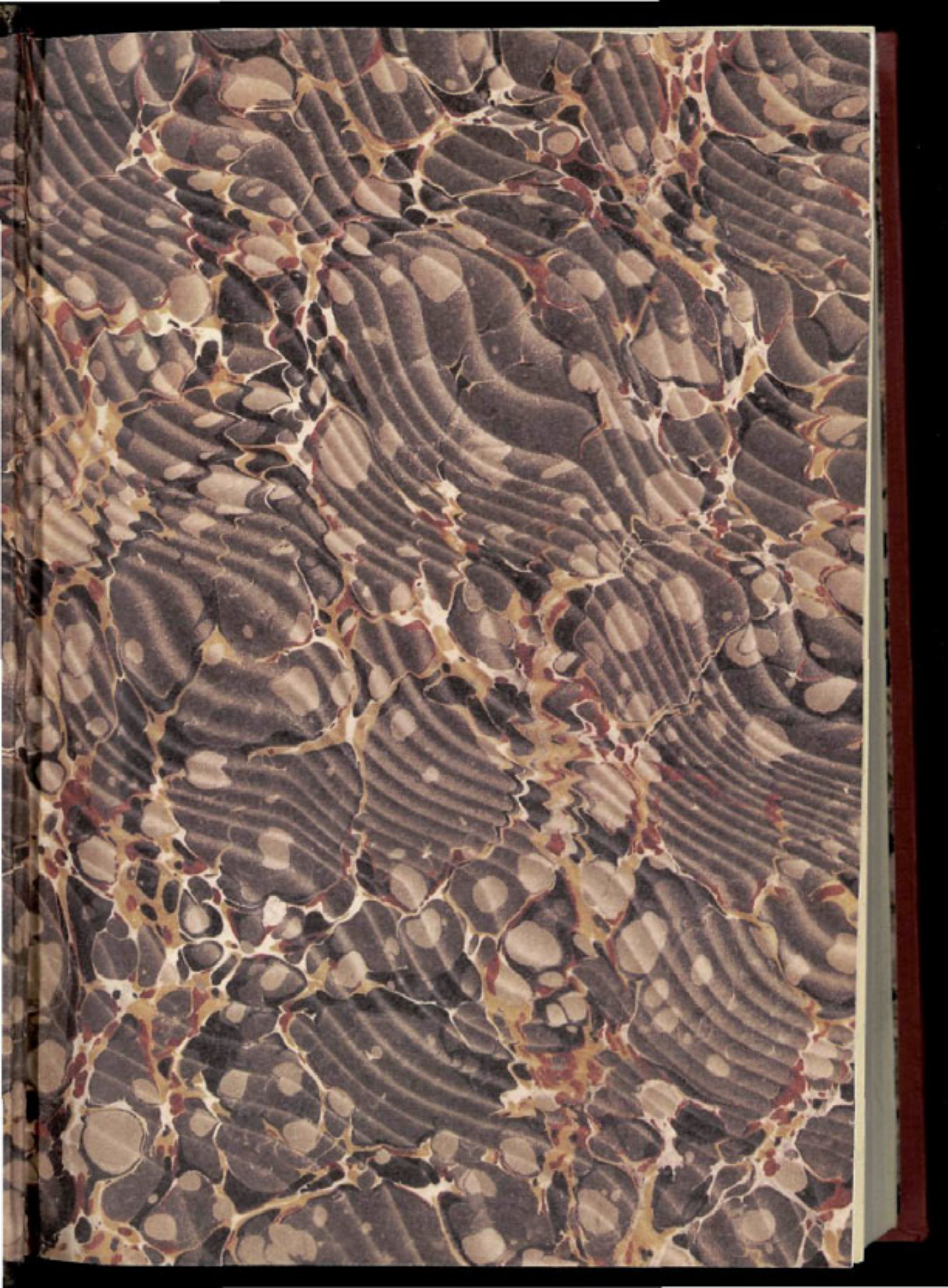




JOSÉ SUBIRÁ

LA TONADILLA ESCÉNICA

TOMO SEGUNDO

MADRID

JOSÉ SUBIRÁ

LA TONADILLA ESCÉNICA

TOMO SEGUNDO

MORFOLOGÍA LITERARIA

MORFOLOGÍA MUSICAL

MADRID
TIPOGRAFÍA DE ARCHIVOS. OLÓZAGA, 1
1929

MB
1.237 (3 tomos)
Tomo 2°

MB 1075

LA TONADILLA ESCÉNICA

MB 1075

MB 1075
Barbajan 1237 (Tres tomos)
Tomo 2º

JOSÉ SUBIRÁ

MB
1237(2)
(Olim)

LA TONADILLA ESCÉNICA

TOMO SEGUNDO

MORFOLOGÍA LITERARIA

MORFOLOGÍA MUSICAL

49869

BIBLIOTECA MUNICIPAL - MADRID

MADRID
TIPOGRAFÍA DE ARCHIVOS. OLÓZAGA, 1
1929



ES PROPIEDAD

PALABRAS PRELIMINARES

Examinados en la primera parte de la presente obra el origen e historia de la tonadilla escénica, tócanos estudiar en este segundo volumen la evolución morfológica de la misma bajo su doble aspecto literario y musical. Dadas las frecuentes similitudes y el paralelismo permanente que muestran ambos aspectos, estableceremos un plan común para los dos, siempre que sea posible, deteniéndonos muy especialmente en el primero, pero sin omitir nada fundamental que afecte al segundo.

Ante todo hemos de fijar, hasta donde sea posible, la paternidad de las obras, no siempre declarada en cuanto a la música, y de un modo sistemático falsamente atribuída o absolutamente oculta en cuanto a la letra. Después veremos los criterios implantados sucesivamente para las denominaciones genéricas y los títulos individuales de las tonadillas. Guardando cierta relación con los tipos y asuntos de los libretos, presentaremos en múltiples subdivisiones el doble influjo nacional y extranjero, que tanto ha pesado sobre la parte musical. También examinaremos la influencia que sobre los textos literarios hubieron de ejercer las censuras religiosas y civiles o eclesiásticas y políticas, que tan minuciosas fueron a veces. La morfología general y la morfología particular de cada una de las partes en que la tonadilla puede considerarse dividida, quedarán analizadas bajo el doble aspecto enunciado. Por lo que respecta al literario, nos detendremos en lo concerniente a la métrica y rima, intromisión de voces o frases extrañas al idioma castellano, cultivo de la onomatopeya y caligrafía generadora de no pocas dudas y errores; y por lo que respecta al musical, no quedará inadvertido lo referente a lo vocal y lo instrumental, a lo dinámico y lo agógico, al vocabulario y caligrafía, a los intérpretes de cantado y de la orquesta. El paralelismo impuesto para nuestro

estudio con referencia a la doble faz literaria y musical de la tonadilla, regirá igualmente cuando examinemos las alteraciones introducidas por diversas causas en numerosas obras teatrales de esta índole.

Como es absolutamente nueva la materia desarrollada en este volumen, debemos alejar toda suposición de que nos hubiésemos dejado llevar por la fantasía cuando hicimos la exposición y establecimos las conclusiones que ofrecerán las siguientes páginas. Por eso apoyaremos nuestras afirmaciones con testimonios recogidos en libretos, guiones de música y otros documentos cuya autenticidad no puede ponerse en duda.

Un trabajo de esta índole, elaborado minuciosamente bajo tales normas, adolecerá por fuerza de gran monotonía, mas era imposible proceder de otro modo, si, como en el caso actual, se aspiró a que la verdad histórica y la exactitud documental resaltasen por su propia fuerza, sin ceder el paso a peroraciones más o menos brillantes, pero carentes de la fuerza probatoria tan necesaria en estudios como éste. Por otra parte, confiamos que hagan más llevadera la lectura de este volumen los ejemplos que, por centenares, hemos intercalado en nuestro estudio, para justificar todos y cada uno de nuestros asertos.

Como los diversos tomos de la presente obra son independientes entre sí, aunque van unidos por la materia de que tratan, común a todos, consideramos oportuno resumir algo de lo que dijo el primer volumen en relación con la génesis y publicación de La Tonadilla escénica. *Esta producción es fruto de prolongadas investigaciones, emprendidas por un solitario autodidacta en los días dominicales —únicos durante la semana de que podía disponer para emprenderlas—, sin que en tal labor tuviera presente otros estímulos que el de satisfacer curiosidades históricas, ni esperase otras recompensas que la de resolver algunos enigmas de nuestra música. Cuando, tras bastantes años de asidua labor, esta obra fué creciendo hasta el punto de tomar la forma en que ahora ve la pública luz, fué para mí un honor bien agradecido el de que la Real Academia Española resolviese incluírla entre sus publicaciones, y al mismo tiempo que un honor, una pesadumbre, pues de fijo contendrá errores y defectos de difícil subsanación, dadas, por una parte, la extraordinaria cantidad de materiales que he necesitado revolver, transcribir, ordenar y coordinar, y por otra parte, 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.

Ahora mi gratitud a la Academia se enlaza con la que se han granjeado las elogiosas frases de quienes, no sólo en nuestro país, sino fuera de él, se han ocupado del primer volumen de La Tonadilla escénica, *pues son tan benévolas como unánimes. Debo destacar, sobre todo, las que en Francia, Alemania, Austria y Checoeslovaquia tan amablemente me han dedicado investigadores, musicólogos, hispanistas y jefes de Bibliotecas musicales, y en especial las oídas en Praga durante la celebración del primer Congreso Internacional de Artes populares, organizado por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, de la Sociedad de Naciones, al cual asistí con la honrosa representación oficial de nuestro país y contribuí, como congresista, con una Memoria dedicada a la música papular en el teatro español del siglo XVIII. Esos elogios me llenaron de singular satisfacción, y no ya por lo que me atañe personalmente, sino porque revelan el extraordinario interés que inspiran en todo el mundo musicológico esas manifestaciones apenas conocidas de la lírica popular española, y testimonian la satisfacción que ha producido por doquier el venir en conocimiento de que ese asunto merecía la atención de un investigador nacional y la protección de la más alta Corporación académica.*

También me servirán de estímulo todas las observaciones que en el porvenir puedan hacerme las personas eruditas en la materia, señalando los defectos que en esta producción hallen, porque jamás el investigador debe aspirar a ser infalible, sino tan sólo a descubrir la verdad oculta o preparar el terreno para que otros la esclarezcan si él erró al interpretarla. Por tanto, quienes así procediesen conmigo, poniendo en sus palabras la plena objetividad que es propia del historiador ecuánime, habrían de recibir mi gratitud más cordial, como la han recibido todos cuantos me ilustraron con su experiencia, me alentaron con sus consejos y finalmente me estimularon con su aprobación, para proseguir las investigaciones que vengo realizando en horas de asueto, una vez cumplidos mis deberes profesionales, ajenos en absoluto a toda actividad musicológica.

José Subirá.

Madrid, 13 de diciembre de 1928.

SEGUNDA PARTE

MORFOLOGÍA LITERARIA

CAPITULO I

LOS LIBRETISTAS

I. *Los libretistas ante la opinión.*

No solía ser muy elevado, ni mucho menos, el concepto que los autores de libretos de tonadillas y otras obras escénicas menores del siglo XVIII inspiraron a varios contemporáneos suyos; y así lo testimonian, en efecto, ciertos escritores ilustres como don Leandro Fernández de Moratín. Conviene recordar, sin embargo, que este último se mostró igualmente severo con libretistas de tonadillas madrileñas y libretistas de ópera italiana, por motivos que pesaban en análoga medida sobre unos y otros, como queda expuesto en el Apéndice del primer volumen de esta obra.

Sin duda faltaban ingenios aptos para producir tonadillas y aun otras obras menores, si hemos de creer ciertas manifestaciones consignadas en dichos productos literarios. He aquí, efectivamente, variados ejemplos, por los cuales se deduce que no escasearon los autores lo bastante resueltos o dementes para tirar piedras a sus propios tejados.

En el fin de fiesta *El gracejo en la demanda — todo es una mojiganga* (Misón, 1763), cantaba una actriz:

Yo no tengo sainete
ni mojiganga.
Bien pueden, mosqueteros,
irse a su casa.

Ya no hay ingenios
que a escribirlos se apliquen,
malos ni buenos.

Después la misma actriz dialoga con otra, y se expresan ambas así:

UNA.

¿Dónde vas? ¿Y sainete
no hay quien lo escriba?

OTRA.

Pues si no lo hay, a casa
vámonos, hija.

En la tonadilla a solo *La gitana y el hospital de incurables* (Castel, S. a.) cuenta la protagonista que su gitano, desahuciado por el juez, se halla en el Hospital de Incurables, y enumera las diversas personas alojadas en aquel sitio:

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

También albergaba ese mismo establecimiento sastres, murmuradores, usureros, etc.

En la tonadilla a solo *Los contrabandistas del mundo* (Esteve, S. a.; cantada por Nicolasa) manifestó la actriz que abundaban los contrabandistas resueltos a pasar por las Puertas del Mundo. Y entre esos delincuentes incluyó los vates que quieren vender por suyas las obras ajenas (lo cual parece aludir a la frecuencia con que venían repitiéndose en las tonadillas los mismos asuntos con pocas variantes), así como las viejas que bautizaban con el nombre de "doncellas" a ciertas mujeres cuando habían sido ya madres.

En la tonadilla a dúo *Cuando la conciencia acusa* (Anónima, 1790) cuenta el actor que tuvo un sueño horroroso. Hallábase en el infierno, y allí vió, entre otros individuos,

a mil poetas zoquetes
que escriben tonadillas y sainetes.

En el melólogo satírico *El poeta escribiendo un melólogo* (Anónimo, 1793) preséntase el actor como un hombre que lleva escritos ya

mil romances de ciego y cien letrillas,
setenta y dos tonadas de teatro,
y hará cien logogrifos cada día.

Pretende el referido intérprete componer ahora un melólogo, y ello le acarrea tan desventurados contratiempos, que le hace exclamar en los postreros endecasílabos de la obra:

Permita el sacro coro
que no acierte a escribir dos tonadillas...
ni logre de este pueblo los aplausos,
si escribo otro monólogo en mi vida.

Si este supuesto poeta está presentado, sin respetos ni eufemismos, como vate ramplón y ruin de variadas obras, insinúase muy especialmente la mala calidad de los libretistas de to-

nadillas en una copla, acaso con letra del propio Laserna, como lo era la música, de la tonadilla a solo *Los efectos de la aprensión* (1788):

Funda aprensión un poeta
de hablar mal de su tonada,
pero no funda aprensión
de tirar al que la canta.

Cabe suponer que, al escribir estos versos, se aludía a algún vate quejoso del mal éxito alcanzado por una tonadilla suya, el cual achacaba a la intérprete el fracaso de la obra. Debemos advertir que el correspondiente libreto manuscrito es autógrafo de Laserna.

Sin reservas se declaró la dificultad de encontrar poetas que hicieran estas obras menores en la tonadilla *El encargo de la Rodrigo* (Laserna, S. a.; cantada por la Rodrigo y Camas). Al alzarse el telón la actriz exponía su pena por encontrarse sin tonadilla nueva para el día de su debut, y eso que dió a Camas el encargo de que la recabase de un afamado músico. Ello le obligaría a cantar una tonadilla vieja. En esto aparece Camas. Se defiende de la acusación que le dirigiera la actriz, y dice que la culpa de tales enojos femeninos debe recaer sobre el músico y el poeta. Aunque logró aquél su intento, finge que no pudo conseguirlo, pues quiere hacer rabiar a la Rodrigo. Con tal motivo dialogan así los actores:

ELLA.
¿Con que en fin, así te vienes,
sin traer la tonadilla?

EL.
¿Pues qué quieres que yo haga
si no encuentro quien la escriba?

ELLA.
¿Pues cómo puede ser eso
habiendo poetas tantos?

EL.
Porque hoy día todos ellos
se encuentran muy ocupados.

ELLA.
¿Pues qué ocupación ahora
les ha venido de encargo?

EL.
Están haciendo a porfía
coplas para los teatros.

Creyéndose ella sin tonadilla, se echa a llorar. Entonces Camas dice que llevaba escondida una, en la que por cierto no salen petimetras ni horteras. Hace el actor observaciones sobre la conveniencia de no desentonar al cantarla, y *El encargo de la Rodrigo* concluye con seguidillas. Ofrece dicha producción cierto interés histórico, pues por su lectura se deduce que a la sazón comenzaba a extenderse la costumbre de hacer canciones

sueltas —es decir, lo que, según la opinión comúnmente difundida en la actualidad, constituyó la tonadilla—, quedando así fijada concretamente la diferencia.

En *El astrólogo escarmentado* (Laserna, S. a.) entáblase, con relación a las comedias, un diálogo que podría también aplicarse a los ingenios proveedores de tonadillas. Dice así:

¿Cuándo veremos comedias
como deben ellas ser?

Cuando aquellos que las hacen
no las hagan por comer.

Hallamos una alusión directa al valor literario de las tonadillas en la "Advertencia" escrita para *Los Visionarios. Opera bufa que ha de recitar la Compañía Española de Eusebio Ribera en el Coliseo del Príncipe el día 27 de septiembre de 1783* (Impresa este año). Aquí aparece el libreto en el idioma original y en verso castellano, que ocupan, respectivamente, las páginas impar y par. En la referida "Advertencia" se pide disculpa por la dureza de los versos en la traducción, la cual es casi literal en todo menos en las arias. Y se añade textualmente: "Mucho ha de suplir igualmente el público en cuanto al estilo, porque la estrechez de las condiciones en que se hace esta traducción y la apresuración que se ha tenido no dan de sí otra cosa; ni tampoco cabe más ni puede parecer mucho mejor la versión de una ópera bufa, en cuya especie de composiciones, como el principal cuidado y atención se lo lleva la Música, apenas se pone alguno en lo que toca al drama y su lenguaje, del mismo modo que sucede en nuestras Tonadillas".

Comentarios de análoga índole son los que formuló con acrimonia manifiesta don Leandro Fernández de Moratín en su *Viaje a Italia*, con referencia a los libretistas italianos.

Tan parcos en elogios como pródigos en censuras solían ser los dictaminadores eclesiásticos y civiles de "letrillas" tonadillescas. Por excepción formuló sinceros loores don Santos Díez González con referencia a *La venida del novio* (1787), al decir: "Puede cantarse la antecedente tonadilla, y si gusta el poeta retocarla un poco más y limarla, será una buena tonadilla." Santamaría ordenó con tal motivo: "Dése copia de la última censura a el autor de la tonadilla para su satisfacción y gobierno."

II. *Fingidas paternidades de los libretos.*

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

Unas veces, la obra que la tonadillera incluyó en su repertorio se anunció como encontrada al azar. Tal sucede con *Mal haya la fortuna* (Misón, S. a.), donde la actriz cuenta en estilo autobiográfico:

Yendo una tarde a pasear — me encontré esta tonadita.
al Prado de las Delicias, — Oye, oye, que así decía:
al lado de un arbolito

Y a continuación cantaba el texto de la referida obra.

Otras veces, la tonadillera manifestaba que un extraño le había ofrecido algún libreto. Típica es en tal sentido la tonadilla a solo *Mosqueteritos míos* (Laserna, 1777, para empezar temporada la señora Rubio), aunque la fingida donación se refiere tan sólo al número final, como veremos después.

Correntísima fué la extraviada opinión de que los actores escribían los libretos de las tonadillas, y de ello se hizo eco Soriano Fuertes, atribuyéndolo al desvío que mostraban nuestros vates ante todo lo español en su deseo de adoptar por modelo las concepciones francesas. "Como despreciaron todo lo nuestro —expone dicho historiador— tanto lírico como dramático, escribieron la letra de las tonadillas los mismos cómicos que las habían de ejecutar, con escasas excepciones."

Lo aventurado de tal afirmación resalta a la vista inmediatamente a poco que se conozcan los usos teatrales de aquella época. Recuérdese que, entre las tonadillas, abundan las escritas para presentar cantantes: como se trataba de tonadillas a solo o monológicas, mal podían arriesgarse esas "nuevas" a figurar también como autoras, aun encubriendo con el anónimo este aspecto de su personalidad. Cuando más, en algunos casos excepcionales, se limitarían a sugerir los asuntos que los ingenios desarrollasen.

La lectura de numerosos libretos parece dar razón a las afirmaciones de Soriano Fuertes: pero a poco que se aquilaten los

hechos se advierte que tal fundamento se apoyaba en una falsedad inadmisible.

Si en bastantes tonadillas a solo algunas frases literarias —especialmente las puestas en los entables— permiten atribuir la paternidad de los libretos a las mismas intérpretes, ello era fruto de una fantasía debida al "ingenio" que la compuso, sin duda para lograr un interés mayor en beneficio de la cantante. Baste recordar que los músicos se lamentaban de cobrar poco por la composición de sus tonadillas, y que aun tan reducida cantidad sufría mermas, porque de aquel fondo debía salir el abono de las letras encargadas a los vates. Recuérdese, pasando de lo general a lo concreto, aquel expediente abierto con motivo de las quejas de Polonia Rochel, en 1784, donde se declara, en una lista de tonadillas, el nombre de los poetas que las compusieron, dato que nos sería hoy desconocido sin aquella circunstancia.

Constituía, pues, un artificio poético de los vates la declaración puesta en boca de los intérpretes de que ellos habían producido la obra cuya letra iban a cantar. Tal artificio se ve ya, sin embargo, desde los primeros tiempos de la tonadilla. Así, *La queja* (Misón, 1762), pone en boca de Mariana los versos:

Oyeme este ratito, moreno, (suspende el rigor),
la tonadita guapa, moreno, que mi amor sacó.

Varias tonadillas anónimas y sin año podrían atribuirse a las tonadilleras. El posesivo *mi*, con su anfibología, parece aludir indistintamente a la intérprete y a la autora en *La crítica de la boda* (obra que adolece de la doble deficiencia en lo que respecta a su paternidad y cronología), cuando se dice:

Y ya finalizada, dueños amantes,
merezca *mi* tonada vuestras piedades.

Es otras veces terminante la declaración de la fingida paternidad, como en *El cuento de Leganés* (Anón. S. a.), donde la señora Lorenza (La "Navarrita") dice que le acaeció una vez cierto lance, y agrega:

Me pareció el asunto cosa tan peregrina,
que he resuelto contarlo en tonadilla.

Como narradora del suceso acaecido a ella misma se presentó la cantante Cortinas en la tonadilla a solo *Mosqueteritos míos* (Presas, s. a.), pues comenzaba cantando:

Mosqueteritos míos,
vuestra pobre Cortinas
a pesar de sus afanes,
se ha hallado sin tonadilla.

Manifiesta la actriz, a continuación, que se hallaba con tal motivo muy afligida en el Prado, y al observar su tristeza, una maja indagó las causas que la producían. Entonces aquella maja se dirigió a un petimetre para que le proporcionase lo que tanto necesitaba la Cortinas, y el tal individuo, que por cierto era "un pobre inglesito todo olor y bolsa grande", repuso:

Señorra, si vosté quierre
tonadilla muy salado,
enviarré logo a Paris
e viandrá por otro año,
que en Madrid ha poco gusto...

La maja, al oír tales censuras, no pudo contenerse y la emprendió a navajazos con el insolente. Tras este relato, la Cortinas declaraba:

Yo alegre, entonces,
mi tonadilla
de aquesta idea
fuime a escribirla.

(Debe advertirse que la palabra "inglesito" sustituyó a la tachada "francesito".)

Las tonadillas narrativas a solo de aspecto autobiográfico también permiten sospechar que las mismas actrices habían escrito los libretos correspondientes. Citaremos aquí dos ejemplos, que tienen por autores respectivos a Esteve y Laserna. En *El cuento del Prado con el italiano* (Esteve, S. a., cantada por la Sanz) cuenta la tonadillera que, hallándose en el Prado, se le acercó un italiano,

y puesto a lo chacharelo,
me enhebró entre su parola
este montón de requiebros...

En seguida imita el diálogo que entabló ese extranjero con ella:

"Senti, mio ben, que senti, mia cara,
que esto del mío martir funesta fiama."
Yo tuerzo la nariz, como bufona,
y a escuchar me paré muy de persona.

"Dolce, amabile ogetto,
caro bel' idol mío,
yo moro, aquí fino
per la tua beltà.
Y a morir sono risolto
per vedere il tuo bel volto;
ma venero y riverisco
la tua impia crueltà."

Y yo le dije: "Escuche,
seor italiano:
("La respuesta a lo majo.")
Somos las españolas
tan de porrazo,
que enamoramos todas
a rejonazos.
Y si se muere,

yo le daré lismosna
pa que lo entierren."
"Signora madamita,
in tutti Italia
inamorar sabemos
a puñaladas."
"No me acomoda,
que el amor italiano
todo es parola."
Vióse aburrido
el pollo pipa;
fuése y dejóme
muerta de risa.
Vine a mi casa
y en una esquina
me dió un mancebo
las seguidillas
que he de cantaros.
¡Verán que lindas!

La tonadilla *Mosqueteritos míos* (Laserna, 1777; para empezar temporada la señora Rubio) presenta a la actriz contando que llamaron a la puerta de su casa, y prosigue:

Mando abrir al punto
y en la sala entra
una gran figura
que ni era cigüeña,
ni hombre, ni abutarda,
y todo lo era.
Cuanto más le miraba,
mayor la duda era.
Pero, si no me engaño,
su figura era ésta:
Medio cuerpo de moro,
otro medio a la inglesa.
La cara a la italiana
y el alma a la francesa.
De que vi aquella araña
junto a mi silla,
confieso que me hizo
soltar la risa.
Y entre mí dije:
"No puedes tú, aunque quieras,
dar mucha pringue."
¡Chitito, señores!
¡Queridos, chitón!
Verán lo que dijo
el tal figurón.
Me dijo entre suspiros,
con expresiones tiernas:
"Yo soy, señora mía,
aprendiz de poeta.
Si deseáis aplauso
cantad aquesta letra,
y vuestro amor, tan sólo,
os pido en recompensa."
Aún no había acabado
sus expresiones,
cuando tenía encima
dos manotones.
Y el semihombre,
como vió mi despecho,
mudó de norte.
Y esto es, mosqueteros,
lo que me pasó,
sin quitar un punto,
con el fantasmón.

Entre la producción de Esteve se ven algunos casos en que la tonadillera se presentaba no sólo como autora de la letra, sino también de la música, según se dirá en su lugar con más detalle; pero son poco frecuentes esas falsas atribuciones de paternidad. Quien las prodiga, en cambio, es Laserna, refiriéndolas a los libretos. Y como él era también poeta, tal vez por eso mismo tenía poco interés en proclamar su cualidad de versificador, bastándole con la fama que venía obteniendo como músico.

En los obras de Laserna, la fingida paternidad aparece unas veces insinuada. *Lo que es pedir peras al olmo* (S. a.) pre-

senta a la tonadillera lamentándose de tener que cantar su tonadilla por pobreza de invención; tras lo cual declara compungida:

¿Qué podré hacer? / ¿Qué he de cantar, / ni qué capricho / podré yo hallar, / si una mala seguidilla / nunca he sabido inventar?

Algo semejante sucede en *El genio de los hombres* (S. a.):

Ya el fundamento / de mi invención / queda probado / en conclusión.

Otras veces se confiesa sin ambigüedades la fingida paternidad en las tonadillas de Laserna; como lo testimonia el siguiente manojo de ejemplos:

He forjado esta nueva / tonadillita / para desengañaros, / compadecida.

(*Viendo mis queriditos*. 1776.)

¡Está de poetas / tan bueno Madrid! / Sus ingenios corcho / se han vuelto por fin. / Una tonadilla / algo de Arlequín, / yo sola he compuesto / a luz del candil. / Como en el teatro / hay gustos diversos, / una miscelánea / discurre mi ingenio.

(*La Miscelánea*. 1776.)

Aquí tenéis a la Silva, / dueños de toda mi alma, / que un escalón ha subido / y ha llegado a quinta dama... / Para dejaros airosos / y gustosos, discurría / anoche en mi gabinete / de qué modo me valdría, / y por fin, yo me compuse / una semitonadilla, / conforme mis tertuliantes / cada uno discurría.

(*Aquí tenéis a la Silva*. 1778. Existe otra titulada de igual modo.)

En ocasiones la tonadillera que aparece como fingida autora supone parte del proceso mental que condujo a la cristalización literaria de la obra respectiva. Tal sucede en *Esperanza lisonjera* (Laserna, 1795):

¿Qué asunto tomaré? Quiero pensarlo. / Es oscuro tu numen; "ya lo veo". / Puede ser que se aclare: "no lo creo". / Pero sobre "ya lo veo"; / pero sobre "no lo creo", / mi discurso de repente / la tonada formará.

Más detallado, ya que no más explícito, se muestra ese supuesto proceso mental en *La compositora* (Anón., S. a., probablemente de Laserna y de la época de madurez de la tonadilla), donde Polonia Rochel comenzaba diciendo:

Es imposible que haya
trabajo más infeliz,
que tonadilla o sainete
tener una que escribir.
Todo es cavilar.
Todo es discurrir.
Vuelta por acá.
Vuelta por allí.
Y reniego del diantre,
si ello da en no salir.
Vamos, pues, tomando un polvo,
que ello al fin ha de salir:
que *intelectus apretatur*
dice el adagio latín.
Saldrá un sacristán
a lo matachín,
bailando un cumbé
al son del clarín...
No me gusta esta idea.
No va bien así.
Válgante mil demontres
si acabará *e* salir.

Para dar mayor verosimilitud a la fingida paternidad de la tonadilla, aparecen explicaciones concretas, que son hijas de la fantasía, en *El cuento del ratón* (Laserna, 1775, cantada por la señora Rivera):

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.
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?

Los compositores del período que inicia la hipertrofia y decadencia de la tonadilla no vacilaban en usar ese artificio poético, bien inofensivo, aunque atentatorio a la verdad y la verisimilitud. *Varios locos* (Bustos, 1790) presenta a la tonadillera preocupada y meditabunda; mas bien pronto resuelta a salir con una tonada de su propia invención, lo que manifiesta cantando:

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

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

Si era inverosímil esto de que una cantante, por muy bien dotada que estuviese para la poesía, pudiera improvisar en la escena canciones acopladas a la música preexistente —y a una música que no se acompañaba tan sólo por un clavista, el cual podría flexibilizar la parte instrumental para adaptarse a todos los incidentes y retrasos de una letra cantada en tal forma, sino por una orquesta que llevaba el compás de un modo riguroso—, esas inverisimilitudes suben de punto cuando la improvisación finge realizarse por varios interlocutores, como sucede en *El hospiciano y la criada* (Laserna, 1782; cantada por Garrido y Nicolasa). Al levantarse el telón de esta tonadilla se veía una sala, y en ella entraban los dos intérpretes, cada cual por su lado, entablando el diálogo que sigue:

EL.

Queridita Nicolasa.

ELLA.

Queridito don Miguel.

EL.

¿Con que estamos sin tonada?

ELLA.

Como dos y dos son tres.

EL.

¡Pobre don Tiñoso!

ELLA.

¡Pobre Nicolasa!

LOS DOS.

En desdicha tanta
¿qué es lo que has de hacer?

ELLA.

¿Por qué no vengas la injuria
de dejarnos sin tonada?

EL.

Porque en los heroicos pechos
jamás cupo la venganza

ELLA.

¿Qué dira el publico viendo
que no hay tonadilla ahora?

EL.

Dirá que así las pandillas
no nos dirán: "Otra, otra".

ELLA.

¿Qué haré con ese congreso
si por la falta se enoja?

EL.

Con dos reales convidarle
a merendar a la fonda.

ELLA.

Ello ha de haber tonadilla
y los dos hemos de hacerla.

EL.

Pues yo haré el punto de solfa
y tú la semicorchea.

ELLA.

No te me vengas con chanzas
que tonadilla ha de haber.

EL.

Pues salga lo que saliese,
vámosla los dos a hacer.

BIBLIOTECA MUNICIPAL - MADRID

Seguía la parte central, que constituye el cuerpo de la tonadilla. Esta obra terminaba con "seguidillas", donde comentaban los intérpretes el modo que tuvieron para salir del paso al hallarse sin tonadilla. Este postrer número intercala el siguiente interrogatorio:

ELLA.
¿Qué provecho, Garridito,
sacarás de ser poeta?

EL.
El que me dejen las mozas
por la falta de pesetas.

ELLA.
¿De dónde música y letra
has sacado, dueño hermoso?

EL.
Todo ha salido de aquí,
aunque esto no es lo del otro.

ELLA.
¿Cómo aprendiste, Garrido,
a ser poeta tan pronto?

EL.
Porque de loco y poeta
todos tenemos un poco.

ELLA.
¿Qué diremos, Garridito,
si no gusta esta tonada?

EL.
Que se torció la muleta
y que quedó degollada.

Si para desechar por falsas tales supuestas paternidades no bastara exponer la imposibilidad de improvisar obras con letra y música, cuando ésta es acompañada por la orquesta —cosa que requiere escribir de antemano las partichelas correspondientes—, hay casos en que aparece comprobada tal falsedad por la existencia de una doble versión de la misma obra. Dos ejemplos típicos presentaremos aquí. Uno se halla en *Oigan mi tonadilla* (Marcolini. S. a., estrenada por la señora Segura). La intérprete comenzaba cantando los versos:

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

Habla la tonadillera, a continuación, de las penas y suspiros que la tienen a punto de expirar, lo cual constituye el cuerpo central de la obra, y tras esto canta:

Ya va muy larga
la tonadilla,
y lo que siento
no sea linda,
de idea más extraña,
más exquisita.
Pero el perdón, señores,
logre por mía.

A continuación venían las seguidillas inevitables.

Existe una nueva versión donde la parte central de la obra fué sustituída por unas "coplas" y se añadieron un recitado y unas seguidillas, que aparecen tachados en el manuscrito. De modo que al hacerse la nueva versión —cantada probablemente por otra tonadillera— también se invocaba una paternidad y una novedad inverosímiles, utilizando para ello un texto literario y musical que, si bien parecía improvisado el día de la representación, ya lo habían utilizado anteriormente.

El otro caso típico a que venimos refiriéndonos se recogió en la tonadilla a solo *Títulos de comedias* (Laserna. S. a.). Aquí la tonadillera comenzaba diciendo:

Para el empeño sublime
en que mi conato se halla,
no encuentro ninguna idea
que al esmero satisfaga.

Tocad muy piano
mientras mi eficacia
elige, entre muchas,
la más delicada.

Hay otra versión de la misma obra que difiere en los primeros versos, pues éstos dicen aquí:

Viéndome sin tonadilla,
apelé a mis compañeras
para que, para formarla,
me escribieran tres ideas.

Tocad muy quedito
mientras voy a verlas,
para que el silencio
la atención prevenga.

¿Quién cantó esta tonadilla? ¿Su autora, si admitimos la supuesta paternidad? Soriano Fuertes hubiera dicho que sí. Pero ¿quién era su autora? Cosa difícil de saber, admitiendo tal supuesto, porque en una nota que acompaña al manuscrito se lee: "Esta ton.ª la cantó la Rafal.ª en el Calder.º por estar ronca la Joaqu.ª". Y se añadió después con lápiz "La Tordesillas". En su consecuencia, no fué sólo una, sino que fueron varias, las intérpretes que, según el pensamiento del vate, iban a figurar o figuraron sucesivamente como autores de *Títulos de comedias*.

Pudo, sin embargo, suceder que, por excepción, algunas tonadilleras compusiesen, o por lo menos inspirasen, determinadas obras. En la tonadilla a solo *No sé yo* advertía su intérprete, la señora Márquez, que era andaluza, añadiendo al punto que no mentía, porque se la bebió el agua de Madrid. Sobre una estrofa de la referida composición hay un papel superpuesto, con caligrafía diferente, que dice:

¿Quería usted que tuviera
una cara de mochuelo,

como muchas que en el Prado
van a *casa* de mochuelos?

¿Es casual esa falta ortográfica que convirtió *casa* en *casa*, de acuerdo con la fonética andaluza? Y ¿la compuso y escribió la misma señora Márquez o alguna persona andaluza como ella?

La tonadilla a solo *La nueva jardinera* (Ferandiere, S. a.), escrita para la Rafaela, tiene en el libreto la siguiente nota marginal: "Sacada en prosa por mano de la Rafaela.") Entre sus diversos números hay un minueto, situado entre el entable y las coplas, cuya letra comienza así:

Traigo hermosas rosas
para las hermosas.
También azucenas
traigo a las morenas.

Escribieron tonadillas algunos cómicos, sin embargo; mas no porque no hubiera poetas que las quisieran hacer, sino porque así se proporcionaban un aumento de ingresos; y la demostración es que ellos mismos escribieron buen número de sainetes, aunque a la sazón existían varios saineteros, y alguno óptimo, como don Ramón de la Cruz. Esos cómicos que cultivaban la literatura teatral en la segunda mitad del siglo XVIII eran Luis Moncín, José Concha, Juan Ponce, José Ibarro, Félix de Cuvas y Juan Carretero, así como algunos más. Asimismo se consagró a las mismas tareas José Ibáñez, padre de las actrices Victoria y María Ignacia.

Ocasionalmente compusieron también tonadillas algunos cómicos. Así, por ejemplo, la ficha hecha por Barbieri a la tonadilla *El hospiciano y la criada* (1782) dice que la letra fué escrita por el actor Garrido, el cual había de representar la obra.

III. *Los vates como libretistas efectivos.*

El artículo dedicado por don Carlos Cambronero a las tonadillas en *Revista Contemporánea*, expone que en 1791 —es decir, por los días en que Moratín escribía *La Comedia Nueva*— eran los dos libretistas predilectos de este género teatral don Pedro Rodríguez, quien, además de traducir del italiano y del francés, "observaba buena conducta", y don Sebastián Vázquez, que "no tenía estas ventajas". También sospechó Cambronero que don Luciano Comella produjo libretos tonadillescos, "porque —tales son sus palabras— a más de su carácter, que le hacía ser una hormiguita para este género de trabajos literarios reproductivos, en el guión del canto de la tonadilla *La*

entrada en la cazuela hay anotaciones al parecer de la mano de este autor".

Al comentar Pedrell lo referente a la participación literaria en la tonadilla, manifiesta que escribieron una porción de operetas, óperas, zarzuelas, entremeses y tonadillas Comella, Rodríguez, Vázquez, y casi todos los poetas menores y poetastros de la segunda mitad del siglo XVIII, como Luis Moncín, Manuel del Pozo, Antonio Bazo, Gaspar Zabala, Rodríguez de Arellano, Juan Márquez, José Orozco, Manuel Fermín Laviano, Joaquín San Pedro, Jaime Palomino, Landera y otros, así como también el insigne sainetero don Ramón de la Cruz. Según el mismo Pedrell, el 27 de marzo de 1800 (*sic*, aunque en este año hacía diez que se había retirado Esteve de la vida escénica como compositor) Esteve y Laserna elevaron una exposición, en la cual "suplican que el importe de la letra de las piezas teatrales corra a cargo de la Junta de Teatros y no de la suya", y añaden que "los ingenios que se dedican a escribir esta clase de composiciones son pocos y están disgustados de las actrices".

El memorial a que se refiere aquí Pedrell, así como otros con alusiones a los libretistas, quedaron recogidos en el volumen primero de la presente obra. Recordaremos aquí que solamente la lista de tonadillas enviadas a la Rochel en 1784 incluyó una de Ramón de la Cruz, dos de Antonio Rosales, una de Joaquín de San Pedro, dos de Sebastián Vázquez, una de Luis Moncín, seis de Jaime Palomino y dos de Landera.

Este expediente muestra que a la sazón los ingenios profesionales escribían libretos tonadillescos, sin encerrar la menor alusión relacionada con el supuesto de que los actores supliesen la falta de esas producciones con otras escritas por ellos mismos.

Don Luciano Francisco Comella ocupa un alto puesto, al menos por la cantidad, como autor de estas obras menores. Así lo declara su memorial de 18 de mayo de 1783, según el cual, desde que Esteve y Laserna componen tantas tonadillas como era su obligación, "el exponente ha estado dando sin intermisión todas las letras que han necesitado para su cumplimiento, con el esmero que le ha sido posible". Añádese ahí que, desde algún tiempo atrás, Comella sólo ha podido seguir con Laserna, y que en ese lapso "(que es de cinco años y medio) también ha dado a las dos compañías varias comedias, zarzuelas, sainetes e introducciones, que han merecido la mayor parte de las veces

la aceptación del público". En estas razones fundamenta Comella su deseo de obtener entrada franca en los teatros, "a fin de poder, viendo las obras de los otros y las suyas, componer con mayor acierto".

Son numerosas las tonadillas autógrafas de Comella, y es de suponer que en tales casos jamás trabajaba como amanuense, sino como autor. En tal caso se hallan los libretos siguientes: *Los títulos de comedias, El payo crédulo, La vida del pretendiente, La tornaboda de la gallega, El pique, Los acomodos del vicio, La cómica y la operista, La cartilla, El lente, El peluquero y la criada, El desengañado, El trueque de los papeles, La cita frustrada, Los majos de la carrera, El encuentro de la apasionada, Todo el interés lo vence, Los efectos del lujo, Crítica de la malicia humana, Las dos amigas, La súplica de la Prado, Los tunos forasteros o el quesero y la cuajadera, El trapero y la petimetra, El turronero y la chusca*, etc. Se ve el autógrafo de Comella en todo el manuscrito literario de *Los refranes*, excepto las seguidillas finales, autógrafas de Laserna. En *La tornaboda de la gallega* hay interlineaciones y varias páginas con letra de Comella, y al margen de un folio consignó Laserna las palabras: "Estas dos coplas las mandó quitar el señor Alcalde de corte, el señor Cornejo, que son estos seis versos."

Aparece declarada, por excepción, la paternidad de una tonadilla en la censura correspondiente, que firma don Santos Díez González, al decir respecto de *La Anita* (1794): "He examinado la adjunta tonadilla por doña Joaquina Comella y no hallo reparo..." Era la autora una hija de don Luciano, desgraciada jorobadilla que le ayudaba al padre en las tareas literarias para aumentar sus emolumentos, y que falleció a los veintidós años de edad.

A pesar de tanta fecundidad, ya es sabida la dureza con que se le trataba a Comella por numerosos detractores. No se vió la picardía y gracia con que venía recogiendo aspectos callejeros, o presentando cuadros de costumbres hoy muy interesantes, y probablemente sólo se consideró la agudeza y tesón con que censuraba en las coplas satíricas de sus tonadillas a personas que por entonces gozaban de gran prestigio social en diversas profesiones, comenzando por la literaria, donde él era un cofrade, y no de los más torpes por cierto, lo cual contribuyó a que sus contemporáneos le tratasen con desprecio sumo. Siem-

pre la política del desdén, cuando no cabe el silencio, ha sido empleada por los poderosos contra los humildes a quienes se deseaba tener postergados. Y sin embargo, también Comella tuvo sus elogiadores —aun descontado el hecho de que no debía parecer tan malo al público cuando éste aceptó sus innumerables obras durante largo tiempo—, y entre ellos se hallaba Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, quien "admiraba a don Luciano Comella por lo llano".

Consta que Gaspar Zabala fué autor del libreto de la tonadilla *El novio sin novia* (1784). Y consta, no sólo por la declaración propia, sino por el testimonio de sus contemporáneos, que don Ramón de la Cruz produjo numerosas tonadillas —muchas de las cuales se conservan hoy seguramente, aunque figurando como anónimas, y tal vez alguna redactada en tal forma que pudiera suponérsela escrita por la intérprete a quien se confió la representación—; pero sólo se sabe con exactitud de una titulada *El cazador*, y se tiene noticia de otra, rotulada *La gitana pastora*, que figura entre las incluídas en el expediente de Polonia Rochel, antes citado. Hay otra tonadilla, cuyo manuscrito, existente en la Biblioteca Municipal y titulado *El cuento de la Ronda*, insinúa con lapicero la posibilidad de que tuviera por autor al mismo Cruz.

Otro autor de tonadillas fué una persona de gusto tan depurado como don Tomás de Iriarte, el autor del poema *La Música*. Ignoramos cuántas escribió, pero lo positivo es que se incluyeron dos suyas —tituladas *Los gustos estragados* y *El lorito*— en el tomo LXIII de la Colección Rivadeneyra. No existe copia del libreto en la Biblioteca Municipal, ni tampoco aparece allí la música de producciones con dichos títulos, siendo el que más se aproxima *El gusto estragado*; pero se trata de una obra distinta, aunque al pronto pudiera suponerse que era la misma con una variante ligera. ¿Llegarían a cantarse en el teatro estas tonadillas de Iriarte? ¿Fué acaso el mismo poeta quien las puso música, como lo hizo también con su melólogo *Guzmán el Bueno*, cuya paternidad, en cuanto a lo musical, se viene atribuyendo erróneamente a don Luis Misón? Acaso el tiempo nos descifre estos enigmas. Lo positivo es que no era tan despreciable el género tonadilla, considerado literariamente, cuando una persona de tan fino gusto y tan alto prestigio literario como don Tomás de Iriarte, produjo algunas —y esto me-

rece subrayarse— aceptando sumisamente el plan, carácter y estilo propios de esas producciones. Así, por ejemplo, quien leyese *Los gustos estragados* sin conocer su efectiva paternidad, podría señalar sin reparo a don Luciano Comella como autor de esa tonadilla. Una pieza cómica en un acto de Iriarte, titulada *La librería* e impresa en Salamanca (S. a.) bajo la denominación "drama", tiene continuadas alusiones musicales. Al final de la obra piden que la protagonista cante y "Feliciana canta una tonadilla", sin que se diga cuál ni figure la correspondiente letra. ¿Destinó tal vez Iriarte a esta obra una de esas dos tonadillas que aparecen impresas en la Colección Rivadeneyra, y a las cuales probablemente puso él mismo la música, de igual modo que la puso a su monólogo *Guzmán el Bueno?*

Es posible que también escribiera tonadillas un vate contemporáneo de Iriarte, y fabulista como él: don Félix Samaniego. Lo positivo es que, dando a esa voz genérica un sentido burlesco enderezó contra Iriarte unas *Coplas para cantar al violín a guisa de tonadilla,* bien alejadas del carácter y aspectos adoptados por la tonadilla escénica a través de su evolución. Esta composición ha sido incluída por don Angel Salcedo Ruiz en su libro *La literatura española. Resumen de historia crítica,* y dice así:

Cantar la Música Iriarte
se propuso en un poema:
y en lugar de sinfonía
tocó la gaita gallega.
"Las maravillas de aquel arte canto..." (1)
¡Dios guarde, oh muñeira, tu gracia, tu encanto!

De Juan de Mena llegó
a la berroqueña oreja,
aquel estupendo verso
con que el poema comienza.
Y dijo asustado: ¿Qué música es ésta?
Jamás otra tal me rompió la mollera.

Ni destemplados clarines,
ni la zampoña perversa,
ni en vil mercado el molesto
gruñente animal de cerda,

(1) El primer verso del poema *La Música,* de Iriarte.

que hasta los perros y gatos ahuyentan,
tan desapacible hirió mis potencias.

¡Señor Iriarte, o don diablo!
Si más estilo y cadencia
no dáis al verso, dejad
vuestra profesión coplera.
O al versificar ved si os presta
El Asno erudito sus tiernas orejas.

IV. *Los compositores como libretistas efectivos.*

Fueron Guerrero y Misón los iniciadores de la tonadilla escénica, y Esteve y Laserna, sus dos más eminentes cultivadores. Casi todos estos músicos, si no todos, escribieron en diversos casos los libretos de sus propias tonadillas. Ello, naturalmente, no irrogaba perjuicios de índole artística y a la vez proporcionaba beneficios de orden económico. Si, por un lado, el libretista de ópera no tenía que esmerarse mucho como poeta, porque allí la música era lo esencial y la letra en cierto modo lo secundario, considérese cuán menguados primores deberían pedirse al libretista de tonadillas escénicas, es decir, de producciones que representaban lo secundario, merced a su categoría de intermedios puramente recreativos y al efímero porvenir de su existencia. Si, por otra parte, se recuerda que los compositores veían mermados sus haberes, por tener que abonar de su propio peculio los libretos de tonadillas —los cuales se pagaban a doblón cada uno en 1784, y a 80 reales cada uno en 1801, según consta por recibos que firmaban los maestros don Pablo del Moral y don Blas de Laserna—, no es sorprendente que los mismos músicos decidieran escribir libretos, a fin de reducir los gastos. Poco importaba que lo artístico sucumbiese ante lo económico.

Tal vez don Antonio Guerrero escribió la letra de sus tonadillas, aunque no he hallado noticia alguna que permita fundamentar tal suposición. Estaba metido de lleno en la vida teatral durante largos años y era hermano de un famoso actor a quien la literatura debe diversas producciones. Sería, pues, tarea relativamente llana para él la de trazar libretos, sobre todo si consideramos que a la sazón se hilaba menos delgado que después, por hallarse aún en sus albores la tonadilla escénica.

En cuanto a don Luis Misón, no cabe duda alguna de que

fué a la vez músico y libretista, aunque sí la de que actuara como vate por razones de índole económica. Nos inclinamos a creer, sin embargo, que Misón escribió la letra de algunas tonadillas suyas, tentado, más que por el deseo de obtener una ganancia o de evitar una pérdida, por inclinaciones de carácter puramente artístico, a saber, por el deseo de conseguir más íntima compenetración entre el texto literario y el musical —sobre todo en números onomatopéyicos a los que tan manifiesta inclinación mostraba siempre— o por la necesidad de acoplar a líneas melódicas preestablecidas las palabras que habrían de ilustrarlas, porque Misón tenía un sentido más hondo de la música instrumental que de la vocal, a diferencia de su contemporáneo Guerrero. Débense a él cuatro tonadillas impresas en Madrid el año 1761, como queda ya dicho en la Introducción del presente estudio. La portada del correspondiente folleto declaró a ese artista como autor del "metro y composición" —es decir, de letra y música— de esas obras menores, y lo ensalzó diciendo que era "inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo". Cuando llevaba largo tiempo en la tumba, también lo elogió Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra "como hombre de singular talento músico".

No hemos visto consignada terminantemente la paternidad literaria de su paisano Esteve en ninguna tonadilla; pero consta que fué también libretista como lo ha sido su colega Laserna; y es fácil establecer indiciariamente tal paternidad cuando se observa en obras cuya paternidad musical le corresponde ciertos giros y vocablos catalanes, o ciertas incorrecciones ortográficas que recuerdan la fonética catalana, "Soy *bufona*" dice el personaje femenino de *El zapatero y la criada* (Esteve). En *El zapatero* (Esteve) se leen los versos:

Oiga usted, don Pepito, cariñosa y afable
¿no es mi *chicota* y marcialota?

"Bufona" y "chicota" son palabras correntísimas en el idioma catalán. *Aceitunero, una maja y esportillero* (Esteve) intercala en sus seguidillas finales un grito de vendedor catalán que dice: "Estambre hilat." *Los artilleros* (Esteve) incluye un personaje que debía de ser catalán, según se deduce por el vocabulario y la fonética ortográfica. En *Una criada que no habla, una viuda, un petimetre, un payo y una paya* (Esteve)

comentan las seguidillas finales algunos rasgos de la gente paya que va al Retiro para ver los patos, y con este motivo aparecen unos versos con construcción que recuerda al catalán: "Traen *al* bolsillo un poco de pan."

En *Los segadores* (Esteve) se ve la incorrección ortográfica:

Del abrazado agosto — el cuco y gallo cantan
las noches todas, — de aquesta forma.

Todo ello permite suponer que en las referidas tonadillas la paternidad de Esteve no se limitó a lo musical, sino que abarcó también lo literario. Por excepción, entre el gran caudal de tonadillas anónimas existente aparece el nombre del autor en un libreto que dice *Tonadilla a dúo "Los segadores"*, de Esteve". Y esta declaración permite suponer que no sólo la música, sino la letra igualmente, fueron escritas por dicho compositor, explicándose así aquel "abrazado", en vez de "abrasado", que, de otra suerte, parecería una incorrección ortográfica inexplicable.

Recordaremos aquí, con Cotarelo y Mori, la existencia de un recibo fechado en julio de 1778 y firmado por el director de Compañía Manuel Martínez, referente a los gastos hechos para la representación, con texto español, de cierta ópera de Puccini, que en su adaptación a zarzuela se titulaba *La isla de los pescadores*. Una partida de dicho documento dice: "A D. Pablo Esteve, por la poesía de la dicha, 1.500 reales", y la siguiente partida reza: "Al mismo, por un intermedio para ella, 300 reales." Por aquí queda comprobada la actuación del referido compositor como vate.

Es bien sabido que Laserna escribió numerosos libretos de sus tonadillas, y no tanto con miras artísticas como con intenciones económicas: así evitaría tener que pagar al ingenio el importe de las correspondientes letras. No resulta fácil en la actualidad conocer cuáles de esas obras musicadas por Laserna tuvieron la misma paternidad literaria; pues si bien es cierto que abundan los escritos de su puño y letra, muy bien pudo suceder en algunos casos —y en otros es indudable— que aquí Laserna actuó como mero copista, probablemente a causa de que el tiempo apremiase, pues los libros debían ser entregados con la debida antelación para que los revisasen varios censores religiosos y civiles. Hay incluso casos en que un mismo libreto

contiene dos autógrafos: uno, de Laserna, y otro, por lo general, de Comella, el comediógrafo tan vapuleado por Moratín.

He aquí una lista de obras —incompleta, bien entendido— cuyo libreto, en alguna de las tres copias manuscritas que todos tenían, aparece autografiado por el referido compositor navarro: *El paje y la doncella, La potajerita, Criticar con inocencia, La empanada del día de Pascua, El duelo, La resurrección de la tirana, Los ciegos y el amolador, La señorita y el loco, El jardinero, La vizcaína, Los efectos de la aprensión,* y varias tonadillas sin título, una de las cuales por cierto —escrita en 1773 para la señora Rubio— dice en los primeros versos "*Mosqueteritos míos — ya se ha llegado el tiempo*". Tiene escrita por Barbieri esta frase: "letra y música autógrafa de Laserna", la tonadilla *Cosas del día.*

En diversas tonadillas autógrafas de Laserna, censuradas en 1790 y años sucesivos, llevan la firma y rúbrica de este músico los libretos existentes en la Biblioteca Nacional. Recordemos, por ejemplo, *La tertulia de la Pulpillo y Segura.*

¿Fué mero copista o autor del libreto en todos esos casos el propio Laserna? El enigma es indescifrable. Como lo es también, en otros, deslindar la participación —ya como colaborador, ya como simple copista— que Laserna pudo tener cuando en una misma obra —y ello es relativamente frecuente— se ven su autógrafo y el de otra mano, sobre todo la de Comella. De esto último nos ofrece ejemplos *El lance del café; La fuga de la Pulpillo* (coplas y seguidillas finales, de Comella; el resto, de Laserna); *Los caprichos* (donde todo era de Comella; pero habiéndose prohibido las seguidillas finales, porque decían de qué modo se daban el pico los jilguerillos al amar, aparecen otras autógrafas de Laserna, que pintan la aflicción de la actriz al hallarse ante el público); *Los nombres trocados* (donde Laserna sustituyó una estrofa tachada y escribió una hoja de papel con las tres estrofas y bolera epilogal de la "segunda copla", pegándolas sobre la versión primitiva); *El monstruo* (manuscrito formado por cuatro hojas, siendo la primera, tercera y última autógrafas de Laserna, y la segunda de Comella). *La despedida de la Tordesillas* (obra en dos partes; la primera con autógrafo compartido por Comella y Laserna, y la segunda con autógrafo de Comella tan sólo); *El tribunal de las quejas* (toda autógrafa de Comella, salvo las seguidillas fina-

les, escritas por Laserna). Es de advertir que, en casos parecidos a éste, no sólo cabe la duda de si Laserna procedió como "ingenio" o como amanuense, sino además de si tal adición constituía en aquel momento una novedad o, por el contrario, se reducía a un mero traslado de materiales recogidos en alguna otra producción tonadillesca.

Dedúcese que la intervención literaria de Laserna unas veces alcanzó a toda la obra y otras veces se redujo a ciertas partes sueltas, desglosables o sustituíbles de la misma, como lo eran las "coplas" de las tonadillas satíricas o las "seguidillas" epilogales. Y acaso fué él mismo —y no un ingenio más atento a los menesteres puramente literarios que a los musicales— quien escribió para *La crítica del teatro* aquella estrofa que dice:

Cuando cantan las mujeres
en las comedias los cuatros,
forman un son que parece
que están arrullando al diablo.

Porque los "cuatros" no invaden la tonadilla, pero seguían cantándose en las comedias hacia 1783, año en que fué compuesta *La crítica del teatro*, para agravio de actores y probablemente de espectadores.

Sin duda escribió la letra de algunas tonadillas el compositor Juan Marcolini, de cuya facilidad para la versificación da noticia la Biblioteca de Autores españoles de Rivadeneyra, al trazar la biografía de don Leandro Fernández de Moratín, porque ahí se cuenta que éste, para obtener en 1789 el favor del Conde de Floridablanca, a la sazón ministro, le escribió un romance, teniendo presente que por ese medio había logrado protección "un tal Marcolini, músico de la Capilla real", cuyos "versos ramplones" divertían en extremo a aquel ministro.

También figura un don Antonio Rosales, seguramente el compositor tonadillero, como autor de la letra de una tonadilla enviada a Polonia Rochel en 1784, en virtud de la queja formulada por esta cantante contra don Blas de Laserna, según queda referido. Ello nos permite suponer que la personalidad artística de aquel músico se desplegó bajo ese doble aspecto.

Se ha visto, pues, que diversos compositores de tonadillas —desde Misón, que fué su primer fomentador eficaz al recoger la tendencia iniciada esporádicamente por Guerrero, hasta Laserna; que alcanzó la madurez y presenció el ocaso de este género teatral— suplieron a los "ingenios", en diversas ocasio-

nes, para componer los libretos, que, muchas veces por mero artificio literario, se declaraba haber sido compuestos —y lo que es más inverosímil, improvisados— por aquellas actrices y actores a quienes iba a confiarse la interpretación.

* * *

Como los libretos de tonadillas guardan el anónimo de un modo absolutamente constante, mientras que la parte musical suele declarar el nombre del autor que la compuso, viene siendo costumbre poner el apellido de éste al mencionar los textos no sólo musicales, sino literarios, de esas obras escénicas. Así procedemos también nosotros en este estudio, sin que la mención del músico, referida a textos literarios, signifique, ni mucho menos, que el respectivo compositor haya escrito la letra para sus *tonadillas*.

CAPITULO II

DENOMINACIONES COLECTIVAS Y TÍTULOS INDIVIDUALES

I. *Observación preliminar.*

Sucede con la tonadilla escénica, en cuanto a su contenido substancial, lo que siempre ocurrió con toda manifestación artística, a saber, que no pudo alcanzar la plenitud sin antes pasar por una serie de tanteos sucesivos, en una evolución constante de lo sencillo a lo complejo, y que una vez lograda esta plenitud, inició fatalmente su descomposición por plétora ahogadora. Explícase, en consecuencia, que, por lo que respecta a sus denominaciones, presente la tonadilla cierta variedad, debido, en no pequeña parte, a esas mismas causas, y que si aceptaba unas veces más de lo que prometía la respectiva denominación, quedábase otras veces corta.

No es la palabra "tonadilla" una voz sacramental que forzosamente debía contener una significación delimitada de un modo fijo y con caracteres indestructibles. Pasa con ella, en pequeño, lo que ha pasado con otros géneros musicales de boga internacional. ¡Cuántas variedades incluye la palabra "ópera"! La bufa, la seria, la grande, la cómica, la verista de los modernos compositores italianos, y en cierto modo —considerada como manifestación teatral— la cristalizada en el "drama lírico" wagneriano, testimonian esa multiplicidad, que bajo un rótulo sustantivo común, admite los productos más heterogéneos y disímiles.

Si de la música vocal pasamos a la puramente instrumental, análogas variedades nos suministra la "sonata" (en su origen considerada como pieza escrita para ser tocada, en oposición a "cantata" o pieza para ser cantada; después, considerada como sinó-

nima de *suite* en obras instrumentales alemanas y como sinónimo de pieza instrumental en las óperas italianas; más tarde, como sinónima de composición en un único tiempo para clave solo; y posteriormente como producción en varios tiempos, encadenados con sujeción a determinado plan, para piano solo o para piano y algún instrumento: violín, violonchelo, etc.), o la "sinfonía" (composición instrumental que a comienzos del siglo XVII está compuesta con un sello armónico predominante; bien pronto identificada con el vocablo "sonata"; después, pieza instrumental introductiva o intermedia en óperas, oratorios y cantatas; colección de piezas de danza, en forma de *suite*, y composición en varios tiempos que excluyen todo lo coreográfico).

Se advierte, por tanto, volviendo a nuestra tonadilla, que sigue las leyes comunes a toda evolución artística, mostrando, por una parte, cierta amplitud genérica, y por otra, cierta variedad específica. Si aquella amplitud se declara generalmente en los títulos de las correspondientes obras al fijar su índole ("miscelláneas", "follas", colecciones de "pasos", "piezas de música", etcétera), esta variedad se manifiesta pasajeramente en el transcurso de la obra, cuando se hace una referencia a la misma por cualquier motivo más o menos circunstancial.

II. *Rebasamientos de la tonadilla considerada genéricamente.*

Habiendo derivado la tonadilla del sainete por desglose, adviértese, durante la primera época, lo fronterizo con él, y aun una supervivencia de aquel origen. Así, bajo la denominación "sainete" hallamos en el guión musical de *Las cazadoras y fantasías del Bosco* (Guerrero, 1764) un "allegro" para orquesta sola, destinado a tocarse "mientras representa Ayala"; y al final de este número, puramente instrumental, se lee: "Sigue la tonadilla a solo." Figuran en seguida, en el referido manuscrito, varios textos musicales: ante todo, un "Rezitado despacio" para cuerda con sordina, seco al principio y después "a compás"; y tras esto un "Aquatro", cuya letra dice:

Plutón, obedeciendo
tus conjuros, te envía
en los sueños del Bosco
sainete y tonadilla.

Falta el manuscrito del libreto correspondiente, por desgracia. La música está en la Biblioteca Municipal.

Durante la época de madurez subsiste el recuerdo del enlace entre sainete y tonadilla, apareciendo ocasionalmente identificados ambos términos, *si bien con cierta volubilidad*. En un libreto que conserva la Biblioteca Nacional de *Los payos y los gitanos* (1776), la obra aparece encabezada con la denominación "tonadilla o sainete", mientras que en otro ejemplar se dice tan sólo "tonadilla nueva".

Lo fronterizo de ambos géneros motivó una denominación bien poco usual, cuando ya se insinuaba con la realizada plenitud *una pronta decadencia, al escribirse Todo o nada* (Rosales, 1789), que es un "sainete en tonadilla". Esa obra se inicia con una "obertura" para orquesta sola en sustitución del habitual ritornelo, la cual enlaza con una "Introducción" cantada por "Todos" y por varios personajes a dúo. *Todo o nada* presenta un aspecto algo caleidoscópico, pues después de la música referida tiene un "allegretto poco", unas "seguidillas", una "tirana", un "coro" cantado por "todos", unas "seguidillas boleras", una "gayta", un "recitado", un allegro presto", un "andante" con letra italiana y unas "seguidillas finales" de despedida, en las cuales, por cierto, se marca el singular carácter de esa producción al decir:

Adiós, adiós, señores, tonadilla y sainete
y aquí fin tengan en una pieza.

En realidad, esta obra, considerada genéricamente, podía catalogarse entre las "misceláneas", de que se hablará después.

El desafío de Polonia (Esteve, S. a.) tiene dos partes. La primera figura como "Sainete. Tonadilla a 7" y concluye con los versos:

Piedad, apasionados; y viva la tonada,
tened clemencia patio y cazuela.

La segunda parte figura como tonadilla.

Identificadas las voces "sainete" y "entremés", todo lo que acaba de decirse tiene aplicación cuando esta última palabra aparece ligada o confundida con el género teatral que venimos estudiando, como sucede en la *Tonadilla nueva del Peluquero burlado y el chasco del Peluquero* (Misón, 1762), como dice el manuscrito musical de una obra cuyo correspondiente libreto se encabeza con las palabras: "Entremés. Tonada a 3. El chasco del Peluquero." Esa triple denominación —tonadilla, to-

nada y entremés— atestigua las perplejidades que a veces causaba el intento de dar una rotulación genérica a estas obras literariomusicales, y manifiesta, por otra parte, la genealogía de la tonadilla, como composición teatral desglosada del entremés o sainete.

Otro vocablo, con el cual suele aparecer identificada la voz "tonadilla", es "juguete", pero la declaración explícita sólo se ve durante los albores del género. También se consideraba como juguete una tonadilla corta, que carece, en ciertos casos, de "coplas" o parte central, según se declara o deduce a la vista de los correspondientes manuscritos. "Tonada o juguete entre seis" se denomina *Los alguaciles* (Guerrero, 1758). Un decenio después ya aparece fijado ese carácter específico del "juguete" en el marco de la tonadilla, con el texto de *El ciego (Rosales, 1767), donde se lee:*

Y pues a ser graciosa
hoy he venido,
vamos a la tarea:
vaya de oficio.
Que voy al punto
a divertirlos,
no con formal tonada,
sí con un juguetito.

Ya que no las tonadillas satíricas, las narrativas se juzgan alguna vez como juguetes. "Cantaros quiero — un juguetillo", dice la *Tonadilla a solo para la señora María del Carmen* (1778, Laserna), que comienza "Dueños queridos — de toda el alma".

"Juguete", en vez de "tonadilla", se denomina *El prometimiento* (a solo, Anón., S. a.; cantado por la señora Ramos). La obra sólo tiene dos partes, en vez de las tres usuales en toda tonadilla a solo. La primera sirve para pedir perdón al público por los defectos de la actriz; y en la segunda se solicita amparo para la "pobre desventurada", la cual promete estar rendida a los "morenitos queriditos" de Madrid.

"Juguetes" hubieran podido denominarse algunas tonadillas del segundo y tercer período que, una vez cristalizado el plan tripartito —introducción, coplas y final— para las obras a solo, prescindían de la parte central. También, aun sin excluir esa pauta, pero reduciendo excesivamente sus proporciones, es decir, aceptando un criterio basado en lo externo más que en lo constitucional, existen algunas tonadillas a las cuales cuadraría la referida denominación, o alguna otra, como "semitonadilla". Vemos esta última citada en el transcurso de *Aquí tenéis a la*

Silva (una de las dos obras tituladas así, la cual fué escrita en 1778 por Laserna para Faustina Silva):

Y por fin yo me compuse conforme mis tertuliantes
una semitonadilla, cada uno discurría.

* * *

No concluye con lo expuesto la lista de las más salientes obras que pueden identificarse con el "juguete" o tonadilla breve a que nos venimos refiriendo ahora. Citaremos aquí varias *más*, las cuales, *si bien no agotarían un inventario en parte* ocioso, es oportuno señalar, pues muestran nuevos aspectos o confirman los presentados en los párrafos anteriores.

Unas veces la palabra tonadilla figura mencionada como denominación genérica, pero no con exclusividad absoluta. Así el guión musical de *Mosqueteros de mi vida* (Laserna, S. a.) llama a esta producción "tonadilla"; pero algunas partichelas sustituyen ese vocablo por "juguete". Trátase de una obra muy breve, pues sólo tiene dos números, y la tonadillera dedicaba frases laudatorias a dicha producción, diciendo que constituía un "juguete muy lindo y gracioso."

Otras veces queda excluída la sacramental denominación tonadilla, sin perjuicio de que el texto literario manifieste que se trata de una composición de este género. Tal sucede con *Allá va una quisicosa*, título del primer verso (Moscoso, S. a., para la Cortinas), donde se quebranta el plan tripartito integrado por introducción, coplas y seguidillas, pues carece de la parte central. Dicha obra se denomina *Introducción* o *Juguetito*, de modo que esta doble calificación revela, por parte del autor, ciertas vacilaciones para darle el encaje genérico justo; mas, por otra parte, no consideraba el libretista que esa supresión fundamental aboliera el carácter genérico de otras producciones con que se enriquecía la producción tonadillesca, como se deduce al leer los siguientes versos explicativos que inauguran la obra:

Allá va una quisicosa para introducir gustosa
a modo de tonadilla, después una seguidilla.

Algunas veces había referencias especiales para justificar el carácter de "juguete" en ciertas obras, denominadas tonadillas, que se distinguían por su brevedad. *La obligación de la Pérez* (Esteve, S. a.) ponía en labios de la cantante:

BIBLIOTECA MUNICIPAL MADRID

Cantaros quiero,
una tonada corta
que yo he compuesto.

Tras unas coplas caracterizadas por su brevedad, la actriz decía:

A las seguidillas
prestad atención,
que como es juguete
no son de invención.

Despréndese, por tal frase, que la brevedad de la referida tonadilla autorizaba para que se la considerase como "juguete" en este sentido genérico de que venimos tratando.

* * *

El consuetudinario plan de la tonadilla a solo se quebrantaba, con el propósito de introducir variados aspectos, en las "follas" y "*misceláneas*".

¿Qué es la folla? Teatralmente considerada, según la definición dada por los diccionarios, una pieza teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música. Aunque no abundan, existen algunas tonadillas que aceptaban esta forma caleidoscópica, desistiendo del declamado, salvo a lo sumo en breves parolas. Unas admiten la doble denominación "Tonadilla o folla" (*sic*), con lo que revelan bien ligado el parentesco entre ambos géneros, cuando el segundo se aplicó a esas breves piezas que servían de intermedio musical entre las jornadas de la comedia. Otras se denominan sencillamente "follas". También aparece la denominación "folla cantada", de igual modo que en alguna edición antigua se calificó de "Fiesta cantada" la ópera *Celos, aun del aire matan*, con letra de Calderón y música del maestro Hidalgo, tenida por comedia hasta que ha descubierto el autor del presente libro el primer acto musical de dicha obra en la biblioteca del Duque de Alba.

La folla de María Antonia, a solo (Esteve, S. a., cantada por *La Caramba*), comienza anunciando "una folla real" que traía la intérprete para servir a la comunidad. Después manifiesta la cantante que son tres los juguetes de su folla, cuyo reparto se efectuará del siguiente modo: a las damas les quiere dar un rondó; a la tropa, una gran marcha de su profesión, y al patio, unas seguidillas de aquellas de "¡Voto a brios!" que

había engendrado Lavapiés y había parido el Barquillo. El rondó tiene letra italiana; la marcha presenta un carácter bélico; las seguidillas son "majas" y se acompañaron a la guitarra. Tras cada uno de estos tres números había otro titulado "Canción", cuyas tres apariciones tenían una música común; pero letra distinta:

Viva, viva la folla, si gusta,
y observe silencio la comunidad.
Viva, viva la flor del romero,
para los que tienen muy poco dinero...

Viva, viva el capricho y la folla
y siga el silencio con gran rectitud.
Vivan, vivan la malva y la china,
para los que tengan daño en la salud...

Viva, viva la folla, señores,
si ha gustado a todos tanta variedad.
Vivan, vivan los chuscos y chuscas,
y con seguidillas esto acabará...

Esos juguetes de la referida folla constituían su parte central, y como era corriente a la sazón, cerrábase la obra con unas seguidillas, en las cuales, por cierto, la actriz tenía frases de elogio enlazadas con otras que pintan al vivo el descoco de tan famosa intérprete.

Si bien existen algunas "follas" a solo, era lo más corriente que entrara en ellas un gran número de personajes, y también que algunas de esas obras se desarrollasen dentro del tipo de "pasos", con los cuales se identifican, por lo cual las examinaremos más adelante, al tratar de éstos. Diremos aquí tan sólo, en relación con la materia, que existe una *Tonadilla o folla de la señora Lorenza* (Esteve, S. a.), como dice el guión musical, o "folla cantada", como se lee en algunas partichelas; y existe, igualmente, una "folla real y cucaña de Nápoles" bajo el epígrafe *El desafío de Polonia* (Esteve, 1776) y con el encabezamiento *Tonadilla general*. También hay una "tonadilla a 3" bajo el rótulo *La folla* (Anónima, 1765), donde figuran tres seguidillas. En la *Tonadilla o folla de la señora Lorenza*, la protagonista anunciaba que lo que traía "una folla es en juguetes — todos de asuntos extraños".

Los mismos censores solían ver en la "folla" una variedad dentro del frondoso campo tonadillesco, acreditándolo así el libreto manuscrito de la *Folla* escrita en 1777 para Lorenza San-

tisteban —como se ve aquí, el libreto mostraba desacuerdo con la música en cuanto a la consideración genérica de la obra, y suministra precisiones cronológicas que en aquélla faltaban, puesto que esta obra es la misma de que venimos ocupándonos—, porque el censor, fray Sebastián Puerta Palanco dictaminó al respecto: "He leído la tonadilla que antecede titulada *Intermedio de música folla cantada*, y se puede conceder la licencia..."

Como sinónimo de "folla" se consideraba la voz "ensalada", comprobándolo así los siguientes versos de la *Tonadilla a 7 de la folla* (Anón., 1765).

Ahora, señores míos, siguiendo la ensalada, vienen a la palestra Gertrudis y su hermana.

Así como existen "follas" declaradas "a solo", también presentan análogo carácter varias tonadillas, todas ellas con el título común *La Miscelánea*, título que, si bien aparece teniendo un sello específico, podría considerarse muy bien como genérico, cuando se analizan los elementos integrantes de estas obras y el plan que las presidió. La sinonimia de ambas denominaciones aparece bien manifiesta en el libro de Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, *Origen, épocas y progresos del teatro español* (Madrid, 1802), al decir que son

las Follas reales que aun se representan
ramillete de varias novedades
y miscelánea, en fin, de habilidades.

La Miscelánea (Laserna, 1776) tiene —como la "folla" escrita por Esteve con destino a *La Caramba*— composiciones para todos los gustos del auditorio. Hay aquí, en efecto, una "arieta" precedida de "recitado", un "caballo" acompañado a la guitarra, un "zerengue" y un par de seguidillas. La tonadillera, como hemos referido anteriormente, se representaba en esta producción, diciendo:

Una tonadilla
algo de Arlequín...

Otra obra de Laserna, titulada también *La Miscelánea* (S. a., cantada por la Joaquina), contiene un "rondó italiano" para los palcos y lunetas, unas seguidillas de "majos" para el patio y las gradas, y una "tiranilla" para la cazuela, concluyendo

con un número de despedida sobre el molde métrico de seguidilla, que a la sazón era obligado en el número final. La intérprete alude al aspecto caleidoscópico de la obra, expresándose así:

Afuera coplas,
y a buscar vamos
diversas cosas,

manifestando al punto el propósito de repartir sus habilidades entre los oyentes.

El intérprete *Camas* cantó cierta tonadilla, titulada igualmente *La Miscelánea* (Anón., S. a.). Anunciaba dicho actor la nueva obra, diciendo:

Vengo a ofreceros, rendido,
una nueva tonadilla,
al modo de miscelánea
con variedades distintas.

Ella *tendrá lo primero*
una nueva tiranita,
y luego, para remate,
unas buenas seguidillas.

Cuando esta producción vió sustituida la "tiranita" por un número con letra italiana, el anuncio de su contenido se transformó de acuerdo con la nueva realidad:

Ella tendra en italiano
un "rondón" (*sic*) o cavatina,

y en nuestra lengua española
unas buenas seguidillas.

Es de observar que las seguidillas intercalaban una "tirana", por lo cual puede deducirse que esta producción anónima fué compuesta, con toda probabilidad, entre 1780 y 1795.

Declárase que se trata de una "miscelánea" en el texto de la tonadilla a solo *Yo soy un majito* (Castel, S. a.), interpretada por Garrido. Este actor comenzaba diciendo que iba a cantar "una miscelánea a la pin pan", y utilizaba un pretexto para presentar varios aspectos de la música popular española.

Análogo sello tiene, aunque sin declarar que constituye una miscelánea, "La Pretola Correa" (título del primer verso) (Esteve, 1787), donde tras la introducción vienen unas "seguidillas boleras", y no por capricho, sino —"por ser lo que ahora— se estila en España". A continuación exponía la intérprete:

Mis señoritos,
ahora escuchad.
Una tirana

voy a cantar;
y si no gusta,
conformidad.

Entre esta tirana y el postrer número había unos cuantos versos de enlace, de los cuales entresacamos los que dicen:

Caballeritos, ahora escuchad las seguidillas para acabar.

El postrer número tiene carácter autobiográfico:

Mi fortunita al fénix es semejante, que en Barcelona ha muerto y aquí renace...

Existen varias "misceláneas" no declaradas en tonadillas para interlocutores. Así, por ejemplo, la tonadilla general *La empanada* (Laserna, 1787) está formada por una colección de números heterogéneos, que aprovechaban la actualidad de la Nochebuena.

Como se ve por lo expuesto, la voz "miscelánea" marcaba la zona fronteriza entre el rótulo específico y el título genérico.

* * *

Las tonadillas de "pasos" eran obras de gran espectáculo que utilizaban todos los elementos disponibles de la parte de cantado, y aun otros actores, sin que las presidiese una concepción unitaria. En cierto modo se las podría considerar como "revistas", según el sentido que hoy se da a esta voz en el terreno teatral, y cada "paso" constituía un "cuadro", por lo general sin enlace con los "cuadros" contiguos.

"Cuadros" hay en diversas "follas". La *Tonadilla o folla de la señora Lorenza* (Esteve, S. a.), de que antes se habló, contiene el "paso de los payos" y el de los "franceses", así como algunos números especiales, a saber: una "gaita" de cuatro compases, "seguidillas", "tirana", "pastorela" y una "canción final" alusiva a los aguinaldos de Pascuas. La "Folla real y Cucaña de Nápoles", que lleva por título *El desafío de Polonia* (Esteve, 1776), asimismo citada anteriormente, cuenta con un "paso trágico" y un "Paso de Polonia", así como también con otras piezas; y algunos de esos "pasos" incluyen varios números musicales. La pieza cuarta es una "seguidilla" cantada. Por añadidura vemos aquí una "Marcha", una "Pastoral" y una "Canción de Suizos".

La compositora (Anón., S. a.) es una tonadilla cuyo carácter singular se anunciaba desde el primer momento por la Polonia al decir: "Veréis cuántas tonadillas — cantamos aquí en un tris." Y siguen varios "pasos", cada uno de los cuales puede

considerarse de un modo indiscutible como una tonadilla comprimida. Entre cada dos pasos, a modo de estribillo, aparecen los versos:

¡Viva, viva la idea! ¡Y viva la tonada,
¡Viva, viva el festín! si logra divertir!

El primer paso de esta obra es una "gaita" a dúo, en gallego chapurreado. El segundo, un terceto amoroso brevísimo y sin interés, rematado con unas seguidillas onomatopéyicas donde se imita el sonido de las campanas con reiterados *din, din, din.* En el siguiente paso sale Polonita "a echar su tonada", y presenta un modelo en miniatura de las tonadillas a solo con seguidillas epilogales. En el paso cuarto entonan Polonia y Tadeo una canción satírica a dúo. Y para rematar la obra con unas seguidillas finales, que pintan lo que sucede en los ensayos de las obras teatrales, cantaban alternativa o simultáneamente "mujeres", "todos", la Borda, la Silva, Aldovera, Rubio, Guerrera, Polonia y Tadeo.

También tienen análoga forma de "cuadros" *La dama del buen gusto* (2.ª parte) (Esteve, 1786) con sus "pasos" de "gentes de tropa", de "pasiegos", de "Garrido de manchego", etc.; *Federico* (2.ª parte) (Bustos, 1789) con sus "piezas" (*sic,* en vez de "pasos", aunque ambas palabras podrían emplearse indistintamente por su perfecta sinonimia), como la "del pleito", la de "las correas", la de los "graciosos", etc.; y *La miscelánea* (Anón. Carnaval de 1803; recuérdese que hay varias tonadillas a solo de igual título), que es una tonadilla general con varios "pasos": el "de Doña Urraca", el de "la huevera", etc. Todas esas obras pueden considerarse de la misma especie que las "revistas líricas" (*El año pasado por agua, Certamen Nacional,* etcétera) tan en boga durante el efímero apogeo del género chico, si se salvan las distancias de lugar, época y espíritu.

No siempre la sucesión de "pasos" heterogéneos llenaba el contenido de la tonadilla, sino que, en casos excepcionales, éstas dieron cabida a algún "paso" suelto, el cual aparecía intercalado en las mismas, como lo demuestra la tonadilla general *Los chascos de Pantalón* (Anón., 1778), cuyos primeros versos dicen:

Se ha de hacer la pantomima porque unidos los asuntos
injerta en una tonada, hagan la *idea más grata;*

y el "paso" intercalado es una extensa "pantomima muda" con acompañamiento musical toda ella. Entre los personajes de

esta obra figuran Pantalón, Arlequín y Colombina, los cuales hablan a ratos en un italiano chapurreado y a ratos en un castellano con giros e inflexiones italianas. La "pantomima muda" se describe en el correspondiente libreto del modo que sigue:

Al caer Tadeo a la coz del caballo, se lleva Aldovera (o el que haga su papel) a la Polonia de su casa, que está a la izquierda, a la derecha; y Tadeo da voces, y sale de la izquierda Casas y cantarán los dos; y vuelven a salir de la derecha Aldovera y Polonia, y la mete otra vez cantando en su casa y s.n (*sic*, por salen) los oficiales y quieren pillar a Aldovera, y éste se emboca en la fragua, y luego sale por un escotillón, y va a la puerta de la izquierda y se lleva a Polonia a la derecha. Salen todos y los siguen y vuelven a salir por la derecha todos, y la esconde a la Polonia en el bastidor, junto al telón de la izquierda, y los que la vienen siguiendo se entran en la casa; y vuelve a salir Aldovera y llama a la puerta y asoma por la ventana Casas, da voces y Aldovera se echa en el suelo, y salen todos de la casa y se van cayendo, y se lleva Aldovera a la Polonia a la derecha, levantan a Tadeo los oficiales y salen los gallegos y le meten en un saco, y a las voces salen oficiales; y luego salen por la derecha Aldovera y Polonia, y cantan las seguidillas y bailan un minuete de monadas (*sic*) Aldovera, Polonia y Tadeo, y se da fin cantando el estribillo."

Las seguidillas epilogales dicen:

Pues se acabó el sainete perdonadnos, benignos,
y la tonada, todas las faltas...

Esta misma obra incluye un "paso de ciegos" como apéndice conclusivo. Hallamos, asimismo, un "paso de tragedia del francés" en *El Impresario* (Moral, 1797).

Las tonadillas de "pasos", por su complejidad, se dan sobre todo en los años de madurez y decadencia.

* * *

Pertenecen a esta misma época las "piezas de música", que eran tonadillas ampliamente desarrolladas. "Pieza", en estos casos, no supone la existencia de un solo número, sino la coexistencia de varios, que formaban unidades de orden superior, de igual modo que la palabra "tonadilla" había perdido su sinonimia de canción suelta —cuando alcanzó desarrollo y plenitud en los escenarios—, significando una colección de canciones a través de todas las cuales, o de casi todas ellas, se entablaba, desarrollaba y epilogaba un asunto.

De varios modos aparece la denominación "pieza" o "pieza

música": unas veces, empleada de un modo exclusivo, con lo cual podría suponerse que se trataba de obras distintas a la tonadilla propiamente dicha; y otras, asociada a determinadas denominaciones genéricas, especialmente a la voz "tonadilla", con lo que de un modo indiscutible queda establecida la similitud de ambos vocablos. La "pieza de música" tenía por lo general un argumento propio, sin limitarse a cultivar, por lo menos de una manera exclusiva, la nota satírica tan frecuente en las tonadillas a solo; pero también podía presentar el aspecto de la "folla", la "miscelánea" o la sucesión de "pasos".

Laserna y Moral son los compositores que con mayor frecuencia asociaban esta denominación a la que revela su origen genealógico y su parentesco fraternal con el género teatral que venimos estudiando. Recordemos, en efecto, la "tonadilla o pieza de música" titulada *Las viudas vengadas* (1796) escrita por Laserna, y otras tres obras debidas a Moral: *Los majos y currutacos* ("tonadilla o pieza de música", S. a.); *Los criados astutos* ("tonadilla o pieza de música" en el guión musical y "tonadilla o pieza de música en el sainete", 1790), y *Donde las dan las toman* ("pieza de música o tonadilla, 1797). Otra obra de Laserna, titulada *La merienda del canal* (S. a.), se denomina "pieza de música o fin de fiesta". Ya en 1781 había escrito Esteve la "pieza de música o tonadilla general" *El jardín del gusto*.

Entre las "piezas de música" de tipo calcidoscópico mencionaremos la que aparece rotulada *Pieza de música para la señora Polonia* (Laserna, S. a.), pues contiene marcha, coros, caballo, tirana, tononé y otra marcha que se repetía hasta que los actores estuviesen formados para la contradanza, concluyendo todo brillantemente con este baile de figuras. El coro reaparece en diversos lugares de esta producción para proclamar que se celebra un certamen en el tribunal del gusto, a fin de unir las contraposiciones existentes entre lo antiguo y lo moderno. Todo ello está, en suma, bien alejado de aquellos cuadros breves y sencillos, basados en costumbres populares, tan frecuentes en las épocas de juventud o madurez de la tonadilla escénica, y no está menos alejado de las obras con asunto concreto cuyo desarrollo venía a ser el de una breve ópera española, tan frecuentes una vez llegada la tonadilla a su apogeo y próximo ya su ocaso fulminante.

También existen "piezas de música" que por su construcción pueden considerarse como breves óperas ya españolas, ya italianas. Recordemos las tituladas *El puerto de Flandes* (Esteve, 1781) con arias y coros, cuyo interés nacional es reducido, y *El premio de la constancia* (Laserna, S. a.), constituída en su mayoría por "recitados" y "arias". Existe, igualmente, bajo esa misma denominación genérica, una obra en un acto: *El tirano de Ormuz* (S. a.), cuyo autor es el Signor Platoni. A veces con ambigüedad genérica se aplicaba el rótulo "Pieza de Música" como sinónimo de ópera italiana vertida al español en forma de zarzuela, es decir, sustituyendo los "recitados" por "parlantes". Tal revela *Finura, astucia y embrollo o La posada sutil*, que, según la portada, es una "Pieza de música y verso traducida del italiano y puesta en verso español".

***

Pertenecen al campo tonadillesco aquellos "fines de fiesta" con texto literario cantado en la escena y acompañado instrumentalmente, que, en número no muy abundante, posee la Biblioteca Municipal de Madrid.

Ya se ha dicho que la denominación genérica "fin de fiesta" aparece asociada a la de "pieza de música" en *La merienda del Canal;* y lo mismo pasa en *La función de la Ravosa* (*sic*, referido a la actriz Mariana Raboso), de Laserna, la cual contiene coros, una marcha, una aria, unas seguidillas, etc. También se la ve identificada con el género teatral que venimos examinando. "Fin de fiesta o tonadilla" (*sic*) es *Los estudiantes farsantes* (Moral, 1790), obra con coros, recitados, duetos, seguidillas, minué, etc. "Tonadilla o fin de fiesta" es *Miscelánea general* (Anón., 1803), con diversos pasos (el de "doña Urraca", el de "la huevera", etc.), una tirana y otros números musicales.

Si estas obras pertenecen a la época de madurez o decrepitud, existe otra, denominada *Fin de fiesta de la Folla* (Anón., ¿Guerrero?, 1755), que remonta a los albores y está integrada por una sucesión de variados números, entre ellos una marcha, unas seguidillas y una tonadilla en tipo de sencilla canción.

Abundan los casos en que la denominación genérica "fin de fiesta", sin aparecer soldada con ninguna otra, recae sobre obras con los caracteres propios de la tonadilla, en alguno de los va-

rios aspectos que ésta ofrece a través de su evolución. En tales casos teníase en cuenta, para la denominación, el lugar que ocupaba en las representaciones escénicas la correspondiente *producción individual*, pues en vez de quedar situada ésta entre dos jornadas, figuraba al fin del espectáculo. En ocasiones rematábase la función con otras obras cuya participación musical se reduce a uno o dos números. Tal vemos en el "fin de fiesta" titulado *La bola de gas* (Laserna, S. a.), donde sólo hay *un coro, y por cierto con letra autógrafa intercalada por el* mismo compositor. Fué precisamente este músico uno de los que mayor número de "fines de fiesta" produjo, lo cual se debe en buena parte a los muchos años que cultivó la música escénica. También se hallan obras con la misma denominación en otros autores, comenzando por Misón con *El gracejo en la demanda, todo es una mojiganga* —obra que contiene "coplas" y "seguidillas", y que a su vez enlazaba con otras producciones, como lo atestigua la frase consignada al final del manuscrito: "Sigue la tonadilla a dúo y luego *La maestra de niñas*"—, y acabando por Bustos y Moral, es decir, los sucesores inmediatos de Esteve.

El "fin de fiesta" tenía en ocasiones un carácter solemne, y algunos se escribieron para el Real Sitio de Aranjuez, como uno, sin título expreso en el guión y con el epígrafe "Sainete *Las fiestas útiles*" en las partichelas (Laserna, 1789). Esta obra incluyó un minué que elogiaba a mayo florido, unas seguidillas de majos sin letra para bailar y una tirana de encendido fervor monárquico, pues sus versos dicen:

A fuer de buena española
hoy se atreve la Tirana,
por aclamar a sus reyes,
a competir con la fama.
Bien, tirana mía,
puedes anunciar
a los españoles
felicidad ya.
Mejor que el clarín
sonará tu voz,
para quien hoy te escucha con fiel amor...
No te acuerdes de que eres Tirana
a la vista de tu soberana.

El aspecto festivo que presentaba generalmente esta clase de obras, no era exclusivo de ellas, sino que también lo hallamos en otras más. Algunas no vacilaron en emplear el correspondiente adjetivo —ya en el sentido de "solemne", ya en el de "recreativo"— como lo atestigua la "tonadilla festiva" escrita por Esteve con el título *Pagar la merienda para otros*

(1781), y aun muchos años antes, en los albores del género y cuando la tonadilla escénica independiente no había cristalizado por completo, la "salida festiva" de Guerrero incluida en el sainete *El prioste de los gitanos* (1754), producción de la que se dió cuenta detallada en la parte dedicada a examinar la evolución de la tonadilla.

Hay casos en que, lo mismo que los "fines de fiesta", se consideraban las "introducciones" como tonadillas, y no precisamente por los autores o los intérpretes, sino por los censores. Ejemplo típico al respecto es el suministrado por el corrector don Santos Díez González, con referencia a la "Introducción para la salida por primera vez de Francisco Ramos de Pedro", en el siguiente dictamen de 27 de abril de 1797: "De orden del señor Juez Protector del Real y Supremo Consejo de Castilla, he examinado la adjunta tonadilla (*sic*, aunque no es tonadilla, sino introducción), compuesta al gusto del bajo pueblo por sus expresiones y gracias insulsas, y pues no contiene otra cosa peor, no hallo reparo en que se permita cantar".

III. *Variedades específicas en lo concreto y en lo abstracto.*

Una vez examinadas las muy diversas formas que la tonadilla escénica tomó considerada en su amplitud genérica, tócanos hablar de las numerosas denominaciones con que se la caracterizaba y que se hallan en los cuerpos literarios de las mismas obras, mas no en las portadas, porque éstas, uniformemente, mencionaban la denominación "tonadilla". Y es que en pequeño, y guardando las distancias debidas, sucedió con esa manifestación teatral de arte nacional menor algo semejante a lo que con las más elevadas manifestaciones musicales de arte universal mayor ha sucedido siempre, puesto que la instauración de un nuevo género trae consigo tantas vacilaciones y ensayos en cuanto a su presentación morfológica, como dudas y vacilaciones en cuanto a la rotulación más característica, hasta lograr una cristalización, que tampoco habrá de ser invariable en el porvenir. Recuérdese, en efecto, la diversidad de formas musicales y la multitud de obras disímiles que hubieron de recibir los títulos "sonata", "concierto" y "sinfonía".

La variedad específica de las denominaciones se da por igual en lo concreto y en lo abstracto. Si se inspiraba en lo concreto,

podía referirse a lo musical (tonada, tonadita, tonadilla, tonadillita, semitonadillita), a lo literario (chasco, lance, cuento, caso, historia, capricho, satirilla, humorada, chiste, paso, pasaje), o a lo musical y lo literario conjuntamente (juguete, intermedio, fiesta). Si se inspiraba en lo abstracto, podía referirse a la música (canto, intento), a la letra (idea, pensamiento) o a ambos aspectos bajo una expresión ambigua (esto, todo). No era raro hallar varias denominaciones diferentes y aun heterogéneas en una misma obra; y por otra parte, algunas de esas etiquetas aparecían ocasionalmente presentadas en forma diminutiva.

* * *

La denominación "tonadilla" es usual en todos los períodos, desde los albores del género hasta el momento de su decrepitud. Aparece empleada, de un modo constante, cuando se hace referencia a la obra que se va a cantar:

Ay, infeliz Rosita,
cantar es fuerza,
y de la tonadilla
ignoro el tema.

(*Los efectos del amor*. Laserna, 1791.)

La misma forma diminutiva del vocablo aparece acompañada de un calificativo. Ejemplo:

Señoritas y señores,
atiendan por vuestra vida,
que una tonadilla maja
vengo a cantar, ¡voto a Cribas!...
Es cosa muy salada
mi "tonadilla",
y porque se diviertan
mi voz la *cudirga*.

(*El estantigua*. Anón., s. a.)

La palabra "tonada", en vez de "tonadilla", usual en todos los períodos, se halla en todos los autores, y a buen seguro solían imponerla o la métrica o la rima:

Aquí se acaba.
Perdonad, mosqueteros,
esta tonada.

(*El sueño de dos pastores*. Misón, 1765.)

Adiós, señores.
Adiós, madamas,
que aquí termina
esta tonada.

(*La pretendiente de cómica y un petimetre de la corte*. Esteve, 1765.)

Adiós, pueblo querido,
y la tonada
logre perdón y aplauso,
pues aquí acaba.

(*El encuentro nocturno de un majo y una maja*. Esteve, 1784.)

Para no ser molestos, con seguidillas nuevas
acabe *la tonada* de idea *muy extraña.*

(*Una maja y un petimetre.* Marcolini, 1765.)

No olvidarme, queridos, serviros con tonadas
que yo os prometo de fundamento.

(*La elección de padrino.* Para la señora Josefa Pérez Boné. González, 1777.)

Aquí tenéis, mosqueteros, procurando complaceros
vuestra amada Nicolasa, con una nueva tonada.

(*El chiste del abate.* Presas, S. a.)

Hoy a serviros Trae por prueba
esta muchacha una tonada
viene gustosa graciosa, chusca
con vida y alma. y resalada.

(*Hoy a serviros esta muchacha.* Laserna, S. a.)

Ya he probado, queridos, los daños que el dinero
en mi tonada, a muchos causa.

(*Todo el interés lo vence.* Laserna, 1788.)

Si la tonada no gusta, siquiera porque nosotros
perdón llegue a merecer deseamos complacer.

(*El encuentro del pastor.* Laserna, S. a.)

El uso simultáneo de las palabras "tonada" y "tonadilla" se halla de un modo constante. *La lección de las tonadas* (Esteve, S. a.) comienza con los versos:

Como las tonadillas no son civilizadas
son españolas, ni están de moda.

Los siguientes ejemplos muestran la absoluta identificación de las dos formas adoptadas por un mismo vocablo:

Con una tonada vengo La tonadilla que traigo
esta tarde a divertiros... es de jocoserio estilo.

(*La potajera.* Laserna, 1744.)

Me hallo sin tonada. Y si nadie la tiene,
Vengo a suplicar, ancha es Castilla;
si hay quien tenga alguna, que se quede este hueco
me la pueda enviar. sin tonadilla.

(*Varias locuras del mundo.* Anón., s. a.)

Era tan absoluta esa identidad que la *Tonadilla nueva para la Portuguesa,* denominada también en algunas partichelas *Mon-*

tes, llanos y prados por ser este el primer verso de la obra (Misón, S. a.), está registrada en varias de esas mismas partes sueltas bajo el epígrafe "Tonada a solo". Debe advertirse, con referencia a otras composiciones del propio Misón que se remontan a 1760, el empleo indistinto de las palabras "tonada" y "tonadilla" en unos casos, y el de las palabras "tonadilla" y "tonadillita" en otros. La referida voz, así como sus dos variantes diminutivas "tonadilla" y "tonadillita" —es decir, bajo una forma triple— aparece en *Varias cosas para serviros* (Esteve, 1785).

Aunque menos corriente, se ve también usada cierta forma diminutiva similar de la ordinaria, a saber "tonadita":

Allá va una tonadita, si acaso logro esta tarde
queriditos, para ver a toditos complacer.
(*El lance de la carrera*. Cantada por La Caramba. Anón., s. a.)

Allá va, queridos, una tonadita
en nombre de Dios, hoy por diversión.
(*El chiste del Prado*. Cantada por Nicolasa. Anón., s. a.)

Esta misma voz, por influjo del italianismo imperante, aparece ortografiada de un modo bien arbitrario en *El chasco de la Polonia* (Rosales, S. a.), donde se entabla el siguiente diálogo:

POLONIA. Vaya una nueva tonadi*tt*a.
TODOS. ¡Quita!

En el capítulo dedicado a fingidas atribuciones de los libretos queda mencionada la obra *Aquí tenéis a la Silva*, que se calificó de "semitonadilla".

El doble diminutivo "tonadillita", al que pasajeramente hicimos referencia poco antes, se ve usado por diversos autores:

...Ya comienza
la tonadillita.
(*Boca de verdades*. Castel, s. a.)

He forjado esta nueva para desengañaros,
tonadillita compadecida.
(*Viendo, mis queriditos*. Laserna, 1776.)

Una tonadillita si hoy os puede a toditos
canta por ver entretener.
(*El escarmientado*. Anón., S. a.)

Una tonadilla cuyo título es *La Tonada* (Anón., S. a.) viene a comprobar que la palabra "tonadillita" no revelaba menosprecio ni recaía precisamente sobre producciones reducidas en cuanto a sus proporciones, pues no obstante su título y denominación, dicha obra contiene estos versos:

Ya será fuerza — esta tonadillita
el que se acabe, — antes que canse.

Aquí, como en tantos casos, es indudable que esta forma doblemente diminutiva, en contraposición aparente con el título de la obra, fué impuesta por la métrica, y que si en vez de estar vaciado ese verso en un molde heptasílabo —lo cual obligó a escribir "esta tonadillita"— hubiera estado vaciado en hexasílabos, se hubiera puesto "esta tonadilla", y si se hubiera establecido el molde pentasílabo, habría dicho el poeta "esta tonada".

* * *

Referida a lo literario la variedad específica de las denominaciones, vemos "lances", "chascos" y "cuentos" en abundancia, formando parte del título de la obra. "Lance" viene a ser sinónimo de aventura. Ej.: *El lance de la Carrera* (Anón. S. a.: cantada por "La Caramba"). "Chasco" viene a ser sinónimo de sorpresa o engaño. Ej. *El chasco del mozo de compra* (Misón, 1764.) Y "cuento" viene a ser sinónimo de relato o sucedido. Ej.: *El cuento del ratón.* (Laserna, 1775). Con referencia a *El lance de la Carrera,* citado unas líneas más arriba, debemos advertir que no contiene un solo "lance", sino dos, según anuncia la misma obra: narrábase el uno en la parte central, y el otro en las seguidillas epilogales.

La denominación "cuento", ajena al título, pero aplicada a la obra en el contexto de la misma, es frecuentísima desde los primeros tiempos de la tonadilla escénica:

Con seguidillas
acabe el cuento.
(*El petimetre.* Galbán.)

Vamos adentro,
que aquí, señores míos,
acaba el cuento.
(*Un marido, la dama y un galán.* Esteve.)

Y con las seguidillas
doy fin al cuento.
(*La peregrina viajante en España.* Esteve.)

Y con las seguidillas
remate el cuento.
(*La España moderna.* Laserna.)

Y con las seguidillas
dé fin el cuento.
(*El marido celoso.* Bustos.)

Y con aquesto
y unas seguidillitas
dé fin el cuento.
(*Lo que se usa no se excusa.* Moral.)

Esporádicamente aparecen las denominaciones "caso", "historia" e "historieta":

Y con las seguidillas
dé fin el caso.
(*Los descontentos.* Laserna.)

Por conclusión del caso estas seguidillas
oigan, atiendan, chuscas y buenas.
(*Los majos de los toros.* 2.ª parte. Laserna.)

Vuélvome a mi choza
y el caso termino.
(*Madrid a la vista.* Valledor.)

Y con las seguidillas
dé fin la historia.
(*El francés, el italiano y los majos, o el triunfo de las mujeres.* Laserna.)

Aquí mi historieta
se llegó a acabar.
(*El lance del extranjero.* Anón.)

La denominación "capricho" se ve en algunas tonadillas de Esteve, en muchas de Laserna y en no pocas de autores diversos o anónimas:

Y con esto el capricho
quede concluído.
(*La verdad en boca de las mentiras.* Esteve.)

Acabe en seguidillas
este capricho.
(*El trapero y la petimetra.* Esteve.)

Pase este capricho
por chanza no más.
(*La bola del mundo.* Laserna.)

Y con un sonsonete
de Buenos Aires,
tendrán fin el capricho
y el disparate.
(*El gusto perdido.* Laserna.)

Pianito, quedito,
que siga el capricho.
(*La contribución de amor.* Laserna.)

Pianito, que acabe
el raro capricho.
(*El tribunal de las quejas.* Laserna.)

Y con unas seguidillas
el capricho acabará.
(*El instruído de moda.* Valledor.)

En vista del capricho
toda mujer honesta,
de la idea propuesta
se debe aprovechar.
(*El marido impertinente.* Moral.)

Y este capricho
extravagante
perdonen todos
si no gustare.
(*El remedo de los graciosos.* Anón.)

La denominación "chiste" es poco usual; en cambio se prodigan más las denominaciones "satirilla" y "humorada":

Y pues mi chiste
finalizó,
las seguidillas
por conclusión.
(*El cuento del ratón.* Laserna.)

Un dulce susurro
y un blando murmullo
animen mi voz,
porque la armonía
de la satirilla
quite el pimentón.
(*Los contrabandistas del mundo.* Esteve.)

Esta satirilla
con cuidado oíd;
y aunque reír os haga,
no es para reír.
(*El teatro del mundo.* Bustos.)

La satirilla
hable, no más,
con los que siguen
errada senda...
(*La vida del petimetre.* Laserna.)

Aquí se acaba.
Perdonadme, señores,
esta humorada.
(*Aquí viene, señores.* Anón.)

Esta humorada pase
solo por chanza.
(*La folla de María Antonia.* Esteve.)

Unas seguidillas breves
darán fin a la humorada.
(*Los maestros de la Ronquillo.* Esteve.)

Aplaudid la humorada
si os ha gustado.
(*La maja y el andaluz.* Laserna.)

Nuestro conato, a la humorada
con esto aquí, ha dado fin.
(*La enhorabuena de la Pulpillo.* Laserna.)

Hasta aquí la voz "humorada" parece referirse a la tonadilla entera, pero algunos casos especiales emplean dicha voz en sentido concreto, aplicándola tan sólo a una parte de la obra. Tal ocurre en el postrer número —que reemplazó a otro final primitivo— de *Tomasa y Colás* (Anón.), cuyo comienzo dice:

Sirva de seguidillas un sonsonete alegre
de humorada que en Cádiz cantan.

No abundan las denominaciones "paso", "pasaje", "intermedio" y "fiesta", si bien de todas ellas suministraron ejemplos los libretistas:

Vaya un paso chusquito,
alegre y bueno.
(*El majo matón.* Esteve.)

Aquí, con una tirana,
este paso concluyó.
(*La razón y la moda.* Laserna.)

Y con una tiranilla
concluyamos el pasaje.
(*Los oficios despreciados.* Laserna.)

En este último ejemplo es lo más probable que se pusiera "pasaje", en vez de "paso", por imposiciones de la métrica.

Y con las seguidillas
el chiste acabo.
(*El Cadetito.* Libreto autógrafo de Comella.)

Acabe el intermedio
con una bolerita
que cantaré a mi pueblo.
(*No sé yo.* Laserna.)

Acábese esta fiesta
con seguidillas.

(*La parmesana.* Esteve.)

Yo, muy contenta,
mis seguidillas canto
por fin de fiesta.

(*La criada vengada.* Esteve.)

* * *

Una denominación que se empleaba constantemente, desde los primeros años, y como sinónimo de tonadilla en su aspecto no sólo literario sino musical es la palabra "juguete". La vemos usada en producciones anónimas del primer período:

Acabe en regocijo
este juguete.

(*El chasco del majo.*)

Diga usted, ¿y qué asunto
es el juguete?

(*El Usía.*)

La vemos con bastante frecuencia en Esteve:

Y perdonad las faltas
de este juguete.

(*Los edictos de los refranes.*)

Con el juguete
remataremos.

(*El amor melonero.*)

Acabe en seguidillas
este juguete.

(*La falsa belleza.*)

También la vemos en Laserna, y con una prodigalidad asombrosa. Unas veces, al comienzo de la obra:

Mosqueteros de mi vida,
prendas de toda mi alma,
aquí está, para serviros,
aquesta pobre muchacha,
con este juguete
muy lindo y gracioso,
mucho de "¡caramba!"
y "¡Arrea, Manolo"!

(*Mosqueteros de mi vida.*)

Me estaba ensayando
un día a mis solas
un juguete nuevo
que cantaré ahora.

(Tonadilla para empezar temporada la señora Rubio.)

Generalmente, hacia el final de la obra:

Si acaso este juguete
no logra aceptación,
espero que, benignos,
me deis vuestro favor.
(*El crítico granadero.*)

El estrépito luego,
con fugas graves,
terminará el juguete
de los refranes.
(*Los refranes.*)

El juguete del todo
aquí termina.
(*Entre encarnados celajes.*)

Que viva el juguete,
pues que dió ya fin.
(*La empanada.*)

El senado, si ha gustado,
el juguete aplaudirá.
(*La receta para otros.*)

Algunas veces empleó Laserna la palabra "juguete" al principio y al fin de una misma tonadilla; como se ve en *Una maja y un hortera,* que va encabezada con los versos:

Mosqueteros del alma,
por divertiros,
vaya un nuevo juguete
muy graciosito;

y finaliza con la frase: "Aquí acaba el juguete —de hortera y maja".

Los compositores del último período empleaban asimismo la denominación "juguete" en el entable de las tonadillas:

Del juguete mío
ahora será el plan,
que cuando algo se hace
por algo será.
(*Por algo será.* Moral.)

Si en todos estos ejemplos la voz "juguete" parece identificarse con la palabra "tonadilla" o abarca la totalidad de la obra, existen sin embargo algunos casos, aunque pocos, donde nos ofrece un aspecto más restringido. La seguidilla final de *Esparraguera, valenciano y extranjero* (Esteve), fué sustituída por un final que se anunciaba con los versos:

Atiendan, madamas,
escuchen, queridos,
que va un juguetillo
para divertiros.

Y este mismo número epilogal termina diciendo: "...este juguete — aquí se remata."

* * *

Vistas las múltiples denominaciones que recibió la tonadilla,

considerada en lo concreto, tócanos hablar de las basadas en lo abstracto. Son mucho menos numerosas que aquéllas, y se refieren, de igual modo, ya a la música, ya a la letra, o a ambas cosas simultáneamente.

Refiérese a la música la desominación "canto":

No haya más riñas,
vengan los brazos,
y en seguidillas
acabe el canto.

(*Los cazadores.* Misón.)

Refiérense a la letra "pensamiento", "asunto" e "intento", poco usuales todos ellos:

Acaben seguidillas
el pensamiento.

(*La cazadora.* Laserna.)

Y con la seguidillitas
este asunto acabará.

(*Quesero y cuajadera.* Esteve.)

¡Vivan maja y usía!
¡Viva el torero!
Y prosiga, si agrada,
aqueste intento.

(*El torero, la maja y el petimetre* en el libreto; *El torero, la maja y el abate* en el guión de música. Anón.)

La denominación "idea" era más usual:

Oigan las seguidillas
por fin de idea.

(*Los majos de los toros.* 1.ª parte. Anón.)

Y aquí, señores,
concluyan esta idea
los servidores,
con seguidillas
de gira y golpe.

(*Los majos operantes.* Ferandiere.)

Y con las seguidillas
mi idea acabo.

(*Criticar lo que apetecen.* Laserna.)

Tengan paciencia,
que con las seguidillas
da fin la idea.

(*Los aplicados.* Moral.)

La denominación ambigua "esto" se ve algunas veces en Esteve y en Laserna:

Chitito y callando,
que con otra cosa
esto fin tendrá.

(*El capitán y los negritos.* Esteve. Versos que anteceden a una tirana.)

Con las seguidillas
esto acabará.

(*La visita de Vicente Camas a la Nicolasa.* Esteve.)

Con las seguídillas
esto tenga fin.

(*Sobre tantos asuntos.* Laserna.)

Vayan las seguidillas,
pues esto se acabó.

(*La novia sin novio y el novio sin novia.* Laserna.)

También aparece la denominación ambigua "todo" en algunas ocasiones:

Y con las seguidillas
se acabe todo.

(*El calesinero y la usía.* Castel.)

Y con las seguidillas
acaba todo.

(*El viajante.* Laserna.)

IV. *Denominaciones simultáneas.—Las formas diminutivas.*

La alianza de varias denominaciones —dos o más— se da con relativa frecuencia en una misma obra.

Es algo usual emplear como sinónimos los vocablos "juguete" y "tonada", o establecer a lo sumo leves matices diferenciadores que, por lo sutilísimos, apenas son perceptibles.

Las seguidillas epilogales de *El presidiario y la maja* (Castel) dicen:

Adiós, queridos,
y acabe este juguete
con regocijo...

Aplaudid la tonada
si os ha gustado.

En *La inconstancia de las mujeres* (Esteve, para empezar temporada la señora Valdés), la actriz se presenta diciendo:

Ya que todas han cantado,
también quiero yo cantar,
que si ellas quieren a ustedes,

yo les quiero mucho más.
Pero están las ideas apuradas
de juguetes graciosos y tonadas.

Señoras, señores o *La prueba* (Valledor) concluye con los versos:

Aquí se acaba,
y pase por juguete
esta tonada.

La sinonimia de "tonada" y "cuento" se revela en varias obras:

Aposentos, cazuela,
mi patio y gradas,
atended, por si os gusta,
esta tonada...
En aquella real calle
que hay de San Pedro,
sucedió años pasados
aqueste cuento.
Es cosa linda,
y contároslo quiero
en tonadilla.

(*El cuento de la calle de San Pedro.* Anón.)

El modo abandonado por el lujo o los perdigueros de Madrid (Esteve), dice en el entable: "Esto de mi tonada — es el asunto"; y manifiesta a la conclusión de la parte central: "Y con las seguidillas — concluya el cuento." No se presentaba en este final la conclusión del cuento, sin embargo, pues contiene una sucesión de coplas satíricas. Tal contradicción es digna de consignarse.

También se puede observar la identificación de "juguete" y "capricho".

Contaros quiero
un juguetillo.
¡Ojo, que es bien extraño
este capricho!

("Tonadilla para la señora María del Carmen." Primeros versos: "Dueños queridos — de toda el alma." Laserna.)

Y pues aquí del juguete
el capricho concluyó,
despidámonos del pueblo
implorando su perdón.

(*La entrada en la cazuela.* Esteve.)

Son variadísimas las alianzas de dos denominaciones. Sólo mencionaremos, tras las expuestas, algunos ejemplos de variada índole.

1.º Asociación de "juguete" e "intermedio".

Tomaré la guitarra
y acabaré el intermedio
con una bolerita
que cantaré a mi pueblo...
Aquí cese el juguete
por si acaso es molesto.

(*No sé yo.* Laserna.)

2.º Asociación de "cuento" y "casito":

Tomaré mi guitarra — con un casito nuevo
y a divertirme voy, — que así pasó...

(*Sigue aquí el relato prometido.*)

Suelto la guitarra, — y las seguidillas
que esto acaba aquí, — den al cuento fin.

(*La triste y alegre.* Esteve.)

3.° Asociación de "cuento" y "capricho":

Oigan las seguidillas — con que acaba el capricho,
por *fin de postre* — *y agur, señores...*

(*Continúan las seguidillas anunciadas.*)

Aquí, queridos míos, — da fin el cuento.

(*El Mondi Novi.* Rosales.)

Las alianzas no ya solamente de dos, sino de tres y aun más denominaciones, suministran algunos ejemplos, aunque son menos usuales. Unas veces aparecen diseminadas en el transcurso de la obra, como lo demuestra *La dama y el cadete* (Laserna, en cuyas coplas se lee: "Y sigamos el caso — por divertirnos", y cuyas seguidillas finales dicen:

Y sigamos la idea, — Y aquí acaba el juguete.
si es que no cansa... — Suplid sus faltas.

La tonadilla a solo para María del Carmen que comienza diciendo "Dueños queridos — de toda el alma" (Laserna 1778), citada poco antes, ofrece otro ejemplo de dispersión:

Contaros quiero — este capricho!...
un juguetillo. — Y con esto se acaba
¡Ojo, que es bien extraño — aqueste cuento.

Otras veces aparecen acumulados, como en *Vaya de caso* (*Palomino*), cuyo comienzo dice:

Vaya de paso. — Va de tonada.
Vaya de cuento. — Va de gracejo.

* * *

Como el género teatral que venimos estudiando tenía breves proporciones y reducido alcance, no es extraño que adoptase la palabra "tonada" en su forma diminutiva usando con perseverancia inquebrantable la denominación "tonadilla", la cual, según se expuso anteriormente, admitía ocasionalmente un se-

gundo diminutivo, convirtiéndose en "tonadillita". Aplicada no ya, como aquí, a la música, sino al libreto, se ve usada, excepcionalmente, la forma diminutiva en la censura puesta por el examinador, en septiembre de 1781, a cierta tonadilla a dúo de Esteve, cuyos primeros versos dicen: "Yo no distingo — yo no comprendo." "Esta letrilla —manifestaba aquel examinador— puede pasar sin inconveniente, salvo *meliori judicio.*" Lo mismo muestra la censura que don Santos Díez González consignó el 26 de julio de 1793 en el libreto de la tonadilla *La Panadera de Sacedón,* pues su dictamen comienza con las palabras: "He examinado la adjunta letrilla, tan insulsa como suelen serlo las más..." Y "letrillas" vuelve a llamar don Santos a varios libretos de tonadillas, durante el último decenio del siglo XVIII.

Asimismo aparecen en forma diminutiva algunas de las diversas denominaciones antes mencionadas; siendo de advertir que en los presentes casos, como en otros similares, tal forma solía venir impuesta por exigencias de la rima o del metro.

La palabra "cuentecito" predomina:

El cuentecito
es cosa buena.
(*El cuento de la Ronda.* Anón.)

Y porque acabe
mi cuentecito
con seguidillas,
como es estilo...
(*El cuento de Leganés.* Anón.)

Y porque acabe
el cuentecito,
van seguidillas,
como es estilo.
(*El cuento de la real moza.* González.)

Y aquí, señores,
mi cuentecito
tan graciosito
finalizó.
(*Atención, señores, Silva.* Laserna.)

El diminutivo de juguete aparece bajo la triple forma de "juguetito", "juguetillo" y "juguetico" en otras tantas obras:

Mi juguetito
ya se acabó.
(*El lance de la feria.* Anón.)

Y aquí, señores,
finalizó
el juguetillo
que ofrecí yo.
(*Madrid de toda mi vida.* Anón.)

María Antonia
sale a cantaros
un juguetico...

(*El arrendador de sebo*. Castel.)

En algunos casos aparecen las formas diminutivas de más de una denominación en la misma obra:

Allá va un cuentecito,
mosqueteritos...
Toditos ustedes
tengan atención.
Verán un casito
de rechupetón.

(*El cuento del indiano*. Anón.)

V. *Evolución de los títulos tonadillescos.*

En toda creación literaria, y especialmente en toda producción escénica, el título cumple una misión análoga a lo que el nombre o apellido en todo individuo. Este sería constitucionalmente tal como es, aunque llevase otro nombre, y sin embargo, con aquel que recibe desde su nacimiento queda fijada su personalidad de un modo inconfundible, sirviendo para identificarle si llega el caso.

Por eso los escritores procuran que en sus obras figuren el nombre del autor y el título que la encabeza. Ahora bien; como la tonadilla era un género de arte menor episódico, efímero y meramente circunstancial por su índole —aunque algunas de esas obras, afortunadas como no lo habían sido la mayor parte de sus compañeras, hubieron de mantenerse en la escena buen número de años—, ni los libretistas se cuidaron de declarar una paternidad que habría de darles menguadísimo provecho a la vez que gloria casi nula, ni se preocuparon, con relativa frecuencia, de poner alguno a tales producciones. Por eso abundan las tonadillas sin este encabezamiento en todas las épocas y en todos los compositores, comenzando por Misón, pasando por Castel, Marcolini, Galbán, Rosales, Valledor, Presas y Esteve, y concluyendo por Laserna. Otras tonadillas se limitan a poner como título una frase común a no pocas de ellas y condicionada por una circunstancia de índole cronológica que reaparecía periódicamente: "tonadilla de empezar" o "tonadilla de empezar temporada". Y algunos rótulos concretos venían a revelar la dificultad para cumplir con ese requisito propio de toda obra que se estimase de verdad, como sucede con *La Anóni-*

ma (Abril, S. a.), y *La sin título* (Moral, 1791). Muestra la ambigüedad de su título, no obstante lo concretamente con que lo presenta, la tonadilla *El Preliminar* (Anón., 1780), pues aquí la voz "preliminar" puede considerarse sinónima de "prólogo".

Cuando el título existía, su hallazgo no solía costar ningún quebradero de cabeza generalmente, sobre todo en la primera época de esta manifestación teatral. ¿Qué criterios regían para su elección? O bien se tomaban los dos primeros versos de la obra, o se citaban los personajes que habían de intervenir en la representación, teniendo en cuenta ya su origen (el gallego, el valenciano, por ejemplo), ya su profesión (el mesonero, el criado, la rabanera, el ama de cría, etc.), ya su edad (la joven, el vejete), ya su estado (la soltera, la viuda), ya su condición social (la maja, el petimetre), o asociando varios de esos conceptos.

Por tratarse de un género teatral secundario no se preocupaban los autores de poner a esas producciones títulos llamativos. Con relativa frecuencia, incluso faltaban por completo, como en aquellas obras escritas para empezar temporada las diversas partes de cantado; mas entonces solía consignarse el nombre de la respectiva intérprete y también a veces el primero o los dos primeros versos. Un caso de esta índole, con adiciones complementarias, nos ofrece la "Tonadilla a solo para la Borda chica en el sainete *Los volatines*" (Anón., S. a.), cuyo primer verso dice: "Esa tarde, queriditos." Si el título se omitía en absoluto, sólo se encabezaba la obra con la expresión "Tonadilla" o "Tonadilla nueva", mostrando un caso de esta última especie cierta producción (cantada por la Navarra y registrada en la Biblioteca Nacional con el número 14.062-13), que tuvo por autor a Esteve. Aparece el rótulo *Tonadilla sin título* en una escrita por Misón para la señora Mariana en 1763.

Durante largo tiempo, cuando el título existía, en vez de aparecer suelto, le precedía el aditamento "Tonadilla del, de la, de los, de las", según el caso y número. Generalmente eran sustantivos o adjetivos los que empalmaban con esas palabras. Ejemplos: *Tonadilla de la vieja y la tonta, Tonadilla del canapé, Tonadilla de las frioleras, Tonadilla del figurón*, etc. También, en vez del artículo determinado, se ve el indeterminado con relativa frecuencia, siendo curiosa, a tal respecto, la obra que Misón tituló *Un vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una*

tapada y un negro (S. a.). ¿Cómo podía retener la memoria títulos de semejante especie? ¿Y qué mejor prueba de que se consideraban tales obras como cosa efímera y secundaria, cuyos rótulos servían a lo sumo de recordatorio a quienes debían tomar parte en la representación, sin que pudieran trascender al público siquiera? Hay ocasiones en que se ven usados indistintamente uno y otro artículo, como en *Un padre, la madre y su hija* (Guerrero).

Cuando el título presentaba una enumeración de los personajes por sus profesiones, cualidades u otras circunstancias que venían a caracterizarlos individualmente, fué lo usual poner el artículo al primer sustantivo, mas no a los demás. Ejemplo: *Tonadilla a dúo del quesero y cuajadera* (Esteve). A veces la enumeración adoptaba fórmulas que permiten hablar de títulos total o parcialmente numéricos. Ejemplos: *Una maja, un alcalde, dos abogados y un escribano* (Misón); *Una maja, un arriero y tres bandoleros* (Esteve).

Por considerársele accesorio, el artículo quedaba suprimido con frecuencia sin reparo. *Peregrina y galán* se titula en el guión de música la tonadilla que en el libreto se denominó *Una peregrina y un galán*. (Anón.) Lo mismo sucede con *El aguador y la dama* (Anón., S. a.). A veces los artículos desaparecen por completo, como en *Zapatero, barbero y aguardentera* (Rosales, S. a.), o sólo aparecen una vez y no al principio de la enumeración precisamente, como en *Aceitunero, una maja y esportillero* (Esteve, 1764).

Existen algunos títulos de un prosaísmo indiscutible, según delatan la *Tonadilla nueva a 4, y más de lo que pasa en la calle de la Comadre el día de Minerva* (Misón), o *¿Cuál vida es mejor, la de la corte o aldea?* (Esteve, 1787.)

La adición de un calificativo al nombre no suele verse en los títulos hasta que la tonadilla pasó de la infancia: *El marido honrado* (Laserna, 1788). *La novia vengativa* (Laserna, 1792); si bien hay algunas excepciones, pues una obra escrita por Esteve en 1767 se rotula *El petimetre afectado y maja de rechupetazo.*

Con relativa frecuencia los títulos indicaban el grado de parentesco entre todos los personajes —*Un padre, una madre y su hija* (Guerrero, 1764)— o sólo entre algunos de ellos —*El*

tío y el sobrino (Laserna, 1792)—, obras ambas escritas para tres interlocutores.

Tampoco era absolutamente anormal fundar los títulos en algo accidental o que tenía un puesto secundario en cierto modo; así *La chinesca* (Misón, 1761), desarrolla un asunto amoroso, y las seguidillas finales, ajenas a él, nos cuentan de qué modo se canta en la China, lo cual justifica el referido título. Ni lo era, tampoco, poner en primer lugar del título al único personaje incidental; así vemos la obra *Una criada que no habla, una viuda, un petimetre, un payo y una paya* (Esteve, 1763), donde figura encabezada la enumeración referida con la persona de más baja condición y que por añadidura no despegaba los labios, por lo cual no se la tuvo en cuenta al señalar el número de personajes en esa "tonadilla a cuatro", como aparece clasificada. Las pasajeras circunstancias personales de tonadillas fingidamente autobiográficas inspiran títulos como *La triste y alegre* (Esteve, S. a., cantada por la señora Portuguesa): aquí la actriz comenzaba diciendo que la tenía abatidísima una pasión amorosa, por la cual suspiraba y lloraba; para alegrarse coge la guitarra y se divierte cantando "un casito nuevo", tras lo cual deja el instrumento referido y, acompañada por la orquesta, vuelve a manifestar en las seguidillas finales cuán triste la puso aquella pasión amorosa.

A medida que la tonadilla escénica iba ganando en madurez y aproximándose a la plenitud, los títulos adquirían un sello más particular. Hay algunos altisonantes, especialmente si están tomadas del primer verso de la obra. Ejemplos: *Empóreo del orbe* (Laserna, 1775) y *Entre encarnados celajes* (Laserna, 1785). También es frecuente que resuman el asunto. Ejemplos: *No hay buen estado a disgusto* (Esteve, 1787) y *Al fin vence la mujer* (Laserna, S. a.).

Moral, en la tercera época, solía dar títulos muy breves a sus tonadillas, empleando con frecuencia el sustantivo o el adjetivo substantivado: *La besuguera, El barón, El buñolero, Los pretendientes, La taberna, La molinera, El empresario*, etc.

He aquí varias listas de fingidos títulos, tal como los exponían los personajes de sendas tonadillas. En *La vanidad mal fundada* (Esteve, S. a.) aparecen dos individuos ofreciéndole cada uno una tonadilla a la actriz. Los títulos de estas supuestas obras —que la intérprete rechazaba, por cierto— son otros

tantos endecasílabos, a saber: *El corazón de muchas petimetras* y *La castidad que tienen mil usías*. En *La enfermedad fingida* (Moral, 1801), obra que pintaba costumbres teatrales, un personaje se expresa así:

Vamos, en nombre de Dios,
a mirar las tonadillas:
"Los amantes del dinero",
"Los caprichos de la niña",
"En donde las dan las toman",
"Donde no hay dinero hay riñas".
"El que no llora, no mama",
"La desdeñosa", "La Esquiva."
¡El demonio que lo lleve!
¡Siete, siete tonadillas
tengo este mes que cantar!
Aunque digan lo que digan,
yo voy a fingirme malo.
Que canten cinco o seis días
a solo...

Análogo procedimiento usa *La cita del ensayo* (Laserna, 1802), donde un gallego lee los títulos de tonadillas que va a ensayar la compañía, y a continuación los comenta del modo que sigue:

"El garbero sin guitarra",
"El alcaide bondadoso",
"El gallego dadivoso",
"El actor sin vanidad".
Estos títulos el poeta
no sé cómo ha de probar.

Siempre fueron abundantes los títulos que revelaban la procedencia geográfica de los personajes correspondientes. En ocasiones manifiestan la región natal: *El valenciano* (Anónima, S. a.). Otras veces la procedencia, concretamente, como *La veneciana* (Castel, S. a.), o en forma abstracta, como *La criolla* (Laserna, 1780). También simultanean ese aspecto con determinada cualidad de otro personaje algunas tonadillas para interlocutores, como *Un español, un italiano y una maja* (Presas, 1775), *El hidalgo de Uclés y la usía* (Esteve, S. a.), *Los mayordomos de Griñón* (Misón, 1762), *El capitán y los negritos* (Esteve, 1785). No faltan casos en los que la mención geográfica se asocia a sucesos militares que por aquellos días atraían la atención del pueblo: *La toma de Mahón* (Espinosa, 1782), y *El sitio de Melilla* (Anón., S. a.).

Cuando se escribían dos obras que hacían juego, los respectivos epígrafes mostraban unas veces un contraste comparativo, como se ve en *La España antigua* y *La España moderna* (ambas de Laserna, S. a. y 1785, respectivamente) o en *La defensa de las mujeres* y *La defensa de los hombres* (también de Laserna las dos, 1788 y sin año, respectivamente). O establecen un paralelismo ideológico, como *La ciencia currutaca*

y *Las damas de nuevo cuño* (ambas asimismo de Laserna, S. a. y 1797, respectivamente).

Durante la primera y segunda época se usaron títulos en parte genéricos: "El cuento de...", "El chasco de...", "El lance de...". Bajo los títulos que empezaban con esas expresiones hallamos *cuentos* de personas (amantes petimetres, la real moza, el indiano, el pescador, el señorito, la doncella con su ama), de lugares (la calle de la Paloma, la calle de San Pedro, la feria), mixtos ("El cuento del Prado y el calesero") y referentes a otros aspectos ("Cuento de Nochebuena", "del parte", "de la ronda", etc.). Hay *chascos* de personas (farolero, bellotera, soldado, forastero, casada, negrilla, celoso, majo, viejo, abate, francés, "El chasco de Polonia"), de animales (borrico, mono, perro) y de otros aspectos ("El chasco de la peseta"). Hay *lances* de personas (naranjera, extranjero, petimetre, limera) y de lugares (el Retiro, el Prado, los toros, el café). También encontramos en los títulos, y formando parte de los mismos, "casos", "críticas", "chistes" y "cosas" (*Vaya un caso, señores; Vaya caso; La crítica de la boda, El chasco del abate, Las cosas del pueblo*, etc.).

VI. *Nombres, apellidos, versos y proverbios en los títulos.*

Correntísimo es hallar en los títulos de las tonadillas los nombres de pila, apellidos y apodos de los actores, en otro tiempo famosos unos, y otros no tan célebres, a quienes se confiaba la representación de esas obras menores, cuando no fingían ser personajes extraños, sino que actuaban con su propio carácter y personalidad, para ofrecer al auditorio costumbres teatrales, interioridades de la vida escénica, demostraciones de afecto, temores, recelos, desventuras, o para presentar otras escenas autobiográficas no siempre verdaderas y con frecuencia adulteradas en parte, cuando no fingidas desde el principio hasta el fin, con el ánimo de granjearse piedades o vítores.

En obras de tal índole mencionan los títulos con frecuencia los nombres de pila de los intérpretes: *A cantar va la Joaquina, La duda de Rafaela, La venida de María Antonia, Los galanes de la Pretola, El testamento de Tadeo, La deserción de la Polonia, La lección de la Manuela.* También se ve con igual frecuencia el apellido en vez del nombre: *El encargo de la Rodrigo, La fuga de la Pulpillo, La enhorabuena de la Pulpillo,*

Los celos de Garrido, Los huéspedes de Garrido, El antojo de Garrido, La rareza de Briñoli. No es tan corriente poner el nombre y apellido del actor: *Los celos de Rosa Cea.* En estas tonadillas, cuando no eran a solo, sino para varios interlocutores, unos aparecen mencionados por el nombre y otros por el apellido: *El remedo de la Nicolasa y Garrido, El desafío de Briñoli y Tadeo, Las alhajas perdidas de Tadeo y la Raboso.* Había actor mucho más conocido por su apodo que por el nombre propio, y es el apodo lo que en tales casos se consignaba en el título: *La vuelta de Chinita.* Mixto de nombre y apodo es el caso del título *La vuelta de Vicente Camas.*

A veces, en virtud de artificios fáciles, el actor se identificaba con el papel que debía representar de un personaje fingido, como en *El sargento Briñoli,* donde el mismo actor Briñoli aparecía como sargento. También se ve desprendida de su verdadera personalidad a la Ibáñez en la tonadilla *La Ibáñez y el payo,* para actuar como personaje fingido de la producción representada.

Más parcos eran los autores de tonadillas en poner títulos con nombres ajenos a los actores, aunque también los haya en diferentes casos y con variados aspectos. Son bucólicos esos nombres en algunas tonadillas de la primera época, como *Dos pastores: El paso de Píramo y Tisbe* (Anón.), *Los celos de Clori* (Esteve) (cuyos personajes son Clori y Anfriso), y la "tonadilla pastoral" titulada *Nise y Fileno* (Marcolini). Si se recogían del ambiente esos rótulos, tomaban el aspecto de nombres reales o de apodos. Ejemplos: *Francisco Esteban* o *El guapo Francisco Esteban* (Anón.), *El chasco de Juan Aprieta* (Misón), *Pepillo Lechuza retirado* (Esteve), *Pepín fuera de la cárcel* (Esteve), *El viejo y don Sabañón* (Esteve), *Tomasa y Colás* (Anón.), *La Anita* (Laserna), tonadilla a tres donde se representa una intriga amorosa cuyos protagonistas se llamaban don Juan y doña Anita; *Doña Toribia y don Celedonio o los hidalgos de Mataró* (Anónima), *Hipólita y Narciso* (Laserna). En tales ocasiones rige la norma de señalar a cada una de las personas que toman parte en el diálogo, no por el nombre del personaje que representaba, sino por el apellido del actor a quien se confiaba la representación. Alguna vez figuran apodos en vez de nombres propios, como sucede con *Zambullo y la corraleña* (Anón.).

Con carácter alegórico vemos nombres tomados de la mito-

logía, como en *La Cibeles y Apolo* (Laserna), o abstractos, como en *La Locura y el Juicio* (Moral), donde aparecen personificados el Juicio y la Locura.

Los títulos en verso no representaban con frecuencia un adorno ni se obtenían con esfuerzo. En el deseo de rotular rápidamente la obra, poníase al frente de la misma el primero o los dos primeros versos de la tonadilla correspondiente. Tan práctico criterio se usó a veces con posterioridad a la producción de las respectivas obras, para llenar un vacío y facilitar la identificación. Como aún subsisten hoy bastantes sin título alguno, sería conveniente suplirlo mediante este cómodo recurso. Con referencia a cierta obra que se hallaba en tal caso, dijo un censor en 1780: "He registrado la tonadilla a dúo sin título, que empieza *Yo soy una majota.*"

Sabido es que, por lo general, la rima se advierte cuando se oyen o leen los tres o cuatro primeros versos de la obra; y como los títulos de tal índole sólo mencionaban el primero o los dos primeros, aparece velada su cualidad métrica. Ejemplos: *Yo estaba en el comercio* (Esteve), *Madrid del alma, ¡ay, pueblo mío!* (Presas). Los títulos en verso de numerosas tonadillas introducían las palabras "*mosqueteros*" y "*mosqueteritos*", por ser usual que las intérpretes se dirigieran desde el primer instante a esta clase de espectadores. Ejemplo: *Ahora, mosqueteros* (Laserna). Sin embargo, no siempre tal clase de títulos pertenecía al verso inaugural, como lo atestigua *¡Ay, mosqueteros!* (Esteve). A veces, el título, en vez de guardar relación con el asunto principal de la obra, el lugar donde se desarrollaba la acción o una determinada clase de auditorio, alude a la situación psicológica del intérprete. Ejemplo: *¡Ay, corazón mío, deja el palpitar* (Ferrer). No pertenece a los versos inaugurales de la tonadilla correspondiente, sino a los que iniciaban una estrofa que venía tras un recitado, aquellos de donde tomó su título, *Gracias a Dios que gozo* (Laserna). Este caso excepcional se debió tal vez al influjo de la ópera italiana, donde las arias solían ser conocidas por el primer verso, desdeñándose los del recitado que las antecedían.

Hijos de la meditación y rebuscados intencionadamente son aquellos títulos en verso que no se tomaban del libreto y que venían a resumir el asunto. Por lo común pertenecen a una época avanzada y suelen adoptar la forma de pareados octosíla-

bos. Ejemplos: *Todo es enredos, amor y sacristán chasqueador* (Laserna); *No se casó por ser viejo el tío Panroe Conejo* (Francesconi); *A su tiempo un desengaño suele evitar todo daño* (Anón., con violas y clarinetes, y, por tanto, de la última época). Excepcionalmente nos ofrece un pareado cierta obra antigua, de Misón, cuyo título dice: *El gracejo en la demanda — todo es una mojiganga.*

No de una manera deliberada, sino casualmente, se construyeron en algún que otro caso títulos en verso desprovisto de rima, y que, contra lo que pudiera parecer, no están recogidos en la estrofa inaugural de la tonadilla. Tal ocurre con *Aplicación y constancia el modo de agradar son* (Laserna, 1788), título integrado por dos octosílabos sin que lo advirtiera el autor anónimo del libreto.

Cuando la tonadilla alcanzó una plenitud precursora de su rapidísimo ocaso, era frecuente utilizar para los títulos ciertas frases hechas, las cuales figuran también en las letrillas glosadas por las coplas: *Lo que fuese sonará* (Laserna); *Yo no lo quiero colar* (Laserna); *Donde menos se piensa, salta la liebre* (Laserna); *Ir por lana* (Moral); *No es oro todo lo que reluce* (Moral).

Los refranes suministraron, igualmente, un buen número de títulos por la misma época. Solamente el que dice *Quien todo lo quiere todo lo pierde*, inspiró cuatro obras, como expondremos más adelante.

Al lado de títulos espigados en el copioso refranero o en el fértil campo de los lugares comunes, como *Oros son triunfos, Dios sobre todo* o *Pastelero a tus pasteles*, se ven otros de carácter sentencioso: *No hay buen estado a disgusto* (Esteve, 1787); *No hay amor sin amistad* (Laserna, S. a.); *Para vencer amor, saber vencerle* (Laserna, S. a.): *El amor une los genios* (Bustos, 1790).

Sin emplear un tono más o menos altisonante y sentencioso, aparecieron en todas las épocas diversos títulos que, a semejanza de los precedentes, resumían el asunto: *El vejete burlado por el sacristán* (Esteve, 1765): *El enfermo burlado por el practicante* (Esteve, S. a.); *Buscar una y hallar dos* (Laserna, S. a.).

VII. *Títulos erróneos, engañosos, equívocos y defraudadores.*

Títulos erróneos. No es insólito hallarlos por descuido del calígrafo. Unos siguen sin enmendar, como *Un aceitero, una maja y un esportillero* (Esteve, 1764), donde el primero de esos tres personajes no era aceitero, sino aceitunero, como se ve por estos versos puestos en boca suya:

Aceitunicas cordobesicas,
sevillanicas, dulces, gordicas...

Otros fueron corregidos a raíz de cometerse el error, como *La distraída enmendada* (Laserna, S. a.), donde, en vez del adjetivo "enmendada" se había escrito "enamorada".

Efectuáronse algunas correcciones una vez transcurrido un siglo, aproximadamente, desde la época en que se cometió el error. Así por ejemplo, se registró bajo el título *La cómica y operista* una tonadilla de Laserna (1783), donde operista y cómica eran dos personajes diferentes; y Barbieri, con muy buen sentido, intercaló el artículo "la" delante del vocablo "operista". Hay otros casos en los que la adición de un artículo superfluo o la supresión de un artículo indispensable inducían a error. Entre los que podríamos aducir recordaremos el que nos ofrece *El caballero majo* (Laserna, 1793), pues se escribió *El caballero y el majo,* apareciendo tachadas las palabras "y el".

Títulos engañosos. Los hay por varias causas. Una de ellas, cuando se anunciaba lo que la obra no cumplía. Tal sucede con la *Tonadilla de la Guitarra* (Anón., S a., pero primitiva, cantada a solo), cuyo título no aparece justificado ni por el asunto del libro ni por la instrumentación; pues se cuenta ahí de qué modo enamoraba en Cartagena cierto truhán a su chusca, y la referida producción tiene partichelas de violines, trompas y "acompañamiento" o bajo. La segunda parte de *La despedida* (Laserna, 1784) no debería titularse así, sino *El regreso.*

Podía ser engañoso el título por señalar un número de personajes inferior al efectivo: son "a tres", entre otras muchas, las tonadillas que sólo anunciaban dos bajo los rótulos *El paje y lavandera* (Anónima, 1764), y *El chapucero y barbero* (Esteve, S. a.). También podía serlo por señalar una determinada especie de individuos y aparecer además otros distintos:

Los Negros (Misón, 1761) es una tonadilla a tres en la que entraban una "negra", un "negro" y una "blanca". Si nombraba al intérprete, o algunas de las circunstancias relacionadas con la representación, resultaba engañoso el título cuando esta misma obra era interpretada por otro individuo, o aun siéndolo por el mismo, desaparecían esas circunstancias. Bien típico, a tal respecto, es lo que se ve examinando *La deserción de Polonia* (Laserna, 1781). Esta tonadilla a dúo fué cantada primero por Polonia y Robles. El actor manifestaba que la Polonia se había perdido, y daba sus señas personales, para facilitar la busca. Después la misma obra volvió a cantarse, asumiendo la Pulpillo el papel de Polonia; y el título de la obra no se varió, mas sí las señas de la mujer que se suponía extraviada y a la cual buscaba el actor, pues era preciso que tales señas respondiesen a la realidad impuesta por la sustitución del intérprete femenino.

Títulos equívocos. Entre otros varios mencionaremos *El nuevo terno* (Anón., S. a.), obra escrita para la representación de tres nuevos actores, y *La dama de los perritos pegados* (Laserna, S. a.), donde se ridiculizó a cuantas mujeres estimaban a los perros más que a las personas, aunque éstas fueran parientes en grado bien próximo.

Títulos defraudadores. Son estos títulos también abundantes. Hay unos que, ofreciendo mucho, presentan obras sin interés, como *La italiana española* (Anón., S. a.), pues habiéndose confiado hallar ahí aspectos interesantes en relación con la música de los dos países aludidos por el rótulo, no hay nada de esto, sin que venga a compensarlo ni el asunto, insignificante de suyo, ni la forma completamente vulgar. Hay otras que, por el contrario, ofrecen mucho más de lo que anunciaban, como *La callera* (Anón.), con un interesante diálogo entre cierto chusco español y un personaje francés cuya presencia nadie hubiera podido imaginarse al ver ese rótulo.

Ya se dijo, con referencia a los títulos circunstanciales, que algunas veces se hallaban en desacuerdo con la realidad, porque sobre la versión primitiva se habían introducido alteraciones que afectaban a algún aspecto enunciado en el rótulo. También se indicó allí, con tal motivo, algún caso donde la modificación se refería a los intérpretes, y es oportuno añadir ahora que asimismo podía referirse a los personajes representa-

dos. De ambos casos pondremos aquí ejemplos. *El encargo de la Rodrigo* (Laserna) se compuso para que lo cantase la actriz de dicho apellido, y en el texto aparecen las palabras "Rodrigo" y "Paquita", que revelan ese carácter autobiográfico; pero ambas palabras fueron tachadas y sustituídas por "Vicenta", cuando incluyó esta obra en su repertorio una actriz de aquel nombre; y sin embargo, el título primitivo se mantuvo sin retoques. *Desde Sevilla a Madrid vengo* (Anón.) toma el título de sus versos inaugurales. Habiendo sido escrita para presentar a Josefa Pérez, esta tonadillera refería que acababa de llegar desde Sevilla, y a continuación contaba un lance acaecido en aquella población andaluza. Pasada la oportunidad del "debut", fué preciso modificar los versos inaugurales, y entonces se dió a la tonadilla el título *El cuento de Sevilla*, sin perjuicio de mantener además en la portada el epígrafe consignado primeramente. *El francés y las naranjeras* (Anón.) tiene en todo el texto —salvo en la portada, es decir, en el título— *tachada la palabra "naranjera" y sustituída por "avellanera"*. ¿A qué puede atribuirse tal alteración de que fué objeto toda la obra, salvo el título? Probablemente a la persistencia de la tonadilla en los carteles —como diríamos hoy— o a su "reprise", transcurrido algún tiempo, lo que hacía extemporánea la presentación de la naranjera, puesto que estas obras menores, por lo general efímeras, recogían aspectos callejeros propios de cada estación del año o del momento en que iban a estrenarse.

Aun ese desacuerdo a que antes nos referimos podía ser absoluto si, una vez alterado todo el texto literario, comenzando por el asunto, para aprovechar la música en la forma que otro capítulo expondrá muy detalladamente, sin embargo se mantenía el título primero. Tal ocurre con *Aplicación y constancia el modo de agradar son* (Laserna), a causa de un disculpable descuido en que no se incurrió siempre, pues, por ejemplo, cierta obra de Laserna que primero se había titulado *La quejosa*, sustituyó este epígrafe por *El consuelo en la desgracia*.

En oposición a esto de que hubiese libretos distintos, con la misma música y un título común a ambos, aunque en desacuerdo con el de la época posterior, existen dos guiones musicales con títulos y años diferentes, teniendo ambos por compositor a Moral. Uno es *La paya preferida* (1791), y el otro *La paya porfiada* (1798). Cotejadas ambas producciones, se ad-

vierte que la letra es común a ambas también, excepto en el número final, el cual difería, sino por la idea desarrollada en él, al menos por la forma métrica en que aparece vaciada: seguidillas en la primera versión y "Final" con versos pentasílabos después.

En ciertos casos había dos títulos homogéneos, sin duda por indecisión al llegar la hora de aceptar uno de ambos. Cierta tonadilla de Misón se titula en unos sitios *El peluquero burlado*, y en otros *El chasco del peluquero*.

VIII. *Obras con varios títulos.*

Si no deja de ser frecuente la omisión de todo título al frente de una tonadilla, también, por otra parte, suelen verse obras de esta índole con títulos dobles, según queda insinuado atrás. En tales casos era lo usual que uno de los títulos aludiese al asunto de la obra y el otro copiase el primero o los dos primeros versos inaugurales, como sucede con *La diversión.—Resuene la orquesta* (Laserna, S. a.), *La visita de la amiga.—Mosqueteros del alma* (Rosales, S. a.), y *El ciego.—Donde me he entrado* (Rosales, 1767). También vemos lo mismo en otra obra sin año, pero antigua, del mismo Rosales: *Los jitanos.—Caminito de Santander*, y podríamos suponer que en este último caso adoptó Rosales tal norma para evitar que su obra se confundiese con otras tituladas de igual modo. Esa duplicidad no parece premeditada, sino establecida *a posteriori*, con el fin de facilitar la identificación, cuando difiere la caligrafía de los dos títulos.

Hasta hay casos en que una misma obra aparece en un manuscrito con un título, y con otro título en el otro libreto, como nos muestra *El desengaño* (Laserna), del cual conserva la Biblioteca Nacional dos ejemplares, titulado el uno en la forma señalada y figurando el otro bajo el epígrafe *Viendo mis queriditos*.

Hallamos dos títulos, referido el primero a la tonadilla, por la profesión del personaje, y el segundo a las seguidillas, que imitan el modo de vocear de diversos vendedores ambulantes, en *El cestero* y *Remedo de los remedos* (Castel). *Los usías* (Aranaz) tiene un segundo título escrito de otra mano, que dice *La cencerrada del viejo*. El primero se refiere al asunto

de las partes introductiva y central; y el segundo, al asunto de las seguidillas finales. Entre uno y otro no hay la menor relación ni nada que los enlace.

A veces se modificó el título, sin mantener la rotulación primitiva. Tal sucede con *Ser hombre y no parecerlo* (Moral), en donde se ve tachado el título *El hombre mujer*. En la portada de esta tonadilla a dúo figúran dos repartos (la Morales con García y la Laureana con Camas), por lo cual suponemos que se cambió el título cuando fué "reprisada" la obra.

Con frecuencia el doble título no presentaba dos aspectos en cierto modo heterogéneos, sino ligados o indisolubles. En tales casos los une una conjunción copulativa o disyuntiva. Vemos la primera en *La estafa del matrimonio y casamiento fingido* (Galbán), *La jardinerita y estatua del abate* (Castel), *Los tercos y contra gustos no hay disputa* (Esteve), y *El payo encaprichado y efectos de la ignorancia* (Laserna). Una tonadilla cuya portada dice *El pretendiente de amor y el tenor temeroso* (Moral), parece hallarse en igual caso, pero revela el aprovechamiento de un texto musical mediante la sustitución de de la primitiva letra por la segunda y cada uno de esos títulos expresan el asunto desarrollado literariamente en cada caso. La conjunción copulativa era doble algunas veces: *Panaderita y los acomodos fingidos y embusteros* (Anón.) y *El herrero y camisola del paje y el chasco de la tinaja* (Esteve). Aparece la conjunción disyuntiva en *El sueño o un majo y una maja* (Anónima), *Las murmuradoras o nadie juzgue de lo oculto* (Laserna) y *El francés, italiano y los majos o el triunfo de las mujeres* (Laserna). También aparecía la disyuntiva en títulos dobles y homogéneos por indecisión, como lo acredita con evidencia suma *La dama y el abate* o *La usía y el abate* (Esteve). A veces la disyuntiva lleva un aditamento perifrástico: *El oso, o sea la cuenta sin la huéspeda* (Laserna). Aquí parece haber pesado el influjo de ciertas rotulaciones frecuentes en la ópera napolitana.

No se establecía tan radicalmente la distinción entre la copulativa y la disyuntiva, hasta el punto de que fueran incompatibles; más aún, hay casos en que se confunden, pudiendo entonces considerarse como sinónimas. Así existen dos guiones musicales de una misma producción con textos literarios, en parte distintos. En uno se lee *La vuelta de Vicente Camas o el primo*

indiano (Esteve), y en el otro se lee *El primo indiano y vuelta de Vicente Camas*. Y la misma alteración del orden, entre las frases unidas o separadas por la conjunción correspondiente, indica que la exactitud era lo de menos para los compositores y para los copistas de sus partichelas. Por eso leemos *Aviso a a los forasteros y mal uso del idioma* (Esteve) en el guión musical, y leemos *Mal uso del idioma o aviso a los forasteros* en las partes sueltas de la instrumentación.

Considerada la conjunción como cosa en cierto modo secundaria, no son raros los títulos dobles de una misma obra, sin ligamento alguno: *Tildar los vicios es malo.—Más fácil es ver que creer* (Laserna), *Cada uno para sí.—Marido, mujer y criado* (Laserna). Algunas veces el segundo título amplifica lo que el primero enunciaba, como sucede en *El filósofo burlado. Una mujer, el filósofo y un criado* (Anón.). Un caso insólito nos muestra *El francés y las majas* (Esteve), pues en el ángulo superior derecho del guión musical se ve un segundo título: *La retreta*, motivado por el número final, que se rotulaba *Seguidillas de la Retreta*. Nos suministra otro caso análogo a este último *El médico fingido.—El Oso* (Marcolini), obra que concluye con unas seguidillas en las que Ayala y otros tres actores, acompañados de un individuo vestido de oso, bailan toscamente mientras fingían tocar trompas y bajón. Este segundo título es de caligrafía distinta al resto de la obra. También son de caligrafía distinta y a buen seguro de época posterior, los segundos títulos en *El chasco de Pl.ª y J.ª Ma.ª—Las cabezas de peluca* (Misón), y *El chasco del mesón.*—(Alias) *El chasco de los autores* (Aranaz). En tales casos, la adición se efectuaba teniendo presente algún aspecto característico de la obra, para recordarla más fácilmente que con el primitivo epígrafe.

No son dos, sino tres, y todos ellos de caligrafía diferente, los títulos consignados en la obra de Laserna *Los contrabandistas, Cada uno con su suerte* y *Los soldados contrabandistas*.

Señalemos aquí, para concluir esta relación, que existe una tonadilla cuyo título es el del primer verso *Allá voy con mucho gusto* (Presas), y a la cual agregó Barbieri un segundo título, que dice *La elección de estado*, lo cual no sólo es más expresivo, sino más ajustado al asunto de la obra.

* * *

Ya hemos expuesto anteriormente de un modo incidental la discrepancia entre los títulos de una misma obra, por ser distinta la rotulación de sus diversos manuscritos. Esto, aunque parezca raro, solía ocurrir con gran frecuencia, especialmente en los encabezamientos de las partichelas orquestales, sin que fuera insólito que se hiciese así al encabezar el guión musical, sin atenerse al título del libreto. Para descubrir tales alteraciones en algunos casos es preciso cotejar los diversos manuscritos del libreto.

A veces las alteraciones eran insignificantes, como queda expuesto ya, y casi no merecerían tomarse en cuenta si no fuera por las perturbaciones que traen a la alfabetización. Así, por ejemplo: *El sargento y la maja* (Esteve), se titula en el guión musical *La maja y el sargento*. A veces la modificación tiene más alcance, como pasa con los títulos *El maestro de música* y *El maestro de clave*, en sendos ejemplares de una tonadilla de Rosales. Existen dos libretos con los títulos divergentes *El chasco del abate* y *El chasco del italiano* (Valledor); y otros dos, por cierto uno de ellos escrito o copiado por Laserna, de la obra que aparece epigrafiada en un ejemplar *Una doncella, novio y amo*, y en otro *El amo, la criada y el novio*. Diferéncianse los dos ejemplares de esta última obra en el reparto —pues uno menciona los personajes del título, mientras que el otro declara los nombres de los intérpretes—, y además en que uno intercala mayor número de estrofas en las seguidillas de la referida producción. Nimia es la diferencia en otra obra de Esteve: *La desdicha de las tonadillas* y *La desgracia de las tonadillas*. Todo ello muestra cuántas dificultades y complicaciones origina el propósito de examinar escrupulosamente el vasto caudal tonadillesco, ante esas versatilidades.

Como un inventario de tales discrepancias sería larguísimo, sólo señalaremos aquí algunos casos, presentando los principales aspectos de esas modificaciones.

Unas veces la diferencia estriba en el deseo de abreviar el epígrafe, o también de ampliarlo. *La jardinerita y la estatua del abate* (Castel) se reduce en el guión a *La jardinerita; El chasco del vejete* o *El vejete burlado por el sacristán* (Esteve) se reduce en el guión a *El vejete burlado por el sacristán; No hallo sosiego* o *La autora disgustada* (Laserna) se reduce en la música a *La autora disgustada; El atrevido* (Anónima) se

amplia en el guión musical a *El castigo del atrevido; Los médicos de moda* (Laserna), se amplía en el guión a *La verdad enferma y los médicos de moda*. Una tonadilla de Laserna a dúo, en dos partes, que cantaron la Tordesillas y Briñoli en 1784, se titulaba *La despedida*, en los manuscritos de la letra y música existentes en la Biblioteca Municipal, pero en los ejemplares con censuras y aprobación existentes en la Biblioteca Nacional se titula *La despedida de la Tordesillas*. Leyendo esta obra se deduce que aún sigue siendo incompleto este título, pues debiera decir *La despedida de la Tordesillas y Briñoli*.

En ocasiones la divergencia es parcial. Ejemplos: *El pastor y la pastora*, en el libreto, y *El pastor y la zagala* en la música (Esteve); *El torero, la maja y petimetre*, en el libreto, y *El torero, la maja y abate* en el guión (Autógrafo de Comella, música de Esteve). Otras veces la discrepancia es absoluta. Ejemplo: la tonadilla a tres de Misón que en el libreto se rotula *Castellanos antiguos*, en el guión se titula *El tiempo de doña Urraca*. También se dan casos de que una misma obra figure con título en una parte y sin él en otra; así, por ejemplo: cierta tonadilla de Laserna se rotula en el libreto *Pobrecita, qué congoja*, y dice en la portada del guión musical *Tonadilla a solo*, palabras a las que Barbieri añadió esta indicación histórica: *De empezar la Virginia*.

Mucho más numerosas que las referidas divergencias son las existentes entre el guión musical y las partichelas, así como también entre estas últimas. La inseguridad, volubilidad e imprecisión reinantes a tal respecto produjeron ese resultado, lo cual acarrearía magnas dificultades para la identificación si las partichelas se apartasen de los guiones respectivos. La simple alteración, la omisión y la adición motivaron frecuentemente esas discrepancias. De todo ello daremos algunos ejemplos aquí.

Divergencias por alteración. *Los encarcelados* y *Los presos en la cárcel* (Anón.); *Los andaluces* y *El andaluz* (Félix López); *La protección de la Pérez* y *La pretensión de la Pérez* (Esteve); *Al fin vence la mujer* y *Al fin la mujer vence* (Laserna); *La despedida de los amantes* y *La despedida de dos amantes* (Laserna); *Los cómicos de Méjico* y *Los indianos de Méjico* (Laserna); *La peregrinita* y *Soy la peregrina* (Laserna); *La aldeana maliciosa* y *La paya maliciosa* (Moral); *Un médico y una*

viuda y *La viuda y el doctor* (Anón.); *La maja bailarina* y *El francés y la maja* (Castel).

Divergencias por omisión. En tales casos los títulos expresados en las partes sueltas eran más breves que los consignados en el guión de voz y bajo. Ello se hacía para ahorrarse el calígrafo tiempo y tarea. Ejemplos: *El sastre borracho* y *El borracho* (Misón); *El amolador y la guisandera* y *La guisandera* (Marcolini); *Un petimetre, una maja y un tostonero* y *El tostonero* (Misón). A veces un título doble aparece fragmentado y repartido —involuntariamente, por supuesto— en las diversas partichelas. *La vida del pretendiente y novia escrupulosa* (Laserna), se titula en unas partichelas *La vida del pretendiente*, y en otras *Novia escrupulosa*. Esas modificaciones llegan también, excepcionalmente, a combinarse con alguna otra alteración. *El agente, la viuda y la criada* (Rosales), se denomina en unas partichelas *La viuda y el hospiciano*, habiéndose sustituído esta última palabra por *agente*.

Divergencias por adición. A veces la parte de voz y bajo presentaba una denominación más breve o más ambigua que las partichelas, aunque esto no era lo usual. *La pesca* y *La pesca para la cuaresma* se lee, respectivamente, en una tonadilla de Marcolini. Otra de Esteve, dice, respectivamente, en su encabezamiento *Tonadilla para empezar la cuarta dama* y *La prueba de la cuarta dama*.

Ocasionalmente dimanaban las divergencias del hecho de que las partes sueltas incluyesen el título del primer verso. *Las campanas* (Misón) lleva en las partichelas de violines el epígrafe *Tonadilla que dicen los ecos blandos*. La *Tonadilla nueva a dúo de una mesonera y un arriero; A los montes me salgo* (Misón); sólo lleva en las partichelas el encabezamiento *A los montes me salgo*. La *Tonadilla nueva para la Portuguesa* (Misón) se rotula en las partichelas *Montes, llanos y prados. Una viuda, un caballero y una vieja* (Misón) titula varias partichelas de este modo y otras con el primer verso de la obra: *No hallo consuelo*. No sólo es Misón quien ofrecía tales versatilidades, pues también las hallamos en otros compositores. Una tonadilla de Esteve se titula *Ya sale mi guitarra*, y varias partichelas la denominan *Tonadilla del caballito*. Cerremos esta enumeración con dos tonadillas anónimas sin año, a saber: *La indiana*, que en las partichelas de violín primero figura bajo el epígrafe *La indianita, Chi-*

tito, cuidado, correspondiendo estas dos últimas palabras al verso inaugural de la obra, y *Los consejos del abate,* cuyas partichelas muestran otro rótulo tomado del verso inaugural y presentado bajo estas dos formas ortográficas: *Ay, queriditos* y *Ay, queriitos.*

Existen también divergencias entre el guión y las partichelas en *Dos gallegos, un viejo, su mujer y su majo* y *El gurrumino* (Anónima); *Un pobre soldado* y *La peregrina y el soldado* (Abril); *La boda del gallego* y *El gallego y la verdulera* (Presas); *El cuento del caballero* y *El cuento de la feria* (Anón.). Las divergencias son múltiples en diversas obras. Así, por ejemplo, una escrita por Misón tiene en la portada dos títulos: *Como soy vejetillo* (título del primer verso) y *Vejete disfrazado;* el violín primero la rotula *El chasco del vejete,* y el violín segundo, *En el baile;* la partichela de oboe carece de epígrafe. Otra tonadilla de Castel dice en la portada *El borracho fingido,* en unas partichelas repite estas palabras y en otras sólo dice *El borracho.*

Si la música de una tonadilla era utilizada con alteración del texto literario, se producían algunas veces discrepancias que no habían surgido al tiempo de nacer la obra, como en los casos anteriores, sino con meses o años de diferencia. La Biblioteca Municipal conserva los guiones de música, con letras distintas en todo, salvo el estribillo de la tiranilla epilogal, de una tonadilla escrita por Laserna. Una portada dice: *El encuentro de la apasionada o Majos de la Carrera;* y la otra dice: *Los majos de la carrera.* En tal caso la divergencia y el doble título se explican por el hecho de que no se hubiese tenido la precaución de borrar el epígrafe primitivo cuando se cambió el asunto para utilizar una música aplicada a cierta letra de actualidad efímera.

IX. *Títulos comunes a varias obras.*

Ni era considerado como sacramental el título de las obras tonadillescas, ni sus autores aspiraban a una originalidad que comenzase por el encabezamiento de esos productos teatrales menores. Así lo confirma la versatilidad reinante en las denominaciones aplicadas a una misma tonadilla y viene a comprobarlo la relativa frecuencia con que un mismo título o dos títulos similares bautizan obras diferentes.

Hay tonadillas cuyo rótulo común aparece justificado, como

sucede en aquellas que los tomaban del verso inaugural, el cual solía girar alrededor de ciertas fórmulas comunes en las tonadillas a solo. Así tienen igual rótulo dos tonadillas, una de Aranaz y otra anónima, tituladas *Aquí viene, Señores.*

Aparece justificada en absoluto la coincidencia, cuando varias obras llevan un epígrafe común que expresa un carácter genérico. Existen tres tonadillas bajo el epígrafe *La miscelánea,* una escrita por Laserna en 1776; otra escrita por este mismo compositor, sin expresión de año, para que la cantase la Joaquina: y otra (anónima, S. a.) cantada por Vicente Camas, como queda expuesto más atrás.

También queda explicada la duplicación de títulos si éstos se referían a determinadas profesiones o circunstancias especiales y características del protagonista, como *El Maestro de música, El ciego,* etc.; o si los inspiraban asuntos en cierto modo homogéneos o comunes, como *La guía de Madrid* y *La guía nueva,* de Esteve y Castel, respectivamente, o *El consejo de la vieja* y *Los consejos de la vieja,* compuestas ambas por Esteve.

Cuando los títulos son absolutamente idénticos podría admitirse la suposición del plagio sin el carácter absolutamente anónimo de los libretos y la existencia por lo general efímera de esas obras menores. Esta repetición de títulos aparece con frecuencia. Una tonadilla de Abril y otra de Moral se titulan *El presidiario.* Una de Laserna y otra de Moral se titulan *Los refranes.* Aparecen registradas dos obras bajo el título común *La satisfacción de los amantes,* cuyas respectivas paternidades se deben a Marcolini y Aranaz; otras dos bajo el epígrafe común *La elección de novio,* debidas, respectivamente, a Esteve y Laserna, y otras dos rotuladas *El mundo al revés,* de Laserna y Moral, respectivamente.

En obras con títulos repetidos ocurre a veces que el autor de alguna de ellas es anónimo. Ejemplos: *El compositor* (una tonadilla de Misón, y otra sin paternidad escrita probablemente hacia fines del siglo XVIII, aunque lleva aprobación de diciembre de 1809); *El amo y la criada* (una tonadilla de Rosales, y otra anónima) y *El ciego fingido,* producción con análogas circunstancias que las del caso precedente.

Un mismo compositor no tenía el menor reparo en que dos obras suyas llevasen iguales epígrafes. Existen dos tonadillas de Castel con el título *La ramilletera chusca,* que datan, respectiva-

mente, de 1776 y 1779, siendo cantada la una por María Aznar y la otra por la señora Silva. Laserna muestra repetidos casos de esas duplicaciones, cosa perfectamente explicable cuando se recuerda su extraordinaria fecundidad y su dilatadísima carrera de compositor al servicio de los teatros madrileños; a pares escribió este músico, en efecto, las tituladas *El diario, Los efectos del amor* y *Lo que fuere sonará.*

Ciertos epígrafes llegaron a figurar no sólo en dos, sino en tres o más tonadillas diferentes de autores diversos. Tal sucede con *Quien todo lo quiere, todo lo pierde,* pues con dicho título existen una a tres de Laserna (1793), otra a cinco del mismo Laserna (S. a.), una a tres de Moral (1790) y otra a cinco del propio Moral (1801).

Bajo el epígrafe *La Cazadora* existen cuatro tonadillas: tres de ellas son a solo y tuvieron por autores a Marcolini, Moral y Laserna; la otra, a dúo, es de Laserna también. Existe además ese título en diminutivo entre los libretos, y por cierto autógrafo de Comella, sin que aparezca la música correspondiente a *La cazadorcita.* Hay además dos tonadillas *Los cazadores,* siendo sus autores Misón y Laserna.

Si se examinan los textos musicales, hallamos dos tonadillas, ambas a solo, con el epígrafe común *La crítica del teatro,* cuyos autores respectivos son Esteve y Laserna. Si se examinan los textos literarios, sólo encontramos una tonadilla bajo dicho epígrafe, la de Esteve; y sin embargo, existen ambas, pues la de Laserna —precisamente escrita de su puño y letra— se halla en la Biblioteca Municipal, pero sin título.

Incluso se ha dado el caso de que un mismo músico compusiese dos obras de distinta índole, con un título común a ambas: tal es el caso de una comedia de Ramón de la Cruz y una tonadilla a dúo, ambas con música de Laserna y encabezadas las dos con el epígrafe *El café de Barcelona.*

Por otra parte se ven a veces rótulos bien sugestivos, que se prestan a cábalas y comentarios. Tal sucede, por ejemplo, con el que se añadió en la portada de una tonadilla a solo sin título, cuyos dos primeros versos dicen: "Si para cantar tonadas — bastase con la afición" (Laserna, S. a.), pues en virtud de aquella agregación esa obra es conocida con el epígrafe *Tonadilla de la Duquesa de Alba,* autorizando para suponer que Laserna la compuso con destino a dicha linajuda dama, aunque sin duda se

cantó por alguna tonadillera más o menos ilustre en los coliseos de esta corte.

Compréndese, por tanto, las confusiones que fácilmente se pueden originar ante todas esas variedades, confusiones y equívocos que reinan en materia de rotulación, al tratarse de producciones tonadillescas.

CAPITULO III

Asuntos y personajes.—Censuras y Licencias.

I. *Variedad de asunto y su desgaste.*

Ni por la elegancia de su forma ni por la trama de su construcción nos interesan hoy las tonadillas del siglo XVIII, pero sí por los tipos que en ellas aparecen y por los asuntos que las mismas desarrollan. A pesar de lo desmañados que suelen presentarse aquéllos y de lo toscos que suelen aparecer éstos, los realzan un ingenuo realismo lleno de gracia y una espontánea vida llena de calor, que no se hallaban sino muy excepcionalmente en las pulidas y académicas composiciones poéticas escritas por los más reputados vates contemporáneos de aquella modesta manifestación teatral. Eran, por razón de origen, obra del pueblo y para el pueblo, y de aquí dimana su cualidad más característica y sobresaliente. Al abandonar ese aspecto, o el satírico que compartían con él, para hacer algo más serio, grave o trascendental —como sucede con las tonadillas alegóricas —estos productos realmente excepcionales, podían ser aplaudidos por los amantes de la tiesura propia del buen tono, pero jamás hallaban ni ciegos *imitadores ni lozana existencia*. Y *cuando, perdido aquel carácter* de ingenuo realismo y de vida espontánea hacia las postrimerías del siglo XVIII, las tonadillas se convirtieron en breves comedias, ponderadas y sin carácter literario ni musical, aquella manifestación escénica en otros tiempos tan celebrada por las multitudes *perdió su poder vital, víctima de una hipertrofia funesta*, y fué rápidamente a un fenecimiento inevitable.

Según que las tonadillas se destinasen a un solo personaje o estuvieran escritas para varios interlocutores, así variaba su aspecto. Aquéllas solían ser satíricas o picarescas, en ocasiones narrativas y muy raramente alegóricas; *éstas solían presentar* una acción poco dilatada, que recogía cuadros de costumbres a

la sazón popularísimos. En las "coplas" de numerosas tonadillas a solo, lo satírico no se detenía en ocasiones ante lo tosco, lo burdo ni aun lo grosero, porque se trataba de pintar al vivo censurables corruptelas o vicios, que en buena parte se dirían escritas en el siglo XX, dados los reproches que allí se formulan, si no declarasen su antigüedad lo descolorido de la tinta, lo vetusto de la caligrafía y lo pajizo del papel. Las tonadillas narrativas presentaban a veces varios aspectos, atribuyendo cada uno a la persona de quien la intérprete suponía haberlo visto o escuchado; pero también, sobre todo en la primera época, presentaban tan sólo uno, como se ve en *Mal haya la fortuna* (título del primer verso) escrita por Misón (s. a.), la cual dice así:

Yendo una tarde a pasear
al Prado de las Delicias,
al lado de un arbolito
me encontré esta tonadilla.
Oye, oye, que así decía:
Si tú me adoras
y si soy sola,
no habrá en el mundo
mayor dichosa.
Si eres aleve
y si eres falso,
no habrá en el orbe
mayor ingrato.
No, no, no lo creo.
No, no, no dueño amado.
(*Hablado.*)
Tru ru tru.
(*Cantado.*)
¡Ay, que alegría!
(*Hablado.*)
Tru ru tru.
(*Cantado.*)
¡Ay, que contento!
Tru ru tru, mi palomito
me está diciendo.
(*Hablado.*)
Aquí estaba el papel rompido.
(*Cantado.*)
Fuíme a mi casa
y encontré un quídam.
Le hice que me acabara
la tonadilla.

Esta parte central enlaza con seguidillas amorosas, cuyo texto dice:

¿Qué será lo que tengo
dentro del alma,
que me hiela, me hiela;
que me abrasa, me abrasa?
Uh, uh. ¡Ay, prenda mía!
Uh, uh. ¡Ay, prenda amada!
(*Hablado.*)
Quiéreme, pues te quiero.
(*Cantado.*)
¿Qué me hiela, me hiela
y que me abrasa?

En las primeras tonadillas para interlocutores, los temas puramente episódicos y casi siempre de atracción nimia cuando no única, apenas tienen desarrollo literario ni contenido emocional. Son bocetos embrionarios de costumbres populares o de fantasías bucólicas donde reinaban lo pastoril o lo folklórico, y con

ellos encontraba el compositor pretexto para poner unos cuantos números breves. Cuando el asunto se alarga, en vez del primitivo esbozo casi informe, se ve un sainete musical donde salen a relucir diversas clases de la sociedad con sus usos y costumbres. Las galas literarias, deficientes, por lo general, sirven con gran frecuencia para realzar lo satírico y también, casi siempre, para pintar regocijantes cuadros recogidos al vivo en la plazuela y el arroyo, en las viviendas humildes de la gente artesana, en los hogares lujosos de las familias acomodadas o en los palacios deslumbrantes de magnates ilustres. Priva un realismo crudo, procaz muchas veces, y acerado todas o casi todas, pero revestido con tan saleroso gracejo que lo disculpaban de grado los auditorios cuyas existencias aparecían allí retratadas con vigorosos trazos. En el tercer período, las tonadillas para interlocutores son verdaderamente presuntuosas; aumentan el número de sus escenas, la cifra y longitud de sus parlantes, la gravedad moralista y la tendencia ejemplar. Convertidas en censoras severas de perniciosos hábitos, no los exponían ya para ridiculizar a quienes se hacían reos de ellos con su conducta, sino para execrar o por lo menos condenar a tales sujetos. Lo que antes había sido jocunda frivolidad propia del entremés o del sainete retozón, solía ser ya entonada severidad propia de la comedia ceremoniosa. No querían los ingenios ahora que los auditorios siguieran llevándose consigo las gratas impresiones de un rato ameno, sin que les acompañase la instructiva lección de una prudente moraleja. Como esa moraleja se repetía insistentemente por los actores al rematarse las tonadillas, quien la recordase con fruto, evitaría vicios, corregiría defectos, adquiriría virtudes y sería más puro o más perfecto, en suma, con gran regocijo del censor don Santos Díez González.

* * *

¿De qué asuntos se formaban las tonadillas? ¿Cuál era su carácter más acentuado y cuáles sus asuntos predilectos? A esto se puede responder recordando lo que dicen en su preámbulo no pocas de esas producciones, especialmente las escritas para que principiasen temporada algunas intérpretes. Porque las tonadillas de esta última índole, hechas comúnmente a la medida de la actriz, solían presentar un muestrario muy a propósito para que la interesada pudiera lucir sus habilidades ya por lo serio, ya

por lo majo, ya en ambos aspectos; y si además la cantante poseía gran agilidad en la garganta, su partichela venía recargadísima de ornamentaciones vocales; todo lo cual, para congraciarse con los auditorios, debía responder, en buena parte, a lo que éstos solicitaban o esperaban del referido espectáculo. Pero además esas tonadillas de empezar temporada señalaban las preferencias del público en cada época, mostrando aquello que comenzaba a causar hastío o venía siendo molesto ya. Las referidas obras podrían considerarse como producciones de circunstancia, y, por tanto, recogieron los efímeros gustos o tendencias de la muchedumbre. Su finalidad aparece netamente definida en aquella tonadilla anónima (S. a.) escrita para la señorita Nicolasa, cuyo primer verso dice: "Aquí viene, señores", pues la tonadillera se expresaba así:

Ahora, para dar muestra
de lo que puedo hacer,
una tonada nueva,
si gustan, cantaré.

He aquí ahora un florilegio de tonadillas cuyos preámbulos dan respuesta a las preguntas hechas algo más arriba:

Mosqueteritos queridos,
si creyera daros golpe,
os cantara una tonada
de estas de Tócame Roque;
pero señoras,
pero señores,
como dice la gente
allí del bronce,
esto requiere un poco
de rasga y rompe,
y yo no soy de aquestas
de "¡Arriba, Jorge!"

(*El pelma.* Anón., S. a.)

Con deseo de agradaros
y esperanzas de serviros,
con una tonada vengo
esta tarde a divertiros.
Pensaré en ideas nuevas
y en un asunto prolijo,
pero quedaré contenta
si me aplaudís con un vítor,
que el mezclar agrio con dulce
es agradable un poquito.
Chitito, silencio,
queridos míos,
que va la tonada
de nuevo estilo.

(*La potajerita*, Laserna, 1774. Cantada por la señorita Cortinas.)

En *El primo indiano y vuelta de Vicente Camas* (Esteve, 1788), los interlocutores celebran que uno de ellos, el actor del nombre que figura en el título, cante "serio y bufo", porque así los ayudará en las tonadillas.

La dificultad de hallar asunto apropiado aparece manifestada en los versos cantados por Polonia Rochel como inauguración de *La compositora* (Anónima; pero de Laserna probablemente, s. a.), tonadilla integrada por una sucesión de pasos:

Es imposible que haya
trabajo más infeliz
que tonadilla o sainete
tener una que escribir.
Todo es cavilar.
Todo es discurrir.
Vuelta por acá.
Vuelta por allí.
Y reniego del diantre
si ello da en no salir.
Vamos, pues, tomando un polvo,
que ello al fin ha de salir,
que intelectus apretatus
dice el adagio latín.
Saldrá un sacristán
a lo matachín,
bailando un cumbé
al son del clarín.
No me gusta esta idea.
No; no va bien así.
¡Válgante mil demontres
si acaba de salir!

II. *Desgaste de los asuntos.*

Con frecuencia expresaban los preámbulos la dificultad de hallar asuntos que satisficiesen al auditorio, porque unos hastiaban y otros dolían. He aquí algunos ejemplos:

Cantar es preciso.
No sé qué cantar.
Si canto a mis mosqueteros
tonadilla de mi idea,
dirán los civilizados
que en esta función no pega.
Pues si patéticamente
salgo con tonada seria,
dirán los contemplativos
que lo deje a quien lo entienda.

(*La españolizada*. Anón., S. a. Cantada por la Caramba.)

ELLA.

De las tonadas que tengo
veré cual mejor será,
pues el turno ya se acerca
y me es forzoso cantar...
Esta tonadilla a solo
muy poco o nada me agrada,
porque a todas les enfada
salir siempre a criticar.

EL.

No es extraño siendo a solo
el que la dé tal enfado;
pues las hembras no han gustado
nunca de la soledad.

ELLA.

Esta a dúo es muy bonita,
pero llega a contristarme
que nadie querrá ayudarme
aunque la intente cantar.

EL.

No te aflijas, Angelita;
deja ya de acongojarte,
porque dispuesto a ayudarte
Paquito García está.

(*La protección de Paco*. Laserna, 1791, cantada por Angelita y Paco García.)

ELLA.

¿Dice algo esta tonada
de los horteras?

EL.

No, porque ya han dicho tanto
que ya eso apesta.

ELLA.

¿Dice a las petimetras
alguna cosa?

EL.

Nada, porque es ocioso
hablar con locas.

ELLA.

¿En el teatro notas
algún defecto?

EL.

No más que al pobre juicio
mujer le han hecho.

ELLA.

¿Y no tira algún tajo
a los cortejos?

EL.

No, que hartos tajos llevan
algunos de ellos.

(*El encargo de la Rodrigo*. Laserna, S. a. Cantada por la Rodrigo y Vicente Camas.)

No es la tonada de usía,
de remedo ni de maja,
ni muerde tampoco a nadie,
no obstante que a muchos masca.

(*Las cosas del invierno*. Esteve, S. a. Cantada sucesivamente por la *Morales* y la *Nicolasa*. Esta producción recuerda algo los escritos de Torres de Villarroel.)

Algunas tonadillas no reservan para la introducción, sino para el número epilogal, las consideraciones satíricas de análoga índole:

Raras veces se logra
con las tonadas,
tener la complacencia
de todos grata.
Si tratan sobre el cortejo
se quejan las cortejadas,
porque a ninguna le gusta
que en cara la echen sus faltas.
Si no tienen cascabel,
el patio con ellas rabia;
y si lo tiene, contra ellas
la luneta se levanta.
Las serias enfadan,
las alegres pican,
las de maja majan,
las de usía enfrían.
Mas, sin embargo desto,
cuando ellas faltan,
falta de los teatros
la mejor salsa.
Esto no obstante
padecen las tonadas
contrariedades.
Si son cortas, dicen todos
que en ellas no hallan sustancia,
y si tienen algún caso,
dicen que son muy pesadas.
También si hablan sobre el lujo
los palcos segundos chillan;
y si hablan sobre las viejas
en la alcoba se amotinan.

(Seguidillas finales de *Los aguinaldos*. Laserna, 1786.)

Las quejumbrosas lamentaciones que inspiró a los autores la escasez de asuntos originales, por estar ya gastados todos, aparece revelada, no solamente en producciones pertenecientes al período de madurez de la tonadilla escénica, sino mucho antes, mientras aún estaba en su edad infantil este género. Así, cuando faltaban todavía dos años para que llegase aquel en que Misón *compuso la primera tonadilla, encontramos una lamentación bien* curiosa, si la consideramos cronológicamente; se halla en el *Fin de fiesta de la Folla* (Anónima, pero probablemente de Guerre-

ro, a juzgar por la caligrafía, 1755), que es una tonadilla de pasos, con la cual empalma otra tonadilla breve y comprimida cuyas primeras palabras dicen:

Mosqueteros cariñosos, con que así, para serviros,
ya no se encuentran tonadas, *mil disparates se ensartan.*

Análoga idea, y precisamente para justificar también otra folla, se ve en la tonadilla a siete titulada *La folla*, escrita diez años después, o sea en 1765, por un autor anónimo, pues aquí se declara:

Como las tonadillas no tiene espera,
apuran las ideas... es preciso valernos
y esto de divertiros de estratagemas.

Durante los años sucesivos —que no siempre se pueden fijar con exactitud, pues falta la correspondiente indicación cronológica, pero que es fácil establecer de un modo aproximado por el nombre del intérprete, el apellido del compositor o la morfología musical de la obra— se repiten las dolorosas lamentaciones inspiradas por aquellas causas.

En *Los consejos del abate* (Anón., S. a.) la Caramba manifiesta lo mucho que le alegraría cantar "una tonadilla — de gusto y primor", pero lo ve difícil, porque, según declara en seguida, se han agotado ya los asuntos.

Esa misma confesión hace la intérprete María Luisa en otra tonadilla, también anónima y sin año, cuyo título es *Las flores repartidas*:

¡En qué confusiones lo que cantaré.
me llego a mirar! Todo está ya dicho.
No tengo tonada Todo enfada ya.
que poder cantar. *Todos ignoramos*
¿Dónde acudiré? lo que agradará.
No sé, en tal aprieto,

Existe otra tonadilla igualmente anónima y sin año, pero no unipersonal, como las anteriores, sino a cuatro, en cuya representación tomaron parte Polonia, Tadeo, Camas y Soriano. Aquella actriz se expresaba en esta obra del siguiente modo:

No hay idea nueva alguna para ver, ya que no cace,
que se le pueda dar caza. *si puedo, al menos, pescaría...*
Y así yo, en aqueste traje, Ideas de tonadas
hoy me presento en las tablas quisiera pescar...

Había, en efecto, prodigalidad abrumadora de asuntos. Estos jamás se habían regateado ni escatimado. Una misma obra los tenía frecuentemente a pares y heterogéneos, pues las seguidillas epilogales, no queriendo proseguir, por lo general, los desarrollados en el cuerpo de la obra, presentaban otros no siempre similares a los de la parte central. Y a fuerza de gastarlos es natural que se desgastasen y que el auditorio pidiera novedades más fáciles de solicitar que de obtener.

Comentábase la variedad de algunos asuntos posibles (los de crítica que solían sentar muy mal, y los de teatro, censurados por aquellos individuos para quienes sólo valía lo procedente de extranjeros países) en la producción a dúo *Las tonadillas interrumpidas* (Laserna, S. a.; cantada por la Tordesillas y Briñoli).

La "mise en scène" raramente aparece indicada en las tonadillas, especialmente durante los primeros lustros, aunque ello hubiera facilitado la preparación para presentar dentro de un adecuado ambiente el desarrollo del asunto o la especialidad de los personajes más típicos. Y ello se explica por dos razones: una, lo descuidado que andaba tal aspecto de la vida teatral a la sazón, y otra, que como las tonadillas se escribían expresamente para el teatro y cantantes que iban a representarlas, los mismos autores hacían verbalmente sobre el terreno las oportunas indicaciones de aquella índole. Hay, sin embargo, en la primera época, algunas excepciones: he aquí dos, tal como aparecen consignadas en los manuscritos correspondientes. En *Un marido, la dama y un galán* (Esteve, 1766) se advierte: "Mesa a un lado, con escribanía y libros. Sale el marido de militar, con gorro blanco, y la mujer, de redondo, muy petimetra." En *La jardinerita y la estatua del abate* (Castel, 1766) se manifiesta: "Levántase la cortina y descúbrese jardín, en medio nicho vistoso..." Cuando se imponían circunstancias especiales también los libretos expresaban el correspondiente dato. Así, por ejemplo: *Los payos astutos* (Laserna, 1793), exige "campo con varios árboles corpóreos y fuente con pilón que salga agua."

En el período de apogeo y decadencia suelen ser más minuciosas esas indicaciones, y a veces se las refuerza con otras suplementarias, como, por ejemplo, aquella escrita en el compás 15 del primer número musical en *El médico* (Moral, 1799), que dice: "Aquí se corre el telón."

III. *Tipos predominantes en las tonadillas.—Majos, abates, etc.*

Los personajes de las tonadillas, durante la época en que este género teatral ofrece mayor interés y personalidad más firme, solían pertenecer a bajas esferas sociales. Si a veces se veían aristócratas —tal o cual marqués, por ejemplo, o también aparecían gentes de carrera, como abogados o médicos—, casi siempre su presentación obedecía a intenciones satíricas o burlescas.

Abundan ahí las personas que vivían de oficios manuales: albañiles, carpinteros, cesteros, hojalateros, herreros, sastres, relojeros, segadores, estereros, hortelanos, jardineros, amoladores, memorialistas, pescadores, traperos, aguadores, calceteras, costureras, lavanderas, modistas, etc. Todos ellos contrastaban con los usías, petimetres, letrados, alcaldes y otras personas de autoridad o prestigio social, a las que se los solía enfrentar intencionalmente. También abundan las personas dedicadas a la explotación de ciertos negocios, como fondistas, venteros y posaderos; o de ciertas supersticiones, como mágicos y adivinos; o a la venta de variados artículos, por lo general insignificantes y de poco valor, predominando bajo este último aspecto las pertenecientes al sexo femenino: rabaneras, avellaneras, besugueras, rosquilleras, naranjeras, calleras, aguardenteras, requesoneras, limeras, hueveras, caracoleras, belloteras, castañeras, bolleras, conejeras, floristas, etc. Entre los vendedores del sexo masculino hallamos confiteros, panaderos, turroneros, prenderos, meloneros, pajareros, pescadores, carboneros, taberneros y horteras en general. Agréguese a esta colección otras profesiones (arrieros, toreros, peluqueros, barberos, cocheros, lacayos, viajantes, cómicos, músicos, poetas, volatineros, pintores, filósofos, guardias, soldados) y alguna tan curiosa como la de *arrendador de sebo*, así como también ciertos tipos sociales desaparecidos hoy, especialmente contrabandistas, bandoleros y peregrinos. Esta sucinta enumeración indica por sí sola cuánta variedad ofrecen, bajo tal aspecto, las tonadillas escénicas.

Cada personaje solía presentarse ante el auditorio diciendo *lo que era, lo que hacía o lo que proyectaba*. Ni sus palabras ni sus actos envolvían apasionamientos fogosos, ironías mordaces o sentimentalismos dulces. Faltan en tales obras, por igual, todo efluvio lírico y toda explosión romántica; no faltan, en cambio, amores y amoríos, galanteos y desdenes, celos y venganzas. Si

se preguntase: ¿Qué hace toda esta gente? ¿Cuáles son sus sentimientos y sus pensamientos?, se podría responder que ahí el amor jugaba un papel importante. El amor que viene, que triunfa, que acaba en boda, que coquetea o que se va. Hay ternezas y hay reproches; hay engaños y hay desengaños; lamentos de gentes burladas y esquiveces de gentes escarmentadas. Cortejantes y galanteadores pertenecen a todas las edades y a todos los estados. Vemos ahí novios prudentes, discretos, disimulados y celosos; vemos novias escrupulosas, astutas, porfiadas y vengativas; vemos consortes sagaces, sensatos, pesadísimos, impertinentes, indiscretos en grado sumo.

Majos y abates llenaron el asunto de no pocas tonadillas. El majismo madrileño de la época de los dos Carlos —el tercero y el cuarto— no se limitó a lo literario y lo pictórico, si bien su principal realce artístico se halla en los sainetes y comedias de don Ramón de la Cruz o en los lienzos y dibujos de don Francisco de Goya. Tuvo también fructíferas repercusiones musicales, hoy completamente olvidadas del gran público y conocidas muy insuficientemente o sólo de nombre por los historiadores de la música. Débense tales repercusiones al hecho de que en las producciones escénicas menores de aquel tiempo —sainetes y tonadillas— *obtuviese la música una intervención, ya total, ya* parcial, y también al hecho de que los compositores respectivos recogiesen con frecuencia lo castizo que la musa popular iba creando o recordando, y que a la sazón mantenía vivo la gente del pueblo, ya como canción, ya como tonada instrumental de índole u origen folklórico. Y esto sucedía precisamente en una época que aún no presentía el nacimiento ni, por consiguiente, el ulterior desarrollo del folklore como ciencia histórica.

Tan abundantes como típicos son los episodios de la vida maja que nutrieron la literatura tonadillesca. Vemos, efectivamente, majas y majos celosos, petardistas, honrados, limosneros, enfadados, satisfechos, reconocidos, rumbosos, repotajeros, etcétera. Era corriente enfrentarlos con otras clases sociales, como en la tonadillas que presentan a "majos y currutacos", o a un "petimetre afectado" y una "maja de rechupetazo". Estos individuos cultivaban a veces diversas artes e industrias, ya de un modo permanente, como cuando se trata de "majos barberos", que aparecían llevando su guitarra, como cualquier Fígaro rossiniano de medio siglo después, con la diferencia de que

éste era algo artificial, mientras que aquéllos representaban seres reales, vistos en el ambiente callejero de todos los días. Otras veces los tales sujetos se dedicaban de un modo adventicio a ciertas labores o tareas, como los "majos operantes" de una tonadilla, que empleaba el vocablo "operante" como sinónimo de cantante de ópera.

El "majismo" madrileño debió de nutrirse en buena parte del "majismo" andaluz, si hemos de creer a monsieur Alexandre Laborde, quien, en su *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, hablando de los andaluces, manifiesta lo que sigue:

"Su país es el de los fanfarrones, que se distinguen de las demás personas por sus vestidos, que se expresan en alta voz y amenazador tono, que se muestran como malvados si se los teme, que se suavizan cuando no pueden inspirar terror, que son sujetos peligrosos por los golpes que dan siempre que pueden obrar sin peligro; en una palabra, de esta especie de petimetres a quienes se conoce bajo el nombre de "majos". También este país es el país de las majas, de estas mujeres cuyo nombre no las debe confundir con la especie de que se acaba de hablar. Ellas son tan seductoras como repugnantes pueden ser los majos. Un aire libre, un porte suelto, un paso ágil, una mirada atractiva y animada, una sonrisa fina y agradable, un talle esbelto, un calzado rebuscado, un traje elegante y ligero, variadas gracias, un sonido de voz cadencioso, una amabilidad natural y gestos expresivos: tales son los atributos de estas mujeres tan peligrosas como amables. Hábiles en el arte de seducir, conocen todos los medios para triunfar en esto, empleándolo con astucia y casi siempre con éxito: libres en la charla y más libres en las actitudes, miman, atacan, invitan, y es difícil poder resistirlas."

Tanto y tanto se abusó de los majos en las tonadillas, que en 1776 dice *El amor melonero* de Esteve:

No quiero las cosas de majas, porque éstas apestan ya, y toca en majadería tanto en las majas majar.

Y diez años después se declara en *Los Aguinaldos*, de Laserna, que majaban las seguidillas de maja.

Lo cual no fué obstáculo para que durante los sucesivos años se continuara majando en las majas, sin que vieran en tal proceder una majadería ni los autores que utilizaban esta cantera para sus libretos, ni los auditorios, a quienes seguía solazando la exhibición de tales tipos. Aun en los lustros que presencian el ocaso de la tonadilla siguen presentándose majos, y no por rutina ni por capricho, sino precisamente para afirmar el espíritu popular en señal de protesta o rebeldía contra la intrusión, cada vez más acentuada de modas y modales extranjeros, como

si el majismo, con todos sus defectos y toda su vulgaridad, encarnase lo más típico de la raza ibera, que era preciso defender contra las invasiones pacíficas de estas modas y estos modales.

Como esos majos, y cuando no ellos otros individuos de la baja plebe, sacaban a relucir las navajas más de lo debido, con ostensible manifestación de un matonismo censurable, el *Memorial Literario de Madrid*, en su número correspondiente a mayo de 1786, se lamentaba de que con tanta frecuencia saliesen a escena esas armas en tonadillas y sainetes. Y transcurridos seis años y medio, el censor fray José Puerta Palanco hizo dos modificaciones sin importancia en la tonadilla general *El héroe del Barquillo* (el libreto manuscrito, con firma y rúbrica autógrafas de Laserna y las correspondientes licencias, se halla en la Biblioteca Nacional), pero el examinador don Santos Díez González, más severo que dicho fraile, consignó, con fecha 23 de diciembre de 1792, el dictamen que hemos insertado en el Apéndice del primer tomo (pág. 308).

Si el majismo, durante largos años, constituyó tema obligado para docenas y aun centenares de tonadillas, también el "abatismo" —palabra tomada de una de estas producciones menores— fué otro tema no menos atractivo durante larguísimo tiempo. En el supuesto de que no bastasen a demostrarlo la excesiva abundancia y la complacencia no menos excesiva con que se prodigaban tipos de abates como protagonistas, hay algunas declaraciones terminantes y concluyentes, lo mismo en los libretos que en las censuras.

Cuando la tonadilla escénica independiente llevaba varios lustros de existencia, la intérprete de una de estas obras, titulada *Los descontentos* (manuscrito existente en la Biblioteca Nacional), aprobada en enero de 1783, se expresaba así:

En fin, mil zánganos,
que abates llaman,
con las tonadas
suelen rabiar.
Y éstas no gustan
a los oyentes,
si algún abate
no entra a danzar.

Transcurrida una decena y media de año se sometió a la doble censura religiosa y civil otra tonadilla titulada *La panadera de Sacedón* (cuyo libreto se halla igualmente en la Biblioteca Nacional). Fray José Puerta Palanco le dió el visto bueno sin reservas, pero el corrector Díez González no se conformó con un dictamen tan liso y llano como ése, y con fecha 26

de julio de 1793 hizo la extensa consideración que a continuación reproducimos:

"He examinado la adjunta letrilla, tan insulsa como suelen serlo las más. Y echo de menos que al principio no se exponen las personas como se debiera, para no dudar después, como sucede en ésta, que no sabemos, sino por conjeturas, si el Luis es o no abate; clases de sujetos que están ridiculizados en los teatros hasta el sumo fastidio, gracias al que los introdujo por vengarse de ellos; y otros poetas han seguido esta rutina, mientras no ha estado en mi mano censurar unas sátiras las más veces injustas." Tras estas frases condenatorias el severo Díez González agrega unas palabras que parecen concordar muy mal con ellas: "No hallo reparo en que esta letrilla, pues no contiene cosa contra las buenas costumbres, se permita cantar."

"Se quitó de orden de la Sala de Alcaldes", manifiesta la portada de *La Rosquillera* (Valledor, S. a.), obra que contenía una sátira contra los abates seductores de mujeres casadas a los cuales daban éstas un pago afrentoso para la dignidad del abatismo. No corrió la misma suerte *La pescadorcita* (Laserna, 1779), en cuyas coplas se denominaba "anfibio animal", con sumo desenfado, a "todo el gremio de abates". En *La súplica de la Prado* (Laserna, 1785) un censor tacha cierta copla donde se trataba de borricos a los abates, a fin de que "se contenga la libertad que ha habido de burlarse de ellos".

*También asomaban por el escenario tonadillesco no pocos per*sonajes provincianos o lugareños. El "payo", en particular, constituía siempre un recurso de gran fuerza cómica. Andalucía suministró un caudal importante de asuntos, porque tanto la mujer como la música de esta región parecían adecuadas para la obtención de fáciles éxitos. A Galicia la vemos representada con personajes que hablan un gallego no muy puro o un castellano bastante impuro en diversas obras de todas las épocas de la tonadilla, como, por ejemplo: *Los gallegos* (Anón., 1764), *Los gallegos de la siega* (Esteve, S. a.), *La tornaboda de la gallega* (Laserna, 1783), *El trueque de los papeles* (Laserna, 1785), etcétera. También hay personajes valencianos, catalanes y vascos que dicen frases o canciones en el habla propia de la región donde nacieron. Los gitanos —esa especie pérfida y peligrosa, sin fuego ni lugar, sin fe y sin ley (sans feu ni lieu, sans foi et sans loi), que eran la escoria de España, como dice Laborde en la obra citada, añadiendo que han inspirado varios sainetes y tonadillas— también aparecían con frecuencia. Se ven criollos, indios y negros de América. Asimismo se ve un número relati-

vamente considerable de personajes extranjeros: italianos de uno y otro sexo, que solían desempeñar el cargo de "operantes" preferentemente; franceses, predominando entre éstos los dedicados a la profesión de peluqueros, a la venta de quincallería o varias labores manuales; ingleses, suizos, alemanes, etc. Dadas la gran rapidez y la poca escrupulosidad con que se componían los libretos de tonadillas, hay franceses que chapurrean palabras propias del idioma italiano, y también existen alemanes que chapurrean palabras propias del idioma francés, por suponer los autores literarios de esas obras anónimas que era así como se expresaban unos y otros, merced a una extraviada opinión que los auditorios disculpaban de grado cuando no la compartieran con ellos mismos. La colonización de Sierra Morena trajo por entonces a nuestro país numerosas familias extranjeras, a las que se alude, así como a los beneficios de tal empresa, en el fin de fiesta *La función de la Ravosa* y las tonadillas *La España moderna* (1785) y *Los dos payos* (S. a.); y he suministrado los fragmentos respectivos para el libro en prensa por el Ministerio de Trabajo y Previsión titulado *Los reyes y la colonización interior de España desde el siglo xvi al xix*, cuyo autor es don Constancio Bernaldo de Quirós.

Compréndese fácilmente cuánto interés ofrecen no pocas de esas obras, consideradas como cuadros de costumbres, con sus variados y pintorescos tipos. Y no eran ellas las únicas, pues abundaron otras donde se presentaban con sus porfías, celos y rivalidades algunos actores a la sazón popularísimos, como *La Caramba* o Polonia, Garrido o Aldovera, Querol o Briñoli; o aparecían fingidos toreros, músicos, bailarines y aun ciegos, que se ganaban el pan cantando jácaras al son de toscas y minúsculas orquestillas, o se pintaban a lo vivo las fortalezas y debilidades de amos enamoradizos, criadas frágiles, viudas cazadoras, celestinas disfrazadas, presidiarios de pelo en pecho, gente maleante de toda laya, matones acobardados, pseudoeruditos archipedantes y otros cien tipos más, cuya enumeración haría excesivamente prolijo este párrafo.

IV. *Los asuntos en las tonadillas unipersonales.*

Las tonadillas unipersonales o a solo eran satíricas, "refraneras", narrativas, metafóricas, simbólicas, psicológicas y autobiográficas.

La nota satírica constituyó durante larguísimo tiempo materia obligada para suplir con asuntos interesantes la falta de acción. A ello parece referirse *Varias locuras del mundo* (Anónima, S. a.), donde se lee:

Esta es la grande moda — para cantar con chiste
de las letrillas — las tonadillas;

si bien se hace difícil fijar con exactitud el alcance de esos versos, dada la manera algo ambigua con que aparecen intercalados entre otros.

Las tonadillas satíricas se distinguían por su aguda mordacidad. Recaían frecuentemente contra determinadas personas o colectividades, que no podían por menos de sentirse ofendidas, aunque se omitiera su nombre; y las alusiones solían ser tan directas, que también los auditorios comprendían a quiénes se dirigían en cada caso concreto los dardos de la sátira. Como se dice con más detalle en el lugar correspondiente, enlazaban una serie de "coplas" o estrofas, cada una de las cuales condensaba el asunto de un sainete, convirtiendo allí en señalamiento de vicios, defectos o ridiculeces comunes a parte de la humanidad lo que los sainetes exponían de modo sucinto, como caso concreto de igual índole con personajes y acción escénica. Rematóse cada grupo de tres o cuatro coplas, durante largo tiempo, con unas "boleras" que hacían observaciones sobre los casos expuestos, o manifestaban que a nadie se quería zaherir directamente, o recomendaban seguir el consejo de la satirilla, o aconsejaban que se rascase todo aquel a quien la misma le había picado. Algunas actrices tenían fama de extremar esa nota satírica, y es posible que su renombre de "criticonas" encendiera no poco el interés con que se aguardaba cada nueva obra confiada a ellas. Así, la Nicolasa, en *La gran lotería* (Esteve, 1782) —tonadilla que "no gustó", por cierto, según advierte la portada del manuscrito musical—, manifiesta que, al verla salir el público, dirá "habrá sátira", tras lo cual añadió, para hacer su defensa preventiva:

Yo no quiero que mis tonadillas — con ellas lograr
satiricen en particular; — reprender los vicios
porque sólo intento — sin abochornar.

También es sabido que al compositor Esteve le costó estar una temporada en la cárcel el haber escrito, además de la músi-

ca, la letra de una tonadilla unipersosal en que se había considerado aludida la Duquesa de Benavente.

Las tonadillas "refraneras" utilizaban adagios, proverbios, sentencias o refranes a la sazón en boga, para glosarlos con intención satírica, por lo cual se las puede considerar, hasta cierto punto, como una modalidad especial de las examinadas anteriormente. Aunque estuvieron en boga durante el último período de la tonadilla escénica —según hemos dicho al ver los títulos en esta manifestación teatral—, también se habían escrito algunas de esa índole durante los precedentes lustros. Así, por ejemplo, en *Después de pasar mil años* (Castel), muy anterior a la tercera época, la intérprete se proponía "verificar" (*sic*), el adagio utilizado como tema para la obra. Una vez implantada esa moda se abusó de las tonadillas refraneras desenfrenadamente. *Los refranes* (Moral) hace referencia a tal costumbre en su introducción:

Ya que es moda que un refrán forme siempre una tonada, yo la formaré de seis, que a más moros, más ganancia.

Las tonadillas narrativas solían tener carácter satírico, cuando no se reducían a describir cuadros de costumbres, en forma de "lances", "cuentos", "casos", "chistes", etc. Las intérpretes se presentaban como protagonistas o testigos de los sucesos que iban a relatar. Solíase imitar diálogos, escenas o situaciones y versos o canciones corrientes, dando a la invención un carácter anecdótico inspirado en el más perfecto realismo. Las descripciones colindaron no pocas veces con las parodias, sobre todo cuando se trataba de acentuar la nota satírica, como, por ejemplo, al imitar el modo que tenían de cantar o declamar algunas damas o damiselas en las tertulias de usías y petimetres, jactándose de hacerlo con primor óptimo.

Las tonadillas metafóricas también entroncaban con lo satírico, y así lo demuestra *La pescadorcita* (Laserna), donde se anuncia en un recitado que la intérprete proyecta repartir la pesca recogida, y cuyas coplas manifiestan el reparto del modo que sigue:

A todo el gremio de abates,
como es anfibio animal,
una docena de ranas
le tengo que regalar.
A los petimetres quiero
sardinitas regalar,
aunque muchos lo parecen
de pura necesidad.
Un atún a los horteras
también les tengo que dar,
aunque de horteras a atunes
poca diferencia va.

Las tonadillas simbólicas solían ser algo más entonadas, y por tanto aparecen con menor frecuencia. *La jardinera* (Laserna, 1777) era cantada por una actriz que, haciendo el papel profesional expresado en el título, hablaba de las flores y sus colores simbólicos.

Las tonadillas psicológicas tampoco eran frecuentes; mas hay algunas, como *La dama celosa* (Anón., S. a.).

Las tonadillas autobiográficas solían tener escaso alcance e intención. Cuando servían para presentar artistas "nuevas" y timoratas, éstas, por temor de arriesgarse demasiado con empresas superiores a sus aptitudes o peligrosas por el asunto, esquivaban hacer gala excesiva de sus facultades vocales o de su mordacidad. Por lo general miraban al futuro más que al presente o al pasado, como se ve en *Proyectos de una nueva* (Esteve, 1786, para Antonia Orozco), y a veces tomaban denominaciones ambiguas, según lo comprueba *El preliminar* (Anón., S. a., para la Polonia), que tiene en su introducción los versos siguientes:

"Disimulad, queridos,
este preliminar."

Otros aspectos diferentes de las tonadillas unipersonales podrían nutrir fácilmente esta clasificación; mas no se detallan porque aparecían esporádicamente, sin llegar a repetirse de un modo sistemático. Tal ocurre, por ejemplo, con aquellas obras que, utilizando un tema bien grato a Torres Villarroel, vaticinaban lo que el porvenir reservaba para el año naciente, hallándose en este caso la titulada *Merlín* (Anón., S. a.).

V. *Los asuntos en las tonadillas para interlocutores.*

Las tonadillas para interlocutores eran bucólicas, amorosas, patrióticas, conmemorativas, históricas, costumbristas, autobiográficas, mágicas, alegóricas y de asuntos musicales.

Las tonadillas bucólicas pertenecen a la infancia de este género teatral, aunque, una vez avanzado el mismo y especialmente durante el tercer período, se ven abundantes manifestaciones de análoga índole en las seguidillas epilogales, ajenas al asunto o acción desarrollados en la parte central de la obra. Uno de los compositores que en su primera etapa compuso esta especie de tonadillas fué el catalán Esteve. Así lo comprueba

su obra *Los celos de Clori*, cursilería anacreóntica, si se la considera literariamente, cuyos protagonistas se llaman Anfriso y Clori. Aunque anónima, también se podría fácilmente atribuir a este mismo compositor *El pastor celoso* (1765), con igual carácter bucólico, que tiene por personajes a Belisa, Bato y Anfriso. Tales obras, contra lo corriente, desdeñaban el aspecto popular, y ponían un lenguaje artificioso en boca de los personajes rústicos. Digamos, de pasada, con referencia a *El pastor celoso*, que su instrumentación sustituye los oboes por las flautas, y que su estilo musical presenta bien contradictorios aspectos, comenzando con un "andante" de carácter pastoral en compás de 6 por 8, al cual siguen un "recitado" italianizante que enlaza con un "minué" ceremonioso; y tras este número de origen francés aparecen sucesivamente otros dos típicamente españoles, pues son un par de seguidillas. La letra del "recitado" mostraba la impropia tiesura literaria que reinó en el libreto al decir:

La vida del pastor maldita sea,
con el cayado y onda que apedrea.
Más allá el mayoral está hecho estatua.
¡Vaya que es el amor cosa muy fatua!

También Misón había producido tonadillas bucólicas, como la titulada *Pastoral del sueño* (1763), cuyos personajes se llaman Misena y Silvio.

Las tonadillas amorosas presentaban tipos contemporáneos de la época en que se las escribió —usías, petimetres, majos, rústicos, extranjeros, etc.— En estos cuadros de costumbres no faltaban las notas de virtud, ni las bodas como epílogo obligado de la acción, pero también abundaban las notas de vicio, la falta de pureza y el exceso de corrupción. Es decir, que en bastantes de esas obras no era el amor precisamente, sino el ansia de placer o el anhelo de lucro, lo que fomentaba entregas que no venían como consecuencia del sacramento matrimonial, sino a espaldas de él.

Las tonadillas patrióticas brotaron impuestas por las circunstancias, y comentaban determinados acontecimientos desarrollados en el orden bélico a la sazón. Pertenecen a dicho grupo *La toma de Mahón* (Espinosa, 1782) y *El sitio de Melilla* (Anón., sin año), obra esta última que describe el combate de esa plaza por mar y tierra, y que fué "quitada por orden de la

Sala", sin duda en consideración al poco respeto con que se trataban ciertos puntos de la milicia. Porque esta institución y sus individuos, lo mismo en algunas tonadillas patrióticas que en otras donde sólo se presentaban cuadros de costumbres, solían ser pintados al vivo, y no siempre en sus proezas dignas de encomio, sino también en sus vicios merecedores de censura, o reflejando las arrogancias de aquellos fanfarrones que, no habiendo hecho nada, parecían haber hecho todo.

Las tonadillas conmemorativas se escribían con motivo de ciertos acontecimientos solemnes de la vida oficial, los cuales a veces se utilizan tan sólo incidentalmente para ofrecer aspectos relacionados con los mismos. Así, por ejemplo, aprovechando la oportunidad de hallarse en Madrid una princesa de Parma, compuso Esteve, en 1765, la graciosa tonadilla *La parmesana y las majas* para presentar a una parmesana deseosa de conocer la vida popular madrileña. Con relativa frecuencia lo conmemorativo sólo aparecía en el número final, y no era muy raro ver ejemplos de adulaciones serviles que tal vez hubieron de contribuir a granjearse simpatías y afectos, cuando no ventajas materiales o beneficios económicos. Entre las piezas de esta índole mencionaremos las tiranas puestas por Esteve a sus dos tonadillas, *Las enhorabuenas* (1788), y *Los gallegos de la siega* (S. a.): aludía la primera al aniversario del monarca, y la segunda al nacimiento de un infante.

Las tonadillas históricas mostraban determinados cuadros de la vida social en pasados tiempos, sin que sus anónimos autores se preocuparan lo más mínimo por hechos culminantes con los que llenan las páginas de sus libros aquellos autores para quienes la historia debe hablar tan sólo de reyes, generales, discordias civiles y luchas entre naciones. Eran escasas, y no se las podía tomar como cuadro fiel de unas costumbres que se reflejaban, por lo general, de un modo convencional y arbitrario. Pero también había algunas de esta índole, como *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Valledor, 1785).

Las tonadillas costumbristas presentaban escenas recogidas a la sazón entre todas las clases sociales y muy especialmente entre la gente baja. Ellas suministraron el material predilecto de los auditorios, lo cual explica la gran boga de que gozaron. Aun hoy, después de siglo y medio, resultan las más interesantes, por lo espontáneas, al pintar sin aliños destructores las

escenas más características que el hogar y la calle ofrecían sin cesar a los ingenios y que éstos llevaron con un realismo impecable a la escena de los coliseos de la Cruz y el Príncipe. Si todas las demás se hubiesen perdido y sólo subsistieran éstas hoy, ellas bastarían para justificar el interés histórico y literario que seguramente les depara el porvenir y que viene pasando inadvertido desde el ocaso de ese género teatral.

Las tonadillas autobiográficas para varios interlocutores ofrecen mucha más atracción que las obras unipersonales de la misma índole. Caracterizáronse por la actuación de los diversos intérpretes, que no se presentaban desempeñando papeles de personajes supuestos, sino como protagonistas de sí mismos. Los celos, rivalidades, simpatías y antipatías efectivos o supuestos de actrices y actores aparecen ahí con un realismo pluscuamperfecto muchas veces; así como también sus cualidades, caracteres y vicios. Era Garrido el actor que inspiró más tonadillas de esta especie. Se le trata en ocasiones con despiadada crueldad, burlándose de su físico —hombre grueso y enano—, y su retrato corpóreo, lo mismo que el de otros actores de uno y otro sexo, aparece reflejado con toda gracia en esos documentos literarios. No siempre tales obras autobiográficas para varios interlocutores tenían un interés histórico en relación con la vida teatral madrileña durante la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX, pues a veces se limitaban a comentar acontecimientos pasajeros o circunstancias efímeras. Así *La visita de Chinita* (Esteve, S. a.) gira alrededor de una enfermedad y la recuperada salud del actor conocido por ese nombre. *La sumisión* (Anón., S. a.) alude totalmente a la temporada que iba a inaugurarse sin referir nada de particular. Aunque esta última obra figura escrita para tres personajes, contiene un coro inaugural cuya letra es como sigue:

Propicios los ecos que a darse principio
anuncien con gracia va la temporada.

Don Tomás de Iriarte, el autor del poema *La Música*, alude a esta clase de tonadillas autobiográficas, como se dijo en la Introducción del presente estudio. Entre sus contemporáneos hubo quien censuraba tal especie de tonadillas, y así lo comprueba el *Memorial Literario de Madrid*, pues en el año 1784 hizo el comentario que aquí transcribimos: "Es impertinente,

ridículo y de ningún provecho el representarnos sainetes y tonadillas en que solamente se hace presente la conducta, etiquetas y desazones de los mismos cómicos, y aquellas bagatelas y pasajes que ocurren en sus ensayos particulares." También allí se criticaba que los actores prodigasen las cortesías para testimoniar su gratitud ante los aplausos; pero con una salvedad, a saber: "Esta urbanidad y atención de corresponder al obsequio y finezas del público no se extraña tanto en las tonadillas, porque, en éstas, por lo regular, sólo están interesados los espectadores en el deleite de la música y suavidad con que se cantan."

Las tonadillas mágicas muestran aspectos o rasgos de encantadores. Una de ellas, titulada *Los peregrinos perdidos o el encanto de la venta* (Esteve, 1776), tenía en su reparto cuatro peregrinos (desempeñados por Camas, Tadeo, Briñoli y Ambrosio), una maga (la señora Borda), una ventera (la señora Polonia), un enano (Aldovera), y un octavo personaje episódico. El asunto se reduce a lo siguiente. Los peregrinos se hallaban en cierto bosque comentando la tempestad que se cernía sobre sus cabezas. Sale una maga y les ofrece alojarlos en una venta. Aceptan el ofrecimiento llenos de gratitud, y cuando están allí los arrojan a un pozo. No se explican los peregrinos nada de lo sucedido, pero la maga les aclara el misterio, diciendo que todo fué un prodigio de su ciencia. Quería castigar la impiedad de tales individuos, y acaba perdonándolos. Dan vivas a la benignidad de la maga, entonces, esos hombres que poco antes habían llegado a la hostería tan llenos de fatiga y sueño que aquel enano, al verlos, comentó ante la ventera: "se les abre unas bocazas—, que les cabe un jabalí."

Las tonadillas alegóricas gozaron de predicamento ostensible, aunque breve, durante los últimos lustros del siglo XVIII. Para ellas tuvo un elogio, en septiembre de 1787, *El Memorial Literario*, en el artículo dedicado a la tonadilla, pues manifestó que entre todas ellas eran preferibles las alegóricas, "de cuyo género es la siguiente, que en este mes se ha cantado en el Coliseo del Príncipe, que aunque no es del todo perfecta, es muestra de lo que decimos". Tras estas palabras, reproducían esas páginas el texto de *La verdad enferma y médicos de moda*, cuyo libreto se puede ver en el segundo volumen del *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, de Felipe Pedrell. Entre

las tonadillas alegóricas pueden incluírse *La buhonera* (Laserna, S. a.) —a solo, por excepción, pues esta clase de producciones estaban escritas para interlocutores— en donde la intérprete se presentaba como buhonera que vendía Entendimiento, Conciencia y Poder; *Los médicos de moda* (a cinco, Laserna, 1787), cuyos personajes eran la Memoria, la Voluntad, la Verdad y dos Doctores; *La Razón y la Moda* (a cinco; Laserna, 1789), cuyos personajes eran la Razón, la Moda, el Deseo, el Delirio y el Siglo; *La Locura y el Juicio* (a dúo, Moral, 1789), cuyos personajes eran los mismos que dieron el título a la obra; *El Hospital del Desengaño* (a tres, Laserna, S. a.), siendo el Desengaño uno de sus personajes, y *Los quejosos del teatro* (Laserna, 1785), donde hablaban el Teatro, el Vicio y la Moda. Asimismo hallamos este aspecto alegórico en una de las escenas que integraban *La Cuaresma. Locuras y resultas de Carnestolendas* (2.ª parte) (tonadilla general; Laserna, S. a.), donde entran como personajes la Cuaresma, el Discurso y el Cuidado.

Las tonadillas con asuntos musicales presentan a cantantes o a intérpretes instrumentales. Estos últimos solían ser guitarristas. Aquéllos, casi siempre, imitaban la sal de las canciones españolas, la tiesura de las arias italianas, o ambas cosas a un tiempo, con el fin de establecer comparaciones en las que se realzaba lo típico de nuestro país y se tenían frases mortificantes para todo cultivador de gorgoritos a granel. Todo ello queda examinado, con minuciosidad y gran acopio de datos manuscritos, en mi extenso estudio —inédito aún— sobre la vida musical española durante el imperio de la tonadilla.

Aunque sería fácil señalar algunas otras clases de tonadillas dada la amplitud del repertorio y la multiplicidad de asuntos, hemos debido establecer nuestra clasificación entresacando aquellos más sobresalientes o más usuales. Todo ello descontando algunas tonadillas que tenían el aspecto de revista con unidad de lugar, como *Las delicias del Prado* (Esteve, 1777), o aquellas integradas por pasos, cuyo examen corresponde a otro capítulo.

VI. *Homogeneidad, paralelismo y prolongación de los asuntos.*

Cuando se revisa el caudal literario de tonadillas escénicas, sorprende al pronto ver que Laserna y Esteve —los dos mú-

sicos absolutamente contemporáneos que suministraban la música de este género teatral a los dos teatros de la Corte— tratasen asuntos comunes, presentándolos con tal semejanza, que se podría acusar de plagiarios a los ingenios respectivos. También sorprende la identidad de asuntos en varias obras cuya música pertenece al mismo compositor. Si en este último caso podría considerarse que se trataba de "refritos" realizados sin escrúpulo, para economizar el gasto de fuerzas intelectuales, en el caso anterior se puede sospechar que a nadie le inquietaba el plagio, por tratarse de obras anónimas en cuanto a la parte literaria y sin transcendencia por lo efímeras en cuanto a la musical, aun descontada la posibilidad de que reinase el criterio del "hoy yo por ti; mañana tú por mí", o del "hoy tú contra mí; mañana yo contra ti." Lo indudable, de todas suertes, es que había asuntos predilectos del auditorio; y que no se tenía por inoportuno, peligroso, ni inmoral repetir aquellos que habían obtenido éxito, ya que, de tal modo, los autores consideraban que el triunfo, lejos de comprometerse, quedaba fortificado. No los espoleaba, pues, una rivalidad que los indujese a mostrar cada uno aquello que era capaz de hacer sobre la misma materia, y eso que frecuentemente, sin duda, los compositores suministraban a los ingenios las ideas de la tonadilla bajo el aspecto literario, cuando no lo cultivaban ellos mismos a la vez que el musical. Recuérdese, además, que durante el siglo XVIII, como aun desde antes y todavía en los primeros decenios del XIX, los libretos de ópera jamás constituían una propiedad inviolable para el músico, y por tanto no había que ser más escrupuloso cuando se trataba de libretos tonadillescos. Recuérdese que el texto utilizado por Pergolesi para escribir *La serva padrona,* hubo de ser aprovechado por Paisiello, quien compuso una ópera no menos famosa que la de aquel músico; que el libreto utilizado por el mismo Paisiello para escribir su famosísima ópera *El barbero de Sevilla,* fué aprovechado por Rossini, quien compuso otro *Barbero* no sólo no menos famoso, sino más famoso aún, hasta el punto de hacer olvidar el primitivo, y eso que éste parecía inolvidable; y que el libreto escrito por Zeno con el título *Ifigenia in Aulide* tuvo sucesivamente música de operistas en su tiempo tan afamados como Domenico Scarlatti, Caldara, Porpora, Traetta, Maio, Jommelli, Guglielmi y el valenciano Vicente Martín, *Martini lo Spa-*

gnuolo, como era conocido en Italia, donde rivalizó con los más insignes operistas, así como también de otros compositores menos renombrados.

Por lo que a la tonadilla respecta, esa repetición de asuntos en varias obras, cuando pintan costumbres a la sazón reinantes en nuestro país, aporta testimonios complementarios de viejas costumbres o de antiguos criterios que no han sido abolidos en su totalidad, pues aun hoy imperan algunos de ellos, si bien con las variantes impuestas por las circunstancias que los envuelven o por la evolución propia de los años. Y en cuanto a los plagios más o menos disimulados de otros asuntos universales —que acaso no constituían plagios, sino más bien coincidencias—, tampoco era grande el perjuicio, puesto que en esas obras menores lo que hemos de considerar fundamentalmente es la música, y así, por ejemplo, a ella debemos circunscribirnos cuando repasamos la tonadilla a dúo *El viudo y la criada* (Esteve, 1785), sin preocuparnos por su parecido literario con *La serva padrona,* de la cual podría derivar, o cuando repasamos la tonadilla a tres *El enfermo burlado por el practicante* (Esteve, S a.), con el recuerdo que nos trae del molieriano *Le médecin malgrè lui.*

La homogeneidad de asuntos a que venimos haciendo referencia se dió a veces en obras compuestas por un mismo músico. Tal sucede con *El pedante* y *El viajante,* ambas de Laserna. O con *El petimetre de moda* y *El picarito burlado,* de Laserna también. Estas dos últimas justificaban el asunto de manera parecida. *El petimetre de moda* contiene en el entable los versos:

Bajó una tarde al Prado — y viendo a las usías,
un forastero, — preguntó luego.

Y *El picarito burlado* tiene los versos:

Una chusca de aquellas — así, por divertirse,
que van al Prado, — decía a un payo.

Como se ve, tanto en un caso como en otro, se trataba de un relato que se suponía dirigido en el paseo del Prado a un forastero por una persona conocedora de las costumbres madrileñas.

Otras veces la homogeneidad de asuntos aparecía en autores distintos. Así la ofrecen, por ejemplo, *La guía de Madrid*

(Esteve, S. a.) y *La guía nueva* (Castel, S. a.). La hallamos asimismo en *La novia escrupulosa* (Laserna, 1783), y *La dama esquiva* (Esteve, 1789), pues esas dos tonadillas presentan los defectos de los hombres en diversas regiones españolas, ampliándose esta última con una segunda parte, que hacía extensiva la crítica a hombres de diversos países. A veces apenas existe separación cronológica entre las obras que, teniendo paternidad distinta, se hallaban en análoga situación. Ofrecen asunto y título parecido dos tonadillas de 1776, a saber, una escrita por Esteve con el título *La peregrina viajante por España*, que refiere lo que viera una actriz en sus andanzas por el solar ibero; y otra, escrita por Laserna con el título *La peregrina viajante*, que nos cuenta, de igual modo, lo que había observado una actriz en sus correrías, las cuales aquí no se limitaron exclusivamente al suelo español, sino que se hicieron extensivas a extranjeros países también.

* * *

Abundan algo las muestras de paralelismo en los asuntos, aunque siempre recaen sobre obras del mismo músico en cada caso. Hallamos una sátira de las costumbres reinantes a la sazón, tras el cotejo con las de pasadas épocas, en dos tonadillas de Laserna, cuyos títulos revelaban el paralelismo que las une, pues dicen *La España antigua* (S. a.) y *La España moderna* (1785).

Otras dos tonadillas en "pendant", asimismo de Laserna ambas, son *La vida del petimetre* y *La dama de nuevo cuño*. Sólo en esta última consta el año, que es el de 1797; mas no cabe duda que se trata de obras absolutamente contemporáneas, y que si no se escribieron ambas con la intención previa de establecer el paralelismo, decidió el músico repetir la suerte, visto el éxito que le había proporcionado la primera de las dos. La misma morfología tiene una semejanza absoluta, la cual se manifiesta incluso en pequeños detalles, como aquel de que cada copla vaya precedida de unas palabras declamadas, a modo de título. *La vida del petimetre* comenzaba con los versos:

La conducta de mil simples unos vagos sin sustancia,
a quien petimetres llaman, hoy a manifestar intento...
cuando solamente son

Y *La dama de nuevo cuño* comenzaba con los versos:

Pues dí del currutaco fin al estudio, sigue ahora el de las damas de nuevo cuño.

Fué Laserna el compositor más inclinado a componer tonadillas con asuntos paralelos. Entre otras obras suyas que se hallan en igual caso, mencionaremos *La defensa de las mujeres* (1788) y *La defensa de los hombres* (S. a.).

La prolongación de los asuntos se dió con frecuencia en las tonadillas, y en tales casos la obra constaba de dos o más partes, sin que, por lo general, las segundas fueran peores ni mejores que las primeras. En todas las épocas de este género teatral hallamos tonadillas en dos partes, no sólo tratándose de obras anónimas, como *La competencia*, sino de producciones cuya paternidad nos es conocida. Si una de esas partes menciona el autor, pero no la otra, como sucedía en ocasiones, puede afirmarse que ambas brotaron del mismo numen. Es frecuente hallar tan sólo una parte, por haberse perdido la otra. Como esas partes de una misma obra, cuando existen, no están en los mismos legajos, sino sueltas, faltándoles a cada una toda indicación del lugar que albergó la otra, ello dificulta las tareas del investigador. La dificultad sube de punto cuando cada parte figura registrada con título distinto, lo cual no es insólito.

Acaso la más antigua de las tonadillas en dos partes es *El examen de Espejo* (Misón, 1760). Su primera parte anuncia que el actor habrá de sufrir examen ante el Tribunal de Tonadillas, y ese examen constituye la materia de la segunda parte, en efecto. El libreto de esta producción teatral, que puede considerarse como una tonadilla en dos actos, fué inserto íntegramente en el primer volumen de la presente obra.

Una tonadilla de Misón, fechada en 1763, se titula *Segunda parte de la Pastorelita*. Era una tonadilla a solo que, según declara la portada del manuscrito musical, "No sirve". ¿Dónde estaba la primera parte? No se hallaba registrada con un título común a las dos; pero la encontré —al leer el texto respectivo— en la tonadilla "a 5 y más" (*sic*) titulada *Las campanas o los músicos por fuerza* (1762), obra que, por cierto, se halla cosida a otra del mismo autor y año: *Una graciosa y un compositor de viejo. Las campanas* abarca un "andantino pastoral", un dúo amoroso de dos pastores que forma la parte central de la obra, y unos versos finales donde se da vivas a la "Pastorelita guapa y hermosa". Posiblemente gustó mu-

cho *Las campanas*, por la abundancia de personajes, la animación de las escenas y los bailes con que realzaba su gran interés; y todo pudo aconsejar la composición de aquella segunda parte, que acabó —o empezó— por no servir.

Anterior a la referida producción misoniana es otra de Esteve, que ofrece análogas dudas cuando sólo se examinan los libretos de sus dos partes constitutivas. Uno de esos libretos dice *Tonadilla a duo, 1.ª pte. del Pozo;* sin expresar cuándo se escribió, y según los nombres puestos al margen del diálogo, fué cantada por Coronado y la Bas.ª. Otro libreto dice *Tonadilla a tres. La Segunda parte de los Zagales;* expresa el año 1761 y, según los nombres puestos al margen del diálogo, fué cantada por un arriero, un zagal y una zagala. Aunque con títulos diferentes, y sin que el de la segunda permita deducir que continuaba el asunto desarrollado en la primera, pronto se advierte así por la lectura de ambos manuscritos, pues en *El pozo* dice la actriz que su moreno va camino de Barcelona y refiere cómo se despidieron; y en *Los zagales* aparece el novio de regreso desde Barcelona, en donde le acaeció una leve aventura que se describe así:

Yo llegué a Barcelona
muy macareno.
Vino tras mí una chula
que es como un cielo.
Me llamó así:
"Cuchichí, cuchichí,
digo mi madrileño".

Después se presenta el zagal, descubriéndose entonces que mientras el arriero se hallaba ausente, la zagala le había prestado oídos a aquel camarada de tareas. La duda, resuelta ya por la lectura de los dos libretos, se disipa en absoluto al consultar la música de ambas obras, pues en una dice *El pozo* (primera parte) y en otra dice *Los zagales o el pozo* (segunda parte), figurando en ambas el nombre del músico y el año de composición.

Dan títulos parcialmente divergentes varias obras de época posterior. Una firmada por Esteve se titula *El desagravio de los abates* en su primera parte (para tres interlocutores, s. a.) y *El oficial y el abate* en la segunda (tonadilla general, 1780). Otra firmada por Laserna se titula *Locuras y resultas de Carnestolendas* en su primera parte, y hace anteceder a este título el que dice *La cuaresma* en la segunda parte. No consta el año en que se cantaron estas dos obras de Laserna, pero sí que fueron representadas en la misma noche, cada una al final de una

BIBLIOTECA MUNICIPAL - MADRID

jornada, con lo cual queda así patente su carácter de "intermedio" en forma análoga al de la ópera pergolesiana *La serva padrona*, con sus dos breves actos, pues la primera parte concluye con los versos:

Y cortando aquí el capricho — y en la otra tonadilla
la comedia seguirá, — sus resultas se verán.

Como se desprende de esta estrofa, a la primera parte se habría podido denominar *Locuras de Carnestolendas*, y a la segunda, *Resultas de Carnestolendas*.

No siempre resulta fácil averiguar el empalme entre dos tonadillas cuando una de ellas figura como segunda parte. Así, por ejemplo, existen dos firmadas por Misón en 1762, que guardan una conexión remota, por la condición profesional de un personaje que pudiera ser común a ambas. Como una se titula *Un arriero manchego y un hipócrita* y la otra se titula *Segunda parte del arriero*, cabe suponer que acaso aquélla fuese considerada como la primera parte. En tales casos la duda queda resuelta mediante la lectura de los textos respectivos.

Cuando existe paralelismo de asuntos en dos tonadillas, la última de ellas puede considerarse como segunda parte de la precedente. Tal ocurre con *La España antigua* y *La España moderna* citadas poco antes.

El autor de la música no aparece siempre declarado en las dos partes de una obra, pues alguna de ellas figura como anónima. Tal sucede con *Las cabañas*, cuya primera parte carece de paternidad y cronología, mientras que la segunda cita el nombre de Rosales y el año 1763.

Como hemos visto anteriormente, no siempre es igual el número de personajes en las dos partes de la misma obra. *La pastorelita*, con "5 y más" (*sic*) en su primera parte, los redujo a uno en la segunda; y *El pozo*, con dos en su primera parte, los aumentó a tres en la segunda.

Entre los manuscritos suele faltar la indicación de primera parte. En unos casos, con seguridad, por haberse perdido para siempre. En otros, quizás, porque la prolongación fué decidida en vista del éxito de una obra, y por tanto no se pensó en poner "primera parte" a los manuscritos de aquellas que inspiraban esas prolongaciones. He aquí una lista de tonadillas cuyas segundas partes son las únicas que aparecen declaradas en los correspondientes manuscritos:

La viuda (Misón, S. a.).
La criada y el pobre del hospicio (Misón, 1762).
El arriero y miguelete (Misón, 1762).
Los gitanos (Anón., S. a.).
El soldado (Anón., S. a.).
La loca de amor (Castel, S. a.).
El juego del burro (Rosales, S. a.).
La dama del buen gusto (Rosales, S. a.).
La bellotera (Esteve, 1764).
El recibo del coche simón (Esteve, 1784).
El favor de la luneta (Esteve, S. a.).
Los españoles viajantes (Ferandiere, 1778).

Esta lista, aunque incompleta, sirve para demostrar la reiteración con que se daban los casos referidos.

De algunas tonadillas sólo se conserva la primera parte, como sucede con la que en su portada dice *El arsenal de Cartagena, primera parte* (González, 1775).

Aunque poco frecuentes, se dan casos en que una tonadilla constaba de tres partes. Así vemos en una portada *Los celos de Clori* y tercera parte del *Cariñito* (Esteve, 1761), y en otra leemos *El desafío de Polonia*, tercera parte (Esteve, 1776).

Las indicaciones ortográficas correspondientes adoptaron algunas formas pintorescas. Así figuran en 1760 las tonadillas de Misón tituladas *El examen de Espejo*. En una se consigna literalmente "Pa pe" (lo cual significa "primera parte", mientras que en la otra se prescinde de abreviaturas y se declara con números y letras "2.ª parte".

Cuando las tonadillas tenían dos partes, la segunda continuaba el asunto de la primera o presentaba un aspecto paralelo a él. Ejemplos de continuación del asunto nos los ofrecen *Los majos de los toros* (1.ª parte con censura de abril de 1779, y de ella sólo existe el libreto en la Biblioteca Municipal; 2.ª parte con censura de mayo del mismo año y música de Laserna), y *La despedida* (Laserna, 1784), cantada por la Tordesillas y Briñoli, en cuya primera parte estos actores muestran su decisión de ir a Italia para contratarse como operistas, y en cuya segunda parte refiere Briñoli el desagradable trato recibido en aquel país. Ejemplo de paralelismo, que guarda relación con el grupo anteriormente examinado, y que debería ser incluído en él si —como en casos semejantes— apareciesen las obras

con dos títulos en vez de uno común a ambas, nos lo ofrece *La dama esquiva*, de Esteve, cuya primera parte (S. a.), pinta el carácter de los hombres en diversas regiones españolas, y cuya segunda parte (1789) pinta el carácter de los hombres en varios países extranjeros. Ambas producciones ofrecen un paralelismo ideológico y también una uniformidad morfológica, pues las coplas tienen sus correspondientes letrillas, que en la primera parte dicen: "¿Qué me importa a mí — que ello sea así?", y en la segunda parte dicen: "Y por ser así — no son para mí."

Contrastando con esto, existen diversas tonadillas, especialmente entre las de tipo narrativo, con dos "lances" o episodios, presentándose el primero en la parte central o "coplas", y el otro, en la parte final o "seguidillas". Nos ofrecen dualidad de asuntos heterogéneos y divergentes *Aquí, señores, vengo a cantaros* (Aranaz), cuya parte central cuenta cierto diálogo amoroso recogido en el Prado madrileño, y cuya parte final intercala la seguidilla que la intérprete había oído cantar a un hombre acompañándose con la guitarra, y *Ya sale mi guitarra* (Esteve), donde la tonadillera refiere respectivamente un "cuento" que les ha pasado a muchos y canta un caballo que aprendió de cierta maja, la cual también lo entonaba acompañándose de ese instrumento popular. Excepcionalmente, la dualidad de asuntos aparece antes de las seguidillas finales en una tonadilla para interlocutores titulada *La dama y el cadete* (Laserna), donde vemos primero un profesor y su discípula ensayando una lección de música, para lo cual cantaban las "seguidillas del cuco", y a continuación, en las "coplas", esos mismos personajes manifestaban satíricamente cómo suele proceder la tropa en su profesión y sus amoríos. Las seguidillas finales de esta misma obra presentaban el aspecto narrativo, refiriendo el caso de otro militar con su dama.

Todo lo expuesto revela cuán gran diversidad de asuntos y cuánta variedad de tipos ofrece al historiador la lectura de esas dos mil tonadillas donde tan a lo vivo se habían pintado el carácter y las costumbres de la sociedad española durante la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX.

VII. *El número de personajes. La intervención coral.*

El número de personajes sirvió constantemente de criterio para la clasificación de las tonadillas, distinguiéndose las escritas *a solo*, o monológicas, las escritas *a dúo, a tres, a cuatro*, etcétera, o para varios interlocutores, y denominándose *tonadillas generales* aquellas cuya representación requería gran número de personajes.

La fórmula consignada en las portadas era "Tonadilla *a* solo o *a* tantos" personajes. Sin embargo, en los primeros lustros también se empleaba la fórmula "Tonadilla *entre* tantos personajes." (Claro que en aquellos casos, como en éstos, se citaba la cifra correspondiente, en vez de la voz ambigua "tantos".) Recordemos, como ejemplos, *El sacrificio* (Esteve, 1761), que es una tonadilla "entre tres personas", y *El clave* (Misón, 1765), que es una tonadilla "entre seis personas". A veces se incurría en redundancias al hacer esa declaración numérica, como ocurre en la *Tonadilla a dúo de dos pastores* (Anón., 1763), y la *Tonadilla a dúo El sueño de dos pastores* (Misón, 1765). *El Soldado y el viejo* (Guerrero, 1758) es una tonadilla "entre quatro" según el guión y "a 4" según las partichelas.

Hasta fines del decenio 1760-70 vemos ambas formas de expresión, *a* y *entre*, aunque predominaba la primera, que bien pronto había de acabar desterrando a la segunda. Excepcionalmente incluso se declara la coexistencia de ambas formas en una misma obra, como ocurre con *El Puerto* (Misón, 1759), que es, según dice debajo del título, una "tonadilla *a* dúo *entre* Juan Manuel y Diego Coronado", y con la *Tonadilla a dúo entre un majo y una maja* (*El Leonés*, S. a.).

No hay reglas inmutables para fijar el número de personajes de las *tonadillas generales*, si bien lo habitual es que se designasen así aquellas donde entraban más de seis actores. En algunos casos, con menor número de personajes, se las incluye en esa categoría; pero también hay otros, por el contrario, en que no se aplica tal denominación, aunque los actores rebasan esa cifra. Así *La enhorabuena* (Rosales, 1776) es una tonadilla a "diez", sin que figure como *general*. A veces coexisten este adjetivo y la declaración numérica, como en "la tonadilla a ocho y general" que se titula *Los amoladores* (Anón., 1765). También es "general y a 8" la segunda parte de *El oficial*

y abate (Esteve, 1780), y es "a 9, general" *La casa de los locos* (Laporta, S. a.). Figura como sinónima de "general" la palabra "abierta" —sin que tomase ulterior arraigo— en la primera parte de *Las cabañas* (Anón. y S. a.; pero seguramente escrita por Rosales en 1763, pues figuran este autor y año en la segunda parte de la misma obra), que no se llama "tonadilla general", sino "tonadilla abierta".

Reinaban ocasionalmente ciertas contradicciones al señalar en las portadas el número de personajes, como lo demuestran algunas obras de los más importantes autores: Misón, Esteve y Laserna. Misón compuso en 1760 *El examen de Espejo*, que es una tonadilla "a cuatro y más"; y transcurridos otros tres años compuso *Un maestro de música y una señorita*, que es una tonadilla "a cinco y más". También leemos "a cinco y más" en las tonadillas de Esteve tituladas *Los tunos de la sopa* (1761) y *La boda de una aldea y sacristán* (1764). Otra obra de Laserna (sin fecha, pero desde luego muy posterior a éstas), titulada *La Fuente de Santa Cruz*, está escrita "a tres y a todos"; habiendo tenido en ella intervención importante, desde las primeras escenas, los actores Mariano, Paco, Tadeo, Pepe, Polonia y Querol, así como "todos", vocablo con el cual se hacía referencia a la actuación simultánea de los intérpretes situados en la escena.

Cuando se trataba de tonadillas en varias partes, el número de personajes no era forzosamente igual en ambas. Así, por ejemplo, la tonadilla de Laserna *Los majos de los toros* (1779) está escrita a dúo en su primera parte y a tres en la segunda.

Por todo lo expuesto se deduce que en el campo tonadillesco —bajo esta manifestación concreta, lo mismo que bajo otras— sucedía lo que siempre ha sido usual, tratándose de producciones artísticas. Ha habido normas generales, que a la corta o a la larga se han impuesto definitivamente por un tiempo mayor o menor, tras un período más o menos largo de vacilaciones, hasta que la decadencia de su estilo o el anhelo de novedades acabó eliminándolas; pero jamás fué tan inmutable esa cristalización que se estableciera de un modo absoluto, sino que contribuían a adulterarla, aun con inconsciencia indiscutible, los caprichos o ligerezas fugaces de los artistas, si éstos no procedían así tras una reflexión firme y tenaz. Por otra parte, con el mantenimiento o quebrantamiento de las aludidas normas solía coincidir

cierta libertad originadora de contrasentidos. Los ofrece la tonadilla, en relación con los personajes, al dejar de anunciar algunos cuya intervención era secundaria; lo mismo que ofrece ambigüedades al requerir el concurso de una intervención coral; y desacuerdos al hacer el reparto entre uno y otro sexo, y ficciones al despersonalizar los personajes de las obras representadas, como vamos a exponer en los párrafos que siguen.

Aunque la clasificación externa de las tonadillas obedece a un criterio numérico basado en la cifra de personajes, no escasean los desacuerdos entre la cantidad real de intérpretes y la anunciada en el título. En tales casos entraba comúnmente un personaje adicional, desempeñando el papel accesorio o presentándose de manera fugaz. O era un niño de corta edad, o era un recadero, criado o menestral que cumplía brevísimas tareas o misiones manuales sin despegar los labios o decía reducidas palabras declamándolas, en vez de cantar con ellas una melodía. Recordemos, a tal propósito, que *La serva padrona* de Pergolesi —el "intermedio" considerado como prototipo de la ópera bufa de la primera mitad del siglo XVIII— requiere un personaje mudo, el Capitán Tempesta, debiéndose advertir que ese individuo tenía en aquella obra una intervención verdaderamente activa, como jamás habían de tenerla los personajes mudos de las tonadillas españolas.

Los personajes invisibles jamás entraban en cuenta para los efectos de la clasificación. A solo se considera *Los duendecillos* (Esteve), en donde se repiten las palabras cambiadas entre la intérprete y un ser imaginario al que denominaba "El duende protector de las mujeres". También se consideraba a solo *El mundo al revés* (Laserna), aunque las coplas tenían como remate una pregunta hecha por la actriz —La Tordesillas, por cierto— y contestada por "todos, dentro" (*sic*).

ELLA. TODOS.

Moradores del mundo Es verdad. Es verdad,
¿es esto verdad?

se dice aquí como epílogo de la primera serie de coplas. La segunda serie presenta el diálogo en forma semejante:

ELLA. TODOS.

Moradores del mundo, Muy bien. Muy bien.
¿no me explico bien?

Tampoco entraban en cuenta los personajes inanimados. A solo es *La quisicosa* (Laserna, S. a.), donde había una estatua que respondía a las preguntas de la tonadillera. También figura a solo en el libreto *La Jardinerita y el abate* (Castel), donde se requiere, según palabras textuales, "una estatua de abate para hablado".

Ciertos personajes misteriosos quedan excluidos a los efectos de la clasificación. En *La viuda del duendecito* (Castel), cuenta la tonadillera que, a falta de criada, tiene un duende servicial. Pide luz y sale un chico por escotillón para entregársela, diciendo: "Aquí la tienes." Después ella desea chocolate y él se lo sirve con las palabras: "Aquí está." Más tarde le pide ella un bolsillo bien repleto de doblones, y el duendecito la complace repitiendo: "Aquí está." A continuación le llama para encargar que le traiga un novio, y el chico responde: "Aquí le tienes." Tras él sale, en efecto, el actor "Mor.s" (Morales), y la tonadillera lo rechaza porque no quiere viejos. Para remate encarga la actriz que le traigan una criada, y el ser misterioso aparece con una criada por escotillón, formulando la frase: "Aquí la tienes." Tras lo cual, la intérprete, que había llevado el peso de la obra, canta:

Pues los tres nos marchamos, decid: "¡Que viva el duende"!,
ya esto acabado, si es que ha gustado.

A pesar de la intervención de diversos personajes en el transcurso de la obra referida, y de que al final se menciona concretamente a los tres que se marchaban, la tonadilla es "a solo".

Está considerada también como tonadilla a solo, aunque además de la protagonista tiene varios personajes mudos, *El cofre encantado* (Laserna, 1778; para Manuela Guerrero). La cantante, sola, huérfana y pobre, quiere dormir un rato y recuerda a cierta vieja que le dejó un cofre. Por escotillón aparecen de enanos los actores Ruano y Casas. Ella se figura que está encantado aquel mueble. Después se encuentra con un papel en la mano. Allí se dice que si ella desease aparecer en escena, le daría el cofre todo cuanto necesitase. Salen del mismo los enanos y la mujer pide que la vistan de maja. Ello sirve para cantar una seguidilla que describe lo que hacen y dicen las naranjeras. Después aprende de gitanilla. Con tales artificios se dió

al músico pretexto para presentar variadas canciones en tipo de miscelánea. La obra concluye con seguidillas.

Curiosa es en la tonadilla *El chasco del perro* (Aranaz) la intervención de un can, cuyos fuertes ladridos espantan a unos novios y alarman al padre de la muchacha, cuando es ya más de media noche. "Al compás ladra un perro y ellos se abrazan y se asustan, poniéndose a escuchar." En efecto, a compás el perro dice "guau, guau, guau...". Y más adelante repite dentro sus ladridos con la misma expresión sonora. Sin duda corría a cargo de algún actor el acompasado ladrido.

Cuando los personajes reales aparecen en escena sin hablar ni cantar nada, quedan excluidos a los efectos de la clasificación. En la tonadilla a dúo *La sencillez* (Moral, 1795), cuyos personajes son un tutor y su pupila, sale además un criado con un papel. En la tonadilla a solo *La vanidad mal fundada* (Esteve, S. a.) salen dos individuos que, sin despegar los labios, entregan sendas tonadillas a la intérprete, por si quisiera cantarlas. Otro caso, y éste típico de verdad, aparece revelado en el título de una primitiva de Esteve: *Una criada que no habla, una viuda, un petimetre, un payo y una paya*, donde son cinco los personajes, como se especifica en el mismo rótulo, y sin embargo se denomina la obra "tonadilla a 4", porque la sirviente no despegaba los labios. *La manchega* (Rosales) es una tonadilla " a tres" interpretada por Polonia, Tadeo y Casas; pero además requería el concurso de varios hombres que no cantaban, según se deduce por el texto. *La entrada a la cazuela* (Esteve) es otra tonadilla "a tres" cantada por dos naranjeras y un mozo; pero en su representación salían a escena otros ocho actores más cuyos nombres se citan en el libreto, aunque no intervinieron en el diálogo, por fingirse que constituían parte del auditorio apiñado en la cazuela, y la presencia de cada uno de ellos daba lugar a comentarios satíricos por parte de los tres personajes principales.

También se desdeñaron, a los efectos de la clasificación, aquellos personajes que, teniendo significación secundaria, se limitaban a tomar parte en las "parolas" o declamados. Así lo testimonian numerosos ejemplos. *Los majos de los toros* (1.ª parte) (Anón.) es una tonadilla "a dúo" cantada por una maja y un majo, pero tiene además un calesero que dice frases breves, puramente episódicas. La tonadilla "a tres" *El abate burla-*

do y paje astuto (Laserna), era cantada por el abate, el paje y la dama, y en ella interviene un cuarto individuo, factor de cierto cambista catalán, que da una noticia y se marcha para no aparecer de nuevo. La tonadilla "a tres" *El maestro de inglés* (Laserna) da entrada a un cuarto personaje, que actúa de escribano en una parola. La tonadilla "a cuatro" *El amo burlado* (Laserna) tiene por personajes a un criado, una criada, una ama y un litigante; sin embargo aparecen tres más, a saber: una lavandera, un cliente y el alcalde. En la "tonadilla a tres" *El ciego con anteojos* (Laserna), cuyos personajes son una dama, su esposo y un oficial, hay un cuarto individuo que actuaba en calidad de criado. En la "tonadilla a tres" *La venida de Muñoz* (Laserna) se introduce un cuarto personaje, "la señora Ríos", la cual sale a abrir la puerta cuando llaman y cambia unas palabras declamadas con los personajes principales.

Tal criterio no dejaba de ofrecer algunas curiosas excepciones. Tal es la suministrada por "la tonadilla a cuatro" titulada *El pajarero* (Esteve), cuyos cuatro personajes son una pastora, un cazador, un patán y un mudo. Ese mudo sólo dice "ba, ba, ba, ba, ba, ba," y repite este grupo de monosílabos algunas veces en el transcurso de la obra.

Al fijar el número de personajes no entraban en la cuenta los niños de pecho, cuya intervención pasiva permitió introducir canciones de cuna que aumentaban el realismo de la obra. Ocasionalmente se les exigió a estos niños desempeñar papeles, dentro de la forma elementalísima propia de su edad. Así, por ejemplo, la obra a solo *La soldada* (Esteve, S. a.), dice en cierto pasaje: "Aquí se mueve el niño y llora", y después advierte: "Le toma en brazos (la madre), puesta una rodilla en el suelo y calla el niño, luego que le toman."

A veces la realidad escénica se hallaba en desacuerdo con el título a causa de la aparición de un número de personajes superior al anunciado. *Una maja, un arriero y tres bandoleros* (Esteve), tiene dos majas en vez de una sola.

No era raro considerar, para la cuenta del número de personajes, aquellos que tenían mayor relieve en la acción, aunque cantasen todos o, al menos, alguno más de los señalados en el título. *Los peregrinos perdidos y el enano de la venta* (Esteve), figura como "tonadilla a cuatro", y sus personajes son seis: los cuatro peregrinos que suministraron esa cifra, la ventera y

el enano. Una *Tonadilla nueva a solo* (Anón., 1780, Biblioteca Municipal, Lib. 203-15), era cantada por tres personajes, a saber: Chinita, Polonia y la Nueva. Sin duda se la denominó a solo porque "la Nueva", es decir, "la debutante", centralizaba el interés. Figura como "tonadilla a tres" la titulada *La lección de música y bolero* (Laserna): su interpretación corrió a cargo de Eus.ª Bert. y Virg.; pero además declamaba una parola otra actriz señalada en el manuscrito bajo la denominación "la Bolera", y cantaba otro intérprete, designado con la abreviatura Mart., por lo cual resulta una producción a cinco.

Con frecuencia los títulos hacían caso omiso de la intervención coral requerida por algunas tonadillas, tanto las escritas para interlocutores, como las "a solo". En la portada de *El rodrigón de la Puerta del Sol* (Galbán, S. a.) consígnase "a cuatro"; pero además de esos personajes individualizados salía una patrulla cuyos soldados coreaban al unísono las palabras "al bibac" (*sic*, por "al vivac"). Castel escribió en 1776 dos tonadillas "a solo", y en ambas entraba el "coro", aunque éste, por su carácter, se aproximaba a la individualización en uno de esos casos: en efecto, la titulada *La jardinera y la estatua del abate* requiere, además de la protagonista y de "una estatua de abate para hablado", un "coro de dos jardineros y dos jardineras"; y la titulada *La hermosa gitanilla en el Coliseo* daba intervención a un "Coro de Moros" y otro "Coro de Moras". También exige el "coro", aunque no lo exprese con esta palabra concretamente, la "tonadilla a dúo" titulada *La sultana* (Anón., S. a.), cuyos personajes son un moro y una sultana, pues además tiene trozos musicales cantados por "moros" o por "todos", como lo señala el guión musical.

* * *

Ya es sabido que las seguidillas finales constituyen un epílogo en cierto modo ajeno a la tonadilla. No debe sorprender, por tanto, que este postrer número requiriera en ocasiones una cifra de personajes superior a la mencionada en el título de la obra. Y esto se ve en todas las épocas de la tonadilla, desde su infancia hasta su decadencia, como lo comprueban los ejemplos mencionados a continuación.

Las seguidillas finales de la tonadilla a solo *El equívoco* (Misón, 1763) presentan en escena un mocito para que tocase

el tamboril a fin de que la intérprete —que era la Guzmana— cantase al ritmo de este instrumento y bailase además las anunciadas seguidillas con el repiqueteo de las castañuelas, que ella misma hacía sonar.

La tonadilla a tres *El médico fingido* (Marcolini, 1764) requiere para sus seguidillas finales la intervención de cinco individuos, pues se advierte: "Aquí sale Ayala con otros tres y uno que haga de oso."

En la tonadilla a tres *La beata limera* (Aranaz, 1766) los personajes son una limera, una dama y un galán. En las seguidillas finales no cantan el galán ni la dama; pero sí la limera, y además, "todas". Las mujeres, agrupadas bajo dicha denominación genérica, tomaban parte simultánea en el canto al principio; mas después, en el diálogo del estribillo, iban actuando aisladamente, especificándose su intervención sucesiva con un número cardinal que va desde la "primera" hasta la "quinta". Así, pues, además de los tres personajes principales requería esta obra otros cinco secundarios, o sea un total de ocho.

Aunque está escrita "a tres" la tonadilla *El novio por fuerza* (Anónima, 1775), tiene por final unas "Seguidillas con eco", cantadas a dúo y contestadas por otras cuatro personas, de modo que podría decirse "a seis".

Dos obras de Esteve, ambas sin expresión de año, requerían en el postrer número una cifra indeterminada de intérpretes. La titulada *Francés y majas* ("tonadilla a tres") finaliza con las seguidillas de la Retreta, cuyo estrambote es una "marcha" durante la cual desfilaban los suizos cantando con los tres solistas. La titulada *Los contrabandistas del mundo* ("tonadilla a solo") pintaba en sus seguidillas finales el teatro de la guerra; y aquí había "voces dentro" que decían:

"¡Arma, arma! ¡Guerra! ¡A morir todos con honra!
¡A embestir, hijo mío! ¡Victoria por Carlos y Federico!"

Excepcionalmente aparece incluído en la cuenta un personaje secundario que no se presentaba hasta la conclusión, en *La vieja castigada* (Laserna, 1796), clasificada como "tonadilla a siete". En esta obra intervenían un tío, dos sobrinas, un gallego, una criada, una vieja y además, según dice textualmente el manuscrito, "uno que sale al final".

* * *

Aunque era poco frecuente, no dejó de utilizarse la intervención coral en las tonadillas, sobre todo en aquellas de gran espectáculo, y también a veces en otras menos llamativas que, con tal aditamento, acrecentaban su interés o aumentaban su relieve. Así se ha visto anteriormente de un modo incidental.

La palabra "coro" presentaba a la sazón dos sentidos. O bien significaba una asociación de varias personas individualizadas, o se refería a una masa de coristas propiamente dicha en número indeterminado. Bajo aquel aspecto aparece usada no sólo en las tonadillas, sino en algunos números musicales de otras obras menores (sainetes, entremeses, etc.), y cuando el coro no era unisonal, puede considerarse como postrer vestigio de los "cuatro" que en el siglo XVII exornaban las representaciones de las comedias con breves composiciones ajenas a las mismas y que se cantaban antes de empezar la obra o entre sus diversas jornadas.

Ya se ha mencionado con referencia a *La Jardinerita* (Castel, 1776) que requiere un "coro de dos jardineros y dos jardineras"; de modo que, en realidad, no constituía un coro en el sentido corriente del vocablo, sino un cuarteto propiamente dicho. Análogo carácter nos ofrece la "tonadilla a dúo y coros" (*sic*) escrita por Laserna bajo el título *El monstruo* (1784), con la diferencia de que allí los intérpretes pertenecen por mitad a cada sexo, mientras que aquí todos eran femeninos, pues los papeles principales estaban encomendados a la Rochel y la Pulpillo, e intervenían además otras dos actrices episódicamente en las parolas, así como en algunos trozos musicales que cantaban conjuntamente con aquéllas, y a los cuales se denomina "coros".

A veces la misma portada manifiesta la existencia del coro. "Tonadilla a tres y a coro" es *El autor del parador del Sol* (Esteve, 1786). "Tonadilla a cuatro y coro de mujeres" es *La fonda nueva* (Esteve, 1785). Otras veces, en cambio, nada nos dicen los encabezamientos acerca de una intervención coral, que no podría presentirse siquiera y que se descubre al examinar el contenido de la obra, como se manifestó anteriormente, al señalar el caso de *La sultana* y de *El rodrigón de la Puerta del Sol*.

No es necesario que las tonadillas sean generales para que admitan "coros", según acaba de verse en algunos de los anteriores ejemplos, a los cuales agregamos los siguientes:

1.º En tonadillas a dúo, como el suministrado por *La casa de la Polonia* (Laserna, 1783) y en *Pepín fuera de la cárcel* ("tonadilla a dúo y coro", de Esteve, 1785). Esta última obra comienza con "seguidillas para bailar", durante lo cual cantan en coro "majas y majos, ellas con panderos y ellos con guitarrillos", advirtiéndolo así textualmente el manuscrito. La obra tiene por conclusión una tirana con estribillo coreado. Señalemos además una parola o declamado coreado, que dice textualmente:

MAJOS.

¡Que venga Pepín y venga con bien!

MAJAS.

¡Que viva y venga cuanto antes!

2.º En tonadillas a tres, como *El molino y la casa* (Laserna, 1778), que incluye un "coro de cazadores"; *La molinera sorda y abates de la unión* (Esteve, 1782), en uno de cuyos números dos cantantes que decían una melodía unisonal alternaban con "Coro. — Todos"; y *Los pastores y cazadores* (Moral, 1799), donde se ven dos números para "coro".

3.º En tonadillas a cuatro, como la ya mencionada *El rodrigón de la Puerta del Sol.*

4.º En tonadillas a cinco, como *Rato divertido con el pillo y la maja* (Anón.), cuya pieza final es un "coro" de salutación y despedida al auditorio, el cual obtuvo de paso felicitaciones con motivo de las Pascuas.

Es natural que las tonadillas generales pareciesen las más indicadas para recibir ese refuerzo coral. Y abundan algo, aunque no mucho, las que se encuentran en tal situación. He aquí los títulos de algunas: *El llanto y traza de Coronado* (Anónima, S. a.), donde hay un número que hace alternar "solos" y "coros"; *La dama del buen gusto* (Anón., S. a.), obra que se inaugura con un "coro de mujeres" y concluye con una pieza en la que "todos" piden perdón al público; *Las delicias del Prado* (Esteve, 1777), que intercala varias veces un número para "coro"; *La Escuela de Garrido* (Esteve, 1783), inaugurada con un "coro. Todo hombres" (*sic*); *Todo o nada* (Rosales, 1789), donde figura una pieza para "Coros Todos" (*sic*); y *La cuaresma* (Laserna, S. a., probablemente no posterior a 1785).

la cual introduce un "Coro dentro" que interviene en diversos instantes.

VIII. *Los sexos y la despersonalización transitoria en las representaciones de tonadillas.*

Era lo corriente, hasta el punto de constituir una norma de la cual existen muy pocas excepciones, que las tonadillas "a solo" fuesen cantadas por una mujer. Entre los ejemplos que infringen esta regla nos encontramos con *El testamento de Coronado* (Esteve, S. a.), escrita para el actor de dicho nombre; una de las tonadillas tituladas *La Miscelánea* (Anón., S. a.) compuesta para Vicente Camas, y varias destinadas al famoso actor Miguel Garrido, a saber: *Yo soy un majito* (Castel, S. a.), con muchas fiorituras por cierto en las seguidillas finales; *Las quejas* (Anón., S. a.), de carácter autobiográfico; *Los celos de Garrido* (Esteve, S. a.); *La humorada de Garrido* (Esteve, 1786), obra que contenía una serie de pronósticos para el nuevo año, y en la cual este actor salía vestido de mujer, cosa que justificaba cantando:

Así que en hembra la Astrología
me transformé, llegué a saber;

y esa novedad del sexo trocado motivó tal vez el hecho de que da cuenta el guión musical, donde figura la siguiente nota: "La letra de esta tonadilla está en la sala de alcaldes"; y *El vizcaíno* (Anón., S. a.), cuyo comienzo dice:

Una tonadita sin más que la orquesta
voy a cantar yo, y el apuntador,

con lo cual se revelaba lo anómalo de que un actor —y no una actriz— cantase tonadillas "a solo".

En las tonadillas "a solo" destinadas a mujeres, éstas debían cantar a veces papeles masculinos; a lo cual no se opuso entonces impedimento legal alguno, pues había caído en desuso aquella prohibición consignada en las Primeras Ordenanzas de teatros (Madrid, 1608), donde se imponía pena de veinte ducados y además castigo a toda mujer que saliese a bailar o representar "en hábito de hombre." Y de varones salieron vestidas, efectivamente, la Guzmana en *Un tambor francés* (Misón, 1763), la Navarra en *El granadero* (Esteve, 1777) y otra

tonadillera en *Las recetas* (Laserna, S. a.), por mencionar tan sólo producciones debidas a los tres compositores que más ilustraron este género teatral.

Las tonadillas a dúo de un modo habitual estaban escritas para un personaje femenino y uno masculino; ahora bien, durante algunos años, los comprendidos en el decenio 1760-1770, se ven bastantes tonadillas de esa clase en que ambos personajes eran desempeñados por mujeres. Tal sucede con los protagonistas de *Un usía y una foncarralera* (Guerrero, S. a.); *El abogado y la cocinera* (Esteve, 1763), cuyo reparto se expresa con las palabras: "Abogado, señora Lala." (*sic*, por la Ladvenant); Cocinera, señora Portu." (*sic*, por Portuguesa); *Un médico y una viuda* (Anón., 1764), en donde La Granadina hacía de viuda y la Joaquina de médico; *El usía* —título que sustituyó al tachado *El cadete*— donde el papel masculino se confió a la Granadina y el femenino a la Joaquina, con lo cual se revela que en vez de monopolizar una de estas dos actrices el papel masculino, lo turnaban una y otra. Hallamos también la dualidad de sexos en los personajes, y la unidad de los mismos en sus intérpretes, ambos femeninos, examinando varias tonadillas anónimas y sin año, aunque por lo general primitivas. Tal sucede en *El indiano y la novia* (cantada por la Granadina y la Joaquina); *El tamborilero*, obra de asunto amoroso en donde la Ladvenant hacía de varón; y *El solfeo*, producción en la que un profesor de música declara su pasión amorosa a la discípula, y cuya representación se confió a Nicolasa y Manuela.

Había casos en que ambos personajes de las tonadillas "a dúo" eran varones, y sin embargo, la interpretación de los dos corrió a cargo de mujeres, como sucede con *Los astrólogos*, (Anón., S. a., primitiva). La tonadilla en dos partes *Un arriero manchego y un hipócrita* (Misón, 1763) advierte en la partichela de la primera parte: "Mariana, de arriero manchego." Esta misma actriz, al comenzar su canción aquí, dice que ya no es Mariana, sino un arriero manchego que va camino de la corte. La segunda parte de la misma obra advierte: "Cantado por la Granadina de soldado y Mariana." Tal norma, si bien corriente, ofreció algunas excepciones, como la de la tonadilla *El Puerto* (Misón, 1759), representada por Coronado y Juan Manuel.

Naturalmente que cuando por excepción eran femeninos ambos personajes en las tonadillas a dúo, los desempeñaban mu-

jeres de una manera exclusiva, como se ve en *La pastoral del sueño* (Misón, 1763); *Las requesoneras* (Anón., S. a.), y *La maestra y la discípula* (Castel, S. a.). Lo mismo sucede en alguna tonadilla que no presentaba personajes reales, sino personificaciones, según lo demuestra *La Locura y el Juicio* (Moral, 1789), en donde se les encomendaron a la Pretola y a la Lorenza los papeles de la Locura y el Juicio, respectivamente.

En las tonadillas a tres intervenían personajes de diferentes sexos de un modo casi habitual; mas también aquí, tratándose de obras pertenecientes a la primera época, abundan los papeles masculinos desempeñados por actrices. *Los negros* (Misón, 1761) presentaba dos mujeres y un hombre, y sin embargo, los tres intérpretes eran del sexo femenino, manifestándolo así la portada del guión musical, el cual, por cierto, es uno de los contadísimos donde se menciona el reparto, pues dice textualmente: "Tonadilla de los negros para la S.ª M.ª, Negra: S.ª L.ª Negro, y S.ª Granadina, Blanca." *El sacrificio de indios* (Misón, 1762) confiaba a la Rosa el papel de un personaje masculino. *Los sastres borrachos* (Misón, 1762) fué interpretado por la Guzmana, la Granadina y la Mariana, diciéndose textualmente con referencia a esta última: "Sale Mariana de hombre", y después, al advertir que la misma actriz debe reaparecer en escena, se consigna: "Sale Mariana de borracho, con capa y sombrero redículo." *La maja petardista* (Castel, S. a.), era interpretada por la señora Garro, vestida de hombre, por una "maja" cuyo nombre no se menciona y por el actor J.ª Ma.l (abreviatura de Juan Manuel).

Dos personajes se hacían el amor en la tonadilla a tres *El sacrificio* (Esteve, 1761), confiándose sus papeles a dos actrices: La Rosa y la "Pichona". El tercer personaje de la obra estaba desempeñado por López. Las seguidillas finales, alusivas a esos enamorados, dicen así:

LOS TRES.

Auditorio querido,
de ti esperamos
perdones nuestras faltas
si no agradamos.

LÓPEZ.

Co, co, co, co,
como se quieren, alí.

ROSA.

(*Hablado a la Pichona.*)
¿Me entiendes?

PICHONA.

(*Hablado a Rosa.*)
Sí.

ROSA Y PICHONA.

(*Cantado a dúo.*)
Sí, dueño mío.

En algún caso excepcional todos los personajes de las tonadillas a tres eran femeninos. Tal sucede en *La Quejosa* (Laserna, S. a.), obra que tiene dentro del manuscrito un pliego de papel con una variante titulada *El consuelo en la desgracia*. Lo singular del caso se acredita aquí en la siguiente "copla" dialogada, donde comentando que aquella tarde no tuvieran varón con quien cantar en el teatro, la Galino, Lorenza y Laureana se expresaban como sigue:

GALINO.
Dirán no es tonadilla
si hombres no tiene.

LORENZA.
Las mujeres se salen
con lo que quieren.

LAUREANA.
Dime, ¿daremos gusto
con esta idea?

LORENZA.
Después que estemos dentro
daré respuesta.

LAS TRES.
Y sigamos cantando
porque se note
que no necesitamos
nosotras de hombres.

Aunque esta obra carece de fecha, pertenece a la época de plenitud o de decadencia, como acredita por su influjo del *bell canto* italiano. En la escena aparece un clave, y aprovechando el hecho de que sobre dicho instrumento musical hubiese un dúo con letra italiana, se interpola esta pieza en la mencionada tonadilla.

Entre las tonadillas a cuatro hay alguna de la primera época, como *La parmesana y las majas* (Esteve, 1765), para tres mujeres y un hombre, representados todos ellos por actrices, y correspondiendo a la Guzmana en este caso concreto el papel de petimetre; y existe otra de la última época, *La taberna* (Moral, 1791), donde todos los papeles de uno y otro sexo corrían a cargo de mujeres, siendo el reparto como sigue: Petrola, tabernera; Lorenza, tabernero; Concha, madre; Nicolasa, niño.

También abundan los papeles a cargo de actrices en las tonadillas a cinco, ya escritas para personajes de uno y otro sexo, como *Los poetas de viejo* (Misón, 1763), donde aparecen cuatro vates representados por M.ª, Guz.ª, Amb.º y Cor.do, más un "melitar ridículo" desempeñado por la Granadina; ya escritas para cinco mujeres, como *Las colegialas de moda* (Esteve, 1774), donde salen a escena las recogidas por culpa de su vida viciosa y cuentan las causas que dieron lugar a que se las encerrase.

Aún hay algo más curioso: un coro de soldados de *El sitio de Melilla* (Anón., S. a.) era cantado por mujeres, en vez de hombres; pues cada vez que se reclama su intervención dice el manuscrito "Todas", menos en un caso, que equivocadamente dice "Todos". Más adelante se aclaran las dudas surgidas ante esto último, pues, en sustitución del ambiguo "Todos", se escribió "*Las mujeres*".

* * *

Desde la infancia de la tonadilla hasta su decrepitud, fué, si no frecuente, al menos usual, el artificio de que los personajes interrumpieran la acción, despersonalizándose transitoriamente y convirtiéndose en comentaristas de la obra que venían representando, para proclamar las excelencias de la misma y el interés de lo que iban a decir, o para señalar la moraleja contenida en ese producto escénico, exponer el gusto con que lo cantaban, *la complacencia con que se los venía oyendo*, el deseo de agradar, el temor de ofender, etc., etc. Este género de despersonalización solía aparecer como remate de las coplas o número central, cuando se lo cantaba por primera vez, y al repetírselo por vez postrera se anunciaban las seguidillas. En otras ocasiones servía de estribillo a varias escenas, así como también a varios pasos cuando la tonadilla presentaba esta última forma.

Nos ofrece un curioso ejemplo de despersonalización transitoria *El mozo de compra disfrazado* (Misón, 1764). Necesitando aquí un criado el padre de la damisela, ésta le propone al novio que finja esa baja calidad, para poder estar así muy próximos el uno y la otra, lo cual acepta el galán. Y el novio parte para cambiar de indumentaria. Pero al despedirse con tal motivo, no se dirige a la novia, sino al auditorio, para el cual tiene estas palabras:

Adiós, nenitos míos.
Adiós, que esto va largo.
Me veréis de gallego
a lo asturiano.

He aquí varios ejemplos de despersonalización en tonadillas a dúo, anónimas todas ellas:

Atiendan, atiendan,
y tengan silencio.
Verán luego al cabo
en qué para el cuento.

(*El amo y la criada*, S. a.)

Atención, chuscos.
Atención, chairos,
que va de chiste,
que va de paso.
(*El galán y la criada*. S. a.)

Hablemos algo,
dulce tesoro,
y pase todo
por diversión.
(*El abate*. S. a.)

Los dos siguientes ejemplos están tomados de tonadillas anónimas a tres:

¡Oigan, atiendan!
¡No metan ruido!
Que tiene idea
el tal capricho.
¡Silencio! ¡Chito!
(*La contienda*, 1779.)

Es bella la idea
y tiene primor.
Prosiga, prosiga,
pues es de invención.
(*La pescadora*. S. a.)

Ya Castel presentó varios casos de análogo artificio. En su tonadilla *El soldado y la maja* (1774) el diálogo se interrumpe varias veces para cantar los dos intérpretes juntos:

Va prosiguiendo
todito el cuento.
Haya atención.

Y en su tonadilla *El calesinero y la usía* (S. a.), a dúo como la anterior, también interrumpen los intérpretes la acción, para cantar juntos:

¡Lo que hay de esto en el mundo!
¡Siga la fiesta!

Esteve muestra diversos casos de igual índole. Lo vemos en su tonadilla a solo de tipo narrativo *El viejo enamorado* (S. a., cantada por la Caramba), pues al final de la primera copla se lee:

Viento y más viento.
Aire y más aire;
y para la otra coplita
toditos callen.

Al repetirse la misma melodía que acompañaba a estas palabras, el texto literario dice:

Aire y más aire.
Viento y más viento;
y con las seguidillas
dió fin el cuento.

Aunque esto, en realidad, no constituye un caso de desper-

sonalización, por la índole narrativa de la obra, marca, sin embargo, la pauta establecida para las tonadillas de interlocutores. Y lo hallamos usado, entre otras de Esteve, en la escrita a dúo con el título *La dama y el abate* o *La usía y el abate* (S. a.), donde se intercala la frase: "Prosiga la diversión" cantada por los dos intérpretes; y en la tonadilla a tres *El torero, la maja y el petimetre,* como dice el libreto, o *El torero, la maja y abate,* como dice la música (libreto autógrafo de Comella, 1779), donde cantaban los actores:

¡Vivan maja y usía!
¡Viva el torero!
Y prosiga, si agrada,
aqueste intento.

Laserna prodiga la despersonalización. Su tonadilla a dúo *Ya pasó el verano* intercala los versos:

¡Vivan, vivan los apasionados!
¡Vivan, vivan para proseguir!

Su tonadilla a dúo *La naranjera y el paseante* (S. a., cantada por Correa y su mujer) interrumpe la acción para decir:

Prosiga la idea.
¡Silencio! ¡Escuchad!
Y nuestros defectos
todos tolerad.

En su tonadilla a tres *La maja alegre* (1796), cantaban los actores durante brevísima pausa de la acción:

Este un lindo paso
sin duda será.

El "trío" (*sic,* por "terzeto") de su tonadilla a tres *Los majos de los toros* (2.ª parte) (1779) cantaba los versos:

Chitito y atiendan
Tengan atención,
y vamos siguiendo
la conversación;

y bastante después añadía:

Prosigan y atiendan
aquesta canción.
¡Silencio, silencio!
¡Chitón, chitón!

Y en su tonadilla a cuatro *El sastre fingido y abate cojo* (1781) todos los actores decían a la mitad de la obra:

¡Viva, viva la alegría
y prosiga nuestro afán!

Un caso verdaderamente curioso, a tal respecto, nos ofrece

el propio Laserna en su tonadilla a tres *El pedante* (1792), donde el actor Querol representó el papel de un engreído que ensalzaba desmedidamente lo extranjero y censuraba sin tasa lo nacional, tras lo cual une su voz a la de los otros dos actores para proclamar, con referencia a su propia conducta en tanto que personaje de la obra, esta condenación de tal actitud: "Con semejantes necios — no se puede tratar."

Presentaremos ahora dos casos: uno de Rosales y otro de Valledor. El de Rosales se halla en *Los gitanos o Caminito de Santander* (S. a.), y en él dicen a dúo los intérpretes:

Atended, señores. — Que este es un casito
Escuchad, madamas. — de mucha sustancia.

El de Valledor, análogo en cierto modo al antes citado de Laserna en *El pedante*, se encuentra en *El instruído de moda* (1785), sátira contra las malas costumbres que se adquirían en el extranjero. Expone el galán con elogio las cosas que aprendió fuera de nuestro país, y la damisela comenta con censura todas ellas. A dúo, glosando la moraleja que inspiró la idea central de la obra, cantan ambos de súbito: "El que va tonto a las cortes, — suele más tonto venir."

Como conclusión mencionaremos unos ejemplos de tonadillas generales, donde la despersonalización era coreada por "todos", declarándolo así expresamente los respectivos casos:

En *La cucaña de Nápoles* (Esteve, 1776) se intercalan los versos coreados:

¡Viva la pastorela! — Y siga, si no cansa,
¡Viva la diversión! — la festiva invención.

Las delicias del Prado (Esteve, 1777), se interrumpe su acción varias veces para incluir estos versos:

¡Qué lances, qué chistes — *No hay Prado en el mundo*
que pasan aquí! — como el de Madrid.

También se repite, tras varios números, un trozo musical cantado por todos, en *La inspectora* (Laserna, 1782):

¡Viva la idea!
¡Viva el enlace!

Y vemos dos estribillos literario-musicales de análoga especie en *La modista* (Rosales, S. a.), que dicen, respectivamente:

¡Que vivan, que vivan
la fe y el amor!
¡Que viva la idea,
si tiene invención!
¡Que siga la broma
y la diversión!

IX. *Repartos ambiguos y concretos.*

Las tonadillas se escribían para que las representasen determinados actores, y esto influye sobre la forma de designar, en el reparto, a los personajes diversos que entraban en muchas de esas obras. Así se advierte con solo hojear los libretos y guiones musicales, pues en vez de leerse los nombres o apodos de los personajes fingidos que entraban en la acción, aparecen los nombres o apellidos de los intérpretes a quienes se confiaban los papeles respectivos. Esto, por supuesto, con referencia a las tonadillas para interlocutores. Las escritas para ser cantadas a solo, dada su cualidad monológica, únicamente en la portada o encabezamiento mencionan el nombre del actor, cuando se le cita, cosa que no acaece siempre ni mucho menos.

Ahora bien; puede sostenerse que esa manera de denominar a los diversos personajes no se generalizó sino cuando ya la tonadilla llevaba un buen número de años de existencia, pues en los albores era frecuentísimo designarlos de un modo ambiguo, lo cual no excluyó, sin embargo, el uso de otras menciones concretas.

Aquellas denominaciones ambiguas presentaban diferentes formas. Algunas veces adoptaban una clasificación genérica, por sexos. *La foncarralera y el madrileño* (Laserna, S. a., primitiva) tiene por personajes a "Mujer" y "Hombre", que después de ser designados así se los denomina con los pronombres respectivos: "Ella" y "El". *El maestro de música* (Rosales, S. a.) es una tonadilla a tres, cuyos personajes son "Mujer 1.ª", "Mujer 2.ª" y "Maestro". *El chasco del perro* (Aranaz), también a tres, presenta a dos novios, y el padre de la muchacha, siendo sus personajes "Hombre", "Mujer" y "Padre". "Mujer" y "Hombre" es la denominación de los personajes en *Los dos hermanos* (Lidón), cantada por la Raboso y su hermano, con la particularidad que esta es una tonadilla autobiográfica.

En ocasiones los nombres guardaban relación con el asunto

y el título. "Dama" y "Galán" son los personajes de *La satisfacción de los amantes* (Marcolini, S. a.), así como los de *El indiano* (Rosales, S. a.) y *La limera beata* (Aranaz, 1766). "Dama", "Hombre" y "Paje" son los de *El petimetre de oficina* (Misón, 1762). "M.ª" (*sic*, como abreviatura de "Madre"), "Hija" y "Galán" son los de *La mala madre* (Esteve, 1765).

Con más frecuencia los nombres de los personajes son una repetición de los mencionados en el título, cuando se trata de tonadillas a dúo. Denomínanse "Pastor" y "Pastora" los de *Los pastores* (Castel, 1765); "J.na" y "J.no" (abreviaturas de "Jitana" y "Jitano", los de *Los gitanos* (Anón., 1769); "Jitana" y "Jitano", los de *Los gitanos y camino de Santander* (Rosales, S. a.); "Jardinera" y "Jardinero", los de dos tonadillas —una de Esteve y otra de Laserna— con el título, común a ambas, *Los jardineros;* "Maja" y "Majo" la primera vez y a continuación "Ella" y "El", los de *Los majos descontentos* (Laserna, 1796); "Maja 1.ª", "Maja 2.ª" y "Majo", los de *Las majas y el majo o Los majos del Canal* (Anón., S. a.). Esta expresión tomada de la numeración ordinal se halla igualmente, aun sin precederle sustantivo alguno, al señalar la intervención de los personajes femeninos en el diálogo de algunas obras, entre ellas la tonadilla a dúo *Las requesoneras,* pues sólo dice "1.ª" y "2.ª".

Abundan los casos de señalar a los personajes por las cualidades o circunstancias que les eran propias a cada uno, repitiendose con respecto a alguno o algunos la denominación que ostentaba el título de la respectiva obra. Los personajes de *La parmesana y las majas* (Esteve, 1765), son: "parmesana", "petimetra", "verdulera" y "ramilletera". Los de *El zapatera* (Esteve, 1777) son "zapatero", "petimetre" y "mujer". Los de *La maja barbera* (Esteve, 1784) son "barbera", "barbero" y "payo". Los de *Los majos operantes* (Ferandiere, S. a.) son "maja" y "calesero". Los de *El peluquero fingido* (Anón., S. a.) son "peluquero", "dama", "galán" y "criada". Los de *El indiano y el gallego* (Anón., S. a.) son "indiano", "gallego", "ama" y "criada".

A veces se repiten en la designación de los diversos personajes las circunstancias con que se los singularizaba de antemano en los títulos. "Presidario" y "maja" son los personajes de *El presidario y la maja* (a dúo, Castel, S. a.); "Posa-

dera" y "soldado" son los de *El soldado tullido y la posadera chusca* (a dúo, Castel, S. a.); "Pastor" y "Zagala" son los de *El pastor y la zagala* (a dúo, Esteve, 1771); "Maja" y "Hortera" son los de *Una maja y un hortera* (a dúo, Anón., S. a.).

No siempre reproduce el reparto con exactitud las cualidades o circunstancias de los personajes que se habían anunciado en el título de las obras. "Jitana" y "Caballero", con las abreviaturas convencionales "jita" y "cab.º", son los personajes de *El indiano y la gitana* (Guerrero, 1764); "dama" y "soldado", los de *La dama y el cadete* (Laserna, 1779).

A veces un mismo personaje aparece mencionando de dos formas distintas en el transcurso de una producción tonadillesca. "Ama" es unas veces, y "viuda" otras, el personaje femenino de *El paje y la viuda* (Anón., S. a.). Se denomina indistintamente "esparraguera" y "española" al personaje femenino, y también indistintamente se denomina "calesinero" y "valenciano" a uno de los personajes masculinos —para distinguirlos del personaje restante, que era extranjero—, en la tonadilla a tres *Esparraguera, valenciano y extranjero* (Esteve, 1774).

Tres son los personajes de *Los ciegos* (Misón, 1758), todos dedicados a la venta callejera de papeles impresos, y cada uno aparece mencionado en el diálogo por la especialidad de su comercio, siendo sus nombres respectivos *Relación, Gaceta* y *Diario*.

En las tonadillas alegóricas o con personajes alegóricos, éstos solían designarse por el papel que se les asignaba. "Tirana" (y no porque hiciera su papel la actriz conocida con este nombre, pues se lo confió a la Polonia Rochel), "Fandango" a cargo de Tadeo) y "Caballo" (a cargo de Mariano) son los principales personajes de *La resurrección de la Tirana* (Laserna, 1781). En esta obra la Pulpillo hacía los comentarios, asumiendo así en cierto modo, dentro de modestísimas proporciones, el papel de comentarista que la antigua tragedia griega confiaba al coro.

* * *

Con gran frecuencia los nombres inscriptos en el guión musical, es decir, en la parte de voz y bajo, no son los de los personajes representados o los de los cargos, aspectos o cualidades con que aparecen en la escena y se consignaban en el tí-

tulo, sino aquellos de los actores a quienes se encargaba la representación. Por esto —cuando una obra se "reponía" después de algún tiempo, o aun cuando por una eventualidad se introducía alguna modificación en el reparto con motivo de su estreno— había que sustituir el nombre de los actores correspondientes por el de aquellos que iban a asumir esas tareas. Presta gran utilidad histórica esta mención de los actores al margen de los diálogos, pues a falta de otras indicaciones cronológicas, por ella se reconstruye la época en que se representó la respectiva producción.

La familiaridad a la sazón reinante motivó que muchas veces no se mencionasen los apellidos, sino los nombres de pila, y aun los apodos. En vez de Palomino leemos constantemente Tadeo; en vez de María Antonia Fernández, hallamos con igual frecuencia "Caramba"; en vez de Vicente Sánchez, se cita invariablemente a "Camas". Las abreviaturas facilitaban la misión del copista; por eso a la Caramba se la designaba "Ca.ª", y a Garrido "Ga.do". Si las tonadillas eran a dúo, y para personajes de distinto sexo, después de la primera mención con el apellido, nombre de pila o apodo, se decía "El" y "Ella"; o también "El" y "Mujer", viéndose esto último en *La mujer convencida* (Laserna, 1788).

A veces se consignaba el reparto diciendo en la primera presentación de cada personaje el nombre del actor y la calidad o aspecto con que salía al tablado, y en lo sucesivo sólo se le mencionaba por el nombre o apodo. Así en *La manchega* (Rosales, 1776) leemos una sola vez "Amo, Camas", "Criado, Tadeo" y "Manchega, Polonia", y después, a través del diálogo, los nombres de los referidos intérpretes. En *Los usías* (Aranaz), al iniciar el canto cada uno de sus personajes, se menciona el reparto que es como sigue: "El Ama, Segura"; "Page, Prado"; "Galán, Ambrosio"; "Maja, Garro".

Excepcionalmente aparece el nombre de los actores, especificándose la forma como debían salir a la escena, en *El lance de la naranjera* (Laserna, 1779), donde se dice: "Tadeo, de soldado"; "Casas, de francés", y "Pretola, de maja". En *Pepín fuera de la cárcel*, que según el libreto es una tonadilla a dúo, aparece a la cabeza del manuscrito literario el reparto siguiente: "Pepín, pillo de Lavapiés... Garrido.—Pacorra, maja... La Ibáñez.—Coro de majos y majas."

Cuando en una misma obra entraban varios actores de un sexo y sólo uno del sexo contrario, a aquéllos se los mencionaba por sus nombres o apodos, y éste figuraba expresado de una manera genérica. Querol, Paco y "Ella" figuran como personajes de *El jugador* (Anón., S. a.). "Rig.", "Ber" y "Ella", son los personajes de *La receta para otros* (Laserna, 1803).

En algún caso incluso se mencionaban el nombre y cualidad de aquellos personajes que pertenecían al mismo sexo, como sucede en *El abate burlado y el paje astuto* (Laserna, S. a), donde los personajes son "Paje (Paco), Abate (Cortes) y Ella", de modo que sólo se cita el reparto con referencia al personal masculino.

También era algo frecuente designar a uno o varios personajes con el nombre de los actores que representaban sus respectivos papeles, y señalar al otro por sus cualidades más características, su profesión, nacionalidad, etc. "Vieja, Cor.^{do} y M.^{a}" (abreviaturas de Coronado y Mariana, respectivamente) son los personajes de *Una maja, un tuno y una vieja* (Marcolini, 1765). "Camas, Maja y Francés" son los personajes de *La maja alegre* (Laserna, 1796), obra en la que Casas desempeñó el papel de francés con su arte bien peculiar, y en la que Vicenta hizo el papel de maja. "Italiana, Andaluza y Camas" son los personajes que figuran en *La italiana y la andaluza* (Laserna, 1796). "Hospiciano, majo beata, gallega, señorito, Pepe, ciega y sacristán" son los personajes de *El Hospiciano* (Laserna, 1800). *Los pastores amorosos y escribano criminal* (Laserna, (1794) menciona en el reparto los cargos de dos personajes, pero no los de los restantes, pues allí se lee: "Escribano, Garrido; Alcaide Briñoli; Vicente y Prado". Los personajes de la tonadilla *El esterero y las castañeras* (Anónima, S. a.) son tres; mas sólo se cita el nombre de un intérprete: la Nicolasa, que hacía de Castañera "1.°". Su colega de profesión se designa bajo la denominación ordinal "2.°", y el actor se designa por su oficio: "esterero".

En algunos casos, no muy numerosos, aparece completo el reparto. Curiosa es, a tal respecto, la tonadilla *La avariciosa* (Moral), donde se lee: "Personas: Inés, Laureana.—Juana, Manuela.—Don Juan, Camas", pues en dicha obra, como en otras famosísimas, don Juan declaraba a doña Inés su amorosa pasión. Estas declaraciones del reparto se ven sobre todo en el últi-

mo período de la tonadilla escénica. Un libreto manuscrito de *Los majos y currutacos* (Moral) se singulariza por un detalle curioso con referencia a uno de los actores, mencionados en el reparto, pues dice textualmente: "Judas, señor Ugalde. Por ser rubito, le viene pintado."

No siempre aparecen individualizados en su totalidad los personajes o los nombres de sus intérpretes. Así *Todo es enredos, amor, y sacristán chasqueador* (Laserna) es una tonadilla a seis donde se mencionan a Manuel, Soriano, Aldovera y "Todos". Estos "todos" eran los tres restantes "amiguitos" de los tres músicos de afición o profesión, cuyo reparto recayó sobre los tres citados actores.

Era usual presentar en formas abreviadas los nombres y apellidos de actores, la profesión de los personajes representados, etc. Esto se ve aun desde el primer momento, sin que fuera preciso explicar la abreviatura, puesto que ya se la comprendía por el título de la obra o por los nombres de los intérpretes que habían estudiado los papeles respectivos.

A veces resalta el desacuerdo entre los nombres puestos al margen del diálogo —que se refieren a los actores— y los que en el texto iban apareciendo. Tal ocurrió en *El maestro de bolero* (Laserna):

QUEROL Y PACO.
¿Qué es aquesto, *Monifacio*?
PEPE.
Yo no lo sé, Saturnino.

El éxito de algunas obras se deduce por el nuevo reparto, que a veces consignaban detalladamente los libretos, como en la tonadilla general *La merienda del Canal* (Laserna, S. a.), donde todos los nombres son distintos que en la representación primitiva.

No es raro ver una identificación transitoria o circunstancial del personaje representado en el actor que desempeña el papel correspondiente. Tratábase de personajes reales que desempeñaban papeles fingidos, en *El sargento Briñoli* (Valledor), donde un tercer personaje decía con referencia a los otros dos:

Temo, recelo y dudo, y el sargento Briñoli
si la Caramba pelan la pava.

Aparece como naranjera Francisca Santos en la tonadilla a dúo *El petimetre y la naranjera* (Presas), y Tadeo, haciendo el papel de "petimetre", entabla con ella el siguiente diálogo:

EL.	ELLA.
Dime, niña pulida,	*Paca Santos me llamo*
cómo te llamas.	aquí y en casa.

En las tonadillas que reflejaban rasgos de la vida escénica, el aspecto autobiográfico se revestía con realismo lleno de crudeza muchas veces. Entonces los intérpretes se representaban a sí mismos, en vez de representar a otros personajes ya reales, ya imaginarios. Había ocasiones en que hacían alguna confesión que no puede tomarse al pie de la letra en absoluto. Así, por ejemplo, La Granadina, después de pedir atención al auditorio en la tonadilla a solo *La cocinera* (Anón.), decía:

Cuando yo a Madrid vine	serví de cocinera
desde Granada,	en una casa.

¿Hay que tomar esta declaración como un hecho real o tan sólo como una ficción del poeta para justificar el asunto de la tonadilla? Desde luego debemos admitir lo segundo.

Si el desacuerdo entre el asunto de la tonadilla y el de su número epilogal era absoluto, se cambiaba a veces la designación de los personajes o actores respectivos. Así lo vemos en *El peluquero y la criada* (Laserna), cuyas seguidillas finales, al desarrollar brevemente una alegoría amatoria, truecan los nombres de los personajes primitivos en Filis, Tisbe y Júpiter.

Como se ve, es vastísimo el campo que ofrece al investigador este aspecto histórico de la tonadilla.

X. *Trámites para la aprobación.*

Sabido es que desde varios siglos atrás las producciones escénicas españolas (comedias, entremeses, sainetes, loas, etc.) se nutrían frecuentemente con música, y no es menos sabido que sobre las mismas pesaba una censura previa, pues se imponía velar por el mantenimiento de la fe y de las buenas costumbres. A dichas censuras acompañaban, según los términos generales de la legislación, algunas reglas sobre el modo de conducirse actores, cantantes y bailarines.

Por los años que presenciaron los albores de la tonadilla escénica se dictan en Madrid, y con fecha 12 de noviembre de 1753, unas "Precauciones que se deben tomar para la representación de comedias y debajo de cuya puntual observancia se permite que se ejecuten" (Ley IX, título 33, libro VII de la "Novísima Recopilación"), de las cuales existe un ejemplar impreso entre los papeles que la Biblioteca Nacional conserva, procedentes de Barbieri. Dispónese aquí que no se pueda en adelante representar en alguno de los dos corrales, comedias, entremeses, bailes o sainetes sin que primero no se presenten por los autores de las compañías al Vicario eclesiástico de esta villa o persona que a tal fin destinare el arzobispo gobernador de este arzobispado, obteniendo su permiso, "lo que ejecutará sin excepción alguna aunque antes de ahora se hubieren representado al público sin este requisito". Aunque aquí no se aludía a la censura civil, ésta seguía ejerciéndose, y no es inoportuno recordar, con tal motivo, que desde los tiempos de Carlos II el censor de obras teatrales se denominaba "fiscal de comedias".

La "Instrucción para el arreglo de teatros y compañías cómicas de estos reinos fuera de la Corte, aprobada por S. M. en Real orden de 11 de marzo de 1801", documento fechado en 15 de igual mes y año, que es la Ley XIII, título 33, libro VII de la "Nueva Recopilación", establece que "la censura de las piezas que hayan de representarse, acerca de la propiedad e impropiedad de cada una, y supuesta la aprobación del Vicario Eclesiástico, corresponderá al Censor subdelegado."

El "Reglamento general para la dirección y reforma de teatros... con arreglo a la Real orden de 17 de diciembre de 1806" firmado el 26 de enero de 1807 y aprobado por Real orden de 17 de marzo de este mismo año, dispone: "Las piezas, de cualquier clase que fueren, se dirigirán a la Junta de Dirección por medio del Secretario de ella, con nota de la compañía a que el autor las destina, y aprobadas por el señor Vicario Eclesiástico de Madrid, se pasarán después al cómico que haya de ser director de escena, y éste dirá si ofrece algún inconveniente en su ejecución teatral; luego se llevarán al Censor, quien extenderá su informe civil y literario, y en su vista procederá la Junta a admitirlas o desecharlas. En caso de discordia o reclamación de parte del autor, la Junta remitirá la obra a algún

otro literato distinguido, a fin de que dé su dictamen y procurarse por este medio más luces para decidir sobre el caso".

Examinando los libretos de tonadillas, adviértese bien pronto que en los primeros años los trámites de la censura eran menos numerosos y las exigencias menos sutiles que algún tiempo después, y que, tanto al principio como en época posterior, los censores se previnieron contra posibles abusos o contravenciones a las órdenes emanadas de su autoridad.

Hasta 1774 sólo aparece por lo general una firma con la aprobación escueta: "Pase", "Ejecútese", "Visto", o a lo sumo con una breve frase: "Visto y no hay reparo en que se cante". En 1770 fué nombrado censor de comedias el catedrático de Poética en los Reales Estudios don Ignacio López de Ayala. Ejerce su actuación durante dos años. Como después no sometieran a un examen obra alguna, solicita en 1774 que se le restableciese en dicho cargo de censor, y así se hizo.

Desde 1774 los trámites de la censura son como sigue. El Vicario y el revisor sacerdotal delegado del mismo daban su aprobación para lo religioso. De ahí pasaba la obra a manos del examinador —cargo que durante algún tiempo desempeña *fray José Puerta Palanco*— y después al corrector, que lo fué durante no pocos años don Santos Díez González. Por último se las sometía a los comisarios, los cuales daban el permiso para la representación —cuando lo daban, que no siempre sucedía así— a condición de que se observasen las enmiendas. El examinador Puerta Palanco firmaba sus juicios en "La Victoria de Madrid", convento donde tenía su morada, y el corrector Díez González suscribía sus decisiones, en la "Casa de los Estudios Reales de Madrid", centro docente donde venía desempeñando su cargo como profesor.

Pondremos aquí dos ejemplos de licencias recogidos en otras tantas obras pertenecientes al último cuarto del siglo XVIII.

Los trámites de la aprobación en *La visita del primo payo* (Censura de enero de 1782 en el libreto de la Biblioteca Nacional) se pueden resumir así: "Damos licencia para que la tonadilla anterior titulada *La visita del Primo Paio* se pueda representar, digo cantar, en los coliseos de esta corte mediante que... no tiene cosa que se oponga a nuestra *santa fee* y sus sagrados prezeptos", dicen al Pbro. visitador ecco. de los Partidos de Alcalá, Guadalajara y sus agregados y Then.te Vicario

de esta villa de Madrid y su partido Liz.do don Thomas Antonio Fuertes. "Soy de dictamen que puede pasar", dice fray Josef Puerta Palanco, que la leyó de orden del señor Corregidos de esta Villa. El inquisidor ordinario don Alonso Camacho la había visto antes y sólo tachó un verso. Los caballeros comisarios Caxiga y Pinedo se conforman con esas censuras antecedentes. El corregidor Armona concedió la autorización para que se cantase.

Los médicos (Anón.) también tuvo las etapas siguientes: "M.d y julio 7 del 87.—Se aprueba la tonadilla y reprueban las seguidillas" (Rubricado.) Siguen sucesivamente la licencia de acuerdo con esto, firmada por el Inquisidor ordinario y Vicario de Madrid y su partido doctor don Cayetano de la Peña y Granda, con el aditamento "Por su mando. Juan Simón Calbo" (Rubricado); la orden da Armona para que pase al padre fray Angel de Pablo Puerta Palanco y al Corrector don Ignacio López de Ayala para su examen; las declaraciones firmadas de esos dos señores no poniendo nuevos reparos, y la decisión final: "Madrid, 13 de julio de 1787. Apruébase y cántase no haciendo uso de lo borrado", firmada por el corregidor Armona. (Obsérvese que ese fray Angel de Pablo compartía sus tareas a veces con aquel fray José, de iguales apellidos.)

En 1790 formuló don Santos Díez González el curioso dictamen que hemos reproducido en un apéndice del tomo primero.

Varias tonadillas de 1803 muestran simplificados los trámites, pues sólo firmaban las censuras el examinador, el vicario eclesiástico y el censor de los teatros delegado de Su Majestad. Más breves son los trámites de algunas tonadillas dos años después; así, por ejemplo, la titulada *Los cómicos nuevos* (Anón.), dice tan sólo. "Pase. Ródenas." (Rubricado.) Transcurridos otros dos años, firman en algunas obras el vicario, el censor civil —que por cierto era el poeta Quintana— y el corregidor. Dos años después hallamos obras cuya autorización se confería con un solo vocablo: "Aprobada", seguido de la fecha y firma correspondientes.

Tras esta ojeada histórica en torno a la evolución de la censura y modificaciones en la tramitación, examinaremos de un modo particular la diversidad de dictámenes, señalando las consecuencias o complicaciones que éstos implicaban a veces.

XI. *Variedad de dictámenes y modificaciones de los textos correspondientes.*

Los dictámenes formulados por los censores pueden reducirse a tres grupos: aprobación, reprobación parcial y reprobación total.

a) Aprobación terminante o condicionada.

La aprobación de las tonadillas podía ser sin reservas o con reservas. En los años de infancia y decrepitud se caracterizaba por su brevedad. No así en los de su madurez. Acerca de *Los duendes* (1791) formula fray José Puerta Palanco: "He examinado la presente sátira en que con bastante ingenio se acusan los vicios sin determinar personas ni clases; por lo que juzgo merece cantarse." Acerca de *La declaración* (1799) expone fray Andrés León sin cumplidos ni consideraciones: "Debo decir y digo que se puede conceder la licencia que se solicita para que se cante." Cuando la tonadilla estaba a punto de expirar, una vez entrado el siglo XIX y próxima la invasión napoleónica en nuestro país, un solo censor condensa todos los trámites que anteriormente se diluían entre seglares y religiosos. El censor que vió la tonadilla *El tutor desengañado* era el poeta Manuel José Quintana, y su dictamen (15 abril de 1807) dice: "He leído esta tonadilla titulada *El tutor desengañado*, y no he hallado en ella cosa alguna contraria a la Religión, Leyes y costumbres; por lo que me parece que puede executarse en nuestros teatros."

Si a veces la autorización era clara y sin distingos, como se acaba de ver, en otras ocasiones se hacían advertencias que no afectaban a la misma obra, sino a la interpretación. He aquí un florilegio de estas aprobaciones con reservas, transcritas por orden cronológico:

"Puede cantarse esta tonadilla ciñéndose en su ejecución a la modestia que es justa, pues la letra no tiene reparo que prohiba la licencia que se pretende." (*Los Pastores*, Castel, 1765.)

"Cántese esta tonadilla, y no en otra forma." (*El examen de los cortejos*, Esteve, 1766.)

"Con decencia en los trajes y acciones honestas y limpias, puede cantarse." (*El hojalatero*, Anón., 1777.)

"Me conformo con las censuras antecedentes y se ejecute,

con tal de que no se saque al *tablao* alguna invención no practicada o de novedad extraordinaria, sin que antes y a tiempo se haga presente para si conviene o no permitirse." (*El Mayordomo y la mayordoma,* Rosales, 1778.)

"Se puede conceder licencia para que se represente con tal que en las acciones no se mezcle cosa alguna que desdiga de la decencia christiana." (*La novia desdeñada.* Letra de Comella y música de Laserna, 1780).

"Se puede conceder la licencia para que se represente, con tal que en su representación se evite toda acción indecente." (*La mallorquina y el oficial,* Laserna, 1781.)

b) Reprobación parcial.

En las tonadillas satíricas formadas por coplas, la reprobación solía caer sobre una estrofa o sobre varias; pero también aquí, como en otros casos, quedaba reducida a una frase o a una sola palabra que pareció impropia, malsonante o indecente. Aunque no era necesario justificar el dictamen, había censor que, arrastrado por su amor a la literatura o a la escrupulosidad, escribía extensos párrafos explicando los motivos que habían inspirado su decisión, o extendiéndose en consideraciones sobre lo que debía ser el teatro.

Veremos aquí un variado surtido de estos dictámenes parcialmente reprobatorios:

"Esta tonadilla no tiene cosa reparable en las voces, aunque el asunto sobre que está escrita no es el más limpio que se puede." (Tonadilla a cinco, sin título, que comienza: "He estado ausente — de mi lugar." Esteve, 1775.)

"Con las voces enmendadas y no llamando la atención en otras equívocas, con viveza, se puede permitir." (*El arsenal de Cartagena,* González, 1775.)

"Cantada con modestia y diciendo lo *sobs*tituido puede cantarse." (*Las seguidillas,* Anónima, 1765.)

"Omitiendo los abrazos y diciendo como va enmendado, puede pasar salvo *meliori judicio.*—Maestro Ceballos." (*Los jardineros cautivos,* Esteve, 1778).

"Puede pasar conforme está enmendada y atajada. Zeballos." (*Los españoles viajantes,* 2.ª parte. Ferandiere. 1778); y a continuación don Antonio Benito de Caxigas decretó con referencia a esta misma obra: "*Os*ervando con toda e*sat*itud lo prevenido en las censuras antecedentes, enmendándose en las co-

pias y apuntándose en este original, se puede ejecutar; aunque en mi particular modo de pensar escusaría la ejecución de estas piezas chocarreras entre naciones."

"Bajo la corrección que lleva hecha u otra equivalente, puede pasar, y no de otro modo, salvo *meliori judicio*.—Zeballos." (*El valenciano y la petimetra*, Laserna, 1779.)

"Enmendada por el ingenio de la tonadilla antecedente que precede, y no haciendo uso de la hoja que va doblada, ni de los versos que están rayados al margen y cruzados, podrá cantarse.—José Puerta Palanco, corrector." (*El trueque de los papeles*. Letra autógrafa de Comella. Música de Laserna, 1785.)

Como de cada libreto se hacían varias copias, a veces, a falta del manuscrito original, se ve por las mismas el fruto de una censura severa. Otras veces se consignaba ese adverso resultado en el guión de música correspondiente. Así se viene en conocimiento de que *El crítico granadero* (Laserna) tiene unas "coplas mudadas" porque se prohibieron las primitivas, y la portada musical de *Tildar lo que mal parece* (Laserna) advierte: "En esta tonadilla por la Sala se atajaron dos coplas."

c) Reprobación total.

Aunque no tan frecuente como las reprobaciones parciales, se ve también, sin embargo, ya en las censuras del manuscrito original, ya en las copias del libreto, ya en el guión de música respectivo. La portada musical de *Un marido, la dama y un galán* (Esteve, 1766) contiene la frase: "No se puede cantar", y al leer el texto se explica la prohibición por la inmoralidad del asunto.

El corrector López de Ayala escribió en *La maja de la carrera* (abril de 1785) el siguiente dictamen: "Soy de parecer que no se debe permitir que se cante, por incluír algunas censuras de los adornos de las fiestas que han precedido. Y aunque parezca que es cosa ligera lo que dice la letra, es bastante para presentar una función tan seria y digna bajo un aspecto ridículo, y mucho más en el teatro, donde presta la acción la fuerza que falta a las palabras."

Dos años y medio antes, en noviembre de 1782, se había prohibido otra obra que no encerraba, como ésta, una sátira contra unos sucesos efímeros, sino que presentaba un tipo a la sazón corriente sin duda. Era una tonadilla a solo, con letra autógrafa de Comella, titulada *El cadetito*, cuyo comienzo dice: "Yo soy

un cadete chusco — de las tropas españolas." Ni el revisor Caños, ni el inquisidor Camacho, ni el examinador fray Puerta Palanco, *ni el comisario Quijada habían puesto el menor reparo*; pero sí lo puso, y definitivo, con fecha de primero de dicho mes y año, el comisario Hermosilla, fundamentándolo en los términos siguientes: "Por haberse prohibido una tonadilla que tenía una seguidilla satírica a los músicos que debía haber cantado Juana García, por queja que dieron los de la orquesta de la Compañía de Juan Ponce, no se permitió se cantase, y comprendiendo en iguales términos ésta al Noble Cuerpo de Cadetes, debe seguir la misma regla para evitar alguna justa queja." La obra no se representó, en efecto, pues le falta la autorización final del corregidor Armona. Análoga suerte había corrido aquella tonadilla que inspiró la prohibición de ésta, si bien la parte pecaminosa no se hallaba en el cuerpo central de la obra, sino en las seguidillas epilogales, fácilmente sustituibles sin detrimento para la unidad del conjunto.

* * *

Las modificaciones impuestas por la censura se confiaban unas veces a los ingenios que habían escrito la tonadilla, mientras que otras veces se efectuaban por la misma autoridad a quien las disposiciones a la sazón vigentes ordenaban que velase por el mantenimiento de las buenas costumbres en las obras escénicas.

Comúnmente versaban esas modificaciones sobre puntos que parecían poco respetuosos para la religión o sus representantes, o para el sacramento matrimonial cuando pudieran envolver o suponer una excitación más o menos velada al adulterio, aunque se recriminase tal delito en la moraleja. Otros puntos licenciosos o deshonestos merecían la sanción de los censores, aunque no con tanta severidad. Además —con un criterio bien variable, que tan pronto se pasa de largo como se queda cortísimo— refrenaba los abusos que contra determinadas clases, profesiones o estados pudieran permitirse los ingenios en las coplas de las tonadillas satíricas, o en el conjunto de la parte central o en las seguidillas de remate ajenas al asunto, como queda revelado por algún caso concreto en uno de los párrafos anteriores.

Veamos, ante todo, algunas modificaciones inspiradas por la fe:

En *La rosquillera* (Valledor, S. a.) se dice:

Si usted gusta de un paje, aunque me ve de abate
dulce perlita, no soy de misa.

Esta última palabra se sustituyó por su paranomásica "risa".

En *La cómica y la operista* (Laserna, 1783), una mujer pretende ser actriz, y la otra cantante de ópera. Briñoli comenta:

Vuestra vocación, hijas, Con ello seréis pronto
es santa y buena. anacoretas.

En vez de "santa" se puso "mala", y los dos últimos versos se cambiaron por los que dicen: "pues tendréis, por ejemplo, — pocas pesetas". Después manifiesta Briñoli que las comediantas para ir a la legua necesitan hacer voto de pobreza, si no han de "ser tratables"; pero estas dos palabras se sustituyeron por "ayunar mucho", con lo cual quedaba triunfante la virtud.

En *La peregrina inocente* (Laserna, 1784) hay la estrofa:

Pregunté por la vergüenza *pero yo no la encontré*
y todos de ella me hablaron, sino en los confesonarios.

Este último verso se cambió por "sino sólo en San Bernardo".

Cuenta el protagonista de *El instruído de moda* (Valledor, 1785), que en París, de donde acaba de regresar a Madrid, aprendió, entre otras cosas censurables, "el desorden de las bromas — y el no cumplir con la iglesia". Se tachó este verso, poniéndose en su lugar: "y criticar las comedias". Al oír esto la dama dice que, por lo visto, corriendo cortes sólo consiguen muchos "aprender el sanfasón — y olvidar el catecismo". Este último verso quedó respetado por la censura, aunque ahora ya no resultaba ni congruente ni oportuno, una vez alterado aquel que decía "y el no cumplir con la iglesia".

Fray José Puerta Palanco aprueba la representación de *La rareza de Briñoli* (Laserna, 1785), "supliendo la frase en lugar del *a Dios gracias* que va rayado, por no ser del caso en la materia que se trata". El mismo censor, al leer en *El héroe del Barquillo* (Laserna, 1792) los versos "déjame que a ese arrapiezo — le pegue, por Dios, un chirlo", juzgó irreverente esto último, y el octosílabo, modificado, dice así: "le pegue valiente chirlo."

No pareció pecaminosa, en cambio, la invocación a la divinidad —que obedece, por cierto, a una necesidad de la rima

más que a un sentimiento religioso— en el preámbulo de *El chiste del Prado* (Anón., S. a.):

Allá va, queridos, una tonadita
en nombre de Dios, hoy por diversión.

Tampoco se consideraban irreverentes ciertas expresiones o frases que aparecen en otras obras. "Brios", como palabra monosilábica con diptongo, es usado a veces en imprecaciones o amenazas, como aquella de "Voto a brios que si te mueves..." (*La maja celosa*, Esteve, 1774), despertando la idea de la Divinidad, a quien no osaba el personaje invocar más claramente. En *La compositora* (Anón., S. a.) finge otro personaje andar a caza de ideas para tonadillas, y entre los asuntos que se le ocurrieron menciona éste, ya citado en otro lugar, que no mereció reprobación: "Saldrá un sacristán — a lo matachín..."

Son numerosas las modificaciones impuestas por el respeto al vínculo matrimonial; pero nos limitaremos a presentar dos casos.

En *El viejo desengañado* (Laserna, S. a.) una dama y un oficial se galantean mientras ella bordaba un gorro para su consorte, lo que inspiró estos versos:

Cuando el amor bordando las enreda las hebras
halla a las damas, por inquietarlas.

Hace su aparición el marido, que es un viejo, y el oficial se esconde apresuradamente, pero un estornudo le delata. Al advertir el esposo la traición exclama: "¿Este es el gorrito — que estabais bordando?" Tales palabras fueron sustituídas por las siguientes: "¿Es esta la letra — que estabais cantando?" Aunque el concepto seguía invariable, con tal modificación se entibiaron la crudeza y ensañamiento primitivos.

Cierto personaje de *El oficial alojado* (Laserna, 1788) debía decir:

Tuve un ama petimetra más pacífico que el buey,
y un amo, ¡qué suavidad!, y hacía mil cosas más.

Estos versos se sustituyeron por los siguientes:

Sirviendo a un ama tan guapa que arrullaba los chiquillos
y un amo de tal bondad, y hacía mil cosas más.

La vida matrimonial quedó mal parada, sin embargo, y no

por culpa del ingenio, sino por obra de la censura, en *Los desengaños del mundo* o *Yo no lo quiero colar* (Laserna, s. a.), al sustituir la palabra "querido" por "marido" en la copla siguiente:

La petimetra que estrena — que ella lo gana en bordar,
cada semana un vestido, — si el querido se lo cuela,
y le dice a su querido — *yo no lo quiero colar.*

A veces las censuras versaban sobre nimiedades que sólo podían juzgar mal intencionadas o perversas los espíritus más sutiles; y no es raro hallar en los respectivos dictámenes alguna expresión que puntualiza las causas de las reprobaciones.

"Pase subrogando en lugar de los versos rayados otros más decentes y propios del teatro", se consigna en *Una doncella, un amo y una ama* (Galbán, 1773). En virtud de tal conminación, allí donde se había puesto "Esta mano me arrebata — y el contento toca al ama", trocóse el segundo octosílabo por "que eres tú mi prenda amada".

"He visto con atención y cuidado la tonadilla que precede, intitulada *El Parabién*, y puede pasar con tal que no se cante lo borrado y a los versos que están entre rayas sustituyan el Autor o Poeta otros que no sean tan tiernos y afectuosos, por cuanto, dichos con la alma y viveza propias del teatro, son provocativos, y algunos mal sonantes." Así dictaminó Angel de Pablo Puerta Palanco en *El parabién*, con letra autógrafa de Laserna (1782). En virtud de tal orden, allí donde se decía "Dadme el parabién todos — apasionados míos", hubo que cambiar la palabra "apasionados" por "espectadores".

Ocasiones hubo en que la censura hubiera podido recaer sobre perversiones de orden literario, como las existentes en aquellos versos de *El desengañado* (letra autógrafa de Comella, 1782), que dicen:

Como en la plaza de toros — que dan asiento en su casa
hay infinitas muchachas, — conforme pagan a la entrada.

Tal estrofa no se tachó, sin embargo, por abuso de asonancias ni por cojeras métricas, sino por razones de moralidad.

En contraste con severidades harto abusivas, se prodigaban las benevolencias en alusiones frecuentes a las mujeres de la mala vida, a las casas de lenocinio, a los perjuicios que padecían

los bolsillos y la salud por culpa de Venus y a tan viciosos cuadros de costumbres como el expuesto en *Las colegialas de moda*. En esta tonadilla, que se titulaba primeramente *Las amigas*, nada vió la censura contra la fe católica ni contra las buenas costumbres, en 1774, aunque la acción presentaba un grupo de mujeres encarceladas por haberse dedicado a la mala vida, y cada una contaba rasgos autobiográficos bien poco edificantes.

No dejaban de experimentar una satisfacción íntima ciertos correctores al oír cantados en escena los versos que ellos mismos, en virtud de sus cargos, habían puesto en sustitución de los tildados por la censura. Hasta es bien posible que, por dar pasto a tan inocente vanidad, aun en mayor medida que para velar por los fueros de la moralidad ultrajada o de las costumbres puestas en entredicho, introdujesen algunos dictaminadores más de una variación en las obras sometidas a su examen. En ocasiones, sin la reforma, los maliciosos o la gente picardeada hubieran podido entrever intenciones perversas, como en *El tío celoso y maestro de cantar* (1782), donde figuraba la expresión "por si cantar pretendo — en sexto tono", y el censor tachó por su cuenta y sin riesgo el verso "en sexto tono", poniendo en lugar suyo "algún mal tono". Pero otras veces se hilaba más delgado, en virtud de la falta de un criterio uniforme.

Quien más brilló como poeta —si se puede hablar de "brillantez"— en su calidad de corrector, fué don Santos Díez González, de la Casa de los Reales Estudios de Madrid. He aquí algunos casos típicos que así lo comprueban.

En 1783 dictaminó con respeto a *El capricho humano*: "Se puede cantar, con tal que en lugar de lo rayado por los censores que me preceden, se sustituyan los versos que de mi mano van escritos al margen."

En marzo de 1788 revisó la tonadilla *La defensa de las mujeres*, y dispuso la sustitución de varias "coplas". Allí donde el original decía:

Sale lucido un usía
de tratar una muchacha.
¿Quién le manda a él ser travieso
ni él a caza de gangas?...

Critican que una casada
tiene un mueble conocido.
¿Qué extraño que ella lo tenga,
si hace espaldas al marido?;

el referido corrector impuso la rectificación siguiente:

Sale escamado un usía
del trato de las muchachas,

mas ellas en el principio
por ellos se hicieron malas...

Critican que una casada
tiene ciertos extravíos,
y no advierten que ella sigue
los pasos de su marido.

Otra obra de 1788, titulada *El juicio del año,* inspiró a don Santos la siguiente advertencia: "Vista la tonadilla antecedente, la hallo merecedora para que se cante, sustituyendo en lugar de lo tachado y rayado por los censores que proceden los versos que van a mi mano a la margen con esta señal ✝."

En virtud de tal orden, la estrofa que decía literalmente:

Los cortejos serán causa
de que reinen, por mil modos,
el gran planeta Mercurio
y el signo de Capricornio,

vió sustituídos sus dos últimos versos por los siguientes:

mucha altivez en las bobas
y servidumbre en los tontos

Otras dos estrofas fueron podadas completamente, y cambiadas por aquellas que el fértil ingenio de don Santos creyó, sin duda, obras maestras de poesía. No pudo cantar la tonadillera:

Los petimetres que siembran
en los campos de Cupido,
por las muchas humedades
cogerán frutos podridos;

pero sí en su lugar:

Los petimetres con mosca,
si no vivieran alerta,
les urdirán las arañas
sus telas para cogerla.

Ni pudo cantar tampoco:

Los campos de la malicia
estarán bien sazonados,
porque el fruto de las niñas
se madurará temprano;

pero sí en su lugar:

Los campos de las delicias
a muchos parecen llanos,
y caminando por ellos
se meterán en pantanos.

Este buen censor introdujo coplas de su propio numen en sustitución de las primitivas al examinar, en octubre de aquel mismo año, la tonadilla a solo *El testamento del tiempo.* Viendo la perseverancia con que así procedía don Santos, cabe preguntar una vez más si se prevaldría de su puesto y cargo para lucirse como poeta, sin tener que luchar con nadie, e imponiéndose a libretistas, músicos y actores.

No extremaba don Santos su celo, sin embargo, hasta el punto de adoptar sistemáticamente tal norma. Más aún; oca-

sión hubo en que, tildadas algunas obras por los examinadores que le habían antecedido, él, en desacuerdo con los mismos, se inclinó a tolerar lo que otros habían considerado condenable, según se dirá después.

XII. *Consideraciones morales, intelectuales y estéticas en los dictámenes.—Desacuerdos entre los censores.*

Varios censores, y singularmente don Santos Díez González, se creían obligados a reforzar sus dictámenes con unas cuantas consideraciones, que si a la sazón podían ser molestas para los ingenios de esas obras menores, hoy, en cambio, proporcionan lectura muy agradable, pues revelan el temple intelectual y sentimental de las personas a quienes se venía encomendando tales misiones. Así lo demostrarán varios ejemplos que a continuación se exponen.

La "Tonada" (*sic*, en vez de tonadilla) sin título, cuyos primeros versos dicen "Como la mesa del gusto — quiere siempre variedad" (abril de 1788), inspiró a don Santos un comentario breve: "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. Puede concederse la licencia, con tal que no se cante lo tachado y rayado."

En mayo de 1788 dice don Santos, con referencia a *El pescador inocente* (letra autógrafa de Laserna): "La presente tonadilla es una sátira de varios vicios, sin señalar estado ni condición determinada de sujetos, por lo que, observándose lo corregido y enmendado, merece la licencia para que se cante."

Dos meses después el mismo censor examina *El paje de mal contado* (Laserna). Hizo correcciones de su propio puño, y consignó: "He visto la presente tonadilla, en que se ridiculiza la ligereza que para casarse tienen algunas mujeres, fiadas en unos arbitrios muy poco fundados para poder mantenerse con ellos y muy expuestos, como son el trato de vinos generosos, la mera labor de la costura para las tiendas de mercaderes de lienzos y poner tienda de vidrios, de que resulta la holgazanería y otros vicios en los maridos, y por este camino paran en un presidio y ellas en un hospital, como lo expresan los versos tachados, que no deben tacharse. Y así se puede cantar, una vez corregidos y rubricados de mi mano."

La avariciosa castigada (Laserna, octubre de 1788) se conquista el siguiente juicio de don Santos: "Los versos tachados contienen expresiones comunes en los poetas, y, por otra parte, tan frías, que ningún riesgo ni escándalo se pudiera temer de ellas. No obstante, si lo mejor de los dados es no jugarlos, se podrá cantar previniendo que las moderen."

En igual mes y año dedica don Santos a *La elección de oficios* (Laserna) el comentario siguiente: "He visto la presente tonadilla, y aunque en ella se mencionan los operistas y otros destinos u ocupaciones, no hallo que sea en ofensa ni menoscabo al verdadero mérito de los sujetos, a menos que una nimia delicadeza mueva las expresiones a un fin que ellas no intentan..." Tras lo cual se extiende en prolijas consideraciones sobre autores y cómicos.

Son curiosos los dictámenes consignados en otras dos tonadillas de Laserna. El referente a *El calesero y la maja* exige que, en vez de "la maja" se diga en el título "su mujer". El referente a *La razón y la moda,* suscrito por don Santos, hace amplísimas consideraciones de orden histórico, para refutar la afirmación sustentada por el anónimo ingenio al declarar que los teatros estaban perdidos. Don Santos, francamente optimista, consiguió: "En este siglo es cuando los teatros han mejorado un poquito, si es que han mejorado." Con todo ello justificaba su decisión al tachar unos versos donde se decía que las cortas entradas en los coliseos se debían a que nuestra escena estaba arruinada por culpa de la moda. Estas obras datan, respectivamente, de 1783 y 1789.

En mayo de 1791 se presentó a la censura *Hoy, amados polaquitos* (Laserna), tonadilla a solo cuyo objeto era demostrar la perversa falsedad de trampas, y ponía ejemplos que lo confirmaban así. El mismo censor dictamina: "He visto estas coplas satíricas, que pueden cantarse omitiendo las que van rayadas, con prevención de que los compositores no admitan en lo sucesivo sátiras contra ningún estado o clase útil y conocida de ciudadanos ni contra determinadas profesiones o profesores y ciudades, provincias, etc., sino contra las ridiculeces y extravagancias de los hombres en general; y esto con agudeza, discreción y mucho juicio, y que de otra suerte no las permitirá el señor Juez de Policía de Teatros." En dicha tonadilla se prohibieron "coplas" como la siguiente:

¿Que un sastre saque la tela
para un traje que le encargan,
y haciéndose él un vestido
el otro completo salga?
¿Cómo es esto? No lo entiendo.
O es astuto o aquí hay trampa.

En cambio se permitieron otras cuya intención y malicia no discrepaban de las de aquellas que habían merecido reprobación, según lo demuestra la siguiente "copla":

¿Dar un cierto pastelero
que tiene gatos en casa
los conejos sin cabeza
solo por un real de plata?
¿Cómo es esto? No lo entiendo.
O se pierde o aquí hay trampa.

* * *

Más de una vez resaltaron las rivalidades entre los diversos examinadores de una misma obra teatral, o la disparidad de criterios que habrían de motivar dictámenes contradictorios. Y algo al respecto se puede ver en el informe que pusiera don Santos Díez González a un Memorial de Laserna, 1790 (Apéndice del tomo I de esta obra).

Tales rivalidades y divergencias no siempre tenían poca monta, presentando aspectos variables. Unas veces aprobaba un censor lo que otro había prohibido. Así, por ejemplo, al examinar fray Angel de Pablo Puerta Palanco *Los nombres trocados* (Laserna, 1782), manifestó: "Puede pasar, sustituyendo el Poeta, en lugar de los versos provocativos y equívocos que van borrados, otros." Pasa después la obra a manos de Quijada, y éste rectifica tal juicio, pues dice: "No hallo reparo en que se cante, aun como está en su origen, pues ni en lo moral comprendo tenga defectos, ni en lo político los tiene." En este caso se aprobaba, por consiguiente, lo que había tildado con anterioridad un dictaminador excesivamente escrupuloso.

El caso opuesto, es decir, el de que reprobase un censor lo que sus antecesores habían permitido, es frecuente. Así lo comprueba *La súplica de la Prado* (autógrafo de Comella, excepto las estrofas octosílabas de las seguidillas finales, que son autógrafas de Laserna). Véanse, en efecto, las sucesivas podas sufridas por este libreto, tal como aparecen decretadas al final del mismo:

"Madrid y marzo 30 de 1785.—Vista: Omitiéndose los versos raiados, y dexando a la censura y jucio de el S.r Correjidor la impertinencia de las coplas añadidas; dese la licencia." (Rubricado sin firma). Lo rayado estaba en las coplas.

"Nos el D.r D.n Cayetano de la Peña y Granda, Pro. Vicario de de esta Villa de Madrid, y su Partido. &.—Por la presente. y p.r lo q.e a Nos toca damos Liz.a p.a q.e se pueda representar y cantar la Tonadilla, las Súplcas de la Prado, q.e comprende las tres fojas antecedentes. seg.n y como va expresado en el decreto antecedente; atento a q.e en lo demás *no contiene* cosa en contrario a nrâ Sta. Fee y buenas costumbres: Dada en esta dha. V.a a treinta de marzo de mil setez.s ochenta i cinco. = (Firmado) D.r Peña. Por su mando (firmado) Pedro Asenjo."

"*Madrid 30 de marzo de 1785.*—Pase al R. P. Fr. Angel de Pablo Puerta Palanco, y al Corrector D.n Ignacio López de Ayala, para su examen, y evaquado traígase. (Firmado) Armona."

"He leido la tonadilla antecedente titulada *La súplica de la Prado*, y suprimidos los versos, que constan de la Licencia antecedente, borrados, no hallo en ella, ni en la frialdad de los versos que empiezan *Se sentó junto a un arroyo*, hasta el fin, cosa alguna, que la impida cantarse, excepto la burla de el Abate, cuio nombre queda borrado, porque se contenga la libertad que ha havido de burlarse de ellos; cosa que aparecido mui mal a gentes de Juicio. Así lo siento en la Victoria de Madrid a 30 de marzo de 1785 (Firmado) Fr. Angel de Pablo Puerta Palanco.

"*Señor: He leido la letra precedente y las censuras, y me parece se* puede cantar la tonadilla, y las seguidillas primeras. Las segundas añadidas de otra letra, no deben pasar: la 1.ª copla, porque satiriza a la marina; la última copla, porque el pensamiento es muy grosero. La 2.ª incluye un equívoco obsceno; y en fin, la 3.ª y 4.ª quedan defectuosas, además de tocar en los adornos de la casa de un Grande, y puede recibirse como sátira. Salvo &. Madrid, y marzo 31 de 1785.—(Firmado). Ignacio López de Ayala.

"Madrid, 31 de marzo de 1785. Reténgase esta tonadilla. (Firmado.) Armona."

Esta producción, como sus similares, consta de introducción, coplas y seguidillas. La actriz se limitaba a pedir benevolencia, como lo revela el título *La súplica de la Prado*. Toda la malicia estaba en el número final, que transcribimos a continuación, con las circunstancias que lo singularizan.

Bajo el título "Seguidillas", Comellas escribió:

No hagan de su hechizo
las damas gala,
que no hay hechizo en ellas
libre de faltas.
La bonita es soberbia;
la chusca, descarada;
la airosa, *presumida*;
la marcial, arriscada.
Porque Cupido
a los amantes
estos defectos
encubre infame.
Y así todo el que adora
en estas gracias,
bebe triaca y veneno
en una taza.
No hay gracia en ellas
que, por un lado u otro,
gracia no tenga.

BIBLIOTECA MUNICIPAL MADRID

A continuación figuran las siguientes estrofas de Laserna:

Se sentó junto a un marino
en el Prado cierta vieja
y se levantó diciendo:
"Fugite partes adversas."

En la fuente de los caños
hubo en la carrera siempre
mil hidrópicos de vino
y mil borrachos de leche.

También en la misma fuente
se advirtió una cosa rara,
y es que aunque en dos hubo bulla,
en el otro no hubo un alma.

Veinte veces un cochero
beber en la fuente quiso,
y en todas veinte no pudo
llegar al caño del vino.

Perdió una muela un abate
y en su busca iba perdido,
y uno le dijo: "Allí está,
que hay quijada de borrico."

Sin el desacuerdo entre diversos censores y la severidad de algunos, *La súplica de la Prado* habría escapado ilesa de ese trámite previo. Todo aquello le fué fatal, y aunque lo pecaminoso estaba en una parte accesoria, cual lo eran las seguidillas finales, que fácilmente se hubieran podido sustituir por otras, toda la obra sufrió las consecuencias, siendo imposible ya cantarla por la disposición que el corregidor Armona condensó en una palabra definitiva: "Reténgase."

También fué retenida, con fecha 30 de abril de 1790, según se lee en la portada del correspondiente libreto, aunque finalmente recayó una resolución aprobatoria, la tonadilla a dúo *Cuando la conciencia acusa* (Laserna), destinada a Lorenza Correa y Vicente Camas; obedeciendo la decisión a motivos análogos. Pero en este caso lo censurable no se hallaba en la seguidilla final, cuyo bucolismo era de suprema candidez, sino en la parte principal de la obra, donde se mostraban al vivo los abusos que los comerciantes cometen con ánimo de lucrarse lo más posible a costa de la clientela. Y lo mismo aquí que antes, el desacuerdo entre los diversos censores fué absoluto. En efecto; el presbítero teniente vicario doctor don Francisco Ramiro y el fraile Angel de Puerta Palanco dieron el pase a esta tonadilla. El corrector don Santos Díez González le puso el veto en los términos siguientes: "De orden del Sr. Corregidor y Juez Protector de Theatros he visto la presente Tonadilla, q.e por ser injuriosa y denigrativa de un determinado gremio de ciudadanos, soy de parecer, salvo otro mejor, q.e no debe permitirse cantar.—Madrid, y Abril 29 de 1790.—(Firmado y rubricado.)

D.ª Santos Díez Gonz.ª" El corregidor dictó la siguiente disposición: "Madrid, 30 de abril de 1790.—Atendiendo a la Licencia del Sr. Vicario, sin hallar cosa que corregir en esta Tonadilla, y a las dos censuras que se han puesto de mi orden, permito que se cante, por la generalidad con que está concebida la letra, sin ofender a determinada persona, siendo una invectiva graciosa contra los vicios o defectos comunes que se notan. (Firmado y rubricado.) Armona."

En 1787 *El marido desdeñoso* (Laserna) sufrió varias enmiendas de los sucesivos examinadores, y en su postrer censura se emite el siguiente juicio: "La presente tonadilla envuelve alguna moralidad, por lo que con las enmiendas que preceden podrá cantarse." En 1788 dice don Santos, con referencia a *Juzgar lo bueno por lo malo*: "El asunto de esta tonadilla es hacer ver que las murmuraciones vulgares se ceban en los vicios menores, y no hacen alto en los de mayor bulto; y a eso aluden los versos tachados por los censores que me preceden. No obstante, sometiéndome a su dictamen, se podrá cantar moderando los versos tachados con alguna cláusula que los (*sic*) dé otro sentido."

El mismo don Santos, mal poeta y rígido corrector, como se ha visto ya, más de una vez desautorizó las censuras de los examinadores que le habían precedido. Así, *La crítica de la petimetra* (letra autógrafa de Laserna, 1786) tiene un dictamen severo del padre Puerta Palanco, tras el cual declaró don Santos estas palabras decisivas: "Vista la tonadilla antecedente y teniendo en consideración la naturaleza y requisitos de todo poema satírico, no alcanzo la razón de haberse rayado y excluído de ella algunos versos, respecto de no proponerse en ellos la imitación, sino la burla y desprecio de ciertos vicios, que descubiertos la cara (*sic*) se nos muestran más feos y aborrecibles, como se expresa en la última copla de la misma tonadilla." Tras esta declaración, tal vez por no indisponerse con el padre Puerta Palanco, añade Díez González: "Sin embargo de eso, atendiendo a que en un numeroso teatro puede haber espectadores muy rudos, que tomen las cosas al pie de la letra, me conformo con los dictámenes que preceden."

Los versos tachados en *La crítica de la Petimetra* decían así:

Tome al momento un cortejo
la que estuviere casada,
y hable solo a su marido
tal vez por extravagancia.

Vista con profanidad
y haga gala de los vicios,
y murmure sin reserva
de cuantas tuviere el mundo.
Si es que las más conceptuadas
solo alguna moda llevan,
póngasela en el momento
aunque padezca una de ellas.
Siempre a una entre las criadas
dé el lugar privilegiado,
para que lleve papeles
y avise si viene el amo.

En semejante situación se hallaba otra tonadilla sin título, a dúo (Laserna, 1788), cuyos primeros versos rezan: "Antes de que te cases — dice el adagio." Un examinador había subrayado, por considerarlos pecaminosos, los siguientes versos de esta obra:

MUJER.
Por el lujo, más tratables
son hoy mujeres y hombres.
HOMBRE.
Y por tal trato, infinitos
luego intratables se ponen.
.....
HOMBRE.
En el reino del decoro
se introduce el contrabando.

Don Santos Díez González puso al margen de dichos versos: "Esto puede seguir", sellando el dictamen con su rúbrica. Y en la censura manifestó, textualmente:

"He visto la presente Tonadilla y siendo una sátira contra el lujo, y haciendo la *Mujer* la defensa de éste, no es extraño que hierre en sus razones, pero quedando al fin convencida por el *Hombre*, no hay inconveniente en que se cante lo rayado, pues si la *Mujer* no errara en sus juicios, no tendrían sobre qué recaer los discursos con que el *Hombre* la contradice. Si se advirtiese esto mismo en semejante clase de composiciones, no se tacharían muchas cosas que por la materialidad con que se toman, se tachan alguna vez, y se destruye el fundamento en que estriba la sátira del vicio que se quiere ridiculizar. Más aquí podrá omitirse lo rayado, que se dirige a unasátira personal contra el autor de las Cartas que sobre teatros se ponen en el Diario, para no darle ocasión a que en el mismo Diario se queje, como lo hizo en el del jueves, 26 de junio, número 178, página 700, y con esta condición podrá cantarse."

Los aludidos versos dicen así:

MUJER. ¡Calla, calla!
HOMBRE. ¿Por qué causa?
MUJER. Porque las paredes oyen
y alguno puede escuchar.
HOMBRE. Dices bien, y si se pica,
en el Diario nos pondrán.

Las severidades de los censores motivaron algunos comentarios críticos por parte de los ingenios, quienes en variadas oca-

siones decidieron formular protestas en las coplas, aun contando con el riesgo de que la censura tachase los versos respectivos. Tal acaecía con *El paje escritor* (Laserna, 1786), donde tras el visto bueno del Vicario y de Puerta Palanco, el corrector Ignacio López de Ayala expone: "...Aunque los censores eclesiásticos permiten que se desacredite al censor, suponiendo con la tonadilla que escribe cosas vedadas, me parece injusto este dictamen, y al mismo tiempo que infama a este escritor, culpa al Gobierno porque lo permite. Soy de parecer, pues, que se omitan *los cuatro versos que van rayados.*"

Esos versos eran los siguientes:

TORDESILLAS.
¿El censor no es un papel
muy estimado en España?

TADEO.
Y lo fuera más si nunca
tocase cosas vedadas.

Otra sátira contra los censores se halla en *La disputa de las entradas* (Esteve, 1788), habiendo plasmado en la siguiente cuarteta:

El censor nos dicta reglas,
Nos tira piedras el diablo.
Pero una pieza perfecta
ninguno de ellos ha dado.

Tanto Laserna como Esteve acusaban a los dictaminadores de incurrir en desmanes abusivos. Y cuando estos compositores —ambos por añadidura libretistas en varias de sus tonadillas— se permitían formular esas acusaciones o, por lo menos, prestarles su tácita adhesión al poner en música los correspondientes versos, es que sin duda se hallaban cansados de soportar a la censura tantas y tan constantes demasías, de las cuales eran víctimas tanto ellos como sus camaradas de tareas teatrales.

XIII. *Infracciones de la prohibición.*

Los incumplimientos de las órdenes dadas por la censura debieron de ser frecuentísimos y continuamente motivaron quejas amargas por parte de los mismos censuradores. Para infringir la disposición prohibitiva, en más de un caso debió de invocarse la imposibilidad de sustituir la obra, porque ya la tenían ensayada los intérpretes y no había tiempo ni para aprender las modificaciones impuestas, *ni menos aún* para estudiar otra en vez de la reprobada total o parcialmente. Así se deduce por el *dictamen* recaído sobre *Dos payos y un abogado* (Gue-

rrero, 1764), el cual dice: "Se cantará toda esta tonada como va enmendada la letra, y no en otra forma, sin que valga la excusa de tener aprendida la música." Obsérvese que esa orden terminante data de los años en que la tonadilla escénica, por hallarse todavía en su período infantil, no había tomado los vuelos y la soltura que habrían de inducirla más tarde a prodigar frases, palabras y temas propicios a la sátira o la crítica, siendo, por tanto, mucho más reducidas las ocasiones de incurrir en los enojos del censor; y debemos suponer, además, que tales admoniciones no fueron las únicas, pues, sin duda, más de una vez se formularon de viva voz, aunque la consigna verbal no impusiera el respeto ni tuviese la eficacia de lo escrito.

El maestro Zeballos, al censurar en 1778 el sainete *Merino en su estudio*, consignó esta advertencia, que alude a las tonadillas: "V. S. tomará las providencias que le parecieren suficientes para que los versos y expresiones que en estas y otras piezas suelen ir corregidas o borradas no se digan en público, sin atender a las correcciones, como ha sucedido más de una vez." Al decirse aquí "estas" piezas, en plural, se hizo referencia evidente al género sainetesco, y bajo la denominación "otras piezas" se comprendían las que con los sainetes alternaban en las representaciones, es decir, comedias y tonadillas de un modo habitual, así como también loas y fines de fiesta en algunos casos especiales.

Un lustro después los tales abusos inspiraron ciertas protestas y decisiones de que da fe *Los descontentos* (enero de 1783). Fray Angel de Pablo Puerta Palanco dice, con referencia a esta tonadilla: "No hallo en ella cosa alguna que impida poderse cantar; pero advierto, para inteligencia de V. S. y descargo de el empleo con que me honra, que habiendo notado y borrado en otras algunas expresiones, a saber, en la intitulada *El medio adulador*, ésta, *animales*, en la intitulada *La ama de llaves y el chusco*, ésta, *chimenea*, por su aplicación sobradamente indecente, después se han cantado (como me consta) las mismas expresiones borradas." El corregidor Armona, en vista de esta queja, dispuso con fecha 18 enero que se advierta a los "apuntadores principales y segundos de ambas Compañías, que en lo sucesivo no apunten pieza ninguna sin que las copias estén corregidas y arregladas por los originales después de haberse pasado éstas por las censuras, con apercibimiento de que se les exigirá 20 ducados de multa, y ade-

más sufrirán 15 días de cárcel, y el escribano de la Comisión pasará a dar gracias por su celo y vigilancia al P.e Palanco, enterándole de esta providencia para su satisfacción y gobierno." El referido escribano, con fecha 20 enero, extiende la diligencia de haber notificado la precedente orden al apuntador principal y segundo de cada una de las dos Compañías, cuyos nombres se mencionan en el documento, y a continuación manifiesta que estuvo "con el reverendo padre fray Angel de Pablo Puerta Palanco, religioso sacerdote del Orden de San Francisco de Paula, en el convento de la Victoria de esta corte", y que dicho clérigo agradeció "el honor y satisfacción con que el señor Corregidor le honra".

Pocos meses después, en 7 de septiembre del mismo año, Hermosilla advierte como complemento de las censuras puestas a *La cómica y la operista*: "Las partes que han de cantar esta tonadilla se sujetarán a su letra con las enmiendas puestas y de su inobservancia serán responsables en la que les corresponde el autor, copiante y trasportero, que antes de cantarse deberán hacerse cargo del original, enterando de él a los actores que han de ejecutarle al público." Esta disposición muestra el deseo de aquilatar las responsabilidades para evitar que las eludiesen unos y otros.

Otros diez años más tarde se consignan quejas de análoga índole acerca de la tonadilla *Donde las dan las toman* (con firma autógrafa de Laserna a la derecha del título, en el ejemplar que guarda la Biblioteca Nacional, y una nota marginal escrita por Barbieri que dice: "Es la misma letra de *Los Civilizados*, cantada en 1792"). En efecto, el censor fray José Puerta Palanco la autoriza con algunas enmiendas en 29 de enero de 1793, y al siguiente día consignaba don Santos Díez González: "Dejando a un lado el exponer mi dictamen sobre su mérito, me ha parecido deber únicamente poner en noticia del señor Juez protector que esta letra se ha cantado hoy 30 del corriente, por la Lorenza Correa y Camas en el Coliseo del Príncipe, sin omitir lo mandado por el Juez eclesiástico, y prevenido por el Censor que me precede, como estoy bien asegurado por haberla oído con mucha atención desde el sitio en que acostumbro ponerme para oír bien y observar las funciones nuevas que han tenido tachas en las censuras; y además de esta falta hay la de no haberse revisado por mí hasta la noche del mismo día 30, que me la dieron, des-

pués de haberse cantado en el referido teatro y carecer de la indispensable licencia del señor Juez protector para cantarse.—Madrid, enero 30 de 1793." En vista de esto se previno al "autor" Manuel Martínez que si se repetía el abuso de cantar una obra sin previa licencia, se le impondría una multa de 50 ducados.

Es de suponer que tal amenaza, como tantas otras que la habían precedido, tuvo eficacia efímera, y que autores y actores continuaron infringiendo las órdenes emanadas de la censura, siempre que así convenía a sus intereses o comodidad.

CAPITULO IV

Morfología literaria.

I. *La tonadilla tripartita: sus caracteres.*

En la tonadilla a solo *El cuento del ratón* (Laserna, 1775) la intérprete, después de manifestar que estaba muy apurado el aire de tonadillas, daba cuenta de que ella misma iba a construir una. He aquí sus palabras al respecto:

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

Y transcurridos diez y siete años, el compositor Laserna, en Memorial que dirigió a la Junta de formación de teatros con fecha 1 de marzo de 1792, se lamentaba del excesivo peso que recaía sobre un compositor de música teatral a causa de la gran longitud que habían tomado las tonadillas, recordando con tal motivo que a las primitivas, formadas por "varios juguetillos músicos cuya composición era de poco trabajo, sustituyeron las de crítica o sátira, compuestas de introducción, coplas y seguidillas".

Las precedentes referencias —basada la primera en una ficción, cual era la de suponer que la intérprete podía producirse como autora, y la otra basada en una realidad mantenida con absoluta firmeza— testimonian la existencia de un sello morfológico tripartito.

Y fué tripartita, efectivamente, una forma establecida para el cultivo de la tonadilla escénica. Contra lo que se podría suponer al leer las anteriores pruebas documentales, no data esa forma de una época en que la tonadilla había logrado madurez, sino que la vemos ya en Misón. Tal forma tripartita resalta de un modo constante, aunque no absorbente, pues si bien es verdad que parece predominar en las tonadillas unipersonales, tanto satíricas

como narrativas, y en no pocas escritas para varios interlocutores, coexisten con ella otras, ya más reducidas y en tipo de juguete lírico, ya más amplias y en tipo de ópera cómica, ya formadas por yuxtaposición de aspectos, como las de "miscelánea", que por lo común eran unipersonales, y las de "pasos", escritas para numerosos personajes con heterogeneidad de asuntos.

En todos estos casos, lo literario quedaba sometido a lo musical, así como lo musical quedaba sometido también a lo literario, pues existe una reciprocidad caracterizada por la coincidencia de repercusiones mutuas.

Las tonadillas "a solo" constaban de tres secciones, que se podrían considerar independientes si no las soldase una continuidad sin solución. En la primera parte, la intérprete hacía su presentación, exornándola frecuentemente con rasgos autobiográficos de poca monta, y "entablaba" la idea o asunto elegido. En la segunda parte desarrollaba este asunto, de índole narrativa o satírica. En la tercera parte glosaba dicho asunto, lo amplificaba, lo concretaba o se desprendía de él, ya para presentar otro similar o ajeno, ya para no presentar ninguno más, sino tan sólo para pedir al auditorio benevolencia o despedirse de sus apasionados.

Las tonadillas "a dúo" admitían complicaciones que no se hallan en las tonadillas a solo, pues el diálogo siempre da mayor animación que el monólogo y permite más variedad también, caracterizándolas una exposición somerísima, un nudo poco intrincado y un desenlace sencillo. En la parte central la sátira solía inspirar diálogos aceradamente críticos o grotescamente burlones.

Las tonadillas a tres o más interlocutores consentían, merced a su amplitud, una libertad mucho más grande, y las escritas en los últimos años solían verse liberadas de aquella traba morfológica inspirada en el plan tripartito, siendo breves óperas cómicas, con un número variable de piezas que rebasaban la decena comúnmente (arias, dúos, tercetos, cuartetos y concertantes) y con "parolas" o declamados, extensos y numerosos.

De todo ello se hablará más extensamente en los capítulos que siguen. Y ahora, para concluir este preámbulo, recordaremos la existencia de piececitas breves que servían de prólogos a las mismas tonadillas. Eran declamadas, aunque también en algún caso introducían una breve tocata instrumental, y se las desig-

naba con el epígrafe genérico "Introducción", sin que lo acompañase ningún rótulo específico. En el primer tomo de esta obra reprodujimos la "Introducción a la tonadilla *La fuga de la Pulpillo*". Pertenecen al mismo género, entre otras, la "Introducción a la tonadilla de *La Polonia turbada*" y la "*Introducción* para la tonadilla de la señora Borda". Como sinónima de "sainete" se nos muestra la palabra "introducción" en el siguiente título: "Sainete o introducción a la tonadilla de *La Cucaña*." De ello se hablará después con más detalle.

II. *Extensión y límites de la tonadilla tripartita.*

¿Qué constituye la tonadilla propiamente dicha cuando se trata de obras que adoptaron el plan tripartito? Hay, a tal respecto, divergencias de opinión, testimoniadas por textos múltiples cuyas afirmaciones contradictorias permiten suponer unas veces que solo el número o parte central constituía la tonadilla, y da lugar a creer otras veces que la tonadilla estaba integrada por todos los números o partes de la obra. Tales incertidumbres no eran propias de un productor determinado entre los cultivadores de esta especie teatral, ni se limitaban a una fase concreta de la evolución seguida por la tonadilla teatral, sino que se mantienen a través de todos los períodos, suscribiéndolas los principales músicos.

A título documental y demostrativo será interesante, sin duda, presentar una surtida colección de ejemplos, lo que haremos a continuación, adoptando para ello el siguiente plan:

a) Obras que consideraban la tonadilla constituída exclusivamente por el número central.

b) Obras que consideraban incluída en la tonadilla la introducción o el entable.

c) Obras que consideraban incluído en la tonadilla el número final (seguidilla, tirana, etc.).

d) Obras que consideraban la introducción o entable ajenos a la tonadilla.

e) Obras que consideraban el número final ajeno a la tonadilla.

f) Casos especiales, por ofrecer ambigüedades, equívocos o contradicciones.

a) *Obras que consideraban la tonadilla constituída exclusivamente por el número central.*

En *La tarasca* o *Las figuras* (Anón., 1764) la Granadina manifestaba su propósito de cantar una nueva tonada; pero a continuación expone que se le ha olvidado. Ahora bien; como no podía privar al auditorio de tonadilla, resuelve cantar otra. He aquí sus palabras textuales tras esa confesión y anuncio:

Yo voy a empezarla
(*se refiere a la tonadilla*)
con bulla y con prisa;
y si la escucharen,
verán qué bonita,
chusquita y extraña,
graciosa y pulida.
Atención, señores,
porque se principia.

Tras esto viene el número que constituye la tonadilla propiamente dicha. Describese aquí la procesión del Corpus con el baile de los muñecos. El tercer número musical contiene los siguientes versos, dándose a entender así que la tonadilla propiamente dicha había terminado:

Digan, señores:
¿no ha sido guapa
mi tonadilla
chula y extraña?
Oigan las seguidillas,
que también son muy guapas.
¡Chitito! ¡Silencio,
que voy a empezarlas!

Estas seguidillas continúan la descripción de aquel acto religioso y de lo que en él podía presenciarse, mostrándonos allí con el correspondiente baile —que quebraba en la parte central el carácter seguidilleril — de qué manera danzaban las "enanillas" en la procesión.

Ofrece singular interés este ejemplo, pues demuestra que por entonces las seguidillas epilogales se consideraban como un apéndice, mas no como una prolongación de la tonadilla, y eso que dicho número continuaba desarrollando la idea enunciada en la parte central de la obra.

En este mismo año de 1764 testimonia igual criterio *El cuento de una moza que se casó* (Esteve). Su primer número dice:

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

Bajo el epígrafe "coplas" vemos la tonada propiamente dicha, integrándola cuatro estrofas. Al final de las mismas hay un

breve número, análogo a otros que el mismo Esteve denominaba "coleta", y que sirve de transición entre el central y el postrero. En él se dice:

Aquí se acaba
la tonadilla
que en vuestro agrado
busca acogida.
Pero entre tanto,
cosa es precisa
que aquí yo entone
las seguidillas.

Transcurren tres lustros más, y en 1780 Esteve reitera dicho criterio con su tonadilla a solo *La obligación de la Pérez*. Esta Pérez, que a un tiempo actuaba como cantante, protagonista y además fingida autora de la tonadilla, se presenta diciendo:

A cantar hoy mi tonada
me impele la obligación;
pero como son tan largas
me da el cantarla temor...
Los compositores
No sé lo que piensan,
que hacen por tonadas
óperas enteras...
Pero aunque ellos rabien,
cantaros quiero
una tonada corta
que yo he compuesto.
¡Silencio! ¡Escuchad!
que ya la tonada
les voy a cantar.

Así concluye el número introductivo. Sigue la pieza central, denominada "coplas", que constituye la "tonada" o "tonadilla" propiamente dicha. A su conclusión hay otra breve que la epiloga y prepara las seguidillas postreras, cuya letra dice textualmente:

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."

Otra tonadilla anónima, cantada por la Guzmana, cuenta que en cierta tertulia salió a lucirse una que presumía de cantar bien. Y al "remedarla" o imitarla dicha tonadillera, previene: "Y canta esta tonada — la Pandorgota." También aquí vemos, pues, que "tonada" o "tonadilla" era un número a modo de canción suelta que monopolizaba la parte central en estas producciones.

La tonadilla a solo cuyo primer verso dice: "Yo me acuerdo algún día" (Misón) comienza con los versos:

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

Tras esa declaración viene la "tonadilla", y después las seguidillas epilogales.

Hemos citado este ejemplo en último lugar, quebrantando la sucesión cronológica y la de autores, en atención a que dicho caso explica en cierto modo el origen de la costumbre de considerar la parte central como tonadilla propiamente dicha, con exclusión de aquellas otras piezas entre las cuales esa parte venía enquistada.

b) *Obras que consideraban incluída en la tonadilla la introducción.*

No abundan las indicaciones, ya terminantes, ya concretas, de tal índole. Hallamos una en *El modo abandonado por el lujo* o *Los perdigueros de Madrid* (Esteve, S. a.), donde la intérprete, después de exponer los daños a que expone el lujo, dice:

Esto de mi tonada es el asunto,
y así con ella sigo si no disgusto.

Al afirmar aquí que seguía con la tonada, revela que también la introducción y entable formaban parte de la misma.

c) *Obras que consideraban incluída en la tonadilla el número final.*

Abundan, desde la fase inicial hasta la postrera de la tonadilla, los ejemplos comprobatorios de este criterio, habiendo contribuído a ellos los más afamados compositores. La declaración se hace a veces de un modo expreso y en otros casos se insinúa con claridad inconfundible.

Aunque ajenas al asunto de la obra, las seguidillas finales de *La queja* (Misón), dicen en el primer estrambote: "Esta tonadilla aquí se acaba"; y en el segundo estrambote declaran con toda firmeza: "Ya se ha acabado — la preciosa tonada — del desenfado."

El chasco del arriero y mesonero (Misón) anuncia el número postrero —que por cierto carece de interés y de gracia desde el punto de vista literario— con los versos siguientes, que constituyen la "coleta" del número central:

Pues acaba con esto la tonadilla,
sea, como es costumbre, con seguidillas.

La "Tonadilla a solo sin título" (*sic*, y con el subtítulo intercalado posteriormente *De remedar a Mariana*), escrita para

la señora Mariana por el señor Misón, dice en el recitado puesto como "coleta" del número central:

Preguntaréis de qué es esta tonada,
Pues escuchad, porque es una ensalada
de varias yerbas guapas y olorosas,
que en mi boquita se convierte en rosas...
Yo quiero figurar un breve paso...
En las seguidillitas lo coloco,
que será larga la tonada un poco.

En Marcolini, como en Misón, hallamos el mismo criterio:

Y para que se acabe
del modo que se estila,
óyeme estas gustosas
y nuevas seguidillas.
(*El galanteo extranjero.*)

Lo mismo en González:

Y porque acabe
el cuentecito,
van seguidillas,
como es estilo.
(*El cuento de la real moza.*)

Varias tonadillas anónimas de diversos períodos o sin fecha determinada se hallan es igual caso:

Y aquí, amigos de mi vida,
la tonadilla se acaba
con unas seguidillitas,
que es solo lo que la falta
(*El cuento del señorito.*)

Y pues ya, caballeros,
oísteis mis razones,
con unas seguidillas
el cuento se corone.
(*El cuento del pescador.*)

Era una mocita
que diestra cantaba
unas seguidillas
con que esto remata.
(*La maja enfadada.*)

Y porque acabe
mi cuentecito
con seguidillas,
como es estilo,
dadme, para empezarlas,
vuestro permiso.
(*El cuento de Leganés.*)

Y porque acabe
el pensamiento,
las seguidillas
den fin al cuento.

(Tonadilla a solo para la señora Figueras, cuyo primer verso reza: "Quién dirá que con dudas.")

Veamos ahora unos cuantos ejemplos tomados en Esteve:

Ya mi tonadilla
la quiero acabar,
con las seguidillas
que voy a cantar.
(*Las quejas del mundo.*)

Las seguidillas finales de *El lacayo y la criada*, dicen en sus últimos versos: "Aquí se finaliza — ya la tonada."

Otra tonadilla escrita por Esteve, *La humorada de Garrido*, manifiesta que la "tonada" acabará con seguidillas.

También prodigan manifestaciones de análoga índole no pocas tonadillas suscriptas por Laserna. He aquí algunos ejemplos:

Chito y paciencia,
que poco falta
para que acabe
con mi tonada.
Oíd las seguidillas
con que remata.
(*Aquí tenéis, mosqueteros.*)

Pues vayan las seguidillas
con que acaba la tonada.
(*El año.*)

Y con las seguidillas
remata el cuento.
(*La España moderna.*)

La tonadilla
concluya, finalmente,
con seguidillas.
(*Adonde las dan las toman.*)

Pianito, que acaba
el raro capricho.
Vayan seguidillas
para concluirlo.
(*El tribunal de las quejas.*)

Y por si cansa,
la tonadilla acabe
esta tirana.
(*El hospital del desengaño.*)

Y porque acabe
la tonadilla,
las seguidillas
voy a empezar.
(*Atención, señores, Silva,* o *Corte de mi vida.*)

En Bustos y Moral impera el mismo criterio:

Con las seguidillitas
dé fin el cuento.
(*El marido celoso.* Bustos.)

Las seguidillas epilogales de *El albañil malicioso* (Moral), concluyen con los dos versos siguientes:

Aquesta tonadilla
da fin con esto.

d) *Obras que consideraban la introducción o entable ajenos a la tonadilla.*

Abundan las muestras de este caso, a diferencia de lo que sucede con el opuesto, y es Laserna quien las ofrece más numerosas. Ejemplos:

En la tonadilla a solo para la señorita Nicolasa, cuyo primer verso se titula *Aquí viene, señores* (Anón.), la intérprete decía:

Ahora, para dar muestra
de lo que puedo hacer,
una tonada nueva,
si gustan, cantaré.

Tras lo cual seguían las "coplas", es decir, lo que realmente constituye la tonadilla en este caso.

En *El viejo enamorado* (Esteve) la obra comienza con un número melódico que enlaza con cierto recitado en el que la actriz expresaba su pavor al verse en escena y su propósito de retirarse sin cantar, tras lo cual añadía los siguientes versos, que anteceden a las coplas:

No será razón
que os deje sin tonada
estando aquí yo.
Y así, tened silencio,
que a cantarla voy.

Análogamente en diversas obras de Laserna los remates del número introductivo o del entable anuncian que la tonadilla va a comenzar inmediatamente. He aquí cuatro casos:

Pero basta ya de obsequio,
no porque mi obsequio basta,
si no porque en él me engolfo
y retardo la tonada.
(*Los nombres trocados*. Laserna).

Esto supuesto,
a cantar mi tonada
voy al momento.
(*Esperanza lisonjera.*)

Aquí tenéis a la Silva pone en labios de la intérprete el temor de que en vez de enviarle caramelos el auditorio, le mande castañas, y el entable finaliza con los versos:

Atención, escuchad,
que mi tonadilla
va ya a principiar.

Una *Tonadilla para empezar temporada* comienza con los versos:

Hoy a serviros — una tonada
esta muchacha — graciosa, chusca
viene gustosa — y resalada,
con vida y alma. — y a todos ruega
Trae por prueba — suplan sus faltas;

tiene en la parte central un número narrativo, que es el de la tonada, y dice al final del mismo:

Con esto, queridos, — Vayan seguidillas
el cuento acabó. — para conclusión.

e) *Obras que consideraban el número final ajeno a la tonadilla.*

Si numerosas eran las producciones que admitían el criterio contrario, no son acaso menores las que —en contradicción palmaria con él— establecen una separación entre la tonadilla y la pieza epilogal. Y esto, lo mismo que aquéllo, se observa en todas las fases de dicho género, contribuyendo a tan contradictorias afirmaciones los principales músicos. Una prueba concluyente, referida a los primeros años de tales producciones, está suministrada por *El soldado* (Manuel Pla), pues al concluir la exposición del asunto concreto que inspirara la obra, preguntaban los mismos actores si la tonada había gustado, a lo que respondían declamando sobre la música las palabras: "¿Que no? ¿Que sí? Pues víctor, víctor, víctor", y estas frases empalmaban con la seguidilla epilogal.

En *Los segadores* (Anón.), después de la parte central se lee:

La tonadilla — dadme palmadas,
con esto acaba. — que en seguidillas
Si os ha gustado — esto se acaba.

También sirven de "coleta" a la parte central los fragmentos siguientes:

Y con esto la tonada — para que las seguidillas
se ha acabado de esta vez, — tengan su lugar también.
(*La pastora celosa.* Anón.)

Y pues se acaba
La Marinera,
las seguidillas
sólo nos restan.
(*La Marinerita.* Anón.)

Como ha sido de flores
la tonadilla,
también serán de flores
las seguidillas.
(*Las flores.* Anón.)

Pues se acaba, señores,
la tonadilla,
atención, que prosiguen
las seguidillas.
(*El cuento de Nochebuena.* Rosales.)

Son frecuentes los casos en que don Pablo Esteve se adhirió a tal norma. Ejemplos:

Y con esto el capricho
queda concluído;
vayan las seguidillas,
como es estilo.
(*Las verdades en boca de las mentiras.* S. a.)

Aquí se acaba
la tonadilla
que en vuestro agrado
buscó acogida;
pero entre tanto
cosa es precisa
que aquí yo entone
las seguidillas.
(*El cuento de una moza que se casó.* 1764.)

Para evitar lo molesto
cese aquí mi tonadilla,
y vayan por remate
las seguidillas.
(*Sueños hay que verdades son.* 1789.)

Como se ve por estos dos ejemplos últimos, con una diferencia de veinticinco años sustentaba ese mismo criterio Esteve, *sin perjuicio de que lo compartiese con el criterio contrario.* Análogas contradicciones podrían observarse en su compañero Laserna, y así lo confirman algunas muestras espigadas en su *vastísima producción:*

Aquí fin ha dado
esta tonadilla.
Escuchad ahora
unas seguidillas.
("Tonadilla para empezar la Paca Santos.")

Y con esto ya basta
de tonadillas.
Por conclusión escuchen
las seguidillas.
(*Aquí tenéis a la Silva.*)

Vayan las seguidillas,
pues esto se acabó.
(*La novia sin novio y el novio sin novia.*)

f) *Casos especiales.*

Como comprobarán los correspondientes ejemplos, existen casos especiales, que se caracterizan por contener ambigüedades, equívocos o contradicciones en lo referente a la extensión y límites de la tonadilla escénica. Incluso muestran dos obras conceptos opuestos utilizando casi las mismas palabras, pero alterando el orden en que se las puso. Así en *La feria y la jota* (Anón.) se lee:

Mi tonadilla se acaba aquí,
y mis seguidillas cantan así;

y en la "Tonadilla a solo para la Morales", cuyo primer verso dice "Ya que me dió la fortuna" (Laserna), se lee:

Y para que acabe la tonadillita,
escuchad ahora las seguidillitas.

Al usarse el pronombre "esto", hallamos ambigüedades que no es posible saber si se referían a la parte central exclusivamente, o bien a la tonadilla misma considerándola como constituída tan sólo por dicha parte central; o cuando aparecen algunas otras expresiones que dejan oscura la intención del pensamiento. He aquí varios casos de tal índole:

Y con las seguidillas
esto remata.
(*Los destinos.* Anón.)

Chitito y callando,
que con otra cosa
esto fin tendrá.
(*El capitán y los negritos.* Esteve.)

Y con las seguidillas
esto remata.
(*Sobre tantos asuntos.* Laserna.)

Y acaben seguidillas
el pensamiento.
(*La cazadora.* Laserna.)

En los casos precedentes el pronombre "esto" parecía incluír el número epilogal dentro de la misma tonadilla. Veamos ahora otro caso en que el mismo pronombre, por la estructura de la frase, marca una significación opuesta:

Esto se acaba. son las que faltan.
Suplid las faltas. Vamos a echarlas.
Seguidillitas

(*Una graciosa de compañía y un compositor de viejo.* Misón.)

Ciertas contradicciones más o menos manifiestas sobre los límites y extensión de la tonadilla se dan a veces en la "coleta" con que finaliza el número central:

Adiós, señores. y nuestras faltas.
Adiós, madamas, Y porque acabe
que la tonada esta tonada,
aquí se acaba. con seguidillas
Todos perdonen, de chiste y gracia,
si es que no agrada, atención, morenitos queridos,
nuestros defectos que así se cantan.

(*Los gitanos.* Anón.)

Al concluir el número central de *La cocinera* (Anón.) se anunció "Mi tonadilla — aquí se acaba", y, sin embargo, las seguidillas epilogales siguen contando cosas en relación con la protagonista. *El tambor y la labradora* (Anón.) promete que la obra concluirá "con seguidillas — del mismo intento"; pero estas seguidillas, apartándose del caso concreto expuesto en la parte central, refieren de qué modo se hacían el amor un tambor y una chusca. La segunda parte de *Los majos de los toros* (Laserna) dice:

Por conclusión del caso, estas seguidillitas
oigan, atiendan, chuscas y buenas;

no obstante lo cual ese postrer número, en vez de proseguir el "caso", hace generalidades sobre el ambiente en que se desarrollaba la obra. Igual sucede con *La mujer convencida* (Laserna), que es una diatriba contra el lujo y sus excesos, pues tras las coplas expone: "Y aquí con las seguidillas — el asunto acabará"; pero estas seguidillas para nada se ocupan del lujo, pues cuentan las danzas que armaron unos pastores junto al Manzanares.

En vista de todos estos ejemplos, presentados aquí por docenas para que se vea la persistencia en ambigüedades y contradicciones de toda índole, se deduce que, durante el reinado de la tonadilla escénica, jamás se pusieron de acuerdo los libretistas ni los músicos —no ya sólo entre sí, sino cada uno consigo mismo— para establecer de un modo rotundo e inequí-

voco cuáles eran el alcance y los límites de la tonadilla propiamente dicha, o qué se consideraba como substancial y qué como accesorio con referencia a ese género teatral.

III. *Libretos con denominaciones morfológicas.*

Lo mismo tratándose de tonadillas tripartitas que de tonadillas libres por lo que atañe a su estructura formal, hallamos en algunos libretos denominaciones morfológicas relacionadas con todas o algunas de las partes que las integran. Debe observarse que frecuentemente esas denominaciones son de índole musical, lo cual revela el predominio que las notas habían de tener sobre las palabras, y en consecuencia, el aspecto secundario de la labor realizada por los vates en comparación con la confiada a los músicos.

No será inoportuno mencionar algunos ejemplos, pues ellos proporcionan materiales para dar fijeza a un vocabulario en cierto modo transitorio, mostrando simultáneamente la estabilidad de otras palabras —especialmente las de carácter agógico— que se aplicaron a las tonadillas por considerarlas terminantes e insustituíbles. Y al citar esos ejemplos, no habremos de contentarnos con señalar las voces o frases que se refieran exclusivamente al aspecto morfológico, pues también reproduciremos otras de índole musical, recogidas en los libretos respectivos. Claro que en todos estos casos deja de consignarse el nombre del "ingenio", pues se ocultaba siempre en el anónimo; pero se declara el del músico, porque ello facilita la identificación de la obra y suministra indicios sobre el carácter que le es propio, si se considera la calidad, estilo e inspiración de cada compositor de tonadillas.

La jardinerita (Castel) empieza con "ritornelo piano". Después tiene, sucesivamente, "coplas 1.ª" a solo, "Canción alegre" a coro, "copla 2.ª" a solo, "Canción" a coro y "seguidillas". Las dos coplas incluyen un breve diálogo con la estatua del abate. El postrer número es unas seguidillas "a la calabresa". Esta obra se titula también *La estatua del abate*.

El desengaño (Laserna) tiene "Introducción", formada por "Estancia primera" (ocho versos octosílabos) con "Remate" de cuatro versos heptasílabos y "Estancia 2.ª" con "Remate" en iguales metros: "Coplas" formadas por "Estancia 1.ª" de 12

versos octosílabos con "Estribillo" de cuatro versos hexasílabos y "Estancia 2.ª" con "Estribillo" en iguales metros, que enlaza con un "Final", dando fin a la obra "Seguidillas" primera y última con sus remates respectivos.

El Mundi novo (Rosales) encabeza unos versos con el título "Allegro para antes de las seguidillas". *El chasco del mono* (Esteve) tiene un "allegro" entre las "coplas" y las "seguidillas". En *El granadero* (Esteve) hay una "Introducción-Seguidillas graciosas". "Copla 1.ª", "Canción.—Alegro" (*sic*). "Copla 2.ª", "Canción.—Alegro", "Seguidillas con timbales y clarines". Intégrase cada "copla" por cuatro grupos de tres octosílabos y un remate formado por cuatro versos distribuídos así: los dos primeros son octosílabos, el tercero heptasílabo y el último pentasílabo. A la seguidilla que inaugura la "canción" sigue un estribillo de cuatro versos, todos pentasílabos menos el tercero, que es heptasílabo. El "alegro" tiene ocho versos, pentasílabos todos menos el penúltimo, que es heptasílabo.

Los trajes (Laserna). En el número inicial dice "1.ª" y "2.ª", referidas a las estrofas, "recitado" y "coleta". Después, sin denominación alguna, vienen coplas y seguidillas.

Los caprichos (Laserna). Hay aquí "recitado" y "coleta".

"Tonada" (*sic*, en vez de "Tonadilla") a 3, cuyos primeros versos dicen: "Como la mesa del gusto — quiere siempre variedad" (Libreto con modificaciones autógrafas de Laserna), solamente fija las denominaciones de algunos trozos o números: "seguidillas boleras", "parola", "recitado" y "rondó" con letra italiana.

La vieja castigada (Laserna). Comienza con un número introductivo sin denominación, al cual suceden: "hablado", "coleta", "finalito", "parola", "finalito", "hablado", "boleras", "otras" (es decir, "otras boleras"), "hablado" "1.º" (*sic*), "hablado", "canon", "hablado", "coleta", "hablado", "final" y "alegro" (*sic*).

La paya sagaz (Laserna) tiene "terceto", "coplas", "boleras", "paroles" y un "finalito" (*sic*) seguido de un "alegro" (*sic*).

El protegido (Anón.). Lo inauguraba una "Introducción" extensa, toda en verso, con la indicación: "Después del ritornelo como para una tonadilla regular, sale la Sra. Rita y dice los versos siguientes, acompañando la música con un pianísimo." Los números sucesivos se titulan en el libreto "arietilla",

"duetillo", "parola", "coplas", "boleras", "coplas", "boleras" y "final".

Los amantes encubiertos (Anón.) tiene "introducción", "parolas", un "hablado con música" que enlaza con "coleta", otra "coleta", "dueto", "boleras" y "final".

Don Tomás de Iriarte, en las dos tonadillas que insertó entre sus obras poéticas la Biblioteca Rivadeneyra, muestra la más fiel sumisión al plan tripartito de la tonadilla escénica por aquel tiempo imperante. Y en una de esas obras, la titulada *El lorito*, señala sus respectivas partes con los epígrafes "Introducción", "Canzoneta" y "Seguidillas".

IV. *Excepciones al plan tripartito.*

Ya se indicó al comenzar este capítulo que coexistían con las tonadillas tripartitas otras varias, y que éstas presentaban aspectos diversos, cuyo resumen se puede hacer así:

A) Tonadillas breves, en tipo de juguete lírico.

B) Tonadillas extensas, en tipo de ópera cómica.

C) Tonadillas formadas por yuxtaposición de aspectos, como las de "miscelánea", por lo común unipersonales, y las de "pasos", escritas para numerosos personajes con heterogeneidad de asuntos.

Examinaremos ahora con más detenimiento cada una de esas especies.

A) *Tonadillas breves en tipo de juguetes líricos.*—Son poco numerosas, y suelen caracterizarse por la supresión de las coplas o parte central. Entre las obras de esta índole mencionaremos en primer término dos que fueron escritas por Antonio Rosales para Silverita Ribas Ladvenant, la hija de la famosísima actriz María Ladvenant, pues saltan de la introducción a la última pieza, suprimiendo aquel número central que, por característico, se había considerado en bastantes ocasiones como constitutivo por sí solo de la tonadilla escénica. Como con frecuencia estas obras, cuando eran a solo, se escribían teniendo en cuenta el gusto y facultades de las respectivas intérpretes, es bien posible que la brevedad de algunas obras menores —y, desde luego, concretamente de estas dos, compuestas por Rosales— fuese inspirada por el deseo de terminar cuanto antes, porque, temerosas las cantantes de un fracaso, anhelaban evitar prolongacio-

nes perjudiciales para un posible éxito. Esas tonadillas se titulan, respectivamente, *La pretensión* y *Las preguntas*. En *La pretensión* presentábase Silverita diciendo:

Aquí tenéis, queriditos,
vuestra triste Lavenana,
no a agradaros ni a serviros,
sino a implorar vuestras gracias.
Allá voy. ¡Tengan paciencia!
¡Pobrecita Lavenana!
¿Cuando querrá Dios que llegue
el día en que tú vaígas?

En *Las preguntas* —tonadilla cuyo título se justificaba por suponer Silverita un diálogo cuyas preguntas y respuestas se hacía ella misma— advertimos la misma desconfianza de la intérprete ante su propia labor, pues la obra comienza con estos versos pesimistas y también proféticos acaso: "¿Dónde vas Silverita? — A llevar una grita", y remata su parte introductiva con otros que dicen:

Y porque vivo
muy hecha cargo
de que lo breve
es menos malo,
unas seguidillitas
si he de cantaros.

Asimismo carece de "coplas" *Ay, mosqueteros míos* (Rosales, S. a.), porque la cantante manifestaba que se había olvidado de la tonada que iba a cantar. Por ello se ve que, también en este caso, "tonadilla" era considerada como sinónimo de la parte central.

No se crea que la especialidad de tonadillas breves, desprovistas de parte central, constituyó algo así como un monopolio de Rosales, pues igual procedían músicos de tanta nota y que habían alcanzado tanta plenitud en este género teatral como Esteve y Laserna. Una obra juvenil de aquél, *La despedida del arriero y la lavandera* (1765), se halla en tal caso, y lo mismo otra producción de Laserna, *Sustos, dejadme*. (S. a., cantada por la señora Pacheco). *Mosqueteritos amados* (Anón., S. a., cantada por Nicolasa) puso en labios de la tonadillera estos versos inaugurales:

Mosqueteritos amados,
prestadme vuestra atención,
y veréis qué tonadilla
tan cortita canto yo.

A continuación la intérprete manifestaba que no le acomoda cantar tonadillas, y que, dada la estimación que su auditorio le merece, lo mejor será abstenerse de molestar con canciones; por lo cual entona en seguida unas seguidillas epilogales, que son del género amatorio.

Amados míos (ton. a solo. Anón., S. a.) pinta a la tonadillera turbada, pero resuelta a desechar recelos, puesto que la primera vez agradó; tras lo cual canta "las nuevas seguidillas", que dicen así:

Es la ausencia martirio
de los amantes,
que atormenta y aflige
a cada instante...

Esto, queridos,
le pasa con vosotros
a mi cariño.

En *Yo estoy confusa* (ton. a solo. Marcolini, S. a., para la señora Guerrero) dice la intérprete que no tiene tonada, y a falta de ella canta primero unas "seguidillas que son delicadas", y después, para concluír, otras "seguidillitas".

Cuando la tonadilla logra madurez, vemos excepcionalmente obras muy breves, y no sólo entre las unipersonales, sino entre las escritas para varios actores, como *La simple y el petimetre* (Moral. Teatro de Navidad de 1791), la cual sólo contiene dos números, a saber: "Seguidillas. Coro de payas y payos", y "Villancico".

También señalaremos, mas dentro del plan tripartito, un caso de tonadilla muy breve. Nos lo ofrece *La maja de Coronado* (Esteve, S. a.) cantada por el actor de este apellido y por una actriz cuyo nombre no se menciona en el correspondiente manuscrito. La obra comienza con los versos:

Viendo que las tonadillas
cansan ya de puro largas,

vaya aquesta pequeñita,
a ver si al patio le agrada.

Manifiesta después la actriz que desde Andalucía había venido una maja "muy alta, bien dispuesta y con muchísima chulada", y confía obtener su concurso para cantar una tonada pulida. El número central es un "andante" sobre tipo métrico de seguidilla sin estrambote, que se tocaba cuatro veces con otras tantas estrofas; lo encabeza un ritornelo de tres compases y cada estrofa tiene otros ocho solamente. Con esta canción enlazaron unas "seguidillas extrañas" que "echaban" los dos intérpretes para concluír.

En una partichela se denomina "juguetillo" la ton. cantada por la Borda en el sainete *La cómica casera* (Laserna, S. a.) que sólo consta de dos números. Y algunos "juguetes" examinados al tratar de las denominaciones genéricas tenían, como esta obra, la calidad de tonadillas breves.

B) *Tonadillas de miscelánea y de pasos.*—Guardan parentesco con esta clase de obras, estudiadas ya en otro lugar, algunas producciones, y muy especialmente aquellas que sustituyeron las "coplas" por algunos números, ofreciendo un verdadero mosaico en la sucesión de las piezas heterogéneas integrantes. *El deseo de la Pulpillo* (Laserna, 1781) tiene, tras la introducción, unas seguidillas majas, un rondó atiranado y unas seguidillas finales. *Rato divertido con el pillo y la maja* (Anónima, S. a.) presenta varias composiciones de tipo español —seguidillas, tiranas, etc.— para divertir a unos extranjeros, y concluye con un coro de felicitación al auditorio con motivo de las Pascuas. Una de las dos tonadillas, titulada *Aquí tenéis a la Silva* (Laserna, 1778, para empezar temporada), incluye, además de la introducción, un caballo, tirana, coplas de maja y seguidillas. *La tertulia de la Pulpillo y Segura* (Laserna, 1792) refiere, tras el número inaugural, de qué modo se había cantado el día anterior en cierta tertulia. Polonia remedaba las anticuadas seguidillas y la tirana que fingió haber oído en esa reunión, tras lo cual Segura tocaba un poco la guitarra. La obra remata con un número de despedida.

En cuanto a las tonadillas formadas por una sucesión de "pasos", ya hicimos indicaciones sobre su carácter y morfología en el referido capítulo, por lo cual huelga repetir aquí lo que allí queda expuesto.

C) *Tonadillas de morfología especial.*—Existen algunas tonadillas con una morfología especial del respectivo caso, sin que por su índole pudiesen inspirar obras de análogo tipo ni de ulterior desarrollo, por lo cual estaban condenadas a esterilidad irremediable. Tal sucede con la tonadilla general *Los vendimiadores* (Rosales), cuyos personajes jugaban a los depropósitos para pasar el rato, y con la ton. a tres *El juego del burro* (Rosales, 1771), que muestra las incidencias a que daba lugar un juego de naipes.

Y abundan, en el postrer período, aquellas tonadillas en tipo de ópera cómica que renunciaban por completo al plan tripartito.

V. *"Introducciones" preparatorias de tonadillas.*

Otro aspecto en relación con la tonadilla escénica independiente es el suministrado por las "Introducciones" con que al-

gunas preparaban su representación. Unas veces la "Introducción" servía para presentar alguna actriz nueva, a fin de que saliese más animosa y fuera más fácil asegurar el éxito. Otras veces servía para realzar el interés o prolongar el asunto de tonadillas donde intervinieron intérpretes conocidos y agasajados del público. Las "Introducciones" eran independientes de la tonadilla, con que venían en cierto modo ligadas. O carecían de música o la tenían en proporciones reducidísimas, y aun sin la intervención orquestal, sino con la de algún instrumento popular o rústico, a fin de que el carácter lírico de la obra pudiese brillar con todo su realce. Nos da una muestra del primer caso, es decir de un refuerzo instrumental, la *Introducción para la Tonad.ª de la S.ª Borda* (Anón.), con la cual hizo su presentación Ventura Borda, y del segundo la *Introducción a la tonadilla La fuga de la Pulpillo* (Anón.), la cual alude al arte con que cantaba tonadillas Polonia Rochel, cuyo texto figura en la página 422 del primer volumen.

A veces la tonadilla estaba interpolada entre la *Introducción* y una breve contera, como en la *Introducción para presentar a la Sra. Virginia* (Anón., 1790). Advertíase al principio de la obra que "la decoración será la misma en que haya de cantarse la tonadilla".

Hacia el final de esta introducción Polonia sacaba a la debutante hasta el borde del escenario, y le decía:

Este es el noble auditorio
a quien tu afecto expresivo
ha de servir con esmero,
y al que yo otra vez le pido
que, por hija de Madrid
y huérfana, con cariño
te traten, y con piedad.
No dudes en conseguirlo,
que son nobles y prudentes.

VIRGINIA.

Yo en mis paisanos confío...

Después Virginia debía cantar la tonadilla, sin que se marchasen los actores de la compañía presentes en la escena al aparecer la debutante.

"Acabada la tonadilla, si pareciere del caso —es decir, según cabe suponer, si la nueva había agradado al auditorio— se levantan todos, y mientras unos la abrazan, como dándola enhorabuena, dirán los demás al público:

TODOS.

¡Viva público en quien brillan
lo prudente y lo benigno!"

Excepcionalmente la *Introducción* preparaba las representaciones de una tonadilla unipersonal, confiada a algún intérprete famoso del sexo masculino, como vemos en aquella escrita para Garrido, en la cual intervinieron este actor, la Granadina, Martínez y Coronado, entablando animadísima charla, y en cuyo final el protagonista expuso cierto plan encaminado a satisfacer los deseos del auditorio. He aquí, en efecto, la conclusión de esta *Introducción de una tonadilla a solo de Garrido*:

GARRIDO.
Y así, para dar principio
a la idea, dicho y hecho.
Cantaré yo una tonada
de capricho; y unos versos
harán la salva a un paspié
en el segundo intermedio;
otros a *una tonadilla*
en el siguiente, y con esto
un sainete para el cuarto
con su tonada, *Laus Deo*.

MARTÍNEZ.
Pues con que sepan que todos
anhelamos el obsequio
rendidos.

GRANADINA.
Pues con que adviertan
que todos apetecemos
agradar.

CORONADO.
No desconfíes.

LOS TRES.
Adiós, y Dios te dé acierto.

GARRIDO.
Amén. ¡Orquesta, al avance!
Y ahí va ese cuarto de puerros.

Existe una *Introducción a la tonadilla de la Polonia turbada*, en la cual intervino toda la compañía. Su actuación se limitaba siempre a lo declamado, menos en los versos inaugurales, cantados y bailados por un "coro", y los conclusivos, que repetían ese mismo "coro", cuyo texto está formado por los cuatro versos siguientes:

¡Viva la Polonia!
¡La Polonia viva!,
heroína augusta
de las tonadillas.

Una famosa tonadilla que ha acabado denominándose del "trípili", por la tirana incluída en esta obra, fué objeto, en fecha indeterminada, de una adición "para el uso de don José Pardo", con el título *Tragedia burlesca para la tonadilla del Trípili*. Este curioso aditamento tenía dos personajes: Poeta y Músico, pudiéndose verlo en la página 455 del primer volumen.

En ciertos casos, muy poco frecuentes, tales "introducciones" se identificaban con el sainete y tomaban el carácter peculiar del mismo. Tal vemos en el "Sainete nuevo para presentar al público de Madrid la Sra. Mariana Márquez" (Censura

de 1794). Al empezar la obra "la orquesta tocará el ritornelo de la tonadilla, y en lo más fuerte sale Prieto en traje decente. Hace las acostumbradas reverencias y luego habla con la orquesta, que seguirá tocando hasta que la mande callar". Este actor comienza: "Señores, por un instante — el ritornelo suspendan." Todo el sainete gira, en suma, alrededor del debut de la referida tonadillera.

Así como vemos piezas con el carácter de verdaderas "introducciones" a determinadas tonadillas, existe algún caso excepcional en que, declarándose que la obra tiene ese carácter, no aparece justificada la afirmación. Tal ocurre en el "Sainete nuevo *Las dos viuditas* o Introducción a la tonadilla en una fiesta particular", porque según costumbre habitual en los sainetes de la época, sólo alude a la tonadilla en los últimos versos.

No hace falta decir que estas "Introducciones" preparatorias de tonadillas nada tienen que ver con la introducción o preámbulo propios de la tonadilla tripartita.

CAPITULO V

Introducción y "coplas" en las tonadillas tripartitas.

I. *Elogios y solicitudes de atención.*

Característica fué, en sus diversas fases evolutivas, la introducción de las tonadillas a solo, pues allí se hacía el elogio de la obra y se solicitaba la atención de los oyentes.

Así como en los sainetes era usual pedir perdón por las muchas faltas instantes antes de caer el telón, en las tonadillas, por el contrario, momentos después de alzarle, podía escuchar el auditorio las más firmes loanzas. Diríase que el cantado habría de influir sobre la calidad del producto artístico con más fuerza que el declamado, hasta el punto de autorizar bien optimistas vaticinios y disculpar jactancias opuestas a la timidez de saineteros, comediógrafos y dramaturgos.

Este aspecto de la introducción tonadillesca se ve ya en Misón, que fué uno de sus primeros cultivadores y el más constante por aquellos años. Una de esas obras suyas, la segunda parte de *La Pastorelita* (1763), dice:

Atención todo el mundo.
Tengan silencio.
Allá voy, buenas maulas,
que ya comienzo.
A aquel que no le gustare,
señores, váyase luego.
Que mi intención es muy buena,
perlitas, vamos a verlo.

Esta tonadilla advierte en la portada, con frase lacónica, que no se podía cantar: "*No sirve.*" Estas palabras, escritas acaso con rabia, tal vez con despecho, hacia mediados del siglo XVIII, sin que las acompañen otras explicando la causa de tal resolución, autorizan para admitir dos hipótesis. ¿Es qué no sirvió la obra porque el descaro con que se hacía la presentación de la tonadillera contribuyó a un fracaso fatal? ¿Es que no sir-

vió porque la censura le puso el veto al leer las seguidillas finales, donde se describe un sueño lascivo?

Recogeremos a continuación una serie de elogios, comenzando por cuatro, espigados en otras tantas producciones anónimas:

Oigan, señores,
con atención
esta tonada,
que es de primor.
(*Un médico y una viuda.*)

No metan ruido.
Silencio tengan,
que mi tonada
es linda y buena.
(*El cuento de la ronda.*)

Quien quiera divertirse
un breve rato,
oiga esta tonadilla
de garabato.
(*El expresivo.*)

En *El Pelma* (Anón., S. a.), la "Cortinitas" dice que, por no reunir condiciones para cantar "una tonada de estas de Tócame, Roque", divertirá al auditorio "con una tonadilla — de mil primores".

Cuando se declara la paternidad de las obras también comienzan éstas con elogios calurosísimos. *Silencio, madamitas* (Castel, S. a.), se anuncia como "tonada de gusto y primor". En *La elección de padrino* (González), la tonadillera anunciaba que iba a cantar "una tonadilla — nueva y singular".

Más cauta moderación ofrece bajo ese aspecto *Aquí, queridos* (Presas), pues pone en labios de la intérprete los versos:

Traigo dispuesta
una tonada,
que me parece
que es muy salada.

Los compositores más notables no vacilaban en acumular los elogios, como lo atestiguan las siguientes muestras:

Oigan, señores,
esta tonada,
que es muy preciosa,
de bulla y gracia.
(*El cuento de una moza que se casó.* Esteve.)

Hoy a serviros
esta muchacha
viene gustosa,
con vida y alma.
Trae por prueba
una tonada
chusca, graciosa
y resalada.
(*Tonadilla para empezar temporada.* Laserna. Ms. 90-18 de la Biblioteca Municipal.)

También es de Laserna *Atención tengan,* obra que asimismo se califica "de rechupete", "muy agraciada" y además "atractiva y suspensiva del corazón".

* * *

La solicitud de atención y silencio aparece constantemente en centenares de tonadillas, unas veces al comenzar el número introductivo, y otras veces momentos antes de que se dé principio a las "coplas", que constituían, en opinión con frecuencia reiterada, la tonada propiamente dicha. También era usual pedir atención y silencio a la conclusión de esta pieza central o en el breve número que antecedía y preparaba las seguidillas de remate.

En variadísimos términos, desde los más sumisos y humillantes hasta los más libres y osados, se manifiesta este aspecto, el cual solía presentarse en forma imperativa. Daremos un florilegio de las referidas solicitudes.

Veamos ante todo algunos ejemplos de formas llanas: Dos estrofas de *El Memorial* (Anón.) tienen un común estribillo que dice: "¡Silencio! ¡Silencio! ¡Alón! ¡Alón!" La tonadilla, también anónima, *El sueño de Rafaela,* da la siguiente orden:

Tengan silencio
a mi tonada.
¡Puntito en boca!
¡No hablen palabra!

La tonadilla de Moral, *El lance del Prado,* contiene los versos:

¡Chí! ¡Chí! ¡Chí. ¡Chí!
¡Chi! Oigan, atiendan
a la Cortinitas,
que su tonadilla
les viene a cantar.

La orden de silencio suele a veces ir acompañada de un elogio para la obra:

Atención, nobles señores,
a la pulida tonada
que, por divertir a todos,
hoy la Polonita canta.
¡Chito! ¡Silencio, silencio!
¡Chita! ¡Callanda, callanda!
(*El lance en la feria.* Anón.)

Atención pido,
porque allá va
una tonada
de mucha sal.
(*El año.* Laserna.)

En ocasiones se comentaba la actitud del público, y no con formas excesivamente amables:

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

(*El cuento de una moza que se casó.* Esteve.)

Contrastando con estas manifestaciones hay otras que revelan timidez suma por parte de la intérprete. Sirvan de ejemplo estas dos:

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

(*La academia.* Anón.)

Queridos míos,
esta muchacha
sale a cantaros
una tonada;
pero el recelo
me sobresalta,
porque conozco
mi poca gracia.
Mirad compasivos
y tenedle lástima
a esta pobrecita
desafortunada;
que yo, queriditos,
os doy mi palabra
procurar dar gusto
y ser aplicada.
Y así os suplico
supláis las faltas.

(*La buena consejera.* Valledor.)

II. *"Entables" y exposición de los asuntos.*

Es el "entable" una parte de la introducción que se vió frecuentemente, durante largos años, en las tonadillas satíricas a solo. Mediante el "entable" los auditorios quedaban advertidos *antes de que comenzasen las coplas —si no se lo había prevenido ya el título*, lo cual también era cosa muy frecuente cuando esos rótulos estaban calcados sobre proverbios, adagios o refranes— de la materia que el intérprete, casi siempre del género femenino, iba a desarrollar en cada obra. Entablábanse ideas para probar verdades olvidadas, mostrar defectos censurables, desechar vanos errores, indicar subsanables yerros, manifestar torpezas que debieran evitarse, exponer algunas cosas que se hacen muy mal y otras que se dicen cuando más valdría callar. El entable pesó también sobre las tonadillas unipersonales

de tipo narrativo, y por su constancia parecía desafiar a las variadas evoluciones del género, nacidas con el ansia de introducir novedades. Igualmente se lo encuentra en diversas tonadillas para interlocutores.

¡Chitito; atiendan!
No metan ruido;
ninguno estornude,
ni a nadie dé tos,
que mi tonadilla
a entablaros voy,

dice *Las verdades en boca de las mentiras* (Esteve).

Esa notificación previa del asunto, ya insinuada, ya declarada, se ve por doquier. He aquí un ejemplo espigado en una tonadilla unipersonal perteneciente al tipo narrativo:

Escuchad por tonadilla
un lance de cierta maja,
que si acierto a referirlo,
discurro que caerá en gracia.

(*La maja sin patria*. Anón., por "La Caramba.")

He aquí otro ejemplo tomado de una tonadilla satírica a solo:

Será la moda el tema
de mi tonada.

(*La moda*. Moral.)

A veces se prevenían las tonadilleras contra los reproches que sus dardos podrían originar. Así, en *El sistema de los preocupados* (Laserna), obra cuyo elogio previo se hacía con el pareado:

El juguete que voy a emprender
tienen cosas que han de complacer,

manifiesta la actriz con referencia al entable en un "recitado":

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

A veces el entable aspiraba a probar el fundamento de la invención que después había de presentar variados casos o ejemplos.

Era frecuentísimo que, antes de iniciar el entable, se hiciese en ese número inaugural la presentación de la artista. Y aun ésta solía manifestar en versos bien prosaicos el estado de ánimo que le producía su presencia en las tablas, como demostró *Madrid y corte del alma* (Laserna), donde la tonadillera decla-

raba humildemente y a buen seguro con voz temblorosa por una emoción irrefrenable:

Hoy a vuestros pies se humilla — suplicando la alentéis
esta pobre muchachita, — para echar su tonadilla.

Tras el entable, y antes de entrar en las coplas, la introducción solía tener un reducido número de versos, con música propia, los que algunas veces, aunque pocas, recibieron el título de "coleta", porque daban un aspecto conclusivo a esa parte de la tonadilla. Aquí la voz española "coleta" equivale a la italiana "coda".

En las tonadillas para interlocutores, y especialmente en las escritas a dúo, era frecuente que cada uno de los personajes, alternativa y sucesivamente, declarase los propósitos que le animaban para acudir al sitio de la acción, o lo que esperaba decir y hacer con el personaje a quien aguardaba. Esta forma de exposición se establecía ordinariamente poniendo un molde métrico común en las tonadillas a dúo, para que con igual música pudieran ambos interlocutores hacer su aparición sucesiva. Después venía el diálogo constitutivo de la parte central, que, bajo el título "coplas", formulaba dictámenes contradictorios o gustos opuestos, y tales antítesis acababan por desaparecer o refundirse no pocas veces al final de la obra.

Ocasionalmente la introducción de una tonadilla no comenzaba con alguna de las formas indicadas, sino con otras especiales, impuestas por el asunto, como se ve en *El granadero* (Esteve), el cual principia con una "marcha", o inspiradas por el amor a la variedad, como se ve en *El baile* (Moral), donde "al alzarse el telón, se oye dentro la conclusión de una contradanza" y "las dos damas aparecen abanicándose", sin que empiecen a cantar hasta después que haya terminado aquella pieza instrumental.

III. *La "copla" en las tonadillas.—Sus caracteres.— Sus encabezamientos eventuales.*

Quien repase los manuscritos de las tonadillas, especialmente las monológicas o a solo, con uniforme constancia encontrará la voz "coplas" rotulando la sección más interesante de la obra. Las coplas eran, en efecto, el número central de la tonadilla. Y no lo eran tan solo considerándolas geométricamente,

sino al examinarlas con criterio ideológico, pues ellas concentraban el interés, centralizaban la acción y justificaban la razón de ser la obra. Podía perder ésta su extensa introducción o su epílogo en forma de seguidillas, tirana, etc., sin que tal merma la desvirtuase; pero si le podaran las "coplas" quedaría como ser vivo al que arrancaran el corazón.

"Coplas" —siempre en plural— tuvo una significación más amplia de la que hoy suele atribuírse a dicho vocablo, pues si en el día tal voz —en singular— suele indicar composiciones poéticas reducidas a una cuarteta de romance, una seguidilla, una redondilla o cualesquiera otras formas métricas breves, las cuales sirven de letra, por lo común, a las canciones populares, hacia mediados del siglo XVIII, las "coplas", en su lógica sucesión, desarrollaban una idea o exponían un sentimiento.

Cuando la tonadilla estaba en su apogeo dió una curiosa definición de las "coplas" don Leandro Fernández de Moratín, en *La derrota de los pedantes* (1789), al decir: "¿Qué es poética? El arte de hacer coplas. ¿Qué son coplas? Unos montoncitos de líneas desiguales llamados versos..." Después cuenta que en todas las ocasiones él y los de su especie sostuvieron el honor de la lira, y añade: "Se ajustó la paz, coplas a la paz; nacen los gemelos, coplas a los gemelos; nace nuestro príncipe Fernando, coplas a Fernando; se hace el bombardeo de Argel, coplas a las bombas; en una palabra, casamientos, nacimientos, muertes, entierros, proclamaciones, paces, guerras, todo, todo ha sido asunto digno de nuestra cítara."

Científicamente y sin mordacidades examinó las "coplas" Juan Díaz Rengifo, en su *Arte poética española*, al escribir estas palabras: "Copla se dijo de cópula, vocablo latino, que quiere decir unión y junta, porque no es otra cosa copla, sino junta de versos... En la copla hay dos cosas: cierto número de versos y cierta consonancia entre los fines de ellos, y según la variedad de estas dos cosas, se diferencian y varían las coplas." Contra lo que pudiera suponerse a primera vista, Rengifo no identifica las palabras "copla" y "canción", pues refiriéndose a esta última, expone: "Canción es nombre genérico, por el cual se significa cualquiera composición de versos para cantar. Tómanla ya los poetas italianos por tres maneras de composiciones, que llaman Canción seguida, Ballata, Madrigal, a las cuales el Petrarca siempre llama canciones usando del nombre común por

los particulares..." Una vez establecido el linaje italiano de la "canción", ese tratadista manifiesta que no es lícito a todos inventar nuevas canciones, pues para ello hacen falta arte y prudencia, por lo cual recomienda que se imite el ejemplo de los italianos, como "así lo hicieron Boscán y Garcilaso, con ser tan señalados poetas, cuyas canciones, si bien las miramos, no discrepan casi nada de las del Petrarca, no sólo en las estancias, pero ni aun en los remates".

Las "coplas" de la tonadilla escénica se caracterizaban por su hispanismo, así como las "canciones" se distinguían por su italianismo; y dada su extensión, pudo considerárselas sinónimas de la tonadilla misma, tomando esta voz en sentido restringido, como solían hacerlo frecuentemente los libretistas

Durante el apogeo de la tonadilla escénica, el plan de las coplas imponía por lo general una introducción y un remate. Es bien típico a tal respecto *Todo el interés lo vence* (Laserna), el cual, según se consigna en el correspondiente manuscrito musical, abarca "Recitado", "Coleta", "Coplas 1.ª, 2.ª y 3.ª", "Boleras", nueva serie de "Coplas 1.ª, 2.ª y 3.ª" y nuevas "Boleras".

A pesar de todo, las "coplas" no constituyeron una especialidad monopolizada por el número central de la tonadilla exclusivamente, pues se las ve asimismo, algunas veces, en el número final de la obra

La identificación entre "coplas" y "tonada" o canción breve de carácter especial, aparece de un modo indubitable en la tonadilla en tipo de miscelánea, que se titula *Rato divertido con el pillo y la maja* (Anón.), pues en dicha obra se cantaban unas "coplas a manera de tonada", como dice el manuscrito.

Aunque no siempre hallamos consignada la denominación "coplas" al frente del respectivo texto, sin embargo hay casos en que apareció ese vocablo al añadir, con posterioridad, alguna frase para la debida interpretación. Dos números de *El Usía* (Anón.) tienen rotulaciones agógicas: "andante" y "allegretto", respectivamente, integrado cada uno por varios grupos de estrofas que se cantaban con la misma música. Al comienzo del "andante" se pusieron las palabras "Dos coplas", para indicar que sólo debía cantarse un par de ellas en vez de las tres, y a la izquierda de la tercera copla se lee: "Esta no." En el otro

"allegretto" hay cuatro estrofas, con la advertencia inicial "Tres coplas", para indicar que debía suprimirse una de las cuatro.

Cuando la "copla", por su brevedad excesiva, se aproximaba a lo que hoy entendemos por dicha palabra, se la solía denominar "coplita", como vemos en una cuarteta octosílaba de *La Fonda nueva* (Esteve), o "coplilla", como nos muestra *Los Cortejos ridículos* (Laserna), donde se lee:

Caballeritos
y madamitas,
hoy se presenta
la Navarrita
a vuestras plantas
fina y rendida,
para ofreceros
su tonadilla
y cantaros alegre
unas coplillas,
que al que las escuchare
le harán cosquillas.

Las "coplas" con carácter satírico predominan de tal modo, que vienen a constituir un aspecto característico de la tonadilla escénica. Las vemos en centenares de tonadillas unipersonales, y las hay también, dialogadas por lo común en forma de preguntas y respuestas, en no pocas tonadillas para interlocutores. Algunas cantantes adquirieron gran celebridad interpretando tonadillas satíricas. Así lo declaraba, con referencia a sí propia, Catalina Tordesillas en *Los acomodos del vicio* (Laserna), con estas palabras: "Ya dicen las pandillas: — Siempre ha de criticar la Tordesillas". Y Joaquina Arteaga, en el preámbulo de *La Miscelánea* (Laserna) dijo:

Siempre criticar.
Siempre censurar.
De una misma idea
no salir jamás.
¡No, Joaquinita!
¡Afuera coplas!
Y a buscar vamos
diversas cosas.

De la ilustración que frecuentemente daban esas "coplas" ofrece un curioso testimonio *Atención pido* (Laserna):

Un músico me enseña
ciertas tonadas,
y en las coplas me enseña
cosas muy malas.
Hace como el gato,
que me agarra al vuelo
la mano y la ropa
y me hace mil gestos...

No siempre vemos la voz "copla" empleada en el sentido expuesto. Unas veces se usa como sinónimo de canción popular, ya nacional, ya extranjera. Al final de la "jota", pieza extensa con estribillo, que figura en *Las colegialas de moda* (Esteve, 1774), vemos: "Otra copla y sigue", indicándose de este modo

que debía repetirse la misma música con otra letra; y en un número de *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Esteve), *anuncia el protagonista que va a entonar una "sirridilla (sic,* por seguidilla) francesa", y según leemos al margen, "canta copla francesa". También suele abarcar dos aspectos en cierto modo contradictorios, como lo atestigua *Un calderero, un amolador y una rabanera,* cuyo número central se denomina "coplas" en las partichelas, aunque aparece epigrafiado como "minué" en el guión de música, y consta de dos partes bien disímiles: un "minué", cantado por el personaje extranjero y una melodía netamente ibérica en su sello popular, entonada por la rabanera y acompañada por los violines con acordes abiertos y punteados.

Durante algún tiempo, a partir de la época en que la tonadilla escénica se hallaba en su plenitud e iniciaba su ocaso, fué costumbre que a las coplas antecediese un "recitado" en versos endecasílabos o silva. Este recitado servía para preparar el ánimo del auditorio a la audición de las estrofas satíricas o entablaba la idea que las mismas habrían de desarrollar. Italia había suministrado el modelo, con el "recitado" que antecedía al "aria" en sus óperas

También durante breve tiempo, en el postrer decenio del siglo XVIII, se introdujo —acaso por Laserna, que fué su principal y casi exclusivo cultivador— la moda de encabezar cada estrofa con una breve frase hablada por el intérprete sobre el *ritornelo musical o en una pausa que hacía la orquesta.* Era esa frase una especie de título apropiado a la correspondiente estrofa o un anuncio del asunto que la misma habría de presentar.

Las seis coplas de *La consejera* (Laserna) llevan sobre pausas marcadas con un calderón los siguientes rótulos declamados por la cantante: "Encuentro terrible", "Diligencia posmática", "Amistad perjudicial", "Riesgo de ropa y bolsillo", "Trato expuesto" y "Diversión a costa ajena". Cada estrofa se refería a un asunto diferente, y todas ellas presentaban un aspecto distinto. Así, por ejemplo, la encabezada con el epígrafe "Riesgos de ropa y bolsillo", dice:

De aceiteros, peluqueros,
de los coches y escribanos,
guárdate, que son del hombre
enemigos declarados,
porque manchan, atropellan
y enredan en Madrid tanto,
que el que no los huye, sale
sucio, cojo y sin un cuarto.

En *El diario* (Laserna) hay una palabra declamada como si fuera el título del anuncio; siguen cuatro versos con el supuesto anuncio del diario que leía la intérprete, y con ellos a su vez empalmaban otros tres versos que constituían un comentario satírico de la lectura. El plan de este número central incluye tres coplas rematadas con unas boleras de crítica, y a continuación otras tres coplas con las boleras finales.

Análogo asunto presentan las "coplas" de la tonadilla no monológica, sino a cuatro, *El tutor burlado* (Bustos). Cierto actor finge aquí leer los títulos de un periódico, y tras cada título —que es muy breve y se declama— canta una estrofa de cuatro versos, con alusiones satíricas al mismo.

En la tonadilla a solo *Los estrechos* (Laserna, S. a.), la intérprete anuncia que echará estrechos en una caja y sacará suertes. Cada una de las coplas presenta un caso con paralelismo ideológico en la sucesión de todas ellas. Véase un ejemplo:

(*Hablado.*)

La conciencia... Un hortera... Veamos el mote.

(*Cantado.*)

Aunque conciencia y horteras
hacen tan mal casamiento,
como tan pocos la tienen,
es justo unirla con ellos.

Guardan relación entre sí, por lo que se las debe suponer escritas con pocos meses, o tal vez con pocos días de diferencia, dos tonadillas a solo de Laserna: *La ciencia currutaca* y *La dama de nuevo cuño*, ésta última con alusiones a aquélla. En *La ciencia currutaca* (a cargo de Joaquina Arteaga) los diversos trozos cantados van precedidos de estas rotulaciones declamadas: "Definición del currutaco", "Hipótesis", "Corolario", "Axioma", todas ellas correspondientes a la parte introductiva, y además las siguientes, que se refieren a las "coplas" o parte central: "El sombrero", "El citoyen", "El pañuelo", "El chaleco", "La casaca", "Calzones", "La espada" y "Zapatos". *La dama de nuevo cuño* tiene al comienzo de cada estrofa un rótulo declamado, y estas etiquetas dicen así: "La peluca", "El pañuelo", "El vestido", "Pantalones", "Guantes", "El Chal", "Calzado" y "Cadena". Otra obra de igual índole y autor es *La vida del petimetre*, donde vemos sucederse los rótulos que si-

guen: "Educación del petimetre", "Juventud del petimetre", "Traje del petimetre", "Conducta del petimetre", "Casamiento del petimetre" y "Fin del petimetre".

Como esta moda no podía tener ulteriores desarrollos ni fecundas evoluciones, quedó condenada al estancamiento; y su mismo abuso hizo que bien pronto cayese en desuso.

IV. *La métrica en las "coplas".*

Caracterízanse las "coplas" tonadillescas por su relativa homogeneidad en la estructura de las estrofas que integraban cada producción, pues los libretistas querían asentar de un modo firme la unidad dentro de la variedad. Por otra parte, para fortificar el nexo ideológico de las coplas se usaban dos artificios rebuscados y a la larga monótonos: la anáfora y la letrilla. Ambos privan en la segunda fase de la tonadilla y se conservan en el período decadente, contrastando con lo tosco de la fácil onomatopeya, tan usual en los albores y primera juventud de esas producciones teatrales. A este mismo período inicial habían pertenecido las coplas completamente sueltas, es decir, desprovistas de todo vínculo externo que las ligase, de lo que hay algunos ejemplos, no muchos, porque lo más corriente, a la sazón, era desarrollar en las coplas el relato de un suceso, cuando se trataba de tonadillas monológicas.

A veces las anáforas adolecen de irregularidades, no sólo por razón del género y número del sustantivo al cual precede el pronombre determinativo (éste, ésta, éstos, éstas, aquél, aquélla, aquellos, aquéllas), sino por la necesidad de mantener el metro establecido. Tales licencias no afectaban en lo fundamental a las normas inspiradoras de estos patrones poéticos.

Las estrofas de las coplas tenían cuatro versos octosílabos por lo menos, y se exornaban con anáforas o letrillas. He aquí un variadísimo surtido, con los correspondientes ejemplos entresacados de diferentes obras, todas anónimas por lo que afecta al texto literario. Las anáforas y letrillas aparecen destacadas en cada caso.

1. Estrofas de cuarteta en romance, con pronombre por anáfora inicial.

ESTE pobrecito ciego
que ahora he sacado del globo,
es uno de aquellos vistas
que se ciegan por el oro.

En este caso las diversas estrofas mantienen la construcción ideológica, variando tan sólo el género del pronombre anafórico.

2. Estrofas de cuarteta en romance, con verbo por anáfora:

PRONOSTICO a los casados — que se verán como suele
con mujeres de fortuna, — verse en creciente la luna.

3. Estrofas de cuarteta en romance, con partes invariables de la oración como anáfora:

PARA QUE una negra encuentre — ponga carteles que es rica.
novio con garbo y buen mozo, — No le faltarán golosos.

4. Estrofas de cuarteta en romance, con alianza de partes invariables y variables de la oración como anáfora:

EN CORTESÍA al cortejo — y el cortejo en cortesía,
dan la mano sin querer, — se suele tomar el pie.

5. Estrofas de cuarteta en romance, con una frase como anáfora:

LE DAN EL PAPEL DE honesta — y por ir escandalosa
a una niña de fortuna, — *representa el de una tuna.*

6. Estrofas de cuarteta en romance, con anáfora no ya inicial, como en los casos precedentes, sino intermedia, que constituye un relleno métricamente considerada:

El hortera mi compadre — se disciplina y ayuda;
no maldice ni corteja, — PERO no conoce la conciencia.

7. Estrofas de cuarteta en romance, con letrilla en el primer verso:

¿QUIÉN DIRÁ, PUES, QUE SON NOBLES — cuando el don y un polvo hoy día
tantos dones como vemos, — no se niega a un carnicero?

8. Estrofas de cuarteta en romance, con letrilla intermedia:

Unas flores por adorno — Y YA EL MUNDO LA MURMURA
suele una moza llevar, — que es por dejarse llevar.

9. Anáfora doble con cierto *paralelismo ideológico* en la construcción, dentro de la cuarteta octosílaba:

POR DINERO con un noble — Y POR EL DINERO se hace
casa una niña mediana, — más que no mujer esclava.

Este es molde frecuentísimo en las coplas, y Laserna, en par-

ticular, lo usó con gran constancia, como lo revelan sus tonadillas *Todo el interés lo vence, El amor propio, No saber qué criticar, El destino y la costumbre, Cada oveja con su pareja, El lente, La luz del desengaño, La disculpa que más culpa* y *Aplicación y constancia el modo de agradar son*. También aparece en *El por qué de muchas cosas* (Moral).

10. Estrofas de cuarteta octosílaba, con anáfora inicial y letrilla para conclusión:

PEDIR a un mal escribano — y que se corte las uñas,
que no proteja un embrollo — ES PEDIR PERAS AL OLMO.

11. Estrofas de cuarteta octosílaba, con anáfora inicial en los versos impares y letrilla en el postrero:

SE MURMURA que un poeta — Y QUE las damas sean locas
critique el lujo a las damas, — SE TIENE POR UNA GRACIA.

12. Estrofas de cuarteta octosílaba, con dos versos variables y los dos siguientes comunes a todas ellas en calidad de letrilla:

Si tienen muchas madamas — ES PORQUE HOY DÍA LAS BESTIAS
en el balcón mico o mona, — AUTORIZAN LAS PERSONAS.

13. Estrofas de cuatro versos, con una interrogación común a todas ellas, que se intercalaba en el centro:

Habla muy mal una vieja — Porque tiene setenta años
de las que gastan cortejo. — y ya no puede tenerlo.
¿Y POR QUÉ? ¿POR QUÉ?

14. Estrofas de cinco versos octosílabos, conteniendo el último la letrilla:

Aquel que le queda un duro — que al santo hospital lo envía,
jugando a la lotería — LE CAYÓ LA LOTERÍA.
y lo empla en una moza

15. Estrofas de seis versos octosílabos, con anáforas en el primero y tercero y con cierto paralelismo ideológico en la construcción:

SE MANDA QUE a dama moza — de las de los cuatro tiempos,
no acompañe ningún viejo, — siendo ella la primavera
QUE parecen dos figuras — y el viejecito el invierno.

16. Estrofas de seis versos, los cuatro primeros octosílabos y los dos últimos hexasílabos con letrilla:

Un hombre tiene en su casa — difícil de madurar.
fruta del todo especial, — VEAN SI NO ES ESTO
y va a buscar otras aves — GRANDE NECEDAD.

De este tipo existen algunas tonadillas, entre ellas *La Necedad* (Bustos) y *No sé en qué consiste* (Laserna).

17. Estrofas de seis versos, todos hexasílabos, con letrilla los dos últimos:

Vestirse a la una, — que cantan los gallos,
comer a las cuatro, — ESTAS SON LAS GRACIAS
y cenar a la hora — DEL SIGLO ILUSTRADO.

También se encuentran algunas tonadillas de este tipo, como las de Laserna *Las gracias de nuestro siglo, El concepto errado, Cómo juzgan mil modernos* y *A mí qué me importa*, de igual modo que otras anónimas, como *Varias locuras del mundo*.

18. Estrofas de seis versos octosílabos, con letrilla en los dos últimos:

Por recetar mucho mata — *los envía al cementerio.*
un doctor a los enfermos, — UNOS POR CARTA DE MAS
y otro, por no recetar, — Y OTROS POR CARTA DE MENOS.

Es abundantísimo este modelo de coplas y dura un decenio largo, habiendo contribuído a él Laserna muy especialmente, tal vez porque él mismo escribía los versos respectivos. Ese tipo métrico figura en las siguientes tonadillas del referido autor: *Unos por carta de más, El azote de la disculpa, El genio de los hombres, Nadie juzgue por la vista. Lo que puede una buena habilidad, El miedo guarda la viña, Hoy, amados polaquitos, Donde las dan las toman* y *La moderna educación*, entre otras. También ofrece un ejemplo análogo Moral en *Cada uno tiene su santo de devoción*.

19. Estrofas de seis versos; los cuatro primeros octosílabos y los otros dos irregulares, con letrilla:

Al señorito que olvida — tendrá plaza de borrico.
toda instrucción porque es rico, — MAS YO SOY FORMAL
aunque se crie con ayo, — Y NO LO DIGO POR MAL.

20. Estrofas de seis versos, los cinco primeros octosílabos y el postrero de pie quebrado y en forma dialogada:

ELLA.
Si tú te casas conmigo, — como otras que hay en Madrid.
has de tolerar que tenga — EL.
quien me sirva y me entretenga — Eso NO.
en mi casa y en el Prado, — ELLA.
Eso sí.

21. Estrofas de seis versos octosílabos con anáfora en el quinto y letrilla en el postrero:

Muchas madres petimetras
han puesto todo su esmero
en que a bailar el bolero
aprendan sus hijas chuscas.
Y AUNQUE el diablo se las lleve,
LO QUE SE USA NO SE EXCUSA.

Este es un modelo bastante usado también, como lo demuestran, entre otras más, las tonadillas de Laserna tituladas *La que se usa no se excusa, Al primer tapón zurrapas* y *Los efectos del amor*, debiéndose advertir que en estas dos últimas todo gira alrededor de un plan análogo y de una idea común, si bien presentando casos diferentes en cada una, para evitar lo descaradísimo del plagio, sin duda.

22. Estrofas de seis versos, los cuatro primeros octosílabos con anáfora inicial y los dos últimos hexasílabos con letrilla:

Yo NO SÉ por qué a mil niñas
que al Prado van a pasear,
aunque nadie las conozca,
todos las quieren hablar.
PERO CUANDO LO HACEN,
POR ALGO SERÁ.

23. Estrofa de seis versos: octosílabos los dos primeros y los dos últimos; hexasílabos en tipo de letrilla los dos centrales:

Se ofrecen dos mil maridos
de estos de cazón estrecho.
NO SE ENCONTRARÁ.
SÍ SE ENCONTRARA,
porque es muy raro el marido
que se los sepa ajustar.

24. Estrofas de seis versos hexasílabos con anáfora inicial y letrilla en los dos últimos:

QUE siendo soltero
cierto petimetre,
busque con secreto
un ama de leche,
ELLO SERÁ BUENO,
MAS NO LO PARECE.

25. Estrofas de seis versos octosílabos, subdividida en dos grupos de tres, con anáfora inicial y letrilla epilogal en cada grupo:

QUE esté el carbón encerrado
debajo de un buen tejado,
YA LO VEO; YA LO VEO.
PERO QUE los carboneros
lo liberten de aguaceros,
NO LO CREO; NO LO CREO.

26. Estrofas de siete versos hexasílabos, formando letrilla los tres últimos:

Cada gallinero
un gallo tenía,
y hoy cuarenta gallos
tiene una gallina.

¿Y AQUESTO EN QUÉ ESTRIBA?
EN QUE HOY ESTÁ EL MUNDO
LO DE ABAJO ARRIBA.

27. Estrofa de seis versos en seguidillas: dos interrogando que se repiten y cuatro respondiendo.

NICOLASA.

¿Para la compañía
qué *mandas dejas?*
¿Para la compañía
qué mandas dejas?

GARRIDO.

El dinero que encuentren
en *mis gavetas,*
con cláusula que paguen
todas mis deudas.

28. Estrofas de siete versos con letrilla de pie quebrado en el quinto y anáfora en el sexto:

Tiene una hermosa beata
estrechísima amistad
con un hermano beato,
y siempre a solas están.

PERO NO ES POR MAL,
QUE a rezar sus oraciones
sin duda se juntarán.

29. Estrofas de siete versos: los cuatro primeros octosílabos y los restantes hexasílabos formando letrilla:

Si una dama petimetra
a su criada da mimo,
y la deja *con un primo*
a todas horas hablar,

DÉJALO CORRER,
QUE ELLO PARARÁ;
MAS NO SERÁ EN BIEN.

Análoga estructura ofrecen varias tonadillas, como *Lo malo no para en bien* (Laserna), *El desengaño de los hombres* (Laserna), *Pobrecita, qué congoja* (Laserna), *Las flores repartidas* (Anón.) y *De qué sirve el disimulo* (Anón.).

30. Estrofas de ocho versos (cuatro octosílabos, más dos hexasílabos con letrilla, más otros dos octosílabos y anáfora inicial):

Al que con una beata
está *próximo a casar,*
de estas que los hermanucos
las dan la manga a besar,

¿QUÉ LE DEBO DAR?
LO QUIERO PENSAR.
Un gorrote con que pueda
a la tal penitenciar.

31. Estrofas de ocho versos, con análoga combinación métrica que la anterior, pero la letrilla en los tres últimos:

A un lugar una muchacha
se marchó a convalecer,
y el motivo de este viaje
nadie llegó a comprender.

Volvió *después buena.*
PERO SE HALLÓ QUE
TIRÓ EL DIABLO DE LA MANTA
Y SE DESCUBRIÓ EL PASTEL.

32. Estrofas de ocho versos (cuatro octosílabos, más cuatro hexasílabos con letrilla):

Pretende un sabio y un necio
en qué poder colocarse,
y consigue más aprisa
que no el sabio el ignorante.

PARA ENTRE NOSOTROS
QUEDITO DECID:
"¿NO ES ESTO HABER DUENDES?"
YO CREO QUE SÍ.

33. Estrofas de ocho versos (cuatro octosílabos y cuatro irregulares en parte, formando letrillas).

Vara y media de buen paño
dan a un sastre para un frac,
y a otro le dan siete cuartas
y no le suele alcanzar.

¿DE ESTA DIFICULTAD
CUÁL SERÁ EL BUSILIS?
TODAS LAS COSAS DEL MUNDO
TIENEN SU POCO DE INTRÍNGULIS.

34. Estrofas de ocho versos octosílabos, los cuatro últimos de letrilla o estribillo, sin otra variante que la del género: "este loco" o "esta loca", con la particularidad que tan extensa letrilla ocupa la mitad de la estrofa y se cantaba seis veces. El estribillo dice:

Ayúdenme, pues, señores;
ayuden, por caridad,
para llevar a este loco
a curar al hospital.

35. Estrofas de ocho versos (los seis primeros octosílabos con la rima a a b c c b, cantados a solo, y los dos restantes coreados unisonalmente por todos los personajes a modo de letrilla o estribillo en hexasílabos, que dice: "Ojo, alerta, padres — con la educación.") Este ejemplo no se halla en el número central, sino en el final de la obra; pero de todas suertes ofrece un modelo interesante de copla, bajo el doble aspecto literario y musical.

36. Estrofas de ocho versos (los seis primeros hexasílabos con anáforas en los impares, y los dos últimos octosílabos con letrilla):

DA EL PAPEL DE sabio
al que necio es;
EL DE la conciencia
lo da a un mercader,

y guarda de vista
suele a un ciego hacer.
Y ESTA ES LA CAUSA, SEÑORES,
DE ANDAR EL MUNDO AL REVÉS.

37. Estrofas de nueve versos hexasílabos, con letrilla en los dos últimos:

Un chaleco corto
y muy largo el frac,

y un calzón que salte
si quiere saltar.

También llevará
un sombrero chato
y de alas igual.
QUE UN BUEN PETIMETRE
NO HA MENESTER MÁS.

38. Estrofas de once versos (ocho octosílabos más tres irregulares, a modo de estribillo, con anáfora inicial). El estribillo dice:

Majaderos, ¿no veis
que el que primero no sopla
se suele quemar después?

No hemos pretendido inventariar todas las formas existentes y tenemos recogidas algunas más, que se hallan en las coplas de numerosas tonadillas, renunciando a consignarlas aquí en atención a que las expuestas son suficientes para dar una idea de la variedad métrica reinante al respecto.

* * *

Se dan casos especiales en los cuales una estrofa tiene un estribillo mucho más extenso que la parte antecedente; y en tal ocasión no es raro suprimir las boleras que servían de apéndice a las coplas. También aparece el estribillo ligado a una tarabilla, modificándose aquél y permaneciendo ésta invariable en las diversas estrofas. He aquí un ejemplo de estos estribillos, recogido en *El modo abandonado por el lujo o los perdigueros de Madrid* (Esteve):

Ay lilí, ay lilí, ay lilí.
Ay lilá, ay lilá, ay lilá.
Que la fantasía,
si es con demasía,
es perjudicial.
Ay lilá.
Y por eso lloran
muchos su deshonra
en este lugar.
Ay lilá.

Ya se ha expuesto cuán importante papel jugaban las anáforas en las coplas de las tonadillas. También se ha insinuado que, por razones de índole métrica, la anáfora sufría quebrantos que la adulteraban. Así, por ejemplo, la vemos saltar de un verso a otro en la sucesión de las diversas estrofas que integran las coplas de *Ya pasó el verano* (Laserna). Otras veces se prescindía de anáforas y letrillas, para evitar su fijeza en cierto modo cristalizada; pero se mantenía cierto paralelismo ideológico que, por evocar esos artificios poéticos, venía a conexionar las diversas estrofas, como se puede ver en *Los títulos de co-*

medias (Laserna), *La queja de los animales* (Laserna), *La rifa* (Acero), y *Los refranes* (Moral).

Asimismo las coplas hicieron alternar el declamado con el cantado, aunque tal artificio se usaba raramente. A cada dos versos cantados se incorporan breves palabras habladas en *El pelma* (Anón.). De un modo sistemático las diversas estrofas presentaban dos versos en latín macarrónico, que se decían hablados y a continuación cantados, en *Las recetas* (Laserna). Cada estrofa de *El crítico granadero* (Laserna) se remató con una voz de mando militar.

V. *Las "boleras" como remate de las "coplas".*

Desde el último decenio del siglo XVIII se entronizó la costumbre de rematar cada juego de coplas con unas "boleras" o sea unas seguidillas con estribillo, que musicalmente adoptaban un molde especial. Y estas boleras, a su vez, solían empalmar con un brevísimo número que anunciaba la conclusión del asunto y la presencia de la seguidilla, tirana o final, con que iba a terminar la obra. Las boleras juzgan, comentan y resumen la materia de las coplas; hacen reflexiones, dan consejos para que se enmienden los vicios, concretan censuras, insinúan moralejas, indican remedios, muestran instrucciones, señalan peligros, aclaran intenciones, reclaman disculpas por el atrevimiento, piden su conformidad a las personas que podrían considerarse aludidas, justifican la sátira, aconsejan o disuaden; vienen a desempeñar, en suma, el papel de un buen padre de familia deseoso de enderezar a los hijos por el camino de la virtud e interesado en que su prole escarmiente en cabeza ajena.

La denominación "bolera" suele aparecer sin aditamento alguno y con ortografía variable. De acuerdo con aquella etimología que hace derivar esta voz del verbo "volar", se ve con cierta frecuencia "Voleras", y aun en algún caso, como en *La inocente serranilla* (Laserna), en abreviatura: "Voles". Asimismo a veces se le suele agregar a dicha voz un adjetivo que modifica el aspecto agógico del número correspondiente, ya para aumentar su velocidad, ya para disminuirla; tanto si la "bolera" servía de remate a la copla, como si ocupaba otro lugar en la tonadilla. Nos hallamos, por ejemplo, con unas "Voleras vivitas" en *La reprensión del vicio* y con unas "Boleras sentado" en *El crítico*

granadero, ambas de Laserna, pero sin decir el año en que las compuso. En paralelismo con el diminutivo seguidillita, también aparece el diminutivo "bolerita", como lo muestra *No sé yo* (Laserna), aunque no es usual.

Hemos visto antecedentes de las boleras, por lo que hace a su carácter literario e intención moralizadora, con anterioridad a los años en que se implantó la costumbre de que las mismas rematasen las coplas, pues se remontan a los primeros lustros de la tonadilla. *Un marido, la dama y un galán* (Esteve, 1766) presenta, en las seguidillas finales, varios cuadros satíricos que se refieren a casos generales del asunto particular descrito en el cuerpo de la obra. Y allí se comenta:

Repita el cuento,
y a aquel que le picare
rásquese luego.

Esto es lo que, con variantes en el enfoque del procedimiento constructivo y con diferentes medios de expresión, aparecerá reiteradamente en las boleras de posteriores tiempos.

Después de pasar mil años (Castel) nos ofrece un modelo morfológico precursor de las boleras que más tarde habían de ser imprescindibles. Las coplas de esa producción finalizan con unos versos hexasílabos, comunes a todas ellas:

Cuenta con el chiste
que es particular,
y el consejo, bueno,
como quien lo da.
Prosigo con otro.
Oíd y callad.

Aunque podrían multiplicarse los ejemplos literarios de boleras que epilogan las coplas tonadillescas, sólo mencionaremos aquí algunos, y en ciertos casos no se transcribirán totalmente, sino de una manera fragmentaria.

Todo el que de la moda
siga los usos,
bien puede ser discreto,
pero lo dudo.

Bien que diversos
abrazan de los trajes
siempre el buen medio.

(*Los trajes.* Laserna.)

Siga la idea,
que a fuerza de martillo
se ablanda el hierro.

(*La reprensión del vicio.* Laserna.)

Siga la idea
y a aquel que le tocase,
tenga paciencia.

(*Los cambios.* Laserna.)

Estas son las disculpas,
señores míos,
con que cubrir presume
su rostro el vicio.
Pero es el caso
que, queriendo cubrirse,
queda más claro.

(*El azote en la disculpa.* Laserna.)

Aquesto que disculpo
con mis palabras,
es para dar más culpa
a las falacias;
pues muchas veces
disculpando, la culpa
se ve patente.

(*Criticar con disimulo.* Laserna.)

Conceptos o comentarios análogos a éstos no eran exclusivos de las boleras, pues también utilizaron otros moldes métricos, como se ve, por ejemplo, en *Los pastores y los locos* (Laserna):

Calla, tonto: calla, tonto;
que naide se picará.
Que el que se pica ajos come,
como dice aquél refrán.
Calla, tonto: calla tonto;
que esta no es particular,
y solo busca la enmienda
si alguno llega a picar.

Tal vez llegaron a causar hastío las boleras, como puede sospecharse leyendo la declaración consignada en la "Introducción a la Pieza de Música a dúo *El premio de la Constancia*" (Biblioteca Nacional), donde con referencia a esta obra de Laserna, se declara:

El teatro requiere variedad.
Con este fin será el asunto serio,
porque no han de ser siempre las tonadas
boleras por arriba y por abajo,
y críticas que a muchos son amargas.

Para aumentar el interés de la representación mediante el baile, ocurre alguna vez —como en *La pescadorcita* (Laserna)— que tras las boleras con que remataban las coplas, se ponía una melodía de tirana sin estribillo. En otros casos, excepcionales también, se epilogaban las coplas con determinados bailes, en vez de la bolera habitual; así, por ejemplo, sucede un "jopeo" a las coplas de *Los gitanos y el hidalgo* (Laserna), y sucede un "zorongo" a las coplas de *La gitana pobre y el majo enamorado* (Remessi). Asimismo, una vez iniciada la decadencia de la tonadilla, no es raro que la bolera quedara sustituída por

una estrofa en versos de sílabas pares (cuatro hexasílabos y dos octosílabos), lo cual revela el deseo de buscar la variedad, evitando modelos manidos y poniendo en su lugar algo que, bien mirado, no implicó una novedad muy extraordinaria.

VI. *El diálogo en las "coplas".*

Si en las tonadillas monológicas la misma actriz o el mismo actor cantaba todas las estrofas con sus remates, en las tonadillas para más de un intérprete, las coplas solían repartir el contenido de cada estrofa entre los diversos personajes. Para ello se hizo usual adoptar la forma interrogativa, con una pregunta seguida de su correspondiente respuesta. Y a veces se unían los diversos interlocutores para cantar unisonalmente o en contrapunto la bolera de remate.

No siempre se adoptó, sin embargo, la forma interrogativa, sino que un personaje sustentaba una afirmación en dos versos, y su interlocutor o interlocutores objetaban en los otros dos. Además, aquel que en la exposición musical de la copla preguntaba, en la repetición del número debía responder, y viceversa.

Las repeticiones jamás ofrecieron complicación en las tonadillas *a dúo, pues la pregunta abarcaba la mitad primera de* la estrofa y la respuesta ocupaba la segunda mitad; pero sí la presentaron cuando el número de los personajes ascendía a tres o más, pues se establecía un turno a fin de que todos ellos tuviesen análoga intervención en el canto.

Denominando a los personajes A B C y D, he aquí el esquema corriente de su intervención en los diálogos de las tonadillas a dúo:

A interroga (dos versos).	B interroga (dos versos).
B responde (ídem ídem).	A responde (ídem ídem).
A interroga (ídem ídem).	B interroga (ídem ídem).
B responde (ídem ídem).	A responde (ídem ídem).
Boleras.	*Boleras.*

He aquí ahora un esquema —si no invariable, por lo menos preferido— en los diálogos de las tonadillas a tres:

A interroga (dos versos).	B interroga (dos versos).
B responde (ídem ídem).	A responde (ídem ídem).
A interroga (ídem ídem).	C interroga (ídem ídem).
C responde (ídem ídem).	B responde (ídem ídem).
Boleras.	*Boleras.*

Las boleras se cantaban al comienzo por A, después por dos (B y C, por ejemplo), y hacia la conclusión por los tres.

La música volvía a repetirse inmediatamente, y con análoga distribución métrica aquellos personajes que antes habían respondido a las preguntas del primero, ahora, a su vez, hacían preguntas alternativamente, para que se las respondiese quien antes había actuado de interrogador.

En esta repetición las boleras eran cantadas alterándose el turno de los intérpretes, los cuales formaban un trío vocal para concluír el número.

El esquema corriente de los diálogos en las tonadillas a cuatro aceptaba sumisamente el mismo principio del turno en las preguntas y respuestas; pero con un reparto mucho más sencillo por tratarse de una cifra par, según se ve a continuación:

A interroga (dos versos).	C interroga (ídem ídem).
B responde (ídem ídem).	D responde (ídem ídem).

En la repetición musical del número, aquellos personajes que habían hecho las preguntas son a su vez interrogados y viceversa. La intervención de unos y otros era sucesiva o simultánea en cada momento, según el capricho del compositor, al decirse las boleras epilogadas de las coplas.

VII. *Casos especiales en relación con las "coplas".*

Expuesta ya la costumbre reinante en materia de coplas cuando la tonadilla había alcanzado su plenitud, señalaremos aquí con brevedad, para concluír este capítulo, algunos casos especiales, unos anteriores y otros contemporáneos de esa época floreciente.

Durante los años de juventud de la tonadilla, uno de sus compositores más asiduos, Juan Marcolini, escribió diversas veces seguidillas, a modo de coplas, en la parte central, sin perjuicio de presentar otras seguidillas como final obligado e imprescindible. Tanta repetición de un común molde musical, y precisamente en obras debidas a un compositor que llevaba apellido italiano y que probablemente figuraba en nuestro país como extranjero españolizado, fué declarada más de una vez en los correspondientes textos literarios. ¿Por qué? Con toda probabilidad, no para que se excusase la monotonía causada por tales

reiteraciones, sino más bien para que el auditorio, amante a la sazón de seguidillas, advirtiera que, bajo tal respecto, quedaba muy bien servido. Dos tonadillas de Marcolini, ambas sin año y con títulos tomados al primer verso de las obras respectivas, tienen como "coleta" de las coplas sendos números, muy breves, con los versos declaratorios que dicen así:

Y por no ser molesta,
la tonada se acaba
con otras seguidillas
para finalizarla.

(*Yo salgo solamente.* Cantada por Nicolás.)

Y para que se acabe
mi tonadilla,
quiero cantarles otras
seguidillitas.

(*Yo estoy confusa.* Cantada por la señora Guerrero.)

Nótese, con referencia al último de esos casos, que también se empleó la forma métrica de seguidilla, desde el punto de vista literario, en esta "coleta", si bien la correspondiente música, renunciando al patrón que tanto se prodigaba en la obra, está moldeada sobre un compás de seis por ocho.

Excepcionalmente se prescindió de las coplas en ciertas tonadillas a solo escritas para presentar alguna cantante; mas privada la obra de esa parte central, que venía precisamente a constituir lo más característico del género dentro de este tipo especial de composiciones, quedaba incompleta, sin que en realidad tuviese otra justificación que la impuesta por el deseo inconfesado de pasar lo más rápidamente y con el menor compromiso posible el mal trago de lo que ahora diríamos "debut". Hallamos un caso de esto en *Amados míos* (Anón.), donde la tonadillera expone en el primer número la turbación con que sale a cantar, si bien añade que, por haber agradado en otra ocasión, debe desechar recelos. Saltando de aquí al número final, canta unas "nuevas seguidillas", alusivas a su reaparición tras un alejamiento de aquella escena:

Es la ausencia martirio
de los amantes,
que atormenta y aflige
a cada instante...
Esto, queridos,
le pasa con vosotros
a mi cariño.

Otro caso especial es el ofrecido por *La ocasión hace al ladrón* (Laserna). Aquí se glosa el refrán que sirve de título a la obra, y que aparece como letrilla al pie de cada estrofa en el

número central. Las coplas rematan con la bolera de rúbrica; pero después de esta exposición musical, no sigue una repetición o "da capo", contra lo corriente, sino un número distinto, porque aquel refrán aparece glosado con un carácter diferente, puesto que alude a la obra representada:

Si acaso la tonadilla
puede daros desazón
y aguardáis a que me vaya
para imitar al moscón,
ya no puede haber tonadas,
porque la ocasión hace al ladrón.

No sería difícil señalar otros casos excepcionales que venían a quebrantar la norma corriente con respecto a las "coplas" de la tonadilla tripartita.

CAPITULO VI

El final en las tonadillas tripartitas.

I. *Las seguidillas en las producciones tonadillescas.*

Un elemento característico de la tonadilla, desde sus albores hasta su apogeo, es aquella "seguidilla" con que se remataban estas obras menores de nuestra literatura escénica. "La seguidilla no es otra cosa que una canción, la cual forma parte de la tonadilla"; dijo el gentilhombre inglés Richard Twiss en su libro *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772 & 1773* (impreso en Berna el año 1776). Cuando la tonadilla sufre la hipertrofia de su tercero y postrer período, la seguidilla epilogal tiende a desaparecer, con gran regocijo de cuantos pretendían purificar literariamente este producto escénico de arte menor. Por eso vemos elogiada en 1790 la tonadilla *La pupila, el tutor y el viejo,* en un artículo escrito por Agustín Lladó para el *Correo de Madrid*, porque dicha producción no finalizaba con seguidillas, sino con "un precioso terceto armónico".

El *Diccionario de autoridades* del año 1739 manifestaba respecto de la seguidilla: "Usase frecuentemente en lo jocoso y satírico. Llámase así por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente. Esta misma obra definía al "seguidillero" como "persona aficionada a cantar o bailar seguidillas". Don Juan Díaz Rengifo, en su *Arte poética española,* dice con respecto a la referida composición métrica: "De dos versos de siete sílabas, trabados con dos quebrados de cinco, si el acento cae sobre la penúltima, consta cada copla de las seguidillas, las cuales son un género de coplas que comúnmente no siguen las unas la asonancia de las otras, si bien cada copla la tiene diferente. Este nombre parece lo toman de la facilidad del verso

BIBLIOTECA MUNICIPAL - MADRID

para seguir. Sirven ordinariamente para tonos, cantándose en ellas honores, glorias, virtudes, etc., de los Santos y alabanzas o también vituperios de los hombres o de otras cosas".

Entre los versos propios de este molde métrico solían interpolarse otros breves (formados por frases sueltas que interrumpían el sentido al presentar rasgos secundarios o concomitantes), cuando se trataba de seguidillas tonadillescas. Y no era menos frecuente intercalar entre las diversas estrofas el "estrambote", formado por un grupo de versos de arte menor en sílabas pares por lo común, aunque algunas veces se pusieron otros más altisonantes, como los decasílabos de *La riña de los amantes* (Anón., S. a.):

Pardas nubes se viste la esfera. Voraz fuego con ira amenaza.
Todo el cielo se cubre de horrores. Truena el polo y retumban los montes.

Tal interpolación, avalorada comúnmente por versos más o menos vivos, graciosos o chispeantes, permitía al músico lucir nuevos motivos, quebrando al mismo tiempo la uniformidad del compás ternario.

Ofrece una colección seguida de tercetillos acomodados al ritmo propio del estribillo de seguidilla *Una mesonera y un arriero* (Misón). A la seguidilla con su estribillo se le adicionan otros dos versos, uno heptasílabo y otro pentasílabo, en *El enemigo de las mujeres* (Laserna):

Allí está nuestro huésped
que al bello sexo
dice, altivo, que niega
los rendimientos.
Mas, como pueda,
yo le haré que abandone
pronto su tema,
que mayores castillos
han dado en tierra.

En algún caso, la repetición de dos sílabas convierte en heptasílabo el pentasílabo postrero de la seguidilla, como nos muestra *La visita de Bastos* (Misón).

Esta mañana, chica,
te envié coles.
Mira que no desprecio
tantos favores.
Responde ahora:
"Mejor te está una albarda
que no, que no la boda."

Aunque la denominación usual era seguidillas, también vemos escrito "siguidillas", "seguidilla" en singular, y la forma diminutiva "seguidillitas".

Hállanse varios ejemplos de la denominación "siguidillas",

en vez de "seguidillas", consultando especialmente las obras de Misón, como, por ejemplo, *No me llamo Entramoro* y la 2.ª parte de *El examen de Espejo*. Aparecen empleadas indistintamente las formas "seguidillas" y "siguidillas" en las diferentes partichelas de otra tonadilla escrita igualmente por Misón, cuyo título dice *El chasco del arriero y mesonera*.

Aparece la forma singular, ya por capricho del ingenio, ya por exigencia del consonante:

Y las pautas formando en tal materia,
hizo esta seguidilla grave y seria.

(*El remedo de una sala*. Esteve.)

Allá va una quisicosa — para introducir gustosa
a modo de tonadilla, — después una seguidilla.

(*Allá va una quisicosa*. Moscoso. Para la Cortinas.)

A veces una misma obra presenta el doble aspecto singular y plural, como el postrer número de *Francés y majas* (Esteve), cuyo comienzo dice: "Oigan las seguidillas — de la retreta", y cuyo final dice: "Aquí fin tenga — aquesta seguidilla — de la retreta".

La forma diminutiva es bastante frecuente, habiéndola autorizado todos los tonadilleros principales y otros más oscuros. Debíase, por lo general, a imposiciones de la métrica. Recordemos algunos casos aquí:

Y con las seguidillitas
este asunto acabará.

(*Quesero y cuajadera*. Esteve.)

Por conclusión del caso — unas seguidillitas
oigan, atiendan, — chuscas y buenas.

(*Los majos de los toros*. 2.ª parte. Laserna.)

Y porque aquesto no canse, — con unas seguidillitas
lo mejor será acabar — que el perdón nos ganarán.

(*El herrero*. Rosales.)

Este uso de la forma diminutiva se aplicó también a la "bolera", especialmente por Laserna durante el postrer decenio del siglo XVIII. En dos obras suyas —*La prueba de los cantores* (1793) y *No sé yo* (1794), entre otras más— anunciaban las intérpretes respectivas que iban a cantar "unas boleritas" y una boleritа", con lo cual aparece la doble forma plural y singular.

* * *

La popularidad de las seguidillas se ve comentada en numerosos libretos tonadillescos. *La españolizada* (Anón., cantada por La Caramba) dice:

Columpio, seguidillas, son el propio carácter
moño y guitarra, de nuestra España.

En *Garrido enfermo y su testamento* (Esteve), cantaba un personaje:

...Escucha estas seguidillas mías,
con estilo saleroso pues es lo que causa asombro.

A todas las clases sociales, tanto las urbanas como las rústicas, llegaron la pasión por las seguidillas y el amor a su cultivo durante el efímero recitado de la tonadilla escénica. Acerca de esto refiere "Don Preciso": "Entre la gente menestral y artesana conozco una porción de jóvenes de las más bellas disposiciones, no sólo para cantar seguidillas, sino también para componerlas; y, ciertamente, causaría admiración a cualquiera que no supiese hasta qué grado llega el genio español al ver que unos hombres, sin principio alguno de la música y sin más cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe." Los mismos libretos tonadillescos testimonian la facilidad que tuvieron para componer seguidillas ciertas gentes de baja condición. El número final de *Un maestro de música y una señorita* (Misón) comienza con los versos:

Los tambores de guardia han sacado unas guapas
de infantería seguidillitas.

El primer número de *La pastora muda* (Esteve) comienza con los versos:

Seguidillas pastoras que también hay pastores
cantaros quiero, seguidilleros.

Con tanta riqueza y variedad de seguidillas como se prodigaba entonces, no es extraño que por lo general tuviesen efímera existencia las popularizadas por tonadilleros de uno y otro sexo. Ello se declara bien terminantemente y de un modo inequívoco en *El Café de Barcelona* (Laserna), donde un personaje misántropo, el Taciturno, se pone a leer en alta voz varias "máximas morales" (*sic*), entre las que figura la siguiente: "Hay personas

que se parecen a las seguidillas, que sólo se cantan una temporada." Esto no obstante, algunas supervivieron a las intérpretes que con esos versos habían obtenido ruidosas aclamaciones. Tal ocurre con una muy popular, cantada por la célebre actriz María Ladvenant, que decía:

Es en glorias pasadas unas veces verdugo
el pensamiento y otras consuelo.

y que al morir esa mujer, en plena juventud, inspiró un romance endecasílabo: "Súplicas y muerte de María Lavenant y Quirante, primera Dama del Theatro Español, expuestas a sus verdaderos apasionados", *por don Cándido Bonifacio de Vera. El texto* abarca tres partes: la señalada en cursiva, que repite los versos referidos; la que se complementa con la misma para formar los endecasílabos, y un comentario marginal a la derecha de esa estrofa. Los versos construídos con tal artificio dicen textualmente:

Es en glorias pasadas, dije un día
el pensamiento (¡muero al acordarlo!)
unas veces verdugo; ¡oh, cuán terrible!
y otras consuelo, que disfraza el daño.

La nota marginal reza como sigue: "La famosa seguidilla que (con el socorro de la música) ha hecho y hará una de las delicias del Imperio del Placer."

Silveria Ribas, la hija de María Ladvenant, también se dedicó a la escena. Escribióse para ella la tonadilla *El entretenimiento* (Anón., S. a.), en la cual manifestaba la intérprete que iba a cantar una tonada compuesta con lo que más se venía cantando cuando ella andaba a gatas aún. Y esa composición musical es precisamente aquella seguidilla que había hecho en el siglo XVIII una de las delicias del Imperio del Placer.

Entremeses y sainetes prodigaban sin tasa seguidillas a la sazón. En mi artículo "La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII" (*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*) resumí el contenido musical de los sainetes líricos manuscritos que conserva la referida Biblioteca, y establecí una estadística referente a las denominaciones o carácter de las piezas musicales contenidas en esas obras menores. Allí hay seguidillas, coros, a cuatros, minués, pastorelas, villancicos, bailes, marchas, jotas, etc.

Los 480 sainetes registrados suman un total de mil piezas musicales, en números redondos, estando representadas las seguidillas con 287 números, lo que da una cuarta parte bien larga de la cifra total de los mismos, y arroja un promedio más largo que corto de una seguidilla por cada dos sainetes.

Asimismo contienen seguidillas otras producciones teatrales contemporáneas de esos sainetes, como zarzuelas y también alguna ópera, que recibió tal aditamento cuando se la tradujo para ser cantada en español.

La tonadilla escénica durante largo tiempo consideró la seguidilla como un epílogo obligado, aunque desglosable por su índole, advirtiéndose esto último con relativa frecuencia de un modo directo o bien indirectamente.

Pase este capricho por chanza no más, y las seguidillas ahora escuchad,

dice *La bola del mundo* (Laserna). *Una peregrina y un galán* (Anón., S. a.) finaliza con seguidillas, para que "en regocijo acabe — este juguete". *El chasco del arriero y su mesonera* (Misón) advierte a este respecto lo que ya queda consignado más atrás. Declaraciones idénticas aparecen en las obras de variados autores. Ejemplos:

Y como siempre, acabe
con seguidillas.
(*Oigan mi tonadilla*. Marcolini.)

Pues celébrese la boda con alegría y placer, y con unas seguidillas, como es uso, acábese.
(*La novia desdeñosa*. Laserna.)

Análoga manifestación se efectuaba en *La competencia de las dos hermanas* (Moral), con la particularidad de que el anuncio no está escrito en verso, sino en prosa, constituyendo una "parola" breve: "Cantaremos a dúo una tiranita, y concluiremos la tonada con las acostumbradas seguidillas." Característico de esta producción es que la tirana se acompañaba con guitarra y las seguidillas tenían el consuetudinario apoyo orquestal.

Las seguidillas epilogales presentaban por lo común aspectos literarios ajenos al desarrollado en la parte central de la obra. Tal ocurre con centenares de tonadillas, declarándolo así algunas, como *La Guía nueva* (Castel), cuyo postrer número se anunció así:

Y mudando de estilo, oíd las seguidillas
prendas amadas, con que se acaba.

Las seguidillas no se daban tan sólo en el número final, sino entre otras estrofas de bastantes tonadillas, sin que por ello adoleciese de monotonía la correspondiente producción. En ocasiones se justificaba tal abundancia por la índole del asunto, como en la *Tonadilla a solo de las Seguidillas* (Anón.), cuyos primeros versos dicen:

Estaba un montón de majas cantaron una tras otra,
cantando seguidillitas; y cada una muy distinta.

Pero no siempre aparecía justificada la profusión de esta predilecta composición literariomusical, a pesar de lo cual se la suele encontrar por partida doble o triple en una misma obra. De cuatro números, dos son seguidillas en *El desafío* (Anónima, 1765). Hay unas "seguidillas que son delicadas", y para conclusión otras "seguidillitas", en *Yo estoy confusa* (Marcolini). Vemos varias seguidillas en *La compositora* (Anón., probablemente de Laserna), tonadilla integrada por una sucesión de pasos. Entre las numerosas producciones tonadillescas que tienen tres seguidillas, mencionaremos *Un herrero, una maja y su marido* (Anón., 1764) y *El valenciano y la frutera* (Castel). *El nuevo de las boleras* (Esteve) incluyó unas seguidillas boleras no escritas, porque se cantaban *ad libitum* a la guitarra, además de las seguidillas inaugurales y las que sirven de epílogo. Otra producción del propio Esteve, *El parlamento del bis-bis*, testimonia cuán perseverante era a la sazón el predominio literario de la seguidilla como forma métrica, pues en este molde están vaciadas no sólo la introducción y la pieza final, sino también las "coplas" centrales. Varias obras correspondientes al tercer período suministran seguidillas por partida triple. En tal caso se hallan dos tonadillas de Moral, a saber: *Los fingimientos* (con seguidillas como "coleta" del número inaugural, seguidillas boleras y seguidillas epilogales) y *El correo y memorialista* (con seguidillas, cuya respectiva construcción musical es como sigue: un "andante poco" en 3 por 4; "un allegretto poco" en 3 por 8, cantado a dúo en terceras, y un "allegro" epilogal en 3 por 4, número concertante con abundancia de gorgoritos, donde se imitaban los gorjeos de las aves piadoras).

Esa superabundancia de gorgoritos venía unas veces ya jus-

tificada por el supuesto deseo de imitar el canto de los pájaros; pero otras veces no, pues en el fondo solamente delataba el deseo de copiar con servil obcecación las modas del italianismo operático. Y mereció la severa reprobación de personas tan apasionadas por la tradición española, como "Don Preciso", *quien, después de propugnar por la sencillez de las melodías* cantables, no vacila en escribir el siguiente párrafo: "Yo sé muy bien que estas reflexiones sólo podrán granjearme la enemistad de aquellos infatuados adoradores de todo lo que no es nuestro, y particularmente de aquellos profesores, o llámense apasionados, que con su extraordinario lujo en el manejo de la guitarra pretenden corromper la armonía de este sencillo instrumento, introduciendo grandes arias, que nada dicen ni significan en los corazones españoles; pero nosotros, señores apasionados, debemos despreciar semejantes alteraciones, que se separan de la naturaleza de las cosas, y continuar cantando aquellas seguidillas, tiranas, polos y demás canciones características de nuestra nación." Según manifiesta el mismo autor, cuando Italia había estragado el gusto musical español de las gentes entonadas, el vulgo seguía componiendo seguidillas para aquellas fechas clásicas del año en que la juventud celebraba con panderos y guitarras los días de procesión de sus barrios; y eso que también al vulgo habían llegado el estrago de la moda y la corrupción de imitar el canto italiano, según advirtió el propio "Don Preciso", aunque sin fijar en qué medida se había efectuado tal contaminación.

II. *Variedad de seguidillas tonadillescas.*

Las seguidillas tonadillescas eran de una variedad desconcertante. Además se imponían con tal apremio, que más de una vez, habiéndose pensado primitivamente en escribir otra clase de tipos literario-musicales para una obra, se los eliminaba para dar cabida a ellas. Seguidillas sustituyeron a un "rondó italiano" de *El amante apocado y dama quejosa* (Esteve, 1784) y a un "Final" (*sic*, como título) que intercalaba un "baile inglés" en *La crítica de la boda* (Anón., S. a.). Ambos ejemplos acreditan la afirmación de un iberismo que desdeñaba lo exótico. Por otra parte, las seguidillas contribuyeron más de una vez a reforzar el hispanismo musical. Así, las primitivas seguidillas epilogales de *Tomasa y Colás* continuaban el asunto desarrollado en la obra;

pero se las cambió por otras, donde se intercalaba "un sonsonete alegre que se canta en Cádiz".

El imperio de la seguidilla se destaca por doquier. Laserna, en *Cada oveja con su pareja* (S. a.), sustituyó de su puño y letra los versos primitivos por otros, que dicen:

Y con las seguidillas
acabe esto.

La maestra de niñas (Misón) tiene una escena en que las alumnas practican el deletreo, cantando sobre un molde seguidilleril. Igual molde tienen unos extensos villancicos de *El paje de las habilidades* (Esteve).

Las seguidillas tomaron a veces el título de la tarabilla, que se enquistaba en ellas. Se denominan "Seguidillas del Jole, jole, ja" las que Garrido ordenaba cantar a sus alumnas en la tonadilla *La escuela de Garrido* (Esteve), cuya letra dice:

La maja más remaja
(Jole, jole, ji. ¡Ay lilí!
Jole, jole, ja. ¡Ay lalá!)
del universo
no es posible compita
con mi salero.

"Seguidillas de tarabilla" son las que remataban *Un amolador, un calderero y una rabanera* (Marcolini):

LOS TRES.

Escuchad, mosqueteros del alma,
las seguidillas,
en que cada uno sigue
su tarabilla.
Escuchad de mis ecos la voz,
atended de mi arenga el compás,
cómo suena de uno el tintín,
cómo suena del otro el tantán;
y si logra agradaros,
chitón, que allá se verá.

LOS DOS.

Tin, tin, tin, tin.

MAJA.

A mis rabanitos,
rabanitos tiernos.

LOS TRES.

Mosqueteros, que viva,
si gustó, hasta otra tarde, queridos,
su tarabilla.

"Seguidillas amarteladas", según las partichelas, o "*V*oleras amarteladas", según el guión musical, son las puestas a un número de *La maja pobre y majo enamorado,* segunda parte (Bruzzoni).

"Seguidillas de miscelánea" son las escritas, por fin de fiesta y a modo de humorada, en *La guía nueva* (Castel), recibiendo aquel nombre porque intercalaron un "rectado", un "caballo" y

además un "baile" que Nicolasa Palomera cantaba y bailaba a un tiempo.

Distinguían a la sazón los compositores y libretistas varias clases de seguidillas por su calidad. Había seguidillas populares, perteneciendo a este grupo las que se cantaban con guitarra libremente, sin que se acompañara por la orquesta el respectivo texto melódico, porque la intérprete lo elegía *ad libitum*, y las que podríamos llamar de lucimiento. Aquellas eran "seguidillas majas" y éstas "seguidillas serias". El propio "Don Preciso" dividió su colección de seguidillas en varias clases: "coplas amorosas o serias con estribillo, para que puedan aplicarse a la música de aquellas seguidillas patéticas y tristes que comúnmente se componen por tonos de tercera menor" (*sic*, en vez de decir "se componen en modo menor"), y "coplas jocosas, también con estribillo, que suelen cantarse con todo género de seguidillas para bailar".

Establecido un criterio sobre la base del buen tono para la clasificación de las seguidillas, a veces se lo declaraba así taxativamente. Tal ocurre en *Las máscaras* (Esteve, cantada por la Portuguesa), donde la intérprete, después de haber entonado unas seguidillas que pintaban rasgos de la vida maja, expone como preámbulo de las seguidillas epilogales:

La Portuguesa, tiene otras seguidillas
noble auditorio, de mejor tono.

Son curiosas, entre aquellas de carácter vulgar, unas "seguidillas de ciego", escritas en *Los vagamundos y ciegos fingidos* (Galbán), y calificadas al final como "verdades de Perogrullo", por la índole de la letra. Las debían declamar "todos rezando rítmicamente". La letra de sus tres coplas se transcribe aquí:

De Madrid a Toledo todo camino llano
hay doce leguas, menos las cuestas.

El que tiene una vieja aunque sea la Pascua,
para cortejo, come abadejo.

Como el vaso de vidrio que al menor golpecito
son las doncellas, luego se quiebran.

Las seguidillas con texto parcial o total en lenguas muertas y en idiomas extranjeros aparecen de cuando en cuando en la

literatura tonadillesca. Unas veces cultivaban lo grave; otras veces, por el contrario, constituían una parodia burlesca encaminada a ridiculizar el modo de cantar español que tenían algunos extranjeros. Bajo este aspecto caricatural se sacaba partido incluso de dialectos regionales. Así, *La gallega seducida* (Laserna) presenta a la protagonista imitando el modo de cantar la Polonia Rochel unas seguidillas "resaladotas", a la sazón popularísimas, como se dijo en el primer volumen.

La maja alegre (Laserna) presenta a una muchacha que tenía dos pretendientes, uno catalán y otro francés. El catalán entona en la lengua de su país la siguiente seguidilla:

Las donas que son bochas
veu bien claru,
a vegadas al home
donan tal pagu.
Y así me sembla,
qu'el mateix a nosaltres
nos dará aquesta.

El francés entona en lenguaje chapurreado la seguidilla siguiente:

Que si son las mujeres
petit coquetas,
los hombres con un felpo
las tornan buenas;
que necesitan
un poco de garrote
las señorritas.

Hallamos versos latinos bajo forma sentenciosa en una estrofa de las ya mencionadas "seguidillas del jole, jole, ja", escritas por Esteve en *La escuela de Garrido*:

Qué bien dijo el que dijo
sin duda alguna
(jole, jole, ji; jole, jole, ja.
quod ad naturam."
"Nemo negare potest
¡Ay, lilí, lilá!):

Hacia 1765 fué moda que las seguidillas epilogales incluyeran frases italianas. He aquí algunos ejemplos:

Oiganme, mosqueteros,
las seguidillas,
que es una idea rara,
nueva y pulida.
"Idolo mío,
sposo amato,
se tu mi lasci,
yo moriró."
A una madama
vi que de aquesta forma
cantaba un aria.

(*La criada*. Anón.)

Oigan las seguidillas
de idea extraña,
y verán un terceto
a la italiana.
"Dolce mio bene.
Anima cara,
per te, mia vita,
si esmarra il anima.

La sorte mia
siempre tirana."
Y adiós, señores míos.
Hasta mañana.

(*El bromista y las hermanas.* Ton. a 3. Anón. S. a. Primitiva.)

Cada uno de estos dos casos ofrecía muestras del influjo italiano —aria y terceto, respectivamente, por tratarse de obras escritas a solo y para tres interlocutores—, sin que abundasen los gorgoritos que treinta o cuarenta años después habrían de inundar no pocos números del repertorio tonadillesco. Pertenece también a 1765 *La limera y el usía* (Anón.), cuyas seguidillas, por influjo vocal-instrumental de la música italiana, tienen, tras el ritornelo, aquellos versos que dicen: "Tirano amante, — aleve dueño"; mas con la particularidad de que primero se cantan estos dos versos en forma de recitado y en seguida se repiten con melodía amoldada a la métrica musical de las seguidillas, lo cual constituye una evocación pasajera del italianismo operático.

También intercalan versos italianos las seguidillas epilogales de *El abate* (Anón., S. a.), cuyo comienzo y final dicen:

Oigan en seguidillas,
si les agrada,
cómo enseñaba un maestro
a una madama...
Y así enseñaba a todas
con eficacia.

En todos estos ejemplos el influjo italiano está considerado respetuosamente. No sucede lo mismo en otras seguidillas de años posteriores. Así, *La operista y el empresario* (Anón., S. a.) tiene seguidillas entonadas por un empresario italiano que "le gosta cantar a lo maco", es decir, que tenía afición al cante de la gente maja, y chapurrea los versos:

Gustan los italianos
di macarrone,
mas las chicas d'Ispagna,
maco matone.

o, lo que es lo mismo, puesto lo precedente en buen castellano: "los italianos se inclinan a los macarrones, pero las chicas españolas prefieren los majos matones".

En la segunda parte de *Las lecciones de Garrido* (Estevé, 1780) ese actor describía la instrucción que supuso haber recibido de cierta cantante italiana. Esta profesora le había cantado unas seguidillas "que el Gran Turco le enseñó" y que se acompañaban, no con pandereta, sino con violín. Y a continuación el mismo intérprete cantaba "en tono de mujer" las mencionadas seguidillas, cuyo texto es como sigue:

Si li españoli tienen
macas rumbonas,
sepa lei que las crria
micor Boloña...

Otro chapurreo curioso es el que hacía un italiano, con abuso de gorgoritos, al formular su declaración amorosa en la tonadilla *Un español, un italiano y una maja* (Presas, 1775). Hallamos, asimismo, otra seguidilla cantada por un italiano, que calificaba esta pieza con el nombre "aria de maco", es decir, "aria de majo", en *Los codiciosos burlados* (Anón., S. a., con caligrafía de comienzos del XIX).

No son raras las obras cuyas seguidillas se presentan como brotadas en suelo francés, o escritas en idioma del vecino país septentrional. *La maja de Coronado* (Esteve) concluye con una pieza cuyo texto dice:

Aquestas seguidillas
aminuetadas
de París han venido
y así se bailan.
"Ti, ti, ti, ti, ti, ti, ti.
Quiéreme, quiéreme tú a mi.
To, to, to, to, to, to, to,
que te quié que te quiero yo."
Y esto se acaba.
Dadnos, mosqueteritos,
cuatro palmadas.

En *Yo soy un majito* (Castel, a cargo de Garrido) cuenta el actor que una madame le pidió cantase

unas seguidillas nuevas
con carácter de paspié,
las cuales habían sido
compuestas en Montpellier
por un español, al clave
de un destemplado rabel.

Estos casos testimonian entronques de índole coreográfica, por virtud de los cuales apareció la seguidilla asociada directa o indirectamente a otras danzas extranjeras, venida la una de París y la otra de Montpellier. En la tonadilla titulada *Los españoles viajantes* (Ferrandiere) preséntase un personaje procedente del extranjero, el cual canta unas "seguidillas en francés", que dice haber traído de Holanda, añadiendo que esa misma canción se había entonado en las exequias de un vate fallecido mientras representaban el postrer acto de una tragedia. El texto de dichas seguidillas está en un francés lleno de aberraciones ortográficas, como puede verse aquí:

Ve tu ma Rosineta
fer ampleta,
du rue des Mari?
Se ne sui poen tircis
me la nyu dans lombrro
se suis ancor le mem
e cantil fe sombrro,
le plui bo ya son gri
le plui bo cha son gri.
Se ne sui, &.

Así como un italiano denominó "aria de maco" a cierta seguidilla, según se dice varios párrafos atrás, un peluquero francés salió por "serridilla francesa" (*sic*, "serridilla", en vez de "seguidilla") en *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Esteve), pieza que no es una seguidilla precisamente, sino una canción popular del otro lado de los Pirineos, a la cual nos hemos referido ya también.

Dicen requiebros en árabe las seguidillas finales de *La Sultana* (Anón.), que comienzan:

Oigan, oigan, señores,
con broma y bulla,
y verán requebrarse
a la moruna.

Zala, zala, zala,
gir, gir, gir, gir.
Zala, zala, mela...

Esta misma forma métrica adoptó el diálogo entre un paisano y un centinela, moros ambos, que chapurreaban el español, en *El sitio de Melilla* (Anón.):

Cuenta jonior, alerta.
Venir christiano.
Yo le cortar cojote
con el alfanjo.

Estar caliando,
que jacer a Majoma
quiero un regalo.

Las seguidillas estaban amenazadas de perecimiento cuando principió el tercer período de la tonadilla escénica. Algunos años antes se había comenzado a manifestar lo que podríamos denominar su proceso de descomposición, aunque la desaparición vendría lentamente, pues no era fácil demoler en un día, ni siquiera en un año, lo que había sido manifestación poético-musical predilecta durante varios siglos. Y ese proceso de descomposición se inició, en el teatro, dando entrada a la tirana y otros aires, que al principio aparecían asociados con ellas. Una tonadilla de Esteve citada ya varias veces, *La escuela de Garrido*, dice en su postrer número:

Para que bien acaben
las tonadillas,
deben de ser alegres
las seguidillas.
¿Y cómo han de ser?
¿Y cómo serán?
Cantando esta tirana
con gracia y con sal.
En un barquito pequeño
navego yo por el mar,
y los navíos de ochenta
me hacen la salva real.
Tirana, tira, tirana,
tira chinitas y andar,
y ahora lo verás, valiente,
ahora, valiente, verás.
De este modo se alegran
los mosqueteros,
y le dan el aplauso
a nuestro esmero.

Transcurridos bastantes años más, acaso veinte, se consideraba ya muerta —aunque no lo estaba en absoluto, ni mucho menos— aquella seguidilla cuyo fenecimiento había sido anunciado por Mateo Alemán unos siglos antes. Así lo proclama, efectivamente, *El último que llega* (Laserna, S. a.), al decir que el aria italiana mató a la seguidilla, pero que más tarde acabó siendo despojo de la polaca.

III. *Elogios y despedidas en las seguidillas.*

Ya se vió con cuán infantil inmodestia ensalzaban ingenios y compositores sus tonadillas, a fin de predisponer favorablemente los ánimos del auditorio desde el comienzo. No se granjeaban menores elogios las seguidillas epilogales, consignándoselos unas veces en los versos que las antecedían y otras al empezar la estrofa seguidilleril. Según esas declaraciones, cuya costumbre se mantuvo perseverantemente, las seguidillas epilogales eran "nuevas", "extrañas", "preciosas", "de primor", "de fundamento", "de idea extraña", "de golpe y porrazo", "de *broma y jerga*", "*chuscas, alegres y de buen gusto*", como se dicen varias tonadillas anónimas. Ningún compositor se sustrajo a esta práctica, según veremos en seguida.

Ejemplos recogidos en Misón:

La primera parte de *El sacristán, el payo y su mujer,* concluye "con seguidillas — de rompe y rasga". En *El equívoco* anunciaba la tonadillera unas

seguidillas locas
que brinquen, que salten,
que haya mucha gorja.
Voy, mosqueteros,
y que arda Troya.

Más modesto es el elogio consignado en la segunda parte de *La pastorelita*:

Adiós, patio.
Adiós, gradas.
Oigan las seguidillas,
que no son malas.

Excepcionalmente no puso Misón el elogio al principio, sino como remate de la obra, en *El sastre borracho,* cuyas seguidillas, onomatopéyicas, refieren de qué modo tocaban los clarineros de los dragones, y finalizan con el estribillo:

Esta chulada
por acabar con rumbo
aquí se encaja.

Ejemplos recogidos en Esteve:

Cosa es precisa
que aquí yo entone
las seguidillas.
¡Oyelas, chusco!
¡Oyelas, mono!

Que son bonitas,
primorositas,
agraciaditas,
muy puliditas.

Así elogiaba este compositor las seguidillas epilogales en *El cuento de una moza que se casó*, y elogiaba otras seguidillas, por lo "nuevas, flamantes y muy bonitas", en *La protección de la Pérez*.

Laserna anuncia "seguidillas de golpe", "seguidillas de gran primor" y "seguidillas chulas y guapas" en *El gusto perdido*, *Los majos de los toros* y *Madrid y corte de mi alma*, respectivamente. En otra obra suya la intérprete decía: "Agradecida a todos, ahora pienso — cantar unas boleras muy chistosas"; mas a pesar de tal promesa, esas seguidillas boleras carecen de gracia y de interés.

Misón, Esteve y Laserna son los tres principales compositores de tonadillas: representante el uno de la época primera, el siguiente de la época segunda y Laserna de las épocas segunda y tercera, estos productores han llenado la historia de la tonadilla a través de su evolución, desde la infancia hasta la decrepitud. Y si ellos aplicaron sin vacilaciones ni reservas este sistema laudatorio, ¿cómo extrañar que su ejemplo fuese imitado por otros autores de menor talla y por los libretistas que les suministraron los textos literarios respectivos? Lo vemos, efectivamente, de una manera sistemática. Marcolini anuncia seguidillas "buenas y muy pulidas" en *Los payos y una paya*, y seguidillas "de extraño intento" en *Un bollero, una calesera y un guarda*. Castel anuncia seguidillas "buenas y extrañas" en *La jardinerita*. Rosales anuncia en *El cartero y la criada* seguidillas

que son de nueva idea
chusquitas, agraciadas,
pulidas, estupendas;

y en *Los toros* anuncia "seguidillas hechas a la grec." Son "muy buenas" las de *Los Usías* (Aranaz), y "muy chulas y graciosas" las que hay en *El chasco del cortejo* (Rodríguez), y "repulidas" las de *Madrid del alma, ¡ay, pueblo mío!* (Presas), y "lindas y buenas" las de *Aquí viene, señores* (Aranaz). "De golpe y

raras" son las que figuran en *Los españoles viajantes,* y "de gira y golpe" las que rematan *Los majos operantes,* ambas obras firmadas por Ferrandiere. *La Rosquillera,* de Valledor, dice:

Aquesto acabe con regocijo,
con seguidillas de nuevo estilo,

y esta frase final prometía nada menos que una innovación en la estructura de las correspondientes seguidillas epilogales.

La realidad muestra que la mayor parte de las veces eran falsas, engañosas y fingidas las promesas efectuadas tan altisonante o sugestivamente.

En ocasiones, sin embargo, la seguidilla no constituye un singularísimo primor, sino una necesidad impuesta por la marcha de la obra, si nos atenemos a los textos literarios. Así la tonadilla *Un marido, la dama y un galán* (Esteve) incluyó a la conclusión de la parte central esta declaración ingenua, que parece testimoniar el deseo de salir del paso lo más pronto y mejor posible: "Pues va de largo, — seguidillas y acabar." Y *El pájaro o cazador* (Anón.) anuncia: "Vayan las seguidillas — por finiquito." Los intérpretes de *El juego del burro* (Rosales, 1771) acababan su tonada con unas seguidillas, que se aprestaron a cantar "esperando que suplan — nuestros defectos".

Temiendo alguna vez cansar a los oyentes si la obra se prolongaba demasiado, para abreviarla se prescindió de las seguidillas epilogales, aunque tal podadura fué rarísima. *El despreciado* (Laserna, 1779) carece de esa conclusión, declarándose expresamente que se omitió dicha pieza "para no cansar al público".

* * *

Era muy frecuente que las seguidillas rematasen con vítores para el auditorio o para los mismos intérpretes. Vemos un ejemplo típico de esto último en *El francés y las naranjeras* (Anónima), cuyas seguidillas finales, ajenas al asunto, pintaban a majas y majos, teniendo por contera el estribillo siguiente:

Vivan y beban
la ramilleterita
y la naranjera.

También hallamos algo semejante en *Un padre, una madre y una hija* (Guerrero), cuya seguidilla final incluye una con-

tradanza, de la que sin duda se esperaba el éxito, finalizando con los versos: "Viva la tonadilla — con contradanza."

Otras veces la despedida era de magna sencillez:

Adiós, que aquí la idea
la concluímos.
(*El sentimiento de la Polonia.* Laserna.)

Aquí, polaquitos,
concluye la idea.
Abur y mandar.
(*El gusto perdido.* Laserna.)

El optimismo de los versos laudatorios que inauguraban o anunciaban la seguidilla final, presenta marcado contraste con ciertas conclusiones, reveladoras de mal ocultas desconfianzas o de temores irreprimibles. No se dió esto con abundancia excesiva, sin embargo, y a buen seguro se basaba en experiencias dolorosas de fracasos recibidos, porque de nada puede servir predisponer favorablemente los ánimos del auditorio con extremados ditirambos, cuando bien pronto la realidad patentiza cuán injustos e injustificados eran los elogios previos. Veamos algunos casos de esa índole:

Esta es la idea;
y si acaso no agrada,
tened paciencia.
(*El chasco del mesón.* Aranaz.)

Y aquí un deseo
el perdón solicita
de tantos yerros.
(*Un arriero, una maja y tres bandoleros.* Esteve.)

Acabe la tonada
por si molesta.
(*El diario.* Laserna.)

Abur, mis monos.
Aplaudidme si gusta,
y si no corcho.
(*La miscelánea.* Laserna.)

La adulación se alía con el ansia de ser recibida benévolamente, en algunas seguidillas. Sirvan de ejemplo las que rematan *La función del lugar* (Anón.):

Llevadme en la boquilla,
mis mosqueteros,
pues soy, para agradaros,
de caramelo,
y me deshago toda
por complaceros.
Amados chuscos míos,
hoy mi fineza
quisiera ser almíbar
y de jalea,
y repartirme a todos
los que finos me obsequian.
Mas baste daros
mi grato, dulce pecho,
para agradaros.

IV. *La métrica en las seguidillas.*

Pudiera suponerse que las seguidillas se hallan sujetas indefectiblemente a una métrica inmutable: estrofa de cuatro versos, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares, con adición facultativa de un estribillo. En la referida forma concluyó cristalizando esta forma estrófica, mas no sin antes pasar por una serie de tanteos que podrían considerarse como irregularidades, cuyo proceso examina con instructiva detención P. Henríquez Ureña en *La Versificación irregular en la Poesía castellana*. Cuando esa cristalización se había impuesto al parecer definitivamente, no faltaron ciertas corrupciones a las cuales hizo referencia "Don Preciso", en su *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos*, expresándose así: "¿Cómo es que muchas seguidillas fresquitas y recientes, compuestas ahora mismo en la oficina de los cascos de nuestros insignes poetas, tienen el segundo y cuarto verso de cinco sílabas con aguda al final, que equivalen a seis, como se ve por este cantar?

Si a otro cuando me quieres
la mano le das,
cuando ya no me quieras,
di, ¿que le darás?
No lo digas, no,
que no creí que fuese
tan falso tu amor..."

Tras esto, extendíase "Don Preciso" en consideraciones sobre dicha clase de seguidillas, señalando cuán defectuosas son y cuán imposible les es admitir una música sencilla, y mostraba la forma en que pueden componerse para que se canten sin violencia, con cuyo motivo transformó el ejemplo anterior del siguiente modo:

"Si a otro, cuando me quieres,
le das la mano,
cuando ya no me quieras,
¿qué le habrás dado?
Mas calla, calla,
que no creí que fueses
mujer tan falsa."

Como "Don Preciso" hizo su recopilación de seguidillas cuando la tonadilla se hallaba en plena decrepitud hipertrófica, podríamos suponer que tales defectos se aplicaban a las seguidillas de las postrimerías del siglo XVIII, es decir, aquellas que, en buena parte, aceptaban una música extraseguidillesca e imbuída por el espíritu melódico del operismo italiano. Y, sin embargo, no es así. En todas las fases de la tonadilla, desde sus albores hasta sus últimos años, encontramos, junto al tipo métrico usual, otro inspirado en esa norma tan acremente reprobada por "Don Preciso", sin que ello fuese obstáculo para que los compositores escribieran seguidillas musicales frescas y graciosas.

Esa arbitraria métrica fué cultivada por vates tan afamados como el mismo don Ramón de la Cruz. Y no sólo en la seguidilla propiamente dicha, sino también en el estribillo. Compruébalo así su sainete *Los panderos* (Cens. de 1781), donde, al lado de una seguidilla normal, que dice:

Las del Lavapiés juzgan
que son muy majas,
y al Barquillo le piden
la sal prestada...,

hay otras dos anormales, como lo acredita el siguiente ejemplo, puesto bajo el epígrafe "seguidillas majas":

Por huir de chismosas
en el Lavapiés,
me he mudado a la calle
de Santa Isabel;
que es calle ancha,
y allí nadie murmura
que entre ni salga.

Y lo confirma su sainete *Quien dice mal de la pera aquel se la lleva* (Cens. de 1771), donde tal anomalía recae sobre el estribillo:

¡Oh, bien haya la corte,
que es el remedio
de todas las personas
de entendimiento!
¡Ay, Madrid, Madrid!
Los que no te conozcan
digan mal de ti!

En relación con este aspecto de la métrica seguidilleril referido a las tonadillas, veremos ahora varios casos especiales que vienen a complementarlo.

A veces el verso hexasílabo sustituyó al pentasílabo en el estribillo de la seguidilla. Tal ocurre en una de las estrofas —porque la otra es normal— de *El valenciano* (Anón.):

Ande usté, ande usté,
que es la sal de las sales
aquel "qui vol pré".

A veces se hallan hexasílabos en vez de pentasílabos, pero con la particularidad de que los correspondientes versos no son agudos, como hasta aquí se ha visto, sino llanos. Ejemplos:

El huracán ya suena. El relámpago y rayo.
El granizo fiero. El rayo y el trueno.
(*Una pescadora y un marinero.* Esteve.)

Chorizos extremeños con carne de borrico
hechos en Vallecas, en tripa de vieja.
(*Locuras y resultas de carnestolendas.* 1.ª parte. Laserna.)

A la corte Juanita y a los dos días vino
se marchó soltera, casada a la aldea.
(*Pastor y Pastora.* Laserna.)

Más excepcional es el caso de que se forme la rima con esa corrupción parcial, poniendo pentasílabo un verso par y hexasílabo el otro, pero pronunciando este último como si fuese pentasílabo:

Ya el sol de nuestro gusto y hasta que otra vez salga
llegó a su ocaso; lloremos a dos.

En este caso es preciso formar la palabra llana "ádos" con las que, finalizando el cuarto verso, dicen "a dos", so pena de anular la métrica y la rima.

Normal sería la seguidilla de *Los ciegos* (Rosales), pues tiene versos pares pentasílabos; pero en el tercero la fonética exige formar una palabra trisílaba con las tres que lo finalizan, y decir "lue-goa-sus", con acento llano, para no quebrar el ritmo, al leerse el diálogo que sigue:

—¿*En qué estarán pensando* —*En ir a ver luego a sus*
muchos ahora? Doñas Gregorias.

Ofrecen diversas desviaciones métricas las seguidillas de diferentes obras tonadillescas. Así, en *El teatro y actores agraviados* (Esteve), existe una estrofa de tres versos heptasílabos y el postrero pentasílabo:

¡Ay, Garrido, que vengo de ver que unos pedantes
furiosa y sofocada tan mal nos tratan!

En *El abate tuno* (Laserna) el estribillo consta de cuatro versos, siendo heptasílabo el primero y hexasílabos los restantes:

Madrid del alma mía,
pueblo adorado,
amparad a estos pobres
que ya postrados,
constantes os adoran
y buscan amparo
en vuestras piedades:
sí, dueños amados.

En *La compositora* (Anón.) se ve la deformidad censurada por "Don Preciso", con la particularidad de que el postrer verso resulta heptasílabo agudo:

No me gusta esta idea.
No va bien así.
¡Válgante mil demontres!
¿Si acabará *e* salir?

El caudal tonadillesco nos ofrece algunas seguidillas chambergas con su típico reparto métrico.

Con la tercera fase de la tonadilla comenzó a suprimirse en los finales la seguidilla musical, aunque subsistía la seguidilla literaria; mas no tardó ésta en manifestar la tendencia a desaparecer. Una vez muy avanzado el último período de esa manifestación teatral, hallamos por lo general estrofas heptasílabas o hexasílabas, que mantenían uniformemente el metro establecido para el verso primero.

Con tesón interpolaban las seguidillas tonadillescas no sólo monosílabos, palabras sueltas y breves tarabillas, sino también algunos versos sueltos. Estas cuñas tuvieron firme arraigo. Se las decía ya cantándolas, ya declamándolas, y aunque destruían la naturaleza rítmica y métrica de la seguidilla literaria, se las incluyó gustosamente, pues reforzaban el carácter peculiar del texto literario o justificaban ciertos giros melódicos, cuando no aspiraban a producir ambos efectos simultáneamente.

El "si" y el "que" constituyeron materia preferente de tales interpolaciones:

Dicen que es Dios Cupido.
Yo no lo creo.
Sí, sí, sí, sí, sí, sí.
Sí, sí, sí, sí, sí, sí.

El "no" solía emplearse solo; mas a veces contrastaba con el "sí":

El cortejo que busco (sí, sí, sí, sí)
ha de ser viejo.
No ha de tener cariño (no, no, no, no),
sino dinero.

El monosílabo "que" no siempre aparecía solo, sino asociado a otros monosílabos o constituyendo uno de los elementos integrantes de la interpolación:

¡Sardinas como peces!
¡Sardinas ricas!
Que no tienen más falta
que estar podridas.
(Que sí, que sí, que no:
que sí, que no.)
Que en este pueblo,
las que están más podridas
tienen más precio.

La falta que en algunas
(que) es muy bien hecho (ole, ole)
son unas adquiridas (ay, ay)
y otras de esencia.
Y es cosa clara (ole, ole)
que nadie está en el mundo
libre de faltas.

La intercalación del "ole" fué bastante usual por la época en que se iniciaba el tránsito de la segunda a la tercera fase de la tonadilla escénica. Veamos algunos casos, y obsérvese cuánto se parece al precedente el primero de los que siguen:

Si huye usted de mi hermana
(que) es muy bien hecho (ole, ole)
porque en la vida tuvo
(que) pizca de seso.
Si busca juicio (ole, ole)
en mí encontrarlo puede
cualquier marido.

Pues esta cofia sepa
que es española (ole, ole, ay)
y que es francesa aquesta
que usted no compra (ole, ole, ay),
que para prueba (ole, ole, ay),
habemos hoy trocado
los dos la muestra (y ole).

Esto no tiene duda,
pues es constante (ole, ole)
que nadie da en el mundo (ole, ole)
palos de balde.
Pero callemos (y ole, ole)
y acabe, como todos,
este argumento.

También se intercala el "ay", como vimos en un ejemplo anterior y nos demuestra el siguiente:

Así me afirmo
en seguir el proyecto
(¡ay!) que ya te he dicho.

El monosílabo para imponer silencio "psi" es rarísimo. Se lo encuentra excepcionalmente en *El cuento de la moza pobre* (Esteve), donde hay una seguidilla cuyo estribillo dice:

Seré soltera (psi, psi, psi),
que a las peras sin dueño
todos se acercan.

He aquí un ejemplo de tarabilla:

Aquí viene, señores, (arenú, arení y arené),
la más real moza
que ha nacido en la calle
de la Paloma.

Ahora mencionaremos una colección de ejemplos donde las interpolaciones alcanzan frases enteras, poniendo entre paréntesis todas aquellas que destruyen la rima y ritmo propios de la seguidilla:

(Eh!) Son los enamorados
(ay, dulces prendas;
ay, monos míos,
apasionados
mosqueteritos.)

Son los enamorados
como el olivo;
que en picando la oruga,
muere todito.

Mirad, mirad, muchachas. (¡Rompa usted!)
Doña Pujitos,
que viene de fachenda
con don Fastidio.

A Marica la chusca
la han encajado,
para que tome aires,
en San Fernando,
(¿Oye usted? ¡Mire usted qué salero!)
en San Fernando.

Cualquier marido pobre
de tomo y lomo
(Oigan, oigan, escuchen

este cuento chistoso) (1)
si es ciego, sordo y mudo,
vale un tesoro.

Suspende aquesos quiebros
y esos trinados,
porque aquí campa solo
(Ay, mosqueteritos,
que lindo paso)
mi Arrebollado.

Y cuando entona,
a gallinas y gallos
(¡Vaya, que el mozo
se hace persona!)
los alborota.

Pero aunque el celo quiera
remediar esto,
la malicia hace inútil (que ya se ve)
todo remedio,
porque al instante,
contra el remedio el malo (que ya se ve)
opone el fraude.

(1) En el original está entre paréntesis esta interpolación.

Parecida por su estructura a los ejemplos en que se intercalaba el "ay, ole, ole" es la seguidilla, con "ay, tin, tin", de *El enemigo de las mujeres* (Laserna), la cual incluye una complicación de interpolaciones que abarca incluso varios versos:

¿De qué sirve que el hombre (ay, tin, tin.
Salada mía, ay, ay)
huya las hembras (ay, tin, tin),
(¡Ah!) si al fin a buscar viene
lo que desprecia?
(Ay, tin, tin, tin; salada, sí. Ay, ay de mí.)
Y es vil trofeo (tin, tin, ay)
de lo que ha aborrecido
(ay, tin, tin; salada, sí)
en otro tiempo.

Otra tonadilla del mismo Laserna, *La dama y el cadete*, introdujo varios versos que destruyen la tradicional forma métrica de la seguidilla, tanto en su cuarteta inicial como en el estribillo, al cual se agregó un estrambote que se enlazaba con él, completando el pensamiento y aclarando la idea:

Es el amor un cuco
(tan dócil, mansito,
pulido y bonito),
que hay pocas almas
que no le rindan feudo
aunque mal paga.
(Si le ofenden, llora.
Si le halagan, canta,
y aunque canta y suspira).
Los que bien le aman,
logran del tal cuquillo
(tan dócil, mansito,
pulido y bonito)
dichas colmadas.

En parecido caso se halla una seguidilla de *El pintor* (Misón) copiada por Pedrell como ejemplo de "macarrónica poesía", cuyo aspecto métrico aparece definido si se tiene cuidado de poner entre paréntesis los versos accesorios, según hacemos a continuación:

Esta frente espaciosa,
campo de guerra,
(campo de perlas,
¡ay, qué hermosa!, ¡ay, qué bella!)
donde Cupido quiso
plantar bandera.
(¡Ay, que me abraso!)
¡Ay, que me quemo!
¡Ay, que es mucha la pena
que yo padezco!

A veces, en las tonadillas para interlocutores se intercalaba entre el segundo y tercer verso de la seguidilla un par de ellos, confiados a otro personaje, que venían en cierto modo a completar con algún rasgo el tema expuesto en la estrofa, si bien

ésta quedaba partida y con una interrupción en su sentido. Ejemplo, tomado de *El Francés, el italiano y los majos* (Laserna):

TADEO.
¿Qué no haremos los hombres
por las mujeres?
MARIANO.
Lachiar de ser tontos
e no darlas niente.
TADEO.
nacen sus bienes.
Aunque de nuestros males

V. *Los asuntos en las seguidillas.*

Como queda manifestado, numerosas tonadillas establecen la dualidad de asuntos, por cerrarse el primero al finalizar la parte central de la obra. Si ésta presentaba, por ejemplo, aspectos populares de la vida madrileña, las seguidillas epilogales, en transición brusca, trazaban a veces los caracteres físicos y espirituales de los actores que representaban dicha obra. Tal tonadilla, cuyo número central nos presentó a una gitana en el coliseo, se epilogaba con seguidillas de "adivinallas" o acertijos. También aparecían con cierta frecuencia, de un modo correlativo, dos acciones absolutamente distintas, ambas de carácter teatral, como en *La maja petimetra y extranjero* (Marcolini), cuya parte central ofrece un cuadro vivo en relación con los personajes que dan título a la obra, mientras que las seguidillas epilogales nos describen de qué modo "lo pasan los pobres mendicantes con lo que agarran". Incluso a veces las seguidillas que se habían anunciado como continuación de la "historia" desarrollada en la parte central, eran absolutamente ajenas a ella. A tal respecto nos suministra un caso típico *El francés, el italiano y los majos* o *El triunfo de las mujeres* (Laserna, 1781), donde se reflejan escenas y diálogos de personajes cosmopolitas. Al concluír la parte central, se anunciaba:

Y con las seguidillas
dé fin la historia.
Silencio, que empiezan.
Todos las oigan.

Aunque de aquí se deduce que las seguidillas continuarían el asunto, no sucede esto, sin embargo, pues dicen:

El sueño y la dulzura
que hacen las auras,
dilatada en el centro
de vuestras ansias,
reservará en las nuestras
la misma calma.
Y con este auxilio
y el de las piedades,
discurra el deseo
algo por remate.
Pensemos, pensemos,
de qué ha de tratarse...

Tras esto proponían los actores, sucesivamente, varios temas, todos ajenos al asunto de la tonadilla, rechazándolos inmediatamente por las causas que ellos mismos iban exponiendo, las cuales encerraban alusiones satíricas en estilo de "coplas".

Raramente, en suma, se daban casos como el *La petimetra hipócrita murmuradora* (Esteve, 1781), tonadilla satírica cantada por Nicolasa, quien se presentó como murmuradora, y tanto en las coplas centrales como en la seguidilla final, puso ejemplos dignos de crítica, continuando así el postrer número la materia que se había desarrollado en el anterior. Y se explican aquellas inconexiones al recordar que las seguidillas, como el cerengue, el caballo, el manguendoy, las tiranas y diversos estribillos, constituían "adornos" que se agregaban a las tonadillas, según expuso el *Memorial Literario* en 1787. Por eso pudieron escribirse notas como ésta, que figura en la portada de *El granadero* (Esteve, 1777), debajo del título: "Con dos seguidillas para elegir la que más acomode al genio y gusto." Y algunas seguidillas epilogales se consideraban como "pasos", entre ellas las de *La contienda* (Anón., 1779), cuyo comienzo dice:

Un majo y una maja
y un italiano
en el Prado tuvieron
aqueste paso...

Como las seguidillas solían ser ajenas al asunto, existen casos en que, habiéndose variado totalmente el texto literario para aprovechar la correspondiente composición musical una vez pasadas las circunstancias efímeras que habían justificado la representación de la primitiva letra, las seguidillas epilogales no sufren la menor variación, siendo por tanto comunes a las dos versiones. Así lo comprueba *Aplicación y constancia el modo de agradar son* (Laserna, 1788).

Cuando las seguidillas epilogales no tenían nada de común con el asunto de la parte central, se justificaba tal desviación si parecía discreto u oportuno introducir algún fundamento en realidad innecesario. En los libretos narrativos o de lances, es algo usual presentar estas seguidillas manifestando que se las había oído cantar al personaje de quien se venía hablando, o a un tercer individuo que no había entrado en la acción. Las seguidillas finales de *Supuesto que hoy que toca* (Presas, 1776) son las que una "chusca de garabato" había cantado a la guitarra. En *La despedida* (Anón., S. a.), interpretada por la Ca-

ramba), manifiesta la actriz que se despedirá cantando las seguidillas oídas en el suceso que acababa de describir. En *El lance del petimetre* (Anón., S. a.) termina la parte central diciendo: "El petimetre, fastidiado — empezó a trinar la seguidilla." Y esta pieza musical es la que la tonadillera entonaba para concluír.

Otras justificaciones en cierto modo relacionadas con las precedentes son las que, de modo vaguísimo, mantienen algún contacto con la acción desarrollada. *El maestro de música* (Rosales, S. a.) presenta a un profesor con sus dos discípulas de canto, y al final el maestro pide que sus alumnas canten seguidillas. En *¡Oh, suerte tirana!* (Aranaz, S. a.) dos novios reñidos acaban haciendo las paces, y a fin de celebrar la recuperada felicidad amorosa se piden mutuamente que cada uno cante para que le oiga su pareja, lo cual efectúan entonando las seguidillas epilogales. *Los contrabandistas del mundo* (Esteve, S. a.), cantada por la Nicolasa, tiene unas coplas muy mordaces, porque dicha actriz se había especializado en el arte de cantar tonadillas satíricas, y al concluír la parte central, anunciaba:

Porque la armonía
de la satirilla
quite el pimentón,
con las seguidillas
córtese esta acción.

Y esas seguidillas epilogales, ajenas en absoluto al tema desarrollado anteriormente, pintan el "teatro de la guerra".

* * *

Tan reiterada falta de conexión entre el cuerpo central de la obra y las seguidillas epilogales fué censurada varias veces, y una de ellas solemnemente, con la autoridad y prestigio que daba el cargo, por el corrector don Santos Díez González. Ello sucedió en septiembre de 1790, al dictaminar *Quien lo hereda, no lo hurta* (Valledor). He aquí de qué modo se expresó don Santos: "He visto la presente tonadilla, cuyas seguidillas no tienen conexión con el objeto principal de ella, por lo que me parece que se prevenga a los ingenios que en lo sucesivo presenten letras para el teatro que sean de una sola acción, de modo que el fin tenga conexión con el principio, no apartándose del objeto principal con seguidillas inconexas. Este es mi parecer, como el que por esta vez no hallo reparo en que se permita cantar."

Debajo de tan severo dictamen figura la siguiente aprobación, suscrita por Santa María: "Apruébese y represéntese con arre-

glo a las censuras que preceden e instrúyase al ingenio de las del corrector, previniéndose igualmente por los autores de ambas compañías a los demás ingenios, para que haya uniformidad en todos."

Para la completa inteligencia del anterior párrafo debe recordarse que a la sazón los directores de compañías teatrales se denominaban "autores", y que el productor de obras literarias escritas para la escena recibía el título de "ingenio".

Leyendo este dictamen podría deducirse que los escrúpulos de un preceptista quebrantaron de súbito la tradición mantenida desde que la tonadilla se había despegado del sainete, y que durante varios decenios se había mantenido inquebrantable, sin que hasta entonces hubieran reprochado nada ni los censores que aquilataban el valor de las obras escénicas, ni los auditorios que juzgaban éstas en suprema instancia, otorgándole sus aplausos calurosos, acogiéndolas fríamente o silbándolas sin piedad. Ahora bien; como la fuerza de la costumbre es más poderosa que la fuerza de la ley misma, de nada sirvió la terminante prohibición de que se hace mérito, pues estos productos escénicos de arte menor siguieron epilogándose con seguidillas ajenas al asunto, aunque no tardan éstas en desaparecer por otras causas, en las que tomaba parte el cambio del gusto, merced al cual la tonadilla, hipertrofiándose artificiosamente, se convirtió en breve ópera cómica.

Abundan, a pesar de todo, las seguidillas relacionadas más o menos directamente con el asunto de la obra, y cuando tal sucedía lo usual era que los actores dejaran de fingirse protagonistas, convirtiéndose en meros narradores, porque la acción teatral quedaba sustituída por un relato en el postrer número. Ello se ve en todas las épocas de la tonadilla.

Refiere un lance amoroso la tonadilla narrativa *La novia burlada* (Castel, S. a.) y sus seguidillas epilogales comienzan aludiendo al relato antecedente, así como también al auditorio que lo escuchaba, pues comienzan así:

¡Cuántas la tonadilla que les ha sucedido
me están oyendo, ni más ni menos!

El aspecto profesional suministraba frecuentemente la materia para las seguidillas epilogales. Así en *El cochero simón* (Rosales, S. a.); un auriga refiere el lance que le había acaecido

con su mujer, y en la pieza final narraba el caso de otro auriga. Al suceso individual sucede un relato de lo que generalmente pasaba con la tropa en *El cabo y la maja* (Laserna, S. a.). También empalma con el caso individual otro caso de carácter general, pues describe escenas propias de los lavaderos, en *Los guardias y lavanderas* (Esteve, S. a.).

No faltaban seguidillas dedicadas a glosar algún aspecto del asunto presentado en la parte central; así, por ejemplo, *La jardinera y el señorito* (Laserna, S. a.) cuenta los amores de los personajes mencionados en el rótulo de la obra, y en sus seguidillas epilogales actuaba la actriz de jardinera, para ofrecer al auditorio diversas flores: siemprevivas, tulipanes, dondiegos, etc., poniendo en cada ofrenda una aguda intención satírica. A veces el asunto aparece prolongado; así, por ejemplo, en *Atención tengan* (Laserna, 1776) dice la tonadillera que se va a cazar por las diversas localidades del coliseo, y en el número epilogal expone dónde va a colocar la caza cogida. Otras veces el asunto central no se ve glosado en desviaciones satíricas ni prolongado para remate, sino que, habiéndoselo referido a un caso concreto, reaparece como una generalización de lo dicho, según se puede ver en *Los cortejos confiados* (Laserna, 1781).

La metáfora también se puso al servicio del número final, recogiendo con tal fin aspectos reales relacionados con lo que anteriormente quedaba expuesto en la obra. *El cuento del indiano* (Anónima, S. a.) refiere la aventura de un nuevo rico procedente de América, que por hacer una conquista femenina se gastó sólo en fonda 600 reales, quedando escarmentado para siempre, pues aquello ofrecía más riesgos que pasar el mar; y las seguidillas pintan a Madrid como charco donde abundan los bajíos, escollos, caimanes, engañosos vientos y otros peligros no menos grandes, por lo cual nunca debe sorprender que se pierdan en la corte los más expertos pilotos. Los protagonistas de *La criolla* (Laserna, 1780) son unos náufragos, y las seguidillas finales de esta producción intercalan el siguiente diálogo metafórico:

PULPILLO.
¿Quién se traga unos miles
de pesos duros?

TADEO.
Las ballenas que andan
en mar enjuto.

ROBLES.
¿En qué parte del mundo
hay más arañas?

POLONIA.
Juzgo que en la cazuela
de aquesta casa.

El pastor sordo y la cazadora (Esteve, 1783) concluye con seguidillas que continúan el tema, pero ahora con el carácter metafórico que había evitado la parte central, pues ya no señalan casos cinegéticos del campo, sino otros de las poblaciones.

Hay a veces manifestaciones en cierto modo engañosas, como aquella de *El viudo y la criada* (Esteve, 1785), que dice:

Acabe la tonada con seguidillas, que sobre el mismo asunto están escritas;

pues las seguidillas no presentan una continuación del asunto, sino una generalización basada en el mismo.

Excepcionalmente existe una conexión absoluta entre el número central y el final en algunos casos, como los siguientes: *La cuenta sin la huéspeda* (Esteve, S. a.), donde las seguidillas rematan la exposición desarrollada en las coplas; *La maja y el tuno* (Presas, 1775), donde los novios describen lo que harán cuando llegue la hora de reñir, una vez casados; *El memorial* (Rosales, 1791), donde la actriz sigue manifestando sus apuros por tener que cantar ante los auditorios; *Las piedras* (Anónima, S. a.), donde la Nicolasa —que fué la intérprete— refería que se venía dedicando inútilmente a la busca de piedras preciosas, confiando dejar de ser pobre, y en el postrer número aconseja que nadie practique tales tareas, si quiere evitar tropiezos. Podría aumentarse la lista de obras que se hallan en este mismo caso; pero bastan esas muestras como ejemplo de las diversas formas que adoptaba la conexión a que nos referimos.

Cuando se fija la inclinación a continuar en el número de remate el tema tratado en el cuerpo de la obra —cosa que sucede en el tercer período—, unas veces se efectúa esa conclusión en forma literaria de seguidillas con moraleja, como demuestra *El pedante* (Laserna, 1792), y otras veces, las más, en otras formas métricas de arte menor, con molde predominante de octavilla. A esta conexión se llega de un modo natural, por sus pasos contados, y no por una imposición a plazo fijo de la censura.

* * *

Las seguidillas de remate, cuando no guardaban conexión con el asunto central —y aun en ocasiones guardándolo de un modo más o menos indirecto—, muestran predilecciones manifiestas. Una de ellas es la amorosa, la cual adopta diversas formas,

desde la *más llana y sencilla* hasta la *más entonada y llena* de afectación. He aquí algunos ejemplos:

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

(*La criada que va a vistas.* Marcolini, 1767.)

Cuando dos corazones — que yo te quiero,
se están queriendo, — y que es fino y constante
así se corresponden — mi afecto tierno."
con dulces ecos: — Aquí se acaba.
"¡Ay, dulce prenda mía! — Dadnos, si os ha gustado,
¡Ay, adorado dueño! — cuatro palmadas.
Vive, mi bien, seguro

(*Una peregrina y un galán.* Anón., S. a.)

Dos amantes ausentes, — en dulces ecos:
que se aman tiernos, — "¡Ay, dulce prenda mía!"
así tristes suspiran — "¡Ay, adorado dueño!"

(*Merlín.* Anón., S. a.)

Los celos y las olas — que parecen montañas
del mar son unas, — y son espumas...

(*La curiosa escarmentada.* Laserna, 1796.)

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

(*La casa de posada.* Bustos, 1789.)

Cupido, o "Cupidillo" —como se le denomina en *Lo que fuere sonará* (Laserna, S. a.), donde se ve al estudioso Fabio que, por ser víctima de él, vuelve al mundo y abandona los libros— aparece como protagonista en algunas seguidillas amatorias de Laserna, escritas probablemente entre los últimos años del período segundo y los primeros del tercer período.

Un sentido que podríamos denominar "rousseauniano" de amor a la Naturaleza y de interés por describir sus fenómenos, aparece con cierta constancia en las seguidillas finales. La tierra, el aire, el agua y las aves inspiraron versos no muy elevados, sin duda, pero interesantes desde luego, porque, al ser objeto de las seguidillas finales, marcan un profundo contraste con las co-

plas satíricas o los cuadros populares que los habían precedido, aumentando así la variedad de un espectáculo que no se distinguia por la unidad ni mucho menos. Esta manifestación literaria ofrece dos fases: una, correspondiente a la primera época y parte de la segunda, se desvive por lo imitativo; la otra, correspondiente a la plena madurez y período de la decadencia, no imita, sino que describe.

La bellotera y el petimetre (Esteve, 1764) imita lo que pasa en el gallinero, enlazando el "ti, ti, ti, ti, ti, ti," con el "clo, clo, clo, clo, clo, clo". Aunque no en el número final, sino en el segundo de la obra, vemos unas seguidillas con vocalizaciones, cantadas al pajarito, en *El esterero, petimetre y oficial* (Esteve, S. a.). Laserna y Bustos procedieron de igual modo en varias obras. De Laserna citaremos aquella tonadilla cuyos dos primeros versos son: "Polaquitos míos, — decidme, por Dios" (Sin año), cuyas seguidillas finales imitan el trinado de dos canarios metidos en sendas jaulas, los cuales, "con sus melífluos acentos", arrebataban los sentidos de la cantante; y otra tonadilla, titulada *El desengaño de los quejosos* (S. a.), que pinta los celos amorosos de un jilguerillo. De Bustos mencionaremos una obra perteneciente a las postrimerías del segundo período, la cual enlaza lo imitativo con lo descriptivo en sus seguidillas finales. Esta obra es *El palacio encantado*, y su postrer número dice así:

A un armonioso duelo
de consonancias
un ruiseñor a Clori
desafiaba.
Las avecillas
las escuchaban;
los vientecillos
no susurraban,
y la Naturaleza
suspensa estaba.

Gorjea el ruiseñor
con gracia y con primor.
Clori empieza a trinar
con gracia singular.

(Aquí hay once compases de gorgoritos.)

Y a una vez todos cuantos
oyendo estaban,
declaran que se lleva
Clori la palma.

Los efectos de una tormenta y la felicidad experimentada cuando el cielo vuelve a despejarse, aparecen descritos en *La riña de los amantes* (Anón., S. a.), cuyo estribillo dice:

Pardas nubes se viste la esfera.
Todo el cielo se cubre de horrores.
Voraz fuego con ira amenaza.
Truena el polo y retumban los montes.

Otro caso de seguidillas que podríamos denominar "meteorológicas" se puede ver en *La rifa* (Acero, 1792).

Los pareceres opuestos (Moral, 1791) tratan de la mariposa que, incauta, se acerca a la llama donde habrá de perecer.

El agua, tratada metafóricamente, aparece en *Aquí viene, señores* (Aranaz, S. a.).

Libre de las pasiones
que el amor causa,
surcaba el mar tranquilo
de mi esperanza,
cuando un aleve
infiel pirata
me roba, injusto,
la paz del alma...

* * *

La seguidilla final también expuso algunas circunstancias autobiográficas de la intérprete respectiva, si se trataba de obras unipersonales (temor de desagradar, desconfianza que le inspira el auditorio, etc.), o rasgos biográficos de los diversos actores que tomaban parte en la representación, si se trataba de obras para interlocutores:

Yo soy para agradaros
de caramelo,
y me deshago toda
por complaceros.
Amados chuscos míos,
vuestra Manuela
quisiera ser de almíbar
y de jalea...

(*La peregrina viajante*. Anón. 1776.)

Ciertos rasgos psicológicos de las seguidillas autobiográficas podían ser comunes, y de hecho lo eran, a varias actrices. Ello explica que lo cantado por una pudiera ser repetido por otra con levísimas modificaciones. Así, por ejemplo, en *La peregrina viajante en España* (Esteve, 1776), las seguidillas epilogales dicen:

No quiere ya más suertes
probar Gaspara,
pues en solo serviros
no habrá mudanzas.

Esta estrofa es consecuencia de las enmiendas introducidas para que Gaspara cantase la tonadilla que antes había interpretado ya otra actriz; porque ese nombre de pila aparece superpuesto sobre aquél que resulta ilegible por habérselo tachado completamente, y el verso "no habrá mudanzas" sucedió al primitivo "su afecto logra", el cual rimaba con el nombre de la intérprete anterior.

Otros diversos asuntos se hallan en las seguidillas epilogales de la tonadilla escénica: unos responden a efímeras actualidades, como el de *La dama caprichosa* (Bustos, 1790), que aprovechó

las Navidades y Año Nuevo para felicitar las Pascuas al auditorio y de paso hacer pronósticos; pero los más podían ser oportunos en cualquier época del año, como el de *El aguador y la dama* (Anón., S. a.), que hacía comentarios sobre el público presente en el coliseo, y cultivaba la comprometedora sátira, pues los versos del estrambote dicen que entre las mujeres del auditorio las había comerciantas en tela por culpa del diablo, y entre los hombres,

los unos comen vaca
y otros cangrejos,
que son dulcificantes
y son muy frescos.

En algún caso las seguidillas encierran una moraleja, como por ejemplo las de la obra de Laserna *Al primer tapón, zurrapas*:

Según delira el mundo,
ya no aprovechan
las sabias correcciones
de la prudencia.

VI. *El estilo en las seguidillas tonadillescas.*

Con reservas y excepciones fácilmente explicables, puede afirmarse que el estilo de las seguidillas con que finaba la tonadilla escénica presentó dos aspectos sucesivos. Hasta alrededor de 1780 predominaban en ellas lo vulgar y lo llano. A partir de entonces se acentúa cada vez más el cultivo de lo entonado y conceptuoso, aunque, por su falta de elegancia y exceso de pretensiones, puede calificarse como cursi.

Veamos algunas seguidillas del primer grupo. En los albores del género se distinguen por su concisión las de *El clavel* (Misón), tonadilla entre seis personas:

TODOS.

Estas seguidillitas
de nueva moda,
se cantarán mañana
con seis personas.

LAS 3 MUJERES.

Ruchi, ruchi, ruchi, ruchi.

LOS 3 HOMBRES.

¡Oigan! ¡Vengan! ¡Siga! ¡Corra!
Bomba, tum. Bomba, tum.

TODOS.

Aquí aguardamos
a que nos den un vítor,
si han agradado.

Del propio Misón eran las seguidillas de *El discurso fingido*:

Yo quiero divertirme
por ver si puedo
(escucha, mono mío;
escucha, amado cielo)
por ver si puedo
(quiero contarlo en forma, ¡ah!)

divertir por un rato
mi pensamiento.
Chi, chi, oye el sonido,
chi, chi, que hace mi pecho.
Trum, trum.
¿Cuánto de esta desgracia
durará el tiempo?
Pero como tú no me olvides,
tendré consuelo.
Mucho te quiero.
(Quiero contarlo en forma, ¡ah!).
Quiero amor que me pague,
que así lo espero.
Adiós, mi dueño,
(quiero contarlo en forma, ¡ah!),
que por largas distancias
nunca está lejos.
Chi, chi, etc.

También son de Misón las puestas para remate de *El gallego fingido y madama fingida* (Libreto de la Biblioteca Nacional):

Oigan las seguidillas
(que chascarraschás
y que tintintintín)
(*Hablado.*)
Ele c. ¡Toma! Ele c. ¡Daca! c.
(*Cantado.*)
de idea extraña.
Las cantan los danzantes
a las ventanas.

La vulgaridad sube de punto en otra obra anónima, del año 1763, cuyo título es *El indiano y la novia*:

Ya acabó, mosqueteros,
la tonadilla.
Prometo, si es que gusta,
el repetirla.
Y la tonada
sólo añade: "Señores,
hasta mañana."

Aparece la misma vulgaridad, no sólo en cuanto a la menguada inventiva, sino también en cuanto a la despreocupación por la forma elegante, en *El maestro de modas* (Marcolini), cuyas seguidillas remedan a los niños que vienen de la escuela y exclaman: "Ay, maire mía, — yo chero pan y chocho — para merienda." Y sin entrar en más detalles, pues tampoco podía dar más de sí el asunto, se ultiman con esta prosaica declaración: "Y es cosa cierta — que estas cosas suceden — como se cuentan."

El otro modelo de seguidilla que se entronizó durante la década 1780-1790, y muy especialmente hacia la mitad de la misma, se ve algo, aunque no mucho, en Esteve, porque dicho compositor no tardó en abandonar el teatro; pero aparece cultivado por Laserna de una manera desenfrenada. Entre los personajes aludidos vemos a Lisandro y Dorisa, a Lisi y Narciso, a Lisardo y Fenisa, a Friso y Nise, si se menciona una pareja; a Laura, Salicio y Sileno o Anarda, Anfriso y Claudio, si se mencionan tres individuos, etc. Los asuntos son de índole anacreóntica o bucólica, por

lo general: amores, desdenes, celos, olvidos, ausencias; o bien, descripciones del campo, de la aurora, de las aves que trinan, de los vientos que susurran. Claro que ocasionalmente se había visto algo de esto en las tonadillas de tiempos anteriores, pero sin que apareciese de una manera tan sistemática ni con ese refinamiento de ñoñería pretenciosa que sin duda fué acogido entusiastamente por el auditorio —quizás debido a la novedad que encerraba y al contraste con esa superabundancia de tipos majos y plebeyos antes existente—, como lo revela el gran número de obras rematadas con seguidillas de tal índole. He aquí algunos ejemplos, siguiendo en lo posible el orden cronológico:

Laserna epilogaba *La cita frustrada* con las seguidillas:

Al salir de la choza
la bella Anarda,
dijo el zagal garrido
que la adoraba:
"Florecitas, alegraos;
avecillas, despertad,
que un sol con dos soles viene
este valle a fecundar."

Otra tonadilla del mismo año, *La gratitud de la Rosa Pérez* (Esteve), nos dice de qué modo lloraba Lidia la ausencia de su amante.

De Filis nos habla en su postrer número *El cuento de la verdad* (Valledor), y de Lisi, *El café de Cádiz* (Laserna), donde leemos lo que sigue:

En una verde alfombra
de la Florida,
al despertar la aurora
Lisi dormía.
Al ver que en su rostro
retornan las rosas,
ríen las flores,
callan las aves,
paran las fuentes,
se duerme el aire.
Y el sol, viendo los rayos
de Lisi ocultos,
aprovechando el lance
muestra los suyos.

He aquí los versos inaugurales en otras dos seguidillas, escritas ambas por Laserna:

Con cordiales afectos
amaba Friso,
y de su amada Nise
era querido...
(*Los efectos de la aprensión.*)

Amaban a Rosaura
Fabio y Corinto,
e ignoraban cuál era
el preferido...
(*La crítica de la malicia humana.*)

Cuéntanse los amores de Anarda y Claudio en *La venida del novio* (Laserna); los de Fabio y Laura en *Nadie juzgue por*

la vista (Laserna); y las lágrimas que a Elfidio costaba la ausencia de Elfidia en *Donde las dan, las toman* (Idem); y los amores de Laura y Clorindo en *El miedo guarda la viña o bueno es huir del daño* (Idem); y la situación de Felisardo y Flora al perder la senda en una noche obscura, cuando iban huyendo del mundo, en *Los cazadores y la peregrina* (Idem); y el desdén con que acogía Laura a sus adoradores Sileno y Salicio, mientras se paseaba por su jardín, en *La locura y el juicio* (Idem).

En 1790 hallamos adoptado por Bustos el régimen de la seguidilla cursi. Nos hablan, en efecto, de Lesbia y Friso las que dicho músico puso como remate de *Amor une los genios.* Las escritas para su tonadilla de igual año *La competencia de los novios,* dicen así:

En triste noche Anfriso
perdido andaba,
sin hallar el regazo
de su zagala.
Ella, sobresaltada,
agitada y confusa,
sin el horror del trueno
caminaba en su busca...
Mas cesando de pronto
las inclemencias,
sale el alba y gozosos
su bien celebran.

Las seguidillas finales de *La crítica general* (Moral), del mismo año, dicen:

Durmiendo yo a la sombra
de un verde mirto,
soñé que junto a Nise
estaba Anfriso.
Entre sueños entonces
incorporarme quiero
a vengar con su muerte
mis venenosos celos.
Cogí un acero,
y al darle fiero
me desperté.
Y en esto contemplando
que no es posible
que mi Nise me agravie,
volví a dormirme.

Abundan las seguidillas de análoga índole en tonadillas de Laserna, correspondientes a los últimos años del siglo XVIII. En la titulada *Lo malo no para en bien,* Fabio llora por culpa de Lesbia junto al río Manzanares. Otras obras de Laserna que se hallan en aquel mismo caso, son aquellas cuyos comienzos dicen:

En el día que Anarda
la edad festeja,
todos a tributarla
fueron ofrendas...

(*La casa de los locos o el loco fingido.*)

Despreciado Feniso
de Anarda bella,
de esta suerte suspira
con tiernas quejas:
"¿Hasta cuándo, ingrato dueño,
ha de durar tu rigor?..."
(*La disputa de los amigos.*)

Junto a la hermosa margen
de un arroyuelo,
Fenisa de Lisardo
templa los celos.
Allí, en dulces amores,
celebran finas paces,
asegurando mutua
firmeza incontrastable...
(*Cada oveja con su pareja.*)

Asidos a una tabla
Lisi y Narciso,
huyen de una borrasca
el precipicio...
(*Los caprichos.*)

* * *

Lo onomatopéyico y lo descriptivo comunicaron un carácter singular a las seguidillas finales de la tonadilla escénica. Fué, probablemente, Misón el introductor de este aspecto, y así parece revelarlo su tonadilla *El clave*, y en la cual se declaraba ser "de nueva moda" las seguidillas finales, con imitación de cohetes y petardos. De todos modos, en dicho músico tuvieron su productor más activo y consecuente estos y otros "remedos", que era el vocablo usado entonces para denominar las imitaciones de sonidos o ruidos (cantos populares, músicas de instrumentos cultos o rústicos, gorjeos de aves, tañidos de campanas, martillazos en yunques, etc., etc.).

Aunque literariamente carece de interés el final de *El arriero* (2.ª parte) (Misón), seduce por su diversidad de onomatopeyas: "pi, pi, pi, pi, pi", "tiriri, tiriri, tiriri", "chachachá, chichichí, chitrú, checheché", etc. El número postrero de *La criada y el pobre del hospicio* (Misón) se limita a reproducir toques de clarines en unas seguidillas de sabor cosmopolita marcadísimo. Las que dan fin a *El memorialista, un sargento y una dama* (Misón), imitan en la parte vocal toques de clarines y disparos de cohetes. He aquí su texto literario correspondiente:

Ton, ton, ton, ton, ton, ton, ton.
Al son de los clarines.
Tan, tan, tan, tan,
al son de los clarines
con maravilla,
se acabarán con salva
las seguidillas,
y harán también los cohetes
salva festiva.

De 1763 datan otras tres obras compuestas por Misón, con onomatopeyas interesantes. En *Los abogados y letrados fingi-*

dos, las seguidillas se tocaban con "castañetas" y el canto intercalaba la palabra declamada "carraschás", la cual se repetía varias veces, ateniéndose al ritmo minuciosamente expresado en el guión de música. En *La maestra de baile* se imitaba el deletreo de los niños que aprenden la cartilla. Y en *Dos sacristanes y una mujer* se imitaba el ruido de los batanes al decir:

Oigan las seguidillas,
(que) de los abates
(¡Ay, prenda mía!
¡No abandonarme!
Ton, ton, ton, ton, ton, ton, ton, ton.
La atención solo pido.)
de los batanes.
Oigan los golpecitos
siempre iguales.
El arroyo los mueve
y lleva los compases.
"¡Abre más esa presa,
que va el golpe suave!"...

Es igualmente de Misón *Un arriero, un hortera y un mercader*, donde se remedó cómo cantaban tres horteras con la "bigüela" (*sic*, por "guitarra").

En Guerrero hallamos una descripción cinegética con onomatopeyas de disparos, como número final de *Una gitana y un indiano* (1764).

Tres obras anónimas de la misma época tienen sendas descripciones. Imítase los balidos dialogados de la oveja y el cachorro en la tonadilla a dúo *Los pastores;* se describe una tempestad con sus truenos en *Los amoladores*, y se pinta una batalla, con onomatopeyas de cañonazos y bombas, en *El tamborilero*.

Esteve, durante los primeros años de su actividad como compositor, mantiene la tradición que su paisano Misón había impuesto con tanta firmeza, como lo comprueban las siguientes obras que aquél escribió cuando aún vivía éste: *Los artilleros*, con disparo de cañones, en donde se declamaban enérgicamente las sílabas "trum, trum, trum, bum, trum, trum"; *Dos limeras y un murciano*, donde hallamos los siguientes versos:

Del fagot los compases
rijan al vivo
(chi, chi, chi, chi, chi,
chi, chi, chi, chi chi)
la lastimosa orquesta
de mis suspiros.
(*Hablado.*)
¡Ay!
(*Cantado.*)
¡Ay!, ¡Ay!
(*Hablado.*)
¡Ay!
(*Cantado "con la nariz".*)
Tarará, tarará, tarará, tarará, tarará.
(*Cantado "de un modo normal".*)
Ay, mosqueteros,
los ayes que me cuestan
vuestros afectos;

y *El abogado y la cocinera*, con la siguiente letra:

Ayer tarde a Palacio
fuí muy contenta,
a divertirme viendo
serrar la piedra.
Oyeló, morení;
oyeló, penosí,
oyeló.

(*Hablado a compás.*)
Furrum, chi, chi, chi.
(*Varias veces repetido.*)
(*Cantado.*)
Y a aquel paseo
van muchos petimetres
y muchos necios.

Transcurrido algún tiempo, abandona Esteve sus aficiones onomatopéyicas, sin duda porque a fuerza de prodigar sin tasa este estilo, causaba el hastío del auditorio; pero no las dejó en absoluto, sin embargo, y cuando llega la oportunidad presenta cuadros musicales de esa índole. Así lo comprueban diferentes producciones suyas: *Los contrabandistas del mundo* describe "el teatro de la guerra" y requiere en la instrumentación el empleo de timbales; *La gran lotería* describe una corrida de toros y pone un "toque de clarines y timbales"; *Los guardas y lavandera* describe de qué modo tocaba en el Prado madrileño "una orquesta de hombres cegatos".

VII. *El desarrollo formal en las seguidillas tonadillescas.*

Las seguidillas que remataban la tonadilla escénica, a semejanza de ésta misma, fueron creciendo paulatinamente y aumentando su longitud. Al principio adoptan una forma que podríamos denominar "unitaria", de corte clásico, ornamentándose, literariamente, con ciertas interpolaciones: ya monosílabos inconexos, como "qué", con los cuales venía a quebrantarse el sentido del pensamiento si se los consideraba como vocablos dotados de significación propia y no como apéndices accesorios desprovistos de valor ideológico y gramatical; ya breves incisos de uno o dos versos a modo de exclamación o simple comentario, con los cuales se quebrantaba la construcción de la frase, mediante un enquiste que era preciso dejar mentalmente a un lado para establecer un nexo entre los diferentes heptasílabos y pentasílabos que constituían la estrofa propiamente dicha, salvo excepciones de las que se da también cuenta en el presente estudio. (De tales casos hemos visto anteriormente algunos ejemplos). A veces incluían breves parolas, que eran incisos con significación real y concreta, como en la segunda parte de *La pastorelita* (Mi-

són), cuyas "seguidillas andantinas" finales, ajenas al asunto de la obra, dicen:

A deshora una noche
quedé dormida.
(*Recitado.*)
Escuchad, caballeros.
(*Se echa en una silla de brazos, dormida.*)
(*Cantado.*)
Soñé que el dueño mío
vil me ofendía.
(*Hace que duerme.*)
¡Ay de mí, que me ofende!
¡Ay de mí, que me agravia!
Vuélveme a querer. Sí, sí.
No me olvides. No, no.
Mas, ¡ay, pesares!,
que a veces vienen sueños
que son verdades.

El precedente ejemplo muestra una tímida aparición del "estrambote", es decir, de unos versos intercalados entre los cuatro primeros y los otros tres que forman el "estribillo".

Este "estrambote" aparece, de igual modo, en la primera época, suministrando el propio Misón algunos ejemplos con ciertas obras que en él habían tenido su poeta y su compositor a un tiempo; pero además de ser poco frecuente, presentaba proporciones reducidas, por lo cual se lo puede considerar como una ampliación de esas frases secundarias, ya conexas, ya inconexas, que solían incluírse en la seguidilla.

Tras dicha forma "unitaria", viene una forma "tripartita" o "ternaria" (que esquemáticamente podríamos calificar de tipo A B A, puesto que la tercera parte es una repeticion parcial de la primera), cuya sección central no tiene nada que ver con el carácter ni el espíritu de la seguidilla. Si está en verso, los manuscritos la designan a veces con la voz "estrambote", como sucede en *Un petimetre, una maja y un tostonero* (Esteve). Esa sección central presentaba caracteres variadísimos, según hemos de ver.

A esta forma "tripartita" siguió una postrera fase, caracterizada por la estructura libre y el predominio creciente de lo anacreóntico y lo bucólico, que habían empezado a dibujarse hacia el lustro 1780-1785. Ahora desaparece la seguidilla musical, dada su incapacidad de transformarse radicalmente so pena de perder sus caracteres propios, quedando abolidos su molde y ritmo peculiares, aunque se conserve la seguidilla literaria con el "estrambote". Es por entonces también cuando empalman las seguidillas epilogales con un breve "final" o "coleta", ajeno al espíritu y patrón característicos de esa manifestación literario-

musical, el cual viene a ser precursor del "Final" ampliamente desarrollado que acabó por desterrar a la "seguidilla" para entronizarse él mismo en el puesto vacante.

* * *

Veamos ahora las numerosas formas que adoptaba la sección central de la seguidilla en forma "tripartita" y los diversos criterios o motivos en que se inspiraba tanta variedad.

Ante todo se observa que dicha sección central tenía con frecuencia un carácter apropiado a la índole de los personajes. En la segunda parte de *Los pastores* (Misón) es un "andante pastoral". En *La criada serrana* (Esteve) presenta un remedo del modo de cantar a lo alcarreño cierta criada "fregando los platos y con los dientes cerrados y chillona".

Ese mismo carácter solía enlazarse con lo amoroso. Así, pues, considerando los compositores, durante varios lustros, que el "minué" —no obstante haber sido adoptado por las orquestillas de ciegos ambulantes— ofrecía el molde más adecuado para la expresión amorosa entre gentes finas, varias tonadillas intercalan minués. Tal se ve en *El Gallego* ("Tudela" o Aranaz) y en *Verdades en boca de las mentiras* (Esteve), teniendo esta última obra la doble particularidad de la rotulación —pues dice "Minué expresivo"— y de que esta sección central va precedida de un breve recitado a manera de preludio. Una desviación del minué que originó una alianza sorprendente, es la que cristaliza en lo que el compositor denominó "seguidillas aminuetadas", y que, según su nombre revela, intentaba fundir el sello del minué con el de la seguidilla, como se puede ver en *La maja de Coronado* (Esteve).

Cuando la expresión amorosa pretendía revestirse con aires menos entonados, en vez del elegante minué se ponían otras melodías de carácter más popular, como sucede con *Las penas de los amantes* (Anónima), en cuyas seguidillas finales vemos introducida una "pastoral amorosa".

A algunos "estrambotes" propios de la parte central los singularizó la métrica. Generalmente se empleaban en esta parte versos de arte menor, y muy especialmente hexasílabos; sin embargo, por excepción, vemos alguna vez versos endecasílabos, como en el burlesco "Paso trágico" —que así se denomina esa parte central—, de *La criada y los dos ossias* (Esteve). También,

excepcionalmente, hallamos decasílabos, como en las seguidillas meteorológicas que describen el invierno en *La rifa* (Acero), cuyo "estrambote" dice:

Recias nubes le roban soberbias — Sopla el viento furioso y altivo,
al sol claro sus luces hermosas. — y el mar brama y ostenta sus olas.

Otros intercalados se caracterizan por la agógica, es decir, por una denominación específica relacionada con el tiempo que esa parte requería para su ejecución musical. Así hallamos una "marcha" para oboes sin violines en *El mozo de compra disfrazado* (Misón), y un "tempo justo expresivo" en *El autor de Florencia* (Palomino) y un "larghetto" de siete compases en compasillo enlazado con un "Presto" de 19 compases en binario, con letra italiana, en *Los majos operantes* (Ferrandiere).

La intercalación de "coplas" —que por lo general tenían estructura y carácter análogos a las del número central en las tonadillas satíricas— se ve con relativa frecuencia. Algunas veces las "coplas" enquistadas en las seguidillas finales se caracterizan por la intervención de varios interlocutores. Son satíricas y dialogadas en *El remedo de la Nicolasa y Garrido* (Esteve); satíricas para tres actores y sin interdependencia en *La vanidad castigada* (Esteve); dialogadas, introduciendo sistemáticamente preguntas y respuestas, en *El miquelete y la bellotera* (Esteve), dialogadas igualmente, pero con intervención de cuatro personajes que alternan en sus preguntas y respuestas, poniendo a modo de contera un comentario burlón tras cada estrofa de cuatro versos, en *Las payas fingidas* (Anón.). Esta sección central aparece epigrafiada con el rótulo "coplitas" en *La maja y el músico* (Laserna), estando constituída por cuatro estrofas. Cuando eran "a solo" las "coplas" enquistadas en las seguidillas finales, se nutrían preferentemente con canciones de carácter popular, y de un modo especialísimo con "caballos". *El viejo enamorado* (Esteve) justifica la intromisión de un "caballo" diciendo así:

Un majo muy remajo — con este caballito
que yo tenía, — me divertía.

También intercala un "caballo", bajo el título "coplitas", *Los deseos contrarios* (Laserna), cuyo anuncio se efectuó con los versos: "Estas coplitas sirven — de pasatiempo..."

Durante el decenio 1780-1790 la "tirana" hizo verdadero

furor entre el mundo filarmónico popular. Con tal motivo las seguidillas finales de numerosas tonadillas escénicas introducían "tiranas" en la sección central, para granjearse más fácilmente los sufragios del auditorio. Ejemplo, el suministrado por *La ramilletera y el jardinero* (Laserna), cuyo postrer número se anunciaba con el diálogo siguiente:

EL.
¿Cantaremos seguidillas?
ELLA.
No; es mejor una tirana.
EL.
Vaya uno y otro revuelto
para que quedemos pata.

Y en efecto, la obra concluye con seguidillas y tirana.

En 1783 ya se bailaba la tirana por la misma intérprete a quien habían encomendado el canto, como lo demuestra el manuscrito de *La vida del pretendiente y novia escrupulosa* (Laserna).

La tirana se impuso rápidamente. Por eso declara el postrer número de *El delirio humano* (Esteve, 1785 ó 1786):

Pues a porfía todos
cantan tiranas,
no quiero en esta parte
quedarme en zaga.

Y la tonadillera manifestaba, a continuación, que esa tirana con que era obsequiado su auditorio se había cantado ya en los tiempos de doña Aldonza, lo cual recuerda otra falsedad magna de Misón, al decir que las tonadillas se cantaban en tiempos de Carlomagno, por haber sido éste su inventor.

Son numerosos los ejemplos en que aparecían asociadas de esta suerte, dentro de la forma tripartita A B A, dos danzas cantadas que habían nacido con varios siglos de diferencia. Y es Esteve, precisamente, uno de los músicos que más empleó tal procedimiento, como lo acreditan, entre otras tonadillas suyas, además de la citada, las que se titulan *La oposición de cortejos, El bolsillo del gascón, La convidada al baile* y *Los cómicos de Méjico*. En 1788 —como en 1785, que fué el año de la rivalidad entre la Tirana y el Malbrú— las tiranas conservaban su auge, a juzgar por las numerosas tonadillas de diversos autores compuestas entonces y exornadas con esa danza popularísima. Recordemos tan solo *El por qué de muchas cosas* (Moral), cuyas seguidillas finales anuncian:

Para acabar, señores,
una tirana.
cantaremos ahora
una tirana

Las tiranas suelen tomar denominaciones específicas, con lo cual aparecían como individualizadas. Hallamos, efectivamente, una "tirana moruna" en *La fonda nueva* (Esteve), y una "tiranilla de la mahonesa" en *La elección de oficios* (Laserna).

Las tiranas incluídas en el número central eran unas veces entonadas a solo y otras dialogadas; algunas se cantaban a dúo, especialmente en el estribillo, y también se las coreaba, si bien esto sucedía excepcionalmente.

El diálogo de esta sección central de las seguidillas finales, fuese o no tirana, adoptaba ciertas fórmulas, corrientes a la sazón. Una de ellas era la de repartir el diálogo entre los interlocutores. Nos suministra un ejemplo de tal índole *El barbero y la vecina* (Anón.), donde se continúa el molde entablado desde el primer instante:

BARB.º
Erase un gran gigante.
VEC.ª
Y era una enana.
BARB.º
El giralda en el cuerpo.
VEC.ª
Y ella una araña.
LOS DOS.
Se pretendían.
Se enamoraban
y de este modo
se festejaban:
VEC.ª
¡Eje! ¡Eje! ¡Eje!
BARB.º
Ja, ja, ja.
VEC.ª
¡Ay, elefante mío!
BARB.º
¡Ay, araña del alma!
VEC.ª
Ven aquí, que te espero.
BARB.º
Voy allá, prenda amada.
Aupa, Aupa.
VEC.ª
Vaya, vaya.
LOS DOS.
Ay, lila, lila, (*bis*).
De aquesta misma forma
se enamoraban.
Agur, mis almas;
si la extrañeza gusta,
den dos palmadas.

Vemos otro ejemplo de diálogo, y éste con respuestas en eco, —lo cual revela que la tonadilla pertenece al período de madurez, a diferencia de la anterior, compuesta en la época primitiva— en la "pastoral" que introducen las seguidillas finales de *El aguinaldo y regalo de Pascua* (Anón.).

* * *

Aquellas brevísimas "parolas" que declamaban con cierta frecuencia los actores desde los primeros años de la tonadilla escénica, y a las que tan inclinado se sentía Misón, aparecen des-

de el primer momento, según se indicó anteriormente, sin que su presencia quebrase el ritmo ni descompusiese el compás. Son las "parolas" de muy variada índole y respondieron a motivos no menos variados. Tenían un carácter ya descriptivo, ya puramente caprichoso. Si en *Naranjera, petimetre y extranjero* (Marcolini, S. a.) reproducen el modo de pedir limosna cierto mendigo popular a la sazón, en *El francés y las naranjeras* (Anónima, S. a.) introducen unos piropos halagadores. Algunas veces se pronunciaban sobre un silencio con calderón de la orquesta; otras veces se declamaban sobre la misma música, y en este último caso, el acompañamiento podía reducirse a un par de compases, con arpegios provistos de la orden: "Se repite lo que dure parola", como suele verse con relativa frecuencia.

Excepcionalmente la "parola" tiene una extensión más amplia, ocupando el puesto del "estrambote" recitado sobre música, en *La madama chasqueada y el francés de los violines* (Castel). También se introdujeron "parolas" compuestas de cuatro versos octosílabos en la sección central del número que da fin a *Los payos del Malbrú* (Esteve).

La longitud de las "parolas" iba creciendo cada vez más, y así como dió lugar a que se escribiesen "parlantes" de cierta extensión para intercalarlos entre dos números, también llegó alguna vez a exigir la interrupción musical, sin que a pesar de todo se quebrantase la unidad de la pieza. Tal sucede en *Los consejos* (Esteve), cuyas seguidillas finales exponen la sorpresa que a todos había producido ver volar un globo. De súbito la orquesta cesaba de tocar y la cantante declamaba la siguiente décima, alusiva al acontecimiento:

Para subir en un globo
tienen prevenido un burro,
a cuyo paso discurro
no le ha de alcanzar el lobo.
Mas este estupendo arrobo
aún no le dió en el hocico.
Pero yo me ratifico;
que es arcano más perfecto
que se quede sin efecto
el ascenso de un borrico.

Tras esto se reanuda la música para apoyar los versos de despedida que cantaba la intérprete

No era raro que la seguidilla final interrumpiese su carácter mediante la intromisión de un "recitado" más o menos breve, de tipo italiano, pues la moda impuso que se pagase este tributo a la ópera napolitana en un género netamente ibérico y casi exclusivamente madrileño. Ello sucedió de un modo especial, en el

decenio 1780-1790, aunque hay ya precedentes de época anterior, como el suministrado por la segunda parte de *La loca de amor* (Castel, S. a.) con su recitado sobre un asunto patético. En el referido decenio todos los compositores, de un modo más o menos eventual, pagaron aquel tributo. Las seguidillas epilogales de *El viejo y don Sabañón* (Esteve) intercalan un "allegretto" precedido de "recitado". Las de *El paje de mal contento* (Laserna) intercalan un recitado sobre los endecasílabos:

> Y tanto con su Clori se conforma,
> que parece que en ella se transforma.

Asimismo usaba este procedimiento Moral en *La locura y el Juicio*. Nos ofrecen una singular aplicación del "recitado" en la parte central las seguidillas que rematan *Garrido de luto por la Caramba* (Esteve, 1784), *pues aquí se "recita" al estilo italiano* un diálogo en preguntas y respuestas muy parecido, si se lo mira literariamente, al tan usual en las "coplas" de las tonadillas a dúo; en vez de exponer, contra lo corriente, una sucesión monologada de versos endecasílabos solos o a lo sumo aliados con heptasílabos.

Hasta ahora hemos visto intercalaciones sencillas; pero también las hay dobles y hasta triples. Hallamos triple intercalación en *El desengañado* (Laserna), integrándola una extensa parola sin acompañamiento orquestal, la melodía de Malbrú cantada por un actor también sin acompañamiento y una extensa tirana. Del mismo Laserna es la segunda parte de *La cuaresma, Locuras y resultas de Carnestolendas*, cuyas seguidillas finales incluyen un minué dirigido a palcos y lunetas, unas folías dirigidas a la tertulia y una "cantinela" (epígrafe bajo el cual se contiene una seguidilla bolera) dirigida a la cazuela y patio.

Tal multiplicidad de interpolaciones ajenas a la seguidilla que las engarzaba se ve asimismo, con particularidades características, en dos obras de Esteve: *La soldada* (nombre referido a la consorte de un soldado) y *El viejo enamorado*. *La soldada* incluye primeramente una canción andaluza y después unas "coplas o canzonetta 2.ª", que es una melodía con letra alemana; *El viejo enamorado* amplía sus seguidillas epilogales con un verdadero potpurrí musical, pues aparecen ahí sucesivamente un "caballo", un breve "allegro" en el mismo compás que el "caballo" referido y otro "allegro" de doce compases en dos por cua-

tro. El primero de esos "allegros" podía considerarse como un estribillo animado del "caballo", mientras que el segundo formula vítores para el gitano a que se refería el texto y para el auditorio. Después volvía la música de las seguidillas, repitiéndose la pieza, mas con otra copla en el "caballo" y su allegro inmediato, y con la misma letra en el segundo allegro, el cual podía considerarse como coda o "coleta". De igual modo Castel nos legó un putpurri, anunciado con el epígrafe "seguidillas de miscelánea", en *La guía nueva*, según queda ya dicho. Estas obras evocan aquellas "follas" de que ya hablamos, puesto que realmente se trata aquí de breves "follas" reducidas al número final.

* * *

Diversas seguidillas epilogales no interpolaron una canción, sino un baile, y aun una representación mímica, motivado, todo ello, por el deseo de dar variedad al espectáculo teatral y satisfacción a los más heterogéneos auditorios.

Unas veces se trata de algún baile popular y generalizado. Castel impone un "fandango", con la advertencia para los intérpretes: "el aire que acomode a los que bailan", en *La maja bailarina;* y una "gaita", en la cual se invitaba a las gentes para que viniesen a bailar la "calabresita", en *La jardinera.* Presas anuncia que van a tocar una "danza prima" y bajo el epígrafe "gaita" intercala a continuación una melodía típica de muñeira en *La boda del gallego.*

Otras veces, las danzas son especiales, o menos divulgadas y conocidas en nuestros días. Esteve introduce el "baile del Pampirolillo" en *El quesero y cuajadera* y la "Danza de Enanillos de la procesión del Corpus" en *La tarasca o las figuras,* obra de juventud, pues data de 1764. Marcolini introduce el "baile del oso" en *El médico fingido,* obra escrita también en 1764.

Asimismo se intercalan danzas extranjeras, singularmente "minués", que habían cobrado carta de naturaleza en nuestro país, y otras mucho menos difundidas, como "alemanas" o "alemandas", pues de ambos modos aparece escrita esa voz en los manuscritos de la época, ofreciendo un ejemplo de esto último *El paje petimetre.* También con relativa frecuencia, y siempre que el asunto lo insinúa, se introducen bailes de negros. *El acomodo* (Anón.) explica en las seguidillas finales la boda de dos negros, in-

tercalando un "cumbé"; *Los negros* (Misón) intercala una danza de negros, y mientras los intérpretes la "bailan con taconeo" —según las palabras textuales del manuscrito— cantan:

Ven negía mía,
no canze, mi neglito,
la tonadiya.

Vemos de igual modo algunos bailes de figuras, especialmente "contradanzas", y esto último, concretamente, desde la primera época, dando fe de ello *Un padre, la madre y su hija* (Guerrero), cuyas seguidillas finales dicen así:

Aquestas seguidillas
son encantadas,
tarará, tarará, tarará,
pues a la mitad de ellas
hay contradanza.
Suenen ya los clarines
a la batalla,
tarará, tarará, tarará,
y que vaya empezando
la contradanza.
Ay, que me gusta.
Ay, que me agrada.
Viva la tonadilla,
sí, sí, sí, sí, sí,
con contradanza.

Hasta cierto punto podría considerarse como baile de figuras la "danza del oso", antes citada, de *El médico fingido* (Marcolini), la cual aparece enquistada en unas seguidillas absolutamente insignificantes por su letra, que, al decir de los intérpretes, tenían su origen en regiones montañosas. El actor Ayala salía con su oso, anunciando ese espectáculo episódico con las palabras: "Eh, signori! Alguna cosita."

Un caso que guarda cierta relación remota con estos bailes de figuras, pues ofrecía exhibiciones de comparsas en movimiento, es el de *El pillo Lechuza* (Esteve), cuyas seguidillas finales intercalan una "parada", con toques de clarines y timbales. Este número anuncia en el prólogo que iba a efectuarse "la prueba del timbalero", reclamándose con tal motivo la atención de los oyentes.

* * *

Ya queda señalada la triple fase por que pasó el estilo de la tonadilla escénica, y con relación a este punto señalaremos ahora, para epilogar la materia, algunos casos excepcionales o curiosos.

Se ha visto que durante la segunda época predominaba el tipo A B A en las seguidillas finales. El molde métrico y musical de las seguidillas ocupaba los extremos, iniciando y finali-

zando el número. Hay un caso excepcional, donde la seguidilla ocupa la sección central y no las extremas, en *Todo es enredos* (Laserna), cuyo número final es un "Villancico" que intercala esa seguidilla.

También se ha visto que durante la tercera época se empalma con la seguidilla un breve número musical a modo de "coda" o "coleta". Este remate suplementario apareció ya, ocasionalmente, en los años juveniles de la tonadilla: así *La Paca afligida* (Esteve) epiloga las seguidillas con un "allegro final" a tres partes vocales, felicitando al auditorio con motivo de las Pascuas, y esta coda interrumpía el canto durante unos compases, durante los cuales los intérpretes bailaban al son de la música.

Manifestamos asimismo que se inicia la supresión de las seguidillas epilogales al concluir el segundo período y alborear el postrero de los tres que abarca su evolución, y que primero perdió su carácter específico desde el punto de vista musical, porque el correspondiente molde métrico literario se vació en compás binario ajeno al espíritu de la danza respectiva. Hay casos en que, después de escrita una obra con seguidillas de remate, este número final fué sustituído por otro de aspecto literario y musical antiseguidilleriles. Tal sucede con *La murmuración* (Laserna), cuyo manuscrito musical adicionó, como pieza de remate, una "polaca" con letra italiana. Alguna obra, como *El Despreciado* (Laserna, 1779), manifiesta que omite la seguidilla "por no cansar al público".

VIII. *La "tirana" y la "polaca" como finales tonadillescos.*

"Tiranas", "polacas" y "finales" (*sic*, como denominación genérica) fueron los sucesores de la seguidilla que daba fin a la tonadilla escénica, cuando esa forma epilogal comenzó a causar hastío. La aparición de esas diversas formas no se produjo escalonadamente, ni fué preciso que la una se aboliese para que surgiera la que le había de suceder, pues unas y otras se entremezclaban en los mismos días, y aun, a veces, en una misma obra.

De todas esas formas fué una de las más importantes la "tirana". Ya hemos señalado algo con referencia a esta danza cantada cuando examinábamos su interpolación en las seguidillas. Puesto que ahora vamos a tratar aquí de ella, considerán-

dola como número epilogal independiente, no será inoportuno estudiarla con mayor detenimiento. Y recordaremos de paso, que en el primer volumen dimos numerosas noticias relacionadas con la historia de la tirana, especialmente hacia el año 1785.

Así como de "tonada" y "seguidilla" se formaron los diminutivos "tonadilla" o "tonadita" y "seguidilla", de igual modo el vocablo "tirana" vino a identificarse con sus formas diminutivas "tiranilla" y "tiranita", siendo unos y otros empleados indistintamente. "Tiranilla" era la forma más usada de estas dos, como lo testimonian varias producciones de Esteve y Laserna, a las cuales pertenecen los siguientes fragmentos:

Pues vamos, amigos,
y en broma festiva,
cantando hasta allá
una tiranilla.
(*Pepin fuera de la cárcel.* Esteve.)

Aquí, con tiranilla
esto concluya.
(*Todos alaban su gusto.* Esteve.)

Y con una tiranilla
concluyamos el pasaje.
(*Los oficios despreciados.* Laserna.)

A la cazuela cierta tiranilla
cantarle solicito.
(*La Miscelánea.* Laserna.)

Moral empleó la misma forma diminutiva en el texto, a la vez que la palabra "Tirana" en el epígrafe, lo cual revela una identificación absoluta de ambas denominaciones, como lo comprueba su obra *Las sillas del Prado y las andaluzas*:

Al punto vamos,
con una tiranilla
a separarnos.

Hallamos la otra forma diminutiva en *La Miscelánea* (Anón.), donde se anuncia que esta producción tendrá "una nueva tiranita".

La tirana consta de una copla formada por cuatro versos octosílabos y un estribillo de variado metro. A veces la intención maliciosa de la copla aparece no sólo subrayada, sino reforzada por el estribillo. Otras veces, en cambio, éste carece de interés.

No es raro incluír en él tarabillas, como la de *El amante apocado y la dama quejosa* (Esteve):

¡Ay, tatá, tatá, tatá!
¡Ay, teté, teté, teté!
Tiranilla mía,
yo así te querré.
Tiranilla mía,
no te olvidaré.

Anunciábase a veces la tirana como número final (análogamente a lo que venía sucediendo con las seguidillas), a la terminación de las coplas. Tras éstas se declara: "Y aquí con una tirana — esta idea acábese", en *El hidalgo lugareño y petimetra* (Laserna).

Lo mismo que la seguidilla final lleva una "coda" o "coleta", formada por un breve número, de igual modo la llevaban algunas tiranas que, durante el apogeo de esta pieza musical, habían ocupado el puesto de la seguidilla en las tonadillas escénicas. Así lo vemos, entre otras producciones, en *Todos alaban el gusto* (Esteve), cuya coleta, rotulada "final", dice:

Y adiós, y adiós, pueblo amado,
que la tonada acabó,
y perdonad nuestras faltas
que pedimos con amor.
Adiós, adiós, adiós,
que aquí se acabó.

Las petimetras y el hospiciano (Bustos) incluye una tirana, en vez de seguidilla, en el número postrero, el cual tiene por coda un "coro final" de cuatro versos que dice:

Y la tonadilla
aquí se acabó.
Si acaso ha gustado,
merezca perdón.

De la popularidad que alcanzaba por aquellos tiempos la "tirana" suministran argumentos fehacientes los mismos libretos de tonadillas. He aquí algunas muestras:

Tienes, tiranilla,
el orbe hechizado.

(*Locuras de carnestolendas*. Laserna.)

Solo se oyen las voces de tirana, bufanda, polonesa y circasiana, y el nombre repetido con despejo de un animal que llaman el cortejo.

(*La hidalga en la corte*. Laserna.)

También —y no por acción, sino por omisión— lo comprueban otros libretos, como el de *La despreciada* (Laserna), donde se lee:

Y pues es forzoso
de que esto fin tenga,
para que se acabe
con tirana nueva,
salid, salid, salid,
y la tiranilla
toditos oíd;

pues tras esto, en vez de figurar la letra correspondiente, se dice tan sólo: "Ahora la tirana." De modo que se cantaron entonces coplas nuevas, sobre alguna música ya conocida y divulgada, como sucedía con fandangos, caballos y otras canciones o danzas populares a la sazón.

La "tirana" obtuvo una boga tan populachera como la habían obtenido antes fandangos, caballos y seguidillas. Por eso pudo anunciar la cantante, en *El genio de los hombres* (Laserna):

Como de cosas finas
soy enemiga,
cantaros ahora quiero
la tiranilla.

Esa boga explica las sustituciones de las seguidillas epilogales primitivas por tiranas en *El chico tartamudo y la chica sorda* (Esteve) y otras tonadillas más. Probablemente fueron tales sustituciones bastante posteriores a la fecha en que se habían compuesto las obras, y al "reprisarse" éstas se incluyeron aquellas. En la partichela de violín de la obra últimamente citada, la hoja con el texto musical de la tirana se pegó sobre las seguidillas primitivas, lo cual revela que éstas merecían ya desdenes, al quedar preteridas por aquella nueva danza.

Esta popularidad queda testimoniada por gran número de libretos tonadillescos, que presentaban gentes de diversas regiones y países cantando tiranas. He aquí un florilegio en relación con la materia. *El paje y la paya* (Rosales, obra que, por cierto, "no gustó") contiene los siguientes versos:

Oigan una tirana
que ha traído un payo,
que también hay tiranas
entre los gansos.
Deste que nos aflectuamos
la mañana de San Juan,
qué apretujones de dientes
ha pegado el tío Colás.
Tin, tin, tin, tin, tin.
Tan, tan, tan, tan, tan.
Y cómo repican
en San Sebastián.
A la cirigoña
qué mala obra hará.
Pobre animal.
Agur; y si no gusta,
todos perdonad.

Los gallegos de la siega (Esteve), aprovechando cierto suce-

so real acaecido por aquellos días, incluyó una tirana, cuya primera copla decía así:

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

Aludíase aquí al doble parto de la princesa, y la continuación de este número comentaba el referido acontecimiento familiar empleando un gallego chapurreado, para ponerse a tono con el carácter de los personajes de la obra, que eran unos segadores.

En la segunda parte de *Las lecciones de Garrido* (Esteve) este actor figuraba como protagonista de la obra, y refería las enseñanzas que le había dado cierta cantante italiana. Esa mujer le había cantado, además de unas seguidillas, una gran tirana "que el Gran Turco la enseñó", pieza que, en vez de acompañarse con "guitarrilla", se acompañaba con un "violón". La letra de la tirana dice:

Hombres que andáis por el mundo,
guardaos de los gitanos,
porque los gallos desploman
mientras que pelan *la* pavo.
Tirrana, tirra, güi, güi.
Tirrana, tirra, gua, gua,
que ya se fué Romerito
a Cádiz a torear.
¡Ay, sí! ¡Ay, ya!
No me concave usté más. ¡Ay, ay!
(*Hablado.*)
¡Ay, tirrana de mi corazón!

Para divertir a unos franceses los personajes españoles de la tonadilla *Rato divertido con el pillo y la maja* (Anón.), cantaban varios números de carácter popular ibero. Los extranjeros, entusiasmados, vitorearon a los "macos" (*sic*, por "majos") y les pidieron una "tirrana", que los españoles cantaron y tocaron con "la zambombo" (*sic*).

Vemos una tirana con letra inglesa en *Los adustos* (Laserna). Cantábase a dúo por un muchacho holandés y una muchacha inglesa, que se querían entrañablemente. Al padre del muchacho esta melodía le recordó cierta tirana cantada por el almirante holandés Cronstandel Bufentel (*sic*), y al padre de la muchacha le recordó otra tirana que Enrique Octavio había entonado ante Ana Bolena.

La "tirana" no vaciló en visitar los más encopetados lugares durante las fiestas más solemnes, ni la preocupó que, para tales ocasiones, callase la orquesta y se confiase a la guitarra el acompañamiento de la melodía. Así, por ejemplo, en la "Música para las funciones reales en la comedia *Los menestrales*"

(Laserna, S. a.), según el correspondiente manuscrito musical, que es una de las dos obras premiadas por la Villa de Madrid en 1784, figura "Tirana a la guitarra":

Des que parió la princesa,
la tirana se enojó.
Ya no canto yo tirana,
que la princesa es mejor.
Mi vigüela tirana no quiere
y en oyendo tirana, hace "fo";
que la perla parió dos infantes,
y no hay mejor canto que tal sucesión.
Anda fuera, tirana, tirana.
Princesa e infantes sólo canto yo.

La segunda copla dice:

Cuando Dios nos dió las paces
nos echó su bendición.
Parió a pares la princesa.
La tirana está de non.

Esta obra, escrita por don Cándido María Trigueros, no recataba adulaciones ni ripios —digámoslo de paso, en honor de la verdad—, pues uno de sus números comienza así:

Carlos robusto,
graciosa Luisa,
¡qué grata risa,
qué eterno gusto.

Tal fué la popularidad de las tiranas que una célebre actriz de aquel tiempo, María del Rosario Fernández, conocida por el sobrenombre *La Tirana*, sólo una vez cantó en escena, y fué precisamente para entonar la tirana que el fecundo Comella había escrito en el fin de fiesta *El premio*, producción representada hacia las postrimerías de 1789. Esa actriz estuvo casada con el actor Francisco Castellanos, que solía desempeñar papeles de tirano en las obras, y, al parecer, también en la vida conyugal. Siendo conocido este cómico por el apodo *El Tirano*, de ahí procede aquél que recibió su consorte. Rafael Mitjana, por lo general extraviado al examinar históricamente la tonadilla, dice que las tiranas eran unas danzas andaluzas, puestas de moda por dicha actriz, a la cual se designó con el nombre de *La Tirana* por la gracia que desplegaba ejecutándolas y porque era una tirana de los corazones. Lo falso de tal afirmación queda patente al recordar que sólo una vez cantó —cantó sin danzar— una tirana dicha actriz (la cual era "dama de representado", mas no "graciosa de cantado") y que ello sucedió cuando las tiranas gozaban de la mayor popularidad desde bastantes años antes.

* * *

Reseñemos ahora diferentes casos particulares de tiranas, *examinándolas bajo diversos aspectos.*

Aunque la copla de la tirana presentaba comúnmente breves asuntos dictados por intenciones maliciosas o satíricas, hallamos, sin embargo, una muestra de aquel estilo a la sazón reinante en las seguidillas epilogales, aplicado a la tirana, en la pieza final de *El novio discreto* (Laserna). Anunciábase el referido número con los versos: "Con una tirana — esto acabará"; y la tirana presenta un ejemplo de aquella cursilería literaria tan opuesta al espíritu de la danza referida. Dice así:

De tu tierna primavera
goza tus años, Florisa,
antes que el tiempo marchite
la beldad que en ti se mira.

No seas tirana.
No seas altiva.
Mira que el tiempo es ingrato
de la belleza homicida.

Vimos que las seguidillas epilogales de la tonadilla escénica instauraron durante el decenio 1780-1790 la costumbre de mantener el aspecto de seguidillas en la letra, mas no en la música, la cual a la sazón solía ser ajena por completo al espíritu de la referida danza. Algo análogo, pero a la inversa —es decir, conservándose la forma propia de la tirana musical, mas no la de la tirana literaria—, vemos en *La venida de María Antonia* (Esteve), porque los versos abandonan el corte octosílabo y adoptan el decasílabo, con acentuación silábica que tiene un molde para los versos impares y otro para los pares:

Hay cortejos que son propietarios; y hay cortejos tunantes y chuscos
otros hay que son arrendadores, que se alquilan como los simones.

Debe advertirse que esta composición se anunció como "tirana nueva". ¿Qué indujo a señalar esa novedad? ¿El hecho de que fuese una más entre las numerosas tiranas que a la sazón existían, y en tal caso el adjetivo "nueva" tendría una significación análoga al que presenta en la repetidísima frase "tonadilla nueva"? ¿La innovación métrica de la copla, con sus versos decasílabos, que no consiguieron arraigo alguno?

Podríamos denominar "tirana coja" aquélla que epilogó *La Razón y la Moda* (Laserna), pues sólo tiene los cuatro versos de la copla, faltándole, por tanto, el estribillo que a las tiranas les imprimía su peculiar sello. Además, el texto literario, ajeno al espíritu propio de la tirana, encierra una moraleja:

Pues quedaste convencida,
acabemos la cuestión,

y la Moda reconozca
que procede con error.

Era muy excepcional el hecho de que, en vez de formarse la tirana con coplas sueltas e independientes, continuase la acción de la obra representada, como sucede en *Los majos de rumbo* (Anónima), donde la tirana, dialogada, dice así:

ELLA.
Esas malas intenciones
yo te las castigaré.
EL.
Yo te daré muchos palos
y muy poco que comer.
ELLA.
¡Ay, tatá, tatá, tatá, tatatá!
¡Ay, teté, teté, teté, teteté!

Cuando las tiranas se cantaban por varios interlocutores, era lo usual que la copla se repartiera entre los diversos intérpretes, diciéndose cada dos versos por un personaje y el estribillo por todos. Un modelo que no deja de ofrecer interés, porque además de la copla y estribillo vocales incluye una parte cantada y bailada simultáneamente por ambos actores, se halla en *El majo celoso* (Laserna). He aquí su texto:

EL.
¿Con que después de robarme
me arrojas con tiranía?
ELLA.
Después que un limón da el zumo,
luego a la calle se tira.
LOS DOS.
Yo te ajustaré la cuenta
castigando tu osadía.
ELLA.
Tin, tin, tin, tirana.
Cruel, homicida.
(*Mientras ella dice este último verso él canta "¡Ay!"*)
EL.
¿Según eso, tu cariño
lo vendes, como hacen otras?
ELLA.
Esa enfermedad, amigo,
es incurable en nosotras.
LOS DOS.
Yo te ajustaré, etc.

Al final bailan la "tiranilla" —como así se la designa—, cantando:

¡Ay, ay, que se anega
la navecilla!
¡Ay, ay, que me ahogo
junto a la orilla!
Y viva tu salero.
Viva y reviva,
y aquí finalicemos
la tiranilla.

En *La discordia* (Moral) hallamos una pintoresca tirana que interrumpe la frase maliciosa o groseramente:

La moza que de repente
pasa de pobre a señora,
o ganó la lotería,
o es del arte de las co... cofias.
Viva, viva la tirana.
Viva, viva su querer.
Vivan, vivan los usías
vecinos de Lavapiés.

Y aunque tienen mil pendencias,
mil camorras, mil quimeras,
en medio de su pobreza
viven con gusto y placer.

Se hallaron en una calle
un talego dos a un tiempo.
Y decían: "Esto es mío."
Y tenía dentro un cuer... cuervo.
Viva, viva, etc.

Siempre y cuando que en el teatro
las palmadas nos desairan,
al pobre que le sucede
casi de miedo se ca... calla.
Viva, viva, etc.

Así como las seguidillas epilogales se remataban a veces con una "coda" o "coleta", análogamente van provistas de este apéndice literario-musical en aire vivo —"allegro" o "presto"—, no pocas tiranas de Esteve y de Laserna, estando por lo general vaciados esos apéndices en compás de 2 por 4 si los compuso aquel músico catalán, y en 6 por 8 si los compuso este músico navarro. Así lo comprueban, efectivamente, las tonadillas de Esteve rotuladas *El autor del parador del sol* y *El galanteo nocturno*, o aquellas de Laserna que se titulan *La novia porfiada*, *La despedida de los amantes* y *Los majos celosos*.

* * *

Si al dilatado imperio de la seguidilla como número final de las tonadillas escénicas sucedió el de la tirana, que fué más breve, a éste sucedió el reinado efímero de la "polaca". Y no pudo ejercer esta última un influjo tan hondo como aquéllas, porque se trataba de un producto extranjero, a diferencia de tiranas y seguidillas, cuya música tiene su origen en manantiales iberos y cuya letra suele reflejar costumbres populares o determinados rasgos con los cuales se hallaba familiarizadísimo el auditorio. Pero la "polaca" tuvo gran boga, sin embargo; y si no bastase para testimoniarlo así el número relativamente grande de obras que la utilizaron como pieza postrera de la tonadilla durante el último decenio del siglo que había presenciado el tímido nacimiento y estaba presenciando la decadencia hipertrófica de esa manifestación teatral, se podrían aducir argumentos confirmatorios invocando los mismos textos literarios de algunas tonadillas.

En *La visita del nuevo* (Laserna, 1794) hay una polaca con texto italiano y abundantes gorgoritos. En *La enfermedad fingida* (Moral, 1801), obra que, como la anterior, servía para presentar un debutante, le dicen los veteranos al nuevo: "Cantará las tonadillas, — las polacas y las arias." En *El último que llega* (Laserna, S. a.) vemos los siguientes versos:

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

Por aquí deducimos que las "polacas" se incustraron en la tonadilla escénica desprovistas de todo carácter coreográfico, utilizando tan sólo su molde musical para construir números en los que solía ponerse a prueba las facultades vocales de los intérpretes. Si en los anteriores años, tras las coplas de las tonadillas con asunto para interlocutores era frecuente anunciar que iban a cantarse las seguidillas o la tirana como final de la obra, también después se anuncia la polaca con este mismo carácter conclusivo. Tal ocurre, por ejemplo, en *Los secretos* (Moral, 1800): "Y concluya una polaca, — pues no quiero molestaros."

Tiene un "final" en seguidillas, y además en la postrer hoja "polaca" con texto italiano, *La Murmuración* (Laserna); con la particularidad de que esta "polaca" sustituyó al referido "final" seguidillesco.

Moral mostró marcadas predilecciones por esta clase de piezas, y casi todas sus "polacas" epilogales contienen una moraleja en relación con el correspondiente asunto literario, como se ve en *El librito extraordinario, El petardista* y *El intríngulis*. Es posible que fuera este mismo compositor quien dió carta de naturaleza a la "polaca" en nuestro país, y que Laserna se dejase influir por la corriente en varias tonadillas suyas.

IX. *El "Final" como denominación genérica en la tonadilla.— Otros finales característicos.*

Hasta ahora hemos visto "finales" empleados en una acepción restringida, como sinónimos de "coleta" o "coda", que remataba las seguidillas o tiranas epilogales de la tonadilla escénica. Ha llegado el momento de examinar los "finales" tomando esta palabra en su acepción genérica, pues figuran bajo tal epígrafe determinadas piezas de gran extensión, que morfológicamente ocupaban un puesto análogo al de las seguidillas o tiranas, cuando éstas desaparecieron como piezas epilogales.

El paso de unas y otras al "Final" propiamente dicho no se efectuó de súbito, sino con vacilaciones e intermitencias, como suele acaecer con todo régimen de transición entre dos sistemas. Este período intermedio nos ofrece casos donde los ingenios no

querían desprenderse en absoluto de la seguidilla ni querían, por otra parte, relegar a un puesto secundario el "final" que con ella se enlazaba. Así, *La alcarreña astuta* (Moral, 1791) pone unas seguidillas epilogales ajenas al asunto y desprovistas de interés, y tras ellas un "Final", en el que los actores ensalzaban las dichas del amor verdadero; esta tonadilla tiene por asunto el lance de un viudo que se dejó seducir por la criada. Y *La maja alegre* (Laserna, 1796), después de las curiosas seguidillas finales, con letra catalana en su exposición y texto francés al repetirse, pone un final concertante en versos hexasílabos.

Como el ansia de novedad y el deseo de romper con el estancamiento de lo rutinario iban produciendo sus efectos decisivos, las seguidillas epilogales estaban condenadas a desaparecer desde el último decenio del siglo XVIII. Si antes esas composiciones, ajenas al asunto por lo común, habían cultivado en la primera época lo onomatopéyico, recogiendo cuadros de costumbres, y después, avanzada la segunda época, prefieren lo anacreóntico y bucólico, ahora que la tonadilla acentuaba más y más su propensión a ser una breve ópera cómica en un acto, la sustitución de las mismas (o de su sucesora la "tirana", y aun en algunos casos la "polaca") por el "Final" propiamente dicho, acabó siendo un hecho consumado. Produjéronse entonces numerosos "finales", musicalmente ampulosos, hinchados y pervertidos por una italianización antinacionalista que se avergonzaba de utilizar elementos folklóricos ibéricos; y las correspondientes letras recogen, mencionan o aluden a los asuntos utilizados para el desarrollo de la acción escénica respectiva que los había precedido, y dan consejos, expresan anhelos ardorosos, presentan moralejas prudentes, obsequian con avisos oportunos, ejerciendo, en suma, una función moralizadora o paternal. En vez de la seguidilla satírica, narrativa o descriptiva, estos "finales" se desviven por los versos heptasílabos u octosílabos, constituídos con octavillas, cuya rima predominante era a, b, b, c, d, e, e, c.

Alguna vez ese postrer número era un "coro" titulado "Final", ajeno en absoluto al contenido de la obra. Tal sucede con *El galanteador de todas en el concurso del Prado* (Esteve, 1784), donde el coro cantaba:

Adiós, pueblo amado
de mi corazón.

La tonada logre
aplauso y perdón.

Las tonadillas de Manuel García esquivaron las seguidillas en el final. *La maja y el majo* (a dúo, 1798) terminaba la acción con unas boleras cantadas a la guitarra, siguiendo un "Final", primero en heptasílabos y después en octosílabos, pidiendo perdón y aplausos. La tonadilla a dúo *La declaración* (1799) tiene un "Final" de moraleja desarrollado sobre versos heptasílabos. Citamos estos casos, porque García está considerado como músico netamente castizo.

En las postrimerías del siglo XVIII fué absorbente la tendencia a que por completo quedase abolida —tanto en su letra como en su música— la seguidilla tradicional. Por eso, al reprisarse, tras varios años desde aquél de su composición, algunas tonadillas más o menos famosas, hubo que introducir modificaciones en este sentido. Tal sucede con *La paya preferida* (Moral, 1791), cuyas seguidillas epilogales decían así:

La aparente inocencia — es sólo picardía
de las ciudades — y falsedades.

Repitióse la misma obra en 1798, con el título *La paya porfianda*, y entonces aquellas seguidillas se reemplazaron por un "Final", análogo a ellas en cuanto al espíritu, pero distinto en cuanto a su forma:

De los lugares — todo apariencia,
es la inocencia — todo maldad.

Esto no obsta, sin embargo, para que, transcurrido mucho tiempo y hallándose la tonadilla escénica en plena decrepitud, apareciesen segudillas, probablemente por tratarse de obras que se desenterraban. Tal ocurre con *La curiosidad de las mujeres* (Laserna, "probada en Madrid 1 de febrero de 1810", como declaró la censura), cuyo final, en seguidillas, dice:

El amor es un juego — que nadie ha conseguido
tan intrincado, — salir ganando...

El reinado del "Final" propiamente dicho, como denominación genérica, tiene algunos antecedentes, que se remontan sobre todo a los años en que se incubaba o iniciaba la transformación. *El molinero vengado* (Laserna, 1779) no concluye con seguidillas, sino con el siguiente diálogo en versos pentasílabos:

EL.

No sé si he muerto
o si estoy vivo;
pero no siento
ningún dolor.

ELLA.

¿Estás herido?

EL.

Creo que no.

TODOS.

Pues fuera miedos
y haya perdón.

En varias obras de Laserna (por ejemplo, *La paya sagaz, Los retratos, La queja de la señora Vicenta Laporta*) y de Moral (por ejemplo, *Los pastores y cazadores. La riña de los amantes*), todas ellas pertenecientes al último lustro del siglo XVIII o primero del siglo XIX, se ven "finales" con octavillas rimadas en la forma arriba expuesta, es decir, con sujeción al molde a, b, b, c, d, e, e, c, y en versos de arte menor. Hallamos, excepcionalmente, un "final" con versos decasílabos en *La novia a la moderna* (Moral):

De contento mi pecho se inunda, disfrutemos de tan dulce calma.
de placeres se engalana el alma. Disfrutemos de tan dulce amor.

También, excepcionalmente, ofrece un romance heptasílabo *Por la peana* (Moral), y una forma bipartita —con un grupo de versos octosílabos y otro de versos irregulares con predominio de los decasílabos, separadas ambas partes por una parola—, *El título fingido y el estafador descubierto* (Laserna).

* * *

La satisfacción por el deber cumplido, por la dicha lograda o por el bienestar alcanzado se manifiestan frecuentemente en este nuevo estilo literario-musical, que jamás hubieran podido imaginar un Guerrero o un Misón, ni un Galbán o un Castel, y que tanto más arraigo adquiría cuanto más acentuaba la tonadilla escénica su carácter extranacional.

Veamos unos cuantos ejemplos espigados en Laserna:

Amor, amor felice;
amor, amor dichoso;
haz, pues, que del reposo,
la dicha y el contento
podamos disfrutar.

(*La inconstante.*)

¡Viva, viva la maña!
¡Viva, viva el talento!
Y llenos de contento
digamos, repitamos,

a vista de esta acción:
¡Viva, viva *la maña*!
¡Viva, viva el talento!
¡Victoria por el cariño!
¡Victoria por el tesón!

(*La pescadora.*)

Del contento y la alegría
que en los tres brilla este día
procuremos al momento
sin zozobras disfrutar.

(*El marido pesado.*)

¡Desciende, amor, desciende
seguido de Himeneo!
El mío y su deseo
venga a *felicitar*.
En tan aplausible boda,
en tan gozoso día,
la dicha y la alegría
propague sin cesar.

(*El mantón.*)

Veamos ahora otros ejemplos procedentes de Moral:

¡Qué gozo siente el pecho!
¡Qué dicha *siente* el alma!
De nuevo de la calma
volvamos a gozar.

(*La pasiega.*)

La vez primera es esta
que dos pechos amantes
disfrutan los instantes
de su felicidad.
Las gracias le rendimos
por su mucha bondad.

(*El maestro y la discípula.*)

Los dos siguientes ejemplos de "*finales*", recogidos también de Moral, entablan diálogos:

ELLA.

Y ya que satisfecha
estás de mis amores,
del pecho los temores
bien puedes desechar.

EL.

Mi afecto sea el premio
de tu fino cariño,
y aprenda el ciego Niño
de nosotros a amar.

(*Los jardineros celosos.*)

ELLA.

Tome usted los brazos,
pues ya sois mi esposo.

NOVIO.

Fino y amoroso
los debo tomar.

OTRO.

Seré yo el *padrino*
de muy buena gana.

ELLA Y NOVIO.

La boda mañana
se ha de celebrar.

LOS TRES.

Del amor con alegría
disfrutemos este día
el favor tan singular.

(*El novio disimulado.*)

Señalemos ahora dos casos especiales, suministrados, asimismo, por Moral. *El albañil honrado* concluye con un "Fi-

nalito" (*sic*), es decir, "Final" breve, donde se elogia la conducta del protagonista

que no quiere en su pobreza
aumentar con la vileza
la miseria del jornal.

Y *El paje tonto* presenta un concertante final que comenzaba con seguidillas, como supervivencia de usos a la sazón antiguos y casi en absoluto desterrados:

Los hombres no son nadie — y por eso se salen
sin las mujeres, — con lo que quieren;

y concluye con versos octosílabos:

Pues amor ha sosegado — disfrutemos sin recelos
la tormenta de los celos, — de la paz y la amistad.

Frecuentemente se caracterizaban estos "Finales" por llevar una moraleja como epílogo, lo cual no constituye una novedad absoluta, pues hallamos algunos precedentes, aunque esporádicos, en tonadillas de época anterior, como *El abate don Tiburcio y una dama* (Galbán), obra que recuerda algo al *Don Juan* mozartiano, por el tipo de conquistador del protagonista, ya que no por la música, cuyos versos finales dicen:

Aquí se acaba — No crean citas
aqueste enredo, — de las madamas,
y aprendan todos — que las más suelen
el escarmiento. — salirnos falsas.

Ahora bien; el uso sistemático de la moraleja se impuso de un modo casi imprescindible cuando la tonadilla caminaba hacia su ocaso, envenenada por la hipertrofia y la desnacionalización.

Es Laserna, como fecundísimo compositor de esta época, quien suministra más ejemplos de tal índole. Véanse algunos:

Este suceso explica — que hieren los arpones
que toda mujer rica — de amor sus corazones,
que pretende casarse — sino que sus doblones
no tiene que pensar — van todos a buscar.

(*El abate burlado y el paje astuto.*)

Sirva el caso presente — antes que venga el daño,
de ejemplar a la esposa, — lo pueda remediar.
para que cautelosa,

(*El ciego fingido.*)

Adiós, señores.
Adiós, amigos.
Y este castigo
y este ejemplar,
a los babosos,
empalagosos
y vanidosos
llegue a enseñar,
que se expone a mayor pena
tal vez el que en viña ajena
quiere entrar a vendimiar.

(*La panadera de Sacedón.*)

...Diciendo placenteros
los tres, en competencia,
que lleva preferencia
el juicio en el amor.
Y la mujer prudente
para su casamiento,
más que no el rendimiento,
busca la reflexión.

(*El juicio todo lo vence.*)

¡Cuánto yerra el juicio humano
en los conceptos que forma!,
lo que servirá de norma
al infame detractor.
¡Viva, viva la inocencia,
la prudencia y el candor!

(*La pasiega y el hidalgo.*)

Y digamos conformes,
que el hombre bondadoso
siempre obra generoso
y muestra su piedad.
Y así todos procuren
no dar a nadie agravios,
escarmentando sabios
en aqueste ejemplar.

(*El mercader generoso.*)

...No hay arbitrio, no hay astucia
que no busquen los amantes
por lograr, si son constantes,
las primicias del amor.

(*El hortera enredador y el maestro de lenguas.*)

...Mirad los ciegos frutos
que produce el amor.

(*El cortejo de moda.*)

El desdén a las mujeres
les aumenta la belleza,
mas de la Naturaleza
la ley deben respetar.

(*No los puedo ver pintados.*)

También ofrece Moral ejemplos numerosos, por ser, después de Esteve, quien compartió con Laserna, y de modo muy fecundo, por cierto, la tarea de poner música a los libretos tonadillescos. Con algunos "finales" de moraleja recogidos en obras de Moral y una observación postrera, daremos conclusión a este punto:

Y el caso presente
se debe enseñar
a quien de apariencias
se deja llevar,
pues todo en el mundo
se debe observar,
si no quiere el hombre
dejarse engañar.

(*El marqués fingido.*)

¡Cuántas penas,
cuántos sustos,
qué disgustos
causa un paje enredador!

Pero pues los descubrimos
y sus falsedades vimos,
todo sea gozo y gusto,
alegría, paz y amor.
(*El paje enredador.*)

Deja infundados celos,
esposo de mi vida,
pues ofrezco, rendida,
de conducta mudar.

Y en vista del capricho,
toda mujer honesta
de la idea propuesta
se debe aprovechar.
(*El marido impertinente.*)

Detesto del cortejo;
detesto de la moda
y del nombre perverso

de la marcialidad.
Y de escarmiento sirva
este raro ejemplar.
(*El mundo al revés.*)

Y digamos plecenteros,
en obsequio del candor,
que no puede la malicia

confundir a la inocencia,
cuando sabe la prudencia
ampararse del honor.
(*Los molineros.*)

A veces la moraleja iba acompañada de una disculpa por la sátira latente en la obra, como sucede con *Al fin todo se descubre* (Laserna, 1805), cuyo "Final" dice:

Y así nadie se pique
de la idea entablada,
supuesto en mi tonada
sólo habló en general.

Y pues que los defectos
os manifiesto a todos,
justo es por varios modos
se deban enmendar.

Para terminar el examen de la materia, debemos advertir que no siempre ocupaba el postrer lugar de la tonadilla aquel número encabezado con la palabra *Final*. Así lo comprueban, en efecto, dos obras de Laserna. La titulada *Los deseos contrarios* colocaba entre las coplas y las seguidillas epilogales una pieza escrita a dúo bajo el título "coro final". La titulada *El escarmentado* consta de ocho números: el séptimo aparece epigrafiado con la palabra "final", y entre éste y el postrero hay un recitado. También consta de ocho números *La Avariciosa* (Moral), la cual, bajo tal aspecto, tiene análogas características que *El escarmentado*, de Laserna. Aunque se trata de excepciones, no debe omitirse su mención.

* * *

Hasta ahora hemos visto de qué modo evolucionó el pos-

trer número de la tonadilla, y hemos presentado numerosos casos de sus diversas fases: seguidillas, tirana, polaca y "final" como denominación genérica. Tratándose de una manifestación escénica en la que cabía tanta libertad y de la cual existen unas dos mil obras, no debe sorprender que la normas usuales de cada momento de la evolución tonadillesca tuviesen numerosas excepciones. Y las tuvieron, en efecto, aun desde los primeros años, como lo comprueban varias tonadillas de Misón y otras compuestas por Esteve durante su juventud. Faltan las seguidillas finales en *Una mesonera y un arriero* (Misón, S. a.); en *Los pillos cicateros* (Esteve, 1761), cuyo número de despedida repite numerosas veces la tarabilla "currucucú", y en *Una viuda, un caballero y una vieja* (Misón, 1764), obra que termina con los versos:

A la marina y a la maraña,
que gachupí gachupino se escapa.
A la maraña y a la marina,
que gachupí gachupino te pilla.
¡Ay de mí, que la tonada
chulita y guapa se acaba!

Ahora bien, algunos de estos casos, más que una sustitución, mostraban sencillamente una supresión de las seguidillas que, por ser ajenas al asunto, venían soldadas a la tonadilla como apéndice independiente y además accesorio en otras producciones similares.

A continuación, sin entrar en detalles que aumentarían la excesiva longitud de este capítulo, expondremos una lista, comentada en algunos casos, de aquellas formas excepcionales registradas en el postrer número de las tonadillas escénicas. Unas llevan el correspondiente epígrafe; otras se declaran previamente al rematar el cuerpo central de la obra, y algunas se desprenden por el carácter del referido número.

Alemanda. Aparece, en vez de seguidilla, en *Los señoritos simples* (Laserna), anunciándolo así los versos:

Pues vamos, pues vamos
el caso a acabar
con una alemanda
por diferenciar.
(Bailan la alemanda.)
Bailad, monitos, bailad,
al son de mi guitarrí,
guitarrí, guitarrí, guitarrá.

Bailete de gitanos.
Bodevil o canción (sic).
Caballo, que enlaza con breve allegro de despedida.

Canción. Se anuncia así en *El Usía del bodegón* (Esteve, año 1785):

Amigos quedemos
despidiéndonos;
y por fin de idea
vaya esta canción,

y es una colección de versos exasílabos cantada por todos, alternativa o simultáneamente.

Canción final, que en algunas partichelas se denomina "Canción".

Cancioncilla. Se anuncia con esta forma diminutiva en *Los porfiados* (Laserna, S. a.): "Una cancioncilla — termine nuestro afán", y fué sustituída por una tirana que elogia a la tropa y su retreta, tal vez porque aquella innovación había sido acogida con poco agrado.

Canción y *Canzonetta,* en las diversas partichelas de una obra.

Canzoneta, canzonetta y *canzoneta final* en diversas obras. Anúnciase así concretamente en *Los soldados alojados* (Esteve, Sin año): "Esto acabará — con su canzoneta — por no molestar." En algún caso al título "Canzonetta" antecede el encabezamiento "Final".

Canon a tres voces.

Contradanza.

Coplas finales, con lo cual pasaba al postrer número lo que habitualmente venía figurando en la parte central. Anúncianse así en *La fuente de Santa Cruz* (Laserna, S. a.): "Vamos, y con unas coplas — el asunto concluyamos."

En el libreto de *La criolla* (Laserna, 1780), las seguidillas finales están sustituídas por unas coplas dialogadas: el guión musical incluye igualmente un diálogo con interrogatorio, pero intercalado en "seguidillas".

Finalito.

Minué. Se lo anuncia previamente en *La vida engañada* (Ferrandiere):

Auditorio generoso,
porque halléis más variedad,
un minuete bailaremos
para que así nos digáis:
"¡Bueno! ¡Bravo! ¡Bravísimo!
¡Bravino asai!
¡Qué bonita tonadilla!
¡Buena idea! ¡Buen final!
¡Viva, viva nuestro teatro,
que es de gusto y novedad!"

Rondó. Se lo anuncia en *El reloj* o *El maestro relojero* (Misón), donde "todos" cantaban:

Con rondó a la francesa,
pues vamos a echarle,
ton, ton, ton, ton, ton, ton,
la, ra, la, la, la, ton, lo, ro,
ya la tonada
aquí acabó.
Ton, ton, etc.
Acaba extraña
con un rondó.

Morení, yo sí te quiero a ti.
Morená, yo no te he de olvidar.
Tan, ta, ran, ta, tan, tan,
tin, tin, di, tin, tin.
Que la tonadi, que la tonadí,
que la tonadilla
pulida se va a acabar.
Abur, abur. Adiós, adiós.
Abur, abur. Mandar, mandar.

Además se anunciaban en el texto, cuando no aparecían encabezadas con su título, ciertas canciones populares: *Canción de Vizcaya, Sonsonete de Cádiz, Sonsonete de Buenos Aires*, etc. Anúnciase una "jota" en *La cocinera* (Misón), donde "todos" cantaban:

Acabemos la tonada.
Porque es tarde no haya más.
Agur, señores míos.
Agur, madamas,
que se acaba este asunto
con jota guapa.
Morení, morenito mío,
que me voy, que me voy contigo.
Morení, morenito, amado,
no me olvides, dueño adorado.
Esta es la nueva jota
de Andalucía.
La cantan los arrieros
de Maravillas.

También vemos algunos "villancicos", los cuales se incluían en ciertas obras estrenadas por Navidades; y el lenguaje solía ponerse a tono con el usual entre gentes rústicas. Típicos bajo tal aspecto son los "villancicos de Nochebuena", cantados en la tonadilla general y con coros *La Nochebuena* (Anón., S. a.), cuya letra dice:

Antón cayó de hocicos
entre las pajas,
y Perucho le dijo:
"¿Subes o bajas?"
Y dijo Anfriso: "No bebes gota.
Toma la bota. Brinda sin daño.
Y que nos guarde el cielo
por muchos años..."
¡Ay, qué chulapada!
¡Ay, qué monada!
¡Ay, qué cerengue!
¡Ay, qué tonada!...

Todo ello tenía su repercusión en el texto musical respectivo; y si unas veces lo condicionaba, otras, en cambio, la letra venía condicionada por la música.

CAPITULO VII

La versificación.—La escritura.—Alteraciones de los textos literarios.

I. *La métrica y la rima.*

La métrica en las tonadillas se distinguía no sólo por su sencillez, sino por su llaneza. Estas composiciones literario-musicales estaban en verso desde el principio hasta el fin, salvo algunas "parolas" o frases sueltas; y las mismas "parolas" se escribían en verso lo más frecuentemente. Ahora bien; la métrica no era muy rica en recursos ni en pulcritud, permitiéndose magnas libertades. Autorizábase tal proceder por el hecho de que las obras se destinasen al canto, pues ya es sabido cuán fácilmente pasan, puestas en música, ciertas frases que declamadas serían inaceptables en absoluto, por lo cual lo interesante del libro no era la forma literaria, sino el asunto. Escritos aquellos libretos *pane lucrando* y de una manera anónima, no pocas veces los vates procuraban salir del paso sin excesivas preocupaciones o esquivando todo tropiezo, y cuando no lo podían esquivar, saltándolo sin importárseles un ardite la elegancia, ni la finura, ni los más elementales preceptos retóricos.

Este mismo deseo de acabar pronto la tarea —unido al carácter de este género teatral— justifica el predominio de los versos de arte menor sobre los de arte mayor, y el cultivo de la asonancia con preferencia a la consonancia. El esfuerzo mínimo reinaba, en suma, cuando esos oscuros creadores de piececillas sin trascendencia las escribían ocultando el nombre, y en los más de los casos, tendiendo la mano para recoger la exigua retribución que cada una de ellas había de proporcionarle. Por eso todo escrupuloso censor que se atuviese a la letra, sólo a la letra,

absteniéndose de penetrar en el espíritu de esas obras tan vivas y reales cuando pintan cuadros de costumbres plebeyas o satirizan usos corrientes a la sazón, tendría que tachar no pocas páginas, incluso extremando una benevolencia singular.

Por estas causas abundan los versos fluctuantes, las irregularidades métricas, los acentos dislocados, las isometrías perturbadas, aun tratándose —por lo que a esto último respecta— de cantares paralelísticos o encadenados que requieren una cierta uniformidad en cada una de las diferentes estrofas que los integran. Y a esta falta de sentido estético suele unirse también la falta de sentido lógico o ideológico, cuando las frases del texto evocan ciertas formas o dichos literarios populares a la sazón en boga, pero cuyo recuerdo se ha perdido. Para comprender el alcance de esto que se acaba de exponer, basta recordar aquel vulgarísimo "¡Vaya, cardo!", que hace muy pocos lustros corría de boca en boca como cosa naturalísima, pero que hoy resulta bien extraño y casi incomprensible.

Ya se han señalado, al hablar de las "coplas" y de los "finales", algunas combinaciones métricas usadas por los tonadilleros. Predominaban de tal modo los versos de arte menor, con o sin pie quebrado, que casi se los podría considerar exclusivos, si se descontase los recitados a la italiana, que pedían el endecasílabo, ya solo, ya alternando con el heptasílabo. Versos de cinco, de seis, de siete y de ocho sílabas son los más frecuentes. Los octosílabos romanceados, pero con descuidos métricos inexcusables, que originaban incorrecciones frecuentísimas, parecían propios de las parolas extensas.

El verso de nueve sílabas se ve algunas veces. Lo hallamos en obras primitivas como *Los pillos cicateros* (Esteve, 1761), cuyo postrer número, en vez de las seguidillas habituales, pone los siguientes eneasílabos.

Aquesta tonadilla nueva
perdón pide a mis mosqueteros.
Y si acaso hubiera gustado,
dos palmadas es lo que quiero.
Currucú, currucú, querido.
Currucá, currucá, mi cielo.
Currucucu hasta mañana,
currucucu, y nos veremos.
Con esto se acaba, señores,
el currucucu,
el currucucu,
cu, cu, cu, cu,
el cururrucu curruquero.

También lo hallamos, y no como aquí al finalizar una obra, sino al principiarla, en *Los jitanos y caminito de Santander*

(Rosales), alcanzando gran extensión el pasaje eneasílabo que comienza así:

Caminito de Santander,
a mi chula vengo yo a ver.
Caminito de Portugal
a mi chula fuí yo a buscar...

Asimismo aparecen vaciados en molde métrico eneasílabo los versos de una "gaita" —o canción gallega, lo cual revela una filiación folklórica— de *Los pastores amantes y escribano criminal* (Laserna), formando estrofas de seis versos con la rima a a b c c b:

Arroyuelos, aves y flores,
el objeto de mis amores,
mi Gabino, ¿dónde estará,
que al camino salí a buscarle,
y no puedo verle ni hablarle?
¿Si otra senda tomado habrá?

Esta estrofa, de carácter conceptuoso, por corresponder a la iniciación de la decadencia, contrasta con otra, completamente popular, también en versos eneasílabos, de una obra perteneciente a la época de juventud de la tonadilla teatral, la titulada *Las campanas o Los músicos por fuerza* (Misón), donde se puede leer: "Ya va entrando el vinillo bueno; — ya se alegran los taberneros." Por cierto que estas estrofas eneasílabas enlazan con versos decasílabos acentuados de una manera bien arbitraria: "Yo quiero divertir a la gente — para que tal tiempo le celebren."

Aparecen en la tonadilla escénica los versos decasílabos, como se acaba de ver, aunque no son muy frecuentes. Los tiene romanceados *Los petimetres* (Anón.). También los tiene, y a ratos con caprichosas desigualdades en la acentuación, *Vaya de caso* (Palomino): "Niña mía, me dice el buen viejo, — me ha gustado tu marcialidad..."

A veces el decasílabo se combina con versos de arte menor. Lo vemos asociado a octosílabos en *La maja celosa* (Esteve), donde son octosílabos los impares y decasílabos los pares:

He comerciado en naranjas,
en pepinos, morcillas y pan,
en pimientos, rabanitos,
acerolas y mil cosas más.

Otras veces efectúa su asociación con los versos propios de la seguidilla, como sucede en *La pesca* (Marcolini, S. a.), donde se entabla el diálogo que sigue:

ELLA.

Vaya usted, don Preciso, a otra parte,
que no como yo peces tan malos.

EL.

Afrentado de oírte,
voime volando.

El endecasílabo, ya solo, ya asociado al heptasílabo, parecía propio de aquellos "recitados" a la italiana que se introdujeron como preparación de las coplas en las tonadillas satíricas de la segunda época. Adoptaba por lo general un aire ceremonioso y entonado. Ejemplos:

Mas ¡ay!, que ya a mi pena
la vista corresponde y enajena
aquel fiero cruel, falso homicida...

(*El pastor y la zagala.* Esteve.)

En la mansión que mira tu extrañeza,
viven la vanidad y la riqueza...

(*El palacio encantado.* Bustos.)

No siempre aparecían estos versos en frases sonoras, sin embargo, y a veces acogieron algunas bien vulgares. Ejemplo:

Di, señora, en qué podré servirte;
que siempre a tu obediencia
me tendrás como un lince.

(*El paje y la lavandera.* Anón.)

El endecasílabo no se utilizó tan solo para trozos musicales en tipo de recitado italiano, pues también se lo cantaba melódicamente, si bien esto era excepcional. Ejemplo:

Oye. A una ingrata dila el corazón;
pero fué falsa. Me quiso engañar.
Por otro amante, cruel, me dejó...

(*La pastorelita.* Misón.)

Un caso insólito es aquel que asocia el endecasílabo con la suma formada por dos versos de seguidilla, en *Criticar lo que apetecen* (Laserna):

Y resulta que el mundo, en sus descocos,
es una jaula de infinitos locos.
Mas siempre serán unas
todas edades,
pues mientras hombres haya, habrá maldades.

Aunque las "parolas" solían usar el romance octosílabo, se utiliza alguna vez excepcionalmente el endecasílabo, y precisamente para expresar asuntos o conceptos severos, como sucede en *La despedida* (Laserna).

En *El chasco del perro* (Aranaz) predominan, excepcionalmente, los versos de arte mayor. Hay, en efecto, una larga serie de versos, los impares decasílabos y los pares de doce sílabas:

Sabe el cielo que amante y rendido
te adora mi pecho constante y leal...

Después sigue otra larga tirada de versos dodecasílabos:

Mala sarna le dé al perro de los diablos,
pues me quita la fortuna de abrazarla;
y si el viejo llega a oler esta tramoya
y me rompe las costillas con la tranca,
es verdad que yo habré echado bravo lance.
¡Pobre Paco! ¿Quién te mete en estas danzas?...

* * *

Lo que se ha dicho acerca de la llaneza y sencillez imperantes en la métrica de las tonadillas tiene perfecta aplicación con respecto a la rima, pues sobre métrica y rima recayeron razones comunes a ambas que justificaban la falta de pulcritud y el exceso de libertades. Tratábase de libretos anónimos, escritos para obtener mezquinísimo lucro sin dar la cara y para que se pusiera en música un texto cuyos detalles literarios serían absorbidos por la gracia o el encanto de la línea melódica, ofreciendo, por añadidura, la perspectiva de una duración breve. ¿Por qué iban esos vates a lucir galas que no habrían de ser tenidas en cuenta por nadie ni les reportarían a ellos la menor gloria?

Por eso la rima emplea casi siempre la asonancia; y cuando se utiliza la consonancia, no es insólito quebrantarla sin justificación, para salir pronto del atolladero en que ponía un consonante difícil. La forma estrófica también esquiva dificultades técnicas, sin preocuparse a veces de disolver los moldes iniciados ya. Hasta se da el caso de suprimir la rima sin motivo justificado y sin que por ello se destruya el sentido ideológico de la frase. Así el estribillo de una seguidilla puesta a *La viuda engañada* (Ferrandiere) dice:

Salgan, si quieren,
cuantas majas presumen
besar más guapo.

Los pareados tenían frecuente uso, no sólo en letras de fandangos, que los imponían tradicionalmente, sino en otras circunstancias. Sirvan como ejemplo los pareados asonantes eneasílabos y decasílabos citados poco antes al hablar de *Las Campanas* o *Los músicos por fuerza* (Misón).

Solían usarse grupos estróficos de cuatro versos o múltiplos de esta cifra, a los cuales se añadía, en no pocos casos, algún estribillo, como se vió al hablar de las coplas. El molde típico de la seguidilla era correntísimo y presentaba las múltiples variantes ya explicadas en el lugar correspondiente, así como también otras variantes que no tienen explicación posible, como aquella que cantaba Coronado en *El rodrigón de la Puerta del Sol* (Galbán), cuyo texto literario, puesto en una línea por exigencias del guión musical, dice textualmente: "Puerta del Sol Amadides. ¿Desde cuándo Puerta del Sol, amada, que dides, *desde cuándo te han dejado desierta, que majos y majas que* antes solían ser puntuales nocturnos que de tus esquinas?", y de lo cual se puede entresacar la siguiente seguidilla (una vez descontados los "que" y otras interpolaciones arbitrarias):

¿...majos y majas — ser puntales nocturnos
que antes solían — de tus esquinas?

La quintilla era empleada rarísimamente en esos libretos. Hallamos una colección de ellas, sin embargo, en el "villancico" que remata *Los Vagamundos* (Galbán, S. a.), cuyo postrer verso se repetía en cada estrofa, lo cual dió al molde musical correspondiente una estructura más suelta.

La décima tiene algún uso durante la decadencia de este género, y muy especialmente en algunas tonadillas de Moral, adoptando la rima a b a b c d e d e c. En algunos casos el verso c era agudo, y los demás llanos. Otro tipo de décima rimada, y éste en versos hexasílabos es el siguiente: a b c c d e f g g d, suministrándolo Moral asimismo.

Durante el postrer período de la tonadilla fué mucho más corriente la estrofa constituída por ocho versos octosílabos, predominando la rima a b b c d e e c, con terminaciones llanas en todos los versos, excepto el cuarto y último, que la tenían aguda.

Existe una combinación en décimas de pie quebrado sobre base octosílaba derivada de la octavilla, porque a dos versos de ésta se los dividió en hemistíquios; y se la puede ver, entre

otras obras, en *Un marido, la dama y un galán* (Esteve). Aquí la rima es a b c c d e f g g d, con consonancias en los versos c c y g g, y asonancias en los versos d y d. Habiendo solicitado la dama del marido una bata de blondina, los cónyuges dialogan en esta obra del modo siguiente:

EL.
Mira tú si, placentera,
te ajustases con don Pío,
ese gusto,
que es tan justo,
le lograrás sin sentir.

ELLA.
Eso está pasado en cuenta,
pero temo tu mohína,
que ese modo
no es del todo
segurito para ti.

Otra combinación métrica algo usual era la formada por seis versos hexasílabos, con rima a a b c c b; el tercero y sexto solían ser agudos, y los demás, llanos. A veces la rima de esos versos no era consonante, sino asonante, como en *Los contrabandos del mundo* (Esteve):

Un dulce susurro
y un blando murmullo
anime mi voz,
porque la armonía
de la satirilla
quite el pimentón.

En algún caso se empalmaba una sucesión de breves estrofas formadas por tercetillos pentasílabos, con asonancia de los versos impares, como en *Aquí está de rubor llena* (Laserna):

Yo vi un abate
sacando muelas
al elefante...

Un ejemplo especial de cuartetas octosílabas sin rima alguna aparece justificado en *Los vendimiadores* (Rosales) por contener preguntas formuladas y respuestas dadas en un juego de despropósitos.

En relación con la materia, podemos indicar aquí, de pasada, que los ripios eran frecuentísimos. Sólo citaremos dos, escogidos al azar. Hállase el primero en un recitado de cierta tonadilla alegórica de Laserna, referente a la cuaresma, donde se entablaba el siguiente diálogo:

—Dinos luego quién eres, pues nos turba
ver que de luto llevas una resma.
—Si no me conocéis, soy la cuaresma.

El otro ripio, y éste por partida doble, pues asocia un dimi-

BIBLIOTECA MUNICIPAL MADRID

nutivo con un aumentativo, aparece en *El cuento del indiano* (Anónima), al decir: "Verán un casito — de rechupetón."

Las canciones populares que, en vez de repetir el texto original, aceptaban otro acomodado a la situación escénica, se vaciaban en el molde literario propio de cada una, con todas sus libertades y adecuados estribillos. Y con alguna frecuencia es difícil precisar si se trata de estrofas netamente populares o adaptadas. Tal ocurre, por ejemplo, en aquella de *La compositora* (Anón.), que dice:

Ay, que gustiñu, qué cosa tan bella,
con la gaitiña bailar la muñeira.

II. *Artificios poéticos.*

Múltiples eran los artificios usados por los libretistas de tonadillas; si algunas veces los inspiraba el ansia de lucir su ingenio —como al emplear ecos y acumular esdrújulos de un modo sistemático—, con frecuencia esos vates anónimos no tenían otro propósito que el de facilitar sus tareas al compositor. Hasta es bien posible que aquellos vates fueran ajenos a ciertos artificios, en cuya presentación tuvieron los músicos la iniciativa, pues nunca renunciaron éstos a su libertad para tratar la letra del modo que mejor les parecía en cada caso.

He aquí los artificios más usuales, acompañados de los ejemplos correspondientes:

a) *Palabras cortadas:*

¡Fuego, fuego en la murmuración!
Chi, chi, chi, chitito.
¡Chitito! ¡Atención!

(*Los murmuradores*, Esteve.)

Co co co como la fue fue fue fuentecilla
(zapateta, turuleta, castañeta,
Manoleta, Tereseta y Arrenini)
que está en el Prado do do do do,
los ojos de mi chula
(zapateta, etc.)
están manando.

(*La autora de la legua*. Anón.)

¡Ay, ay, ta, ta, ta, ta, ta;
ta, ta, ta, ta, ta, tano.
Atila, Atila, Atilano!
En tu calés nunca he visto
que lleves hombres barbados.

(Canción entonada por la novia de un calesero en *Castigar con celos*. Laserna.)

b) *Ecos*:

En *El instruído de moda* (Valledor) un petimetre, creyéndose solo, se hacía ante el espejo una serie de preguntas a las que otro individuo, situado detrás de la puerta, contestaba en eco, produciendo la sorpresa natural de aquél:

—¿Es mi faz linda o ingrata?—*Grata.*
—¿Qué soy desde el pie al cabello?—*Bello.*
—¿Qué me falta sin perjuicio?—*Juicio.*

El chasco de la Polonia (Rosales) ofrece otro caso de este artificio, al establecer el diálogo siguiente:

POLONIA.
Aquí viene, mosqueteros,
TODOS.
Eros.
POLONIA.
Hoy vuestra amada Polonita,
TODOS.
Ita.
POLONIA.
A cantaros, ella sola
TODOS.
Ola.
POLONIA.
(¡Vaya!) una nueva tonadita.
TODOS.
Quita.

c) *Ovillejos*:

La "pastoral" interpolada en las seguidillas epilogales de *El aguinaldo y regalo de Pascua* (Anónima), consta de tres estrofas, que usan este artificio al entablar un diálogo en preguntas y respuestas. He aquí la primera estrofa de dicha "pastoral":

—¿Qué es aguinaldo?—*Caldo.*
—¿Qué es lo que entona?—*Mona.*
—¿Quién pierde el tino?—*Vino.*
—¿Y al que se ahoga?—*Soga.*
Pues digan nuestras voces,
con bulla y broma,
que el caldo, mona y vino
son linda cosa.

d) *Combinaciones propias del concertante musical*:

En *Un marido, la dama y un galán* (Esteve), mientras la dama y el galán dicen:

Chi, chi, chi, dueño mío,
chi, chi, chi, dulce imán,
chi, chi, chi, de mi fina voluntad;

el marido canta:

Lalalá, laralá, lalalá,
lalalá, lalará lará.

e) *Contraste intencional entre el tono elevado y el vulgar, que incluso justifica los mayores ripios*:

En *La vizcaína y el poeta* (Anónima) el vate hace alternar dos versos octosílabos, que supone pertenecientes a una inspirada composición suya, con otros dos, en los cuales manifiesta las tribulaciones que el hambre le hace padecer. Y este fácil procedimiento poético aparece repetido reiteradamente en la obra. Una de esas estrofas dice así:

"En este encumbrado monte
podemos, divina Palas,"

"Válgame Dios, estas tripas
qué tirana que me cantan."

f) *Acumulación sistemática de esdrújulos*:

Este artificio no es usual en el primer período, sino en las épocas de madurez y ocaso. Unas veces aparece empleado en serio, incurriéndose entonces, con tal motivo, en lo que hoy denominaríamos cursilerías. Ejemplos:

Sólo se distinguen
mujeres solícitas,
usías camuesos
y madres cernícalas.
Se ve en muchas partes
el vicio y escándalo,
y mozas saladas
que van tras los zánganos...

Atisbo las casas
donde viven pícaras,
en las que hay cortejos
y niñas estíticas.
Publico las faltas
de la que está inválida;
las de los maridos
con rentas lunáticas...

(*La petimetra hipócrita murmuradora.* Esteve.)

Todo es figuras ridículas.
Todo es gentes estrambóticas.
Todo son pobretes Lázaros.
Todo es mujeres indómitas.

Todo es mercaderes ásperos.
Todo son usías tísicos.
Todo está lleno de zánganos.
Nada se encuentra verídico.

(*Las verdades en boca de las mentiras.* Esteve.)

Es su rostro pensil diáfano;
sus ojos soles vivíficos.
Es su garganta un carámbano;
su aliento, nardo odorífico.

Su cintura es breve cláusula;
sus dos manos, lirios cándidos.
Sus pies, diminuto epílogo
y es toda ella el Polo Ártico.

(*El despreciado.* Laserna.)

Esta mañana
me he de casar,
y en la canícula
del año próximo
diez hijos cándidos
me nacerán...
Y en choznos párvulos
mi estirpe próspera
tendrá centénica
prosperidad.

(*El gusto perdido*. Laserna.)

Bien haya el júbilo.
Bien haya el tráfico,
y el trato lícito
de la ciudad.

(*La paya porfiada*. Moral.)

Como se ha visto por estos ejemplos, unas veces los esdrújulos se reservaban ya a los versos pares, ya a los impares; otras veces ocupaban el final de todos los versos, y algunas aparecen usados desentendiéndose el poeta de toda simetría convencional.

Tomados los esdrújulos en broma, suelen utilizarse para presentar con carácter burlesco lo entonado. Hay determinadas profesiones que impusieron el uso de los mismos, para acentuar el propósito crítico o la intención satírica. Tal ocurre tratándose de poetas y médicos, especialmente.

Esdrújulos referido a poetas:

TADEO.

¡Ah, poetas cómicos,
ya que sois diabólicos,
del furor hortérico,
bélico, temático,
satánico, ápido,
temed el rigor.

TORDESILLAS.

¡Ah, poetas cómicos,
ya que sois diabólicos,
del furor hortérico,
rústico, selvático,
cuadrúpedo, estático,
reíd el rigor.

(*Las quejas de los horteras*. Anón.)

Poetas clásicos;
poetas pánfilos;
poetas rústicos,
tísicos, míseros...

(*El abate quejoso*. Esteve.)

Esdrújulos referidos a médicos:

Es que soy médico
con veinte títulos
para matar;
pues soy muy práctico,
dálico, clásico,
gráfico, máximo, gálico,
físico, químico, práctico,
latino y moral,
y en las "notomías"
y las cirugías
muy particular.

(*El enfermo burlado por el practicante*. Esteve.)

El químico argumento,
el físico sistema
con que mi numen lánguido
este asunto científico
se propone explicar...

(*Las recetas*. Laserna.)

Desde que tenemos clínica
y sabemos la botánica,
puede hacer el hombre físico
grandes cosas de importancia...
Morabe es un hombre crítico,
Galeno es un hombre enérgico.
Sidenam es muy científico.
Pero yo sé más que ellos.

(*El médico y los sobrinos*. Laserna.)

También se usaba el esdrújulo para caracterizar a personas que fingían ser ilustradas o que se singularizaban por su pedantería, con lo cual suele aparecer asociado a la ilustración real o supuesta de un personaje:

Soy aritmético.
Soy matemático.
Soy académico.
Soy catedrático.
Soy también químico
y sangrador...
Yo soy gramático.
Yo soy histórico.
Yo soy botánico.
Yo soy retórico.
Soy geométrico
y gran pintor.

(Autobiografía del abate en *La dama y el abate*. Esteve.)

Donosa citarística,
melíflua modulística,
honor del coro hispánico,
hoy besa vuestros pies
quien desde el confín bélico
pasó al confín itálico,
pisó el suelo germánico,
gozó el ardiente líbico,
y el extendido gálico
reconoció después.

(Saludo del protagonista a una dama en *El pedante*. Laserna.)

Nos ofrece una desviación de este mismo aspecto cierta maja que alude a su suficiencia en *Yo soy una majota* (Laserna):

Yo soy una majota
en todo diestra,
pues no hay *cencia* ninguna
que yo no sepa.
Yo sé la gramática
de las verduleras.
Yo sé la retórica
de las naranjeras.
Yo sé la botánica
de las petardistas,
y también la química
que hacen las usías.
Tanto, tanto es lo que sé,
que a la fin, por mi *cencia*,
todos los majos
de doctora en sus artes
me graduaron.
Yo aprendí la estática
de las castañeras.
Yo aprendí la hidráulica
de las conejeras.
Yo aprendí la óptica
de las andaluzas.
También la catróptica
de algunas lechuzas.

Para tratar burlescamente la ciencia o suficiencia más o menos fingidas en el orden militar, usábanse los esdrújulos a veces, como pasa en *La cantada vida y muerte del General Malbrú* (Valledor), donde general y sargento intercalaban en una escena los fragmentos que siguen:

GENERAL.

¿Habéis hecho operaciones
que se deben observar,
matemáticas, metafísicas, mitológicas,
para el tiempo de avanzar?

SARGENTO.

Sólo aguardamos la hora
de que se llegue a avistar
malebélico, tremobélico, prologético,
mal enemigo fatal.

GENERAL.

Mientras el contrario viene
y es el punto de avanzar,
catastrófico, metonímico, parafrástico,
quiero en mi salud testar...

No dejan de aparecer, en el uso del esdrújulo, algunos casos curiosos referidos a personajes reales o fingidos. Ejemplos:

Yo sono gía
un ilustrísimo,
un colendísimo,
un virtuosísimo,
un Querolísimo.

(Cantado por el actor Querol, fingiendo que su voz le había valido magnos triunfos, en *El capricho de Querol*. Laserna.)

Yo sono cosmógrafo.
Yo sono geógrafo.
Yo sono cuadragésimo.
Yo sono septuagésimo.

(Cantado por un fingido abate italiano en *Las delicias del Prado*. Esteve.)

III. *Tarabillas, estribillos y tartamudeos.*

Las tarabillas se hallan en relación inversa con la madurez de la tonadilla. Si al principio eran frecuentísimas las monosilábicas, especialmente en las seguidillas finales, teniendo en Misón un cultivador asiduo; más tarde van desapareciendo paulatinamente, para ceder el puesto a las glosas de refranes o frases hechas, y por último quedaron abolidas, apareciendo tan sólo cuando se quería dar un sello popular al número que las intercalaba.

Veamos algunos ejemplos, clasificados por autores, y comenzando por Misón, a quien pertenecen los tres fragmentos que siguen, todos los cuales, por cierto, datan de 1762:

Cómo te adoro.
Cómo te quiero.
Lai, lai, tí, ti.
Lai, lai, ta, ta...

(*El cortejo.*)

A vuestros pies unidos
los tres estamos,
chí, chí, chí, trum,
chí, chí, chí, trum.
Tened piedad, señores,
de estos cuitados.

(Seguidillas finales de *El amolador.*)

En *El chasco del arriero y mesonera,* el joven ensalza a la moza, mientras el vejete, asomado al borde de la cama y sin ser visto de aquella pareja, canta:

Tu, tu, tu, tu, tu; ru, ru, ru.
Salgo a buena hora...
Tu, tu, tu, tu, tu; ru, ru, ru.
Va bueno, bueno...

Ejemplos tomados de Esteve:

Alelí, alelí, aleló,
que las malas lenguas
las cortaré yo.

(*Los murmuradores,* S. a.)

Zarandangueo, zarangueo, andar,
que a quien la pega, suelen pegar.

(*Las delicias del Prado,* 1777.)

Que ciencia es, al cabo,
más que ser muy maja,
cantar a lo chusco
y decir con gracia:
"A la jongo lelerú, lerulé.
A la jongo lilerú, lerulí."

(*El autor del Parador del Sol.* Esteve, 1786.)

Ejemplos recogidos en Laserna:

Con que, Currillo,
quedaste fresco.
Paca en tu casa
entra cortejos.
Tururiruri, tiruriruro...

(*El susto del petimetre,* S. a.)

Ay, alalita;
Ay, alaleta.
¡Qué competencia
se arma tan buena!...
Ay, alalita;
ay, alaleta.
¡Cómo gustamos
de esto las hembras!

(*Los majos de los toros.* 2.ª parte, 1779.)

Cuando yo voy a la viña
con mi burro garañón,
golondrón, golondrón, gondón;
las borricas de alegría
y de placer se respingan.

(*El cordero perdido,* 1781.)

Pole y poleo,
y andillo y ola,
ahora sí que se agrada
de mí la novia.
(*La dama de mal humor*, 1792.)

En los sucesores de Esteve se halla algún caso también, como el siguiente, con música de Moral, cuya letra tiene correcciones autógrafas de Comella:

Cuando un matrimonio rifie
y sin hablar se mantienen,
uno se muerde los labios
y otro rechina los dientes.
Lerulé, lerulé, lerulá,
que el cuerpo camorra
pidiendo está.
Lerulé, lerulé, lerulá.
(*La discordia por el palco*, 1791.)

Frecuentemente la tarabilla se encuentra relacionada con bailes o canciones de carácter popular, según veremos a continuación:

Oigan, oigan, señores,
con broma y bulla,
y verán requebrarse
a la moruna:
"Zala, zala, zala,
ilaja, ilaja, ilaja,
gir, gir, gir."
Y estos son los amores
a la moruna.
(Seguidillas finales de *La sultana*. Anón., S. a.)

Tononé, tononá.
Tononé, tononé y andar.
(*Ya pasó el verano*. Laserna, S. a.)

Ay, cerebé, cerebé, cumbero.
Ay, cerebé, cerebé, cumbé.
Ay, cómo se, cómo se menean
en el agua las alas del pez.
(*La criolla*. Laserna, 1780.)

(*Bailando.*)
Ay, guacharita, qué guachara estás,
que tu guacharo te esguachará.
Alajé, alajé, alajá, alajá.
(*La gitana*. Rosales, S. a.)

También las tarabillas modificaban a veces su epílogo por imposiciones de la rima, sin que tal alteración afectase a lo substancial. Así, en *La folla de María Antonia* (Esteve, S. a.), aparece a modo de *leitmotiv* una tarabilla que dice sucesivamente:

Orandí, orandí, orandero.
Orandí, orandí y embarcar...
Orandí, orandí, orandero.
Orandí, orandí, baila tú...
Orandí, orandí, orandero.
Orandí, orandí, allá van...

Si los estribillos se confunden a veces con las tarabillas, otras

veces, en cambio, tiene un sello característico verdaderamente inconfundible. Los hay con significación propia y dimanados del asunto. Los hay caprichosos, porque no responden a ninguna exigencia lógica. En algunos la significación propia de un breve texto, relacionado con el asunto de la obra, se combina con las sílabas inconexas que caracterizaban a las tarabillas. De todo ello ofrecemos algunos casos en los fragmentos que siguen:

¡Cómo está alegre!
¡Cómo resalta
la Filomena
de rama en rama!
¡Ay de mí, morení!
¡Ay, amor, qué dolor!
Jopo cho, japa cho.
Jepe cho, japa.
Cho, anda; cho, nene.
Cho, chusco; cho, vente.

(*El chasco del arriero y mesonera.* Misón, 1762.)

Desde lo alto del puerto
se ve el Palacio.
Ay, lelé, lalá.
Ay, lalá, loló.
Ay, loló, lelé.
Se descubre la corte
y todo el Pardo.
Ay, lelé, lalá, etc.

(*El pozo.* Esteve.)

En *El sastre borracho* (Misón, 1762), tres mujeres, una de las cuales desempeñaba papel masculino, cantan "bailando sin dejar de trabajar":

Hasta que llegue el tiempo
en que calmen mis penas
cantaré. Chichí, chichichi,
Chichichi, chichí.
A la lita iló. A la lita ilé.
Curucu cucú.
Lerulé rulé.
Ande el trabajo
con bulla y zambra,
con gran vigor.
Chi chi chi chi chi.
Chi, chi, chi, etc.

Es de Esteve —y al parecer su primera tonadilla— *El pozo*, interpretado por Coronado y la Bastos, cuyos versos iniciales adoptan análogo sistema; pero mezclando canto con "parolas":

Fortunita, fortunita,
no me persigas cruel.
Y si no, suelta tu rueda,
y acabemos de una vez.
(*Hablado.*)
Chi, chi, chi.
(*Cantado.*)
Alelí.
(*Hablado.*)
Chi, chi, chi.
(*Cantado.*)
Alelí, alelí, aleló.
Si vendrá mi zagala. Alelí.
(*Hablado.*)
Chi, chi, chi, chi, chi, chi, chi, chi.
(*Cantado.*)
Alelí, alelí, aleló;
la que me roba el alma.

Otra de las primeras tonadillas de Esteve, escrita en 1761

bajo el título *Los pillos cicateros*, utiliza ese mismo procedimiento, tan característico de Misón, como lo demuestra el ejemplo, ya citado con más extensión, donde se lee "Currucú, currucú, querido..."

He aquí, ahora, varios estribillos más, recogidos en otras producciones del mismo Esteve. Algunos de ellos, por corresponder a una época en que la tonadilla había logrado mayor madurez, no tienen un carácter tan infantil como los anteriores:

Fingiré que salgo,
y en aquel desván
estaré escondido
y podré atisbar.
¡Qué susto los pobres
se habrán de llevar!
Zarandillo, andillo.
Zarandillo, andar.
¡Arre, mula; arre!
Márchome a ocultar.
Zarandillo, andillo.
Zarandillo, andar.

(*El tahonero*, S. a.)

Las niñas de mon Pelle
(*sic, por Montpellier.*)
por un diné
mostren el pé
y también la camiseta.
Turuleta, turuleta.
Turuleta, turulé a lalá;
la lalá, turuleta.
Turulé, a lalá, la lalá;
turuleta, a lalalá.

(*El enfermo burlado por el practicante*, S. a.)

Churumbela, que más churumbela,
y en mi casa ha parido una perra.
Churumbela y a la churumbón,
y en la tuya ha parido un ratón

(Versos que sirven de estribillo a una canción en *El enfermo burlado por el practicante*, S. a.)

Laserna ofrece estribillos de variada índole, algunos de ellos ingertos en tarabillas, como se demuestra a continuación:

¡Ay, qué bonito y graciosito,
qué serenito y qué clarito
está hoy el sol.
¡Viva mi vida! ¡Viva mi amor!

(Estribillo común a varias estrofas en *El oficial alojado*, 1788.)

Orandí, tananí, tananí, tananí.
Orandá, tananá, tananá, tananá.

(*Aquí está de rubor llena*, S. a.)

El final de *El gusto perdido* (Laserna, S. a.) está formada por varios grupos de tres estrofas de cuatro versos octosílabos, en romance, intercalándose en cada una de esas estrofas las palabras "monita y si".

Son anónimas las obras que contienen los siguientes estribillos, con los cuales cerraremos esta enumeración:

Y andallo, andallo,
que a quien nada le debo
nada le pago.
(*Un ama, un criado y un amo.* Anón., 1764.)

En la cárcel está preso
mi querido Nicolás,
por cuatro friolerillas
hechas por frageliá.
Alalilá, lalá, ilé.
Alalilá, lilá, ilá.
(*Tomasa y Colás*, S. a.)

EL.

El que un ave pequeña
cazar pudiese,
por lograr una grande
nunca la suelte.
Ay, lili, lili, lili.
Ay, lelé, lelé, lelé,
que el pájaro grande
a usted se le fué,
y el chico en el lazo
no vuelve a caer...

ELLA.

El cazador que tiene
las redes buenas,
si un pájaro se marcha,
coge cuarenta.
Ay, lili, lili, lili.
Ay, lelé, lelé, lelé,
aqueste ejemplito
ya lo entiende usted...

(*El amigo desengañado*, S. a.)

* * *

Lindan con las tarabillas, y se inspiraron en ellas más de cuatro veces a buen seguro, ciertas series de tartamudeos o de repeticiones silábicas, que se remontan a la infancia de esta manifestación teatral, sin que nunca dejaran de cultivarse, aunque su mayor uso es propio de los primeros años, y singularmente de Misón. He aquí un ejemplo, y bilingüe, por añadidura, que nos ofrece dicho músico en *Los poetas de viejo* (1763):

MARIANA.

La necesidad aprieta.
Y ha tres días no comemos.

LOS CUATRO.

Malo. ¿Eh? Malo. ¿Eh? Malo.

MARIANA.

Para remediar el daño,
busquemos alguno enredo.

LOS CUATRO.

Bueno. ¿Eh? Bueno. ¿Eh? Bueno.
Chi, chi, chi, chi.
(*Sílabas repetidas numerosas veces mientras bailan.*)
Carnestolendas,
no seáis tiranas.
Comer queremos.
El hambre mata.
Ya no hay paciencia.
Las fuerzas faltan.
Requiem eternam, eternam...

Los seguidillas finales de *Los autores de la legua* (Anón., 1770) comienzan con un tartamudeo: "Co, co, co, como la fuen-

tecilla", según dijimos en este mismo capítulo, al ocuparnos de las palabras cortadas y señalar varios ejemplos pertinentes.

En vez de hallarse la repetición del tartamudeo al comenzar una palabra, encuéntrase a veces al final, como en *Los cómicos nuevos* (Anón. S. a.), cuyas seguidillas epilogales dicen íntegramente:

Ni el sol de medio día
alumbra mijor,
pues ya no alumbra mijor
alumbra mijor,
que, que, que, que, que, que, que, que.
que cuando va mi Paco
co, co, co, co, co, co, co, co, co,
con el azadón
don, don, don, don, don, don; don.
¡Viva la idea!
¡Viva el asunto!

En *El seguro aplauso de los cómicos* (1784) nos ofreció Esteve otro ejemplo de tartamudeo, enlazándolo con una onomatopeya:

Chi, chi, chi, chi, chi, chi.
Chichito, señores.
Cuenta con hablar
el que nos han visto
por aquí pasar.
Chi, chi, chi, porque si el secreto
no sabes guardar,
pimiento en la boca
te habremos de echar.

Reiteradamente usó Laserna este procedimiento. Vemos una muestra en *Los temosos* (S. a.), donde, por cierto, algunos versos alterados son autógrafos del referido compositor:

Muy buen provecho, patrona;
muy buen provecho, patrón,
y cuenta con el conejo,
no les cause indigestión.
Ay, ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta.
Ay, te, te, te, te, te, te, te.
Por si te hace daño,
ven a tomar té.
Verás con qué gracia
yo lo tomaré.

Una de estas mismas sílabas aparece empleada como tartamudeo por el referido músico en *El valenciano y la petimetra* (1779): " Ay, ta, ta, ta, ta, ta, ta, — que eres buen pardal."

En vez de las sílabas "ta" y "te", usó Laserna las sílabas "le" y "li" para obtener efectos de análoga índole. Algunas veces aparecían de un modo espontáneo, sin justificación previa o *a posteriori*, como en *Tal para cual* (1803):

ELLA.
Si salgo triunfante,
feliz seré yo.
Li, li, li, li, li, li, li, ló.
Mi ingenio me valga
en esta ocasión.
Li, li, li, li, li, li, li, ló.

EL.
Mejor vidita es esta,
caballero Jeromo,
que trabajar en Ceuta
en allanar los fosos.
Ay, li, li, li, li, lí.
Ay, le, le, le, le, lé.

Pero también se justificaba esa repetición como consecuencia de un fingido tartamudeo. Tal ocurre en *La ramilletera y el jardinero* (S. a.), donde Laserna puso en labios de la protagonista la siguiente canción:

A mis lili, lilili.
A mis lili, láilas,
que las hay en mi tienda
con abundancia...

A mis ale, lelele
a mis alelíes,
que es la ramilletera
como un confite.

IV. *Licencias prosódicas e incorrecciones caligráficas.*

El hecho de que los versos de las tonadillas, descontados aquéllos de las "parolas", se escribiesen para ser cantados y no declamados, autorizaba no sólo ciertas licencias de discutible uso, sino también incorrecciones magnas.

No era extraña la arbitraria formación de diptongos que sólo la música hacía disculpables. Hácese bisílaba la palabra "podía", para construir un verso heptasílabo, en *El indiano y una novia* (Anón.): "A ser mi mayordomo — sólo *podia* llegar."

Dos versos consecutivos ofrecen la destrucción arbitraria de un diptongo ("salia" por "salía") y la renuncia a una sinalefa que venía indicada de un modo necesario ("como un") en *La cocinera* (Anón.):

Me daban onza y media.
Solo la media echaba,
y si me *salia* claro,
su harinita le echaba,

y *salia* un chocolate
como un ámbar.
Cuatro libras de carne
el mozo *traia*...

Aparece suprimida la *d* final de la palabra *ciudad*, para hacer una sinalefa con la palabra siguiente ("ciudá ardía"), en los siguientes versos de *La maja y el sargento* (Esteve, 1775): "Como llevaban fuego — la ciudá ardía."

La palabra "Madrid" debe pronunciarse sin la *d* final, y haciendo que su postrera vocal forme un diptongo con la vocal de la palabra siguiente, en *La dama y el abate* (Esteve): "No en balde Madrid os llama — el puesto en solfa." (Prosodia: "No en valde "Madrios" llama..."

En materia de sinalefas reinaba la más absoluta libertad, no ya sólo dentro de un mismo verso, como se ha visto en el ejemplo precedente, sino en el enlace de dos versos consecutivos. Por eso a veces era preciso constituir diptongos entre

tre la sílaba final del primero y la inicial del segundo. Estas anomalías se practicaron lo mismo en el período de juventud que en el de decadencia. He aquí algunos ejemplos:

Sin duda este hombre
ha jugado a matilla
y llevó capote.

(Prosodia:
"Ha jugado a matilla y
llevó capote.")

(*Galán y payo.* Anón.)

Era el tiempo caliente
y salí desnudo.

(Prosodia:
"Era el tiempo caliente y
salí desnudo.")

(*No me llamo Entramoro.* Misón.)

Lo primerito
entrando en Madrid,
limosna a todos
he de pedir.

(Prosodia:
"Lo primerito en-
trando en Madrid.")

(*La peregrina viajante.* González.)

Esta sí que es pena.
Este es dolor.
Que ella se alegre
y que sude yo.

(Prosodia:
"Que ella se alegre y
que sude yo.")

(*La Rosquillera.* Valledor.)

Voime a la Caleta
por si la encuentro,
con Currilla la Chata
en un aposento...
Que se fué la otra tarde
con su vecina,
y estuvieron bebiendo
en la Mirandilla.

(Prosodia:
"Con Currilla la Chata en
un aposento...
y estuvieron bebiendo en
la Mirandilla.")

(*La maja y el majo.* García.)

También alguna palabra que, dada su calidad de monosílaba, debía considerarse como bisílaba por hallarse a final de verso, aparece como si formara parte de la que la antecedió, también monosílaba, para constituir con la misma una voz llana. Así, en *Los astrólogos* (Anón.) dialogan dos personajes del siguiente modo:

UNO.

Diga usted en qué consiste
que llueve cuando hace sol.

OTRO.

Según los antiguos, en que
canta el gallo en Aragón.

("En que", prosódicamente, formaba la palabra "enque" a los efectos de la métrica.)

***

Las incorrecciones en la escritura de los versos eran correntísimas, acrecentándolas en buena parte, con frecuencia, la necesidad que había de consignar en cada libreto las varias repeticiones con que aparecían al cantarlos, porque muchos intérpretes de uno y otro sexo no sabían leer las notas y debían aprenderlas de memoria con los libretos a la vista.

También aportó innúmeras incorrecciones, al tratarse de versos de arte mayor, el predominio de los de arte menor, unido a la costumbre visual de hallarse con líneas breves en los manuscritos. Por tal razón es consuetudinario dividir caprichosamente, con falsos y arbitrarios hemistiquios, los dos supuestos versos que integraban cada endecasílabo. Ello motivaba la destrucción aparente de sinalefas absolutamente necesarias, y producía irregularidades métricas desconcertantes, agravándose en tales casos las dificultades de la recta lectura por las abundantes faltas ortográficas y la supresión usual de los acentos. El desdén que algunos literatos del siglo XIX sintieron por los libretos tonadillescos se debe a la pésima impresión que debía de producirles la lectura de originales con tales anomalías. Forzosamente decaerían, a la vista de dichos manuscritos, los ánimos de cuantos quisieran investigar la tonadilla como género literario, desgajándolo de la parte musical, a la cual viene ligado indisolublemente, y es natural que censuran la insulsez, insignificancia y falta de sentido, tanto literario como común, de las referidas obras.

Una estrofa de cuatro versos —los impares heptasílabos y los pares endecasílabos—, aparece presentada con seis líneas en *Los majos operantes* (Ferrandiere):

Príncipe soberano,
que el látigo has tenido
en vuestra mano.
Ante tus pies me humillo,
y debes ampararme
por ser pillo.

Todo saldrá a la colada (Anón.) presenta cuatro endecasílabos formando ocho líneas:

A esta composición
asunto han dado
una dama y galán
que amor enciende,
y un criado que viene
equivocado,
a avisarlos que el padre
los sorprende.

Análoga presentación ofrecen cuatro endecasílabos de *La novia escrupulosa* (Laserna):

¿Si será de marido
esta sorpresa?
Con efecto lo es.
¡Alto a la empresa!
Que a la soltera ya,
de mala gana,
la llevan a enterrar
con palma ufana.

La falsa belleza (Esteve) amplía a diez líneas seis versos endecasílabos, con la particularidad que a veces hasta oculta la rima, por no aparecer de un modo constante a final de renglón (como sucede con la palabra "interno", consonante de "moderno"):

Voy a manifestar todas las cosas
que mi idea confunden
y trastornan,
para ver si algún crítico
moderno me saca de la duda
en que me interno.
Mas no me sacará,
porque sus picos
dicen que entre ellos
hay muchos borricos.

Una estrofa de tres versos —endecasílabos el primero y el último, heptasílabo el central— se ve vaciada en cinco líneas en *La rifa* (Acero):

Estad ciertas, madamas,
que en mi rifa,
hablando entre nosotras,
no ha de haber los embudos
que hay en otras.

Tres versos endecasílabos dan lugar a la formación de seis líneas caligráficas en *Esperanza lisonjera* (Laserna):

¿Qué asunto tomaré?
Quiero pensarlo.
Es oscuro tu numen;
ya lo veo.
Puede ser que se aclare.
No lo creo.

También existen algunos casos en que los mismos versos de arte menor sufren parecidas reformas caligráficas. *El maestro de bolero* (Laserna) presenta el siguiente fragmento literario:

¿Adónde hemos de ir
si todo me encuentro
escachifollado?

Esto, que métricamente forma tres versos hexasílabos, queda aclarado dándole su verdadera distribución a los dos versos octosílabos que lo constituyen:

¿Adónde hemos de ir si todo
me encuentro escachifollado?

Dos versos octosílabos pasan a constituir tres irregulares en *La despedida* (Ferrandiere):

El advitrio (*sic*) es
que al momento marchemos
a Italia entrambos.

Un par de versos hexasílabos queda convertido en otros dos (uno eneasílabo y otro pentasílabo con rima asonante) en *La función del lugar* (Anón.):

o en efecto, nunca se vió
igual función.

A veces, en vez de introducir falsos hemistiquios para aumentar el número de líneas, como se había visto en los ejemplos anteriores, se procede a la inversa; es decir, que a un verso se le recarga con parte de otro además de las sílabas que le pertenecen. Sin rima ni puntuación se lee un terceto en *El gigante* (Misón):

Adiós pobre tonadilla quiera amor
que con bien salga esto de dar gusto
a todos es cierto que es cosa extraña.

Ni métrica ni literariamente parece tener pies ni cabeza ese terceto; y, sin embargo, si tales palabras reciben la forma octosílaba y la puntuación conveniente, resultan la articulación ideológica y el molde poético tal como el vate —que acaso fué el propio Misón— los había imaginado:

Adiós, pobre tonadilla. Esto de dar gusto a todos
Quiera amor que con bien salga. es cierto que es cosa extraña.

Otro caso parecido se puede leer en *La vida de los lugares* (Anónima), donde cuatro versos hexasílabos aparecen como sigue:

Esto sí es vivir.
Esto sí es andar comidos,
bebidos y con sanidad;

cuando la presentación correcta hubiera sido:

Esto sí es vivir. comidos, bebidos,
Esto sí es andar y con sanidad.

Los cuatro versos de una seguidilla defectuosa quedaron reducidos, por torpezas caligráficas, a un terceto sin rima en *Vaya un caso, señores* (Anón.):

Afuera, afuera,
pues son, al cabo, todos
a cual peores, buenos y malos.

en vez de decir:

Afuera, afuera, todos a cual peores,
pues son, al cabo, buenos y malos.

Es un caso curioso aquel que destruyó la recta distribución de dos versos octosílabos, en una serie de seis, para formar uno de pie quebrado y otro de arte mayor. Se halla en la parte de voz y bajo de *La visita del nuevo* (Laserna), y dice así:

Al autor escribiré Quiero, para disipar
que me dió una enfermedad. este humor tétrico,
¿Pero por qué? ¡Nada de eso! un poco la guitarra repasar.

Salta a la vista que estos dos últimos versos se hubieran debido escribir así:

este humor tétrico, un poco
la guitarra repasar.

La novia a la moderna (Moral) presenta una colección de cuatro líneas donde se ven desde un verso endecasílabo, que es el primero de la serie, hasta uno de tres sílabas, con el cual se remata la estrofa:

La camisa, la peluca, los zapatos.
Pronto, pronto; que antes de las diez
y media ha de estar en casa
el novio.

Esta insensatez métrica no rimada queda resuelta con sólo vaciar las palabras anteriores en grupos octosílabos:

La camisa; la peluca; que antes de las diez y media
los zapatos. Pronto, pronto; ha de estar en casa el novio.

Como se ve, ambas disposiciones caligráficas arrojan cuatro líneas en su presentación.

Una estrofa de seis versos aparece vaciada en siete renglones, con irregularidad métrica que destruye parcialmente la rima en *Los efectos del amor* (Laserna):

Quien por seguir a una niña para mucho tiempo,
va por la calle corriendo dice al tirar las muletas:
y de un porrazo "¡Ay, amor, cómo me has puesto!"
se queda cojo

Para que el verso adquiera su sentido basta con reducir a

dos líneas los versos tercero, cuarto y quinto de esa defectuosa disposición caligráfica:

> y de un porrazo se queda
> cojo para mucho tiempo.

En *El delirio humano* (Esteve) la deformación recae sobre los dos primeros versos:

> Pues a porfía
> todos cantan tiranas,
> no quiero en esta parte
> quedarme en zaga;

cuando debiera decir:

> Pues a porfía todos
> cantan tiranas.

Los dos versos octosílabos "Viva, viva la tirana — que hace el alma respingar", de *El chasco de las negrillas* (Laserna), aparecen escritos con repetición de dos sílabas y formando un tercetillo absurdo: "Viva, viva la tira — la tirana que hace — el alma respingar."

Esa arbitraria distribución del molde métrico regular se observa muy especialmente en las "parolas" y en los "diálogos". Tratándose de diálogos, con frecuencia la separación de la línea se hacía al tomar la palabra un interlocutor.

Sólo pondremos dos casos en relación con este punto. El primero, de Laserna, se halla en *Ya que mi mala fortuna...*:

> EL.
> Pero allí viene mi Pepa.
> ELLA.
> Allí viene Casimiro.
> EL.
> ¿Dónde vas?
>
> ELLA.
> Hacia la corte. ¿Y tú?
> EL.
> Por aquesos trigos.

El otro ejemplo está en *El gurrumino tuerto, la usía coja y el compadre usía* (Esteve). Con referencia a un niño entablaban aquí los interlocutores un diálogo, medio en verso y medio en prosa:

> GARRIDO.
> Aquí está el niño. [ahora?
> Mujer ¿qué quieres que le haga
> ELLA.
> *Arrúyale mientras que*
> nuestro compadre
> toma la guitarra y va
> dándome unas leccioncitas,
> pues me la enseña a tocar.
> ALFONSO.
> De buena gana.

GARRIDO.
Paciencia, maridos,
escarmentar:
que a esto y a más
nos reduce la carga
matrimonial.

Hay casos en que ni siquiera se podría presentir la existencia de una forma métrica viendo el manuscrito correspondiente. Así, por ejemplo, la primera página del libreto de *La Petrolita Correa* (Esteve) está escrita en líneas de la anchura normal del papel, sin separación de versos ni indicación alguna de que existan, como si todo fuera prosa.

Si los amanuenses de estas obras menores se tomaban unas veces libertades de tal índole, con las cuales quedaban deformados ante la vista los versos tonadillescos, no es extraño que otras veces procedieran a la inversa, es decir, que diesen una grafía propia del verso a lo que era prosa. Por eso, merced a su disposición caligráfica parecen versos sin ritmo ni rima aparentes —y resulta vano todo intento de reconstruírlos, a semejanza de lo que se venía haciendo frecuentemente con otros— aquellas palabras en prosa que, tras el ritornelo inaugural de *Dios sobre todo* (Moral), dicen lo que, escritas a renglón seguido, se lee aquí: "Señores, un accidente repentino acaba de dar a la señora Mariana Colomer, que debía cantar esta tarde, por lo que ahora se ejecutará el sainete y después, si mejora, se cantará la tonadilla."

V. *El latín, las lenguas peninsulares y los idiomas extranjeros.*

El vocabulario tonadillesco se nutrió con frases hechas y con fórmulas rituales que pertenecían al dominio público. Tanto unas como otras eran tomadas no sólo del idioma vivo que se hablaba en Madrid, la tierra natal de estas producciones escénicas, sino de otros regionales y extranjeros, así como también, con relativa frecuencia, de la lengua latina. Todo ello tenía, en cada caso, una justificación lógica, por imponerlo la índole de los personajes, las funciones que éstos desempeñaban o los lugares de donde procedían. La ortografía, defectuosa por lo común, lo era mucho más cuando se usaban idiomas extranjeros.

El latín solía usarse de una manera sentenciosa. He aquí varios ejemplos:

Al tal le llaman Fortuna (*Audaces fortuna juvat*)
y una vieja garrafal con una chica le quiere casar.
(*Dos sacristanes y una maja*. Misón.)

Intelectus apretatur,
dice el adagio en latín.

(*La compositora.* Anón.)

Pues como dice un sabio
en sus lecciones,
cadendum et ridendum.
corrigo mores.

(*El atrevido.* Anón.)

Atención, chuscos.
Escuchad, chairos,
que he de decirlo
brevis oratio.

(*El lance del extranjero.* Anón.)

El que me entiende, me entiende.
Qui potest capere, capiat.

(*El año.* Laserna.)

En tono más familiar o menos ceremonioso vemos a veces empleado el latín. Ejemplos:

Requiem eternam,
la hambre nos mata.

(*Los poetas de viejo.* Misón.)

—¿Cómo va?
—De *salutem* bien; pero de dinero mal.

(*Los maestros de la Ronquillo.* Esteve.)

Que son el *non plus ultra*
de todo el barrio.

(*El ensayo.* Laserna.)

No pocas veces el latín aparece relacionado con diversas profesiones que a la sazón seguían usando este lenguaje para dar mayor fuerza a sus argumentos o reforzado prestigio a su facultad. En boca de abogados y médicos solían ponerse tales frases entonces.

En la tonadilla a cinco *Una maja, un alcalde, dos abogados y su escribano* (Misón), se hace el proceso de una actriz, y aquí tanto los abogados como el alcalde formulan sentencias y frases latinas. Puede verse esta obra en la página 402 del tomo primero.

En *Los Astrólogos* (Anón.) discute un astrólogo las previsiones de su colega, entablándose con tal motivo este diálogo:

ASTRÓLOGO 1.º
Nego, nego.
ASTRÓLOGO 2.º
Provo, provo (*sic*).
ASTRÓLOGO 1.º
Argumentum.
ASTRÓLOGO 2.º
Chitón.

Tres veces aparece dicho diálogo en el transcurso de las "coplas", *y siempre a modo de estribillo.*

Médicos fingidos o reales, y aun barberos, hacen uso de un latín muchas veces arbitrario, macarrónico o burlesco.

En *Un médico y una viuda* (Anón.), el médico receta, textualmente: "Sirupi matrimoniorum — opio consortio untias dos"; y más adelante dice: "Sirupi conyugationem — et benedictio untias dos."

En *Las escofieteras* (Esteve) aparece un "estudiante — ingerto en abate — y médico astuto — de muchos males", el cual diagnostica: "Moribus amoris, — Galeno, capite sexto — conyugatione untias dos"; y como le preguntase una de las intérpretes en qué pensaba, responde con una frase donde se ven mezclados inconexamente los vocablos españoles y los chapurreos latinos.

Laserna utilizó varias veces esos mismos artificios, refiriéndolos ocasionalmente a supuestas enfermedades de amor. En su tonadilla *El barbero y la criada* (letra autógrafa del propio Laserna), el barbero manifiesta:

"De suerte que allá Galeno — que *infirmitates mulierum*
dijo al capítulo tal: — *curabantur Barrabás.*

En su tonadilla *El médico y los sobrinos* se lee:

Pues según dijo Galeno,
puditia in femina datus
tamquam melis in buñuelos.

Las recetas (Laserna) suministra ejemplos de un latín macarrónico, usado burlescamente. Otro ejemplo de análoga índole, muy anterior a él, se ve en dos endecasílabos de *Las Campanas o los músicos por fuerza* (Misón): "Cónclave ilustre, chupavinajeras, — *rapavotorum vel raparum cuelas.*"

Sin formar parte del correspondiente texto literario, aparecen dos frases latinas, con ortografía bien absurda, al final de *La peregrina viajante por España* (Esteve). En una línea se ven las palabras "Finis coro nadopus" (*sic*), y otra línea más abajo aparece la frase: "Opus coronad finis."

* * *

Si del latín pasamos a las lenguas romances ibéricas, encontramos una manifiesta diversidad, condicionada por motivos cronológicos o geográficos.

Los castellanos antiguos o el tiempo de Doña Urraca es una tonadilla de Misón que imita la "fabla" medieval con gracejo, aunque no con exactitud. Allí se hallan versos como los siguientes:

Ya non finco más querer.
Ya non quiero sospirar,
poes mo doeño me emancó.

Muestra un reflejo del lenguaje usado por la gente ruda el *Fin de Fiesta de la Folla* (Anón., probablemente de Guerrero, 1755), donde hay frases como la siguiente: "Escocha esta coplia en versio, — que mi gañote te canta."

Las tonadillas con personajes gallegos introducen en sus monólogos y diálogos algunas expresiones dialectales cuando no están escritos totalmente en lengua gallega más o menos arbitraria. A veces se identificaba el gallego con el asturiano; así, por ejemplo, *El paje escritor* (Laserna) tiene un personaje que dice ser asturiano y habla con una fonética absolutamente gallega, según se deduce por la forma ortográfica correspondiente.

Vemos no sólo giros catalanes, sino también canciones catalanas, en algunas obras cuyos personajes pertenecen a Cataluña. Sirva de ejemplo *El puente de las virtudes* (León), donde aparece una canción cuya primera estrofa dice:

Jo soc catalá,
fill de Barcelona.
Si no tinc dinés,
ningú no m' en dona.
Adeu, adeu,
Marieta, adeu.

Se encuentra una "Canción de Vizcaya" (*sic*) "con tamboriles", sustituyendo a las seguidillas corrientes, en el número postrero de *La Vizcaína* (Laserna). Su letra dice, copiada textualmente:

Yru Damacho donostiaco
errenterian denedari.
Sostenere vada quite
baña ardo edanten obequi.
Ay, clisquitin clasquitin
arrosa claveri
aro edaten obequi.
En viniendo el mes de mayo
y en viniendo el mes de abril,
juro a tal que tengo de ir.
Baibat etabi etairur esta lail.

* * *

Cuando se trata de idiomas extranjeros, impuestos por la índole del asunto o la calidad de los personajes, unas veces se pretendía copiar la lengua original en toda su pureza, y otras se aspiraba tan sólo a presentarla con chapurreos, aunque tanto en

uno como en otro caso, la exactitud del vocabulario y la corrección ortográfica dejasen mucho que desear.

Desde luego, la lengua extranjera más usada en los libretos es la italiana, contribuyendo a ello, ante todo, el influjo de los cantantes italianos a los cuales se pretendía imitar ya en serio, ya en broma o con intenciones satíricas. También aparecían a veces supuestos personajes italianos, sin esa calidad profesional, como se ve en *La Veneciana* (Castel), tonadilla a solo que está toda ella, desde el comienzo hasta el final, en un italiano chapurrado, para que la pudiesen comprender los auditorios madrileños monóglotas que asistían a la representación. Hallamos asimismo varias tonadillas con texto italiano en buena parte, entre los años 1777 y 1780. Recordemos, como obras que se hallan en tal caso, *El mundi novo* (Rosales), *Los chascos de Pantalón* (Anón.) y *El lance de las naranjeras* (Laserna). Cuando se aproxima la decrepitud de la tonadilla escénica, es frecuentísimo intercalar números musicales con palabras en italiano. Italianos son los versos que *El mondi novo* introdujo para mostrar cómo se hacía ópera, y a ellos siguen unos endecasílabos en castellano para mostrar cómo se representaba la tragedia.

Las arbitrariedades y volubilidad ortográficas daban lugar a divergencias que rechazaría un purista. Así, por ejemplo, en *El terno* (Rosales) alternaban dos formas representativas del sonido *c* antecediendo a la vocal *e*:

Mia via, mi cara.	Donati la mano.
Mia vita, mía gloria,	Tomati pastichi
mi amor e mio chelo.	¡Oh, cara felichi!
Mia dolche beldad.	Oh, dolce beldad.

Como se ve, una misma palabra aparece aquí bajo la doble forma *dolche* y *dolce*.

Discrepancias ortográficas de análoga índole se ven también en *Las Cabañas* (Rosales), donde se repitió un verso sin solución de continuidad en la siguiente forma: "*Ya* non canto, facho male. — *Cha* non canto, facho male."

El idioma francés es muy usual, sobre todo cuando se trata de peluqueros, afiladores y vendedores ambulantes de mercancías menudas. Al intervenir en la acción personajes de más elevada categoría social, que conversaban en castellano, se dió carácter a sus palabras introduciendo chapurreos graciosos o también haciendo que pronunciasen como llanas algunas palabras esdrú-

julas. La protagonista de *La Francesa* (Laserna) dice: "Yo estar una *comica* — de gran habilidad." Y después, continuando el asunto de que hablaba, manifiesta: "más de temas de vosotras — que de temas de *publico.*"

No siempre aparecía claramente deslindada la nacionalidad de algunos personajes extranjeros. En *El francés y las majas* (Esteve), el extranjero, aunque francés, según declaraba el título de la obra, es alemán, sin embargo, según se advierte por el contexto de la tonadilla. Ello no obsta, a pesar de todo, para que profiera diversos galicismos chapurreados, como, por ejemplo, "tengo muy poco archiano" (*sic*, "archiano", por "argent"), o "Antende mua, Señorra" (literal, por "entendez moi, señora".)

El chapurreo francés tomó con frecuencia formas extravagantes. En *La gallega del zorongo* (Moral), vemos un curioso ejemplo de trilingüismo envuelto en formas ortográficas que tuvieron por base la fonética y muestran un absoluto antiacademicismo:

O Mon diu che mon per — elas, elas, perche esta matine
madone con el fu et — non cherrer moa traballé.

(Traducción: "Oh, Dios mío, que mi padre me ha azotado con el látigo, ¡ay, ay!, porque esta mañana no quería yo trabajar").

Fácil sería presentar ejemplos donde la poliglotía más o menos rebuscada se alia con versátiles incorrecciones. Señalaremos tan sólo uno de los numerosos que ofrece *Un calderero, un amolador y una rabanera* (Marcolini), donde el afilador francés cantaba:

Yo soy, señores míos, — puesto que aquí gaño
un pobre amolador — muchísimo doblón.
que pasé así mi vida — Voy a trabacar,
con este carretón. — que en esta labor
De Gascuña vine. — gaño yo el dinero,
Yo soy español, — güi, mosié, san fasón.

Advertiremos de paso que en obras puramente españolas por sus asuntos y personajes, el vocablo "alón" aparece con no escasa frecuencia como sinónimo de "marchemos" o "vayámonos". Es un influjo galicista que gozó de cierta vitalidad durante algún tiempo. En la tonadilla general *El aguinaldo y regalo de Pascuas* (Anón.), la despedida se efectúa con los versos:

Y ahora, queriditos, muchachos, muchachas,
esto se acabó; alón, pues; alón.

Varias palabras francesas aparecen incrustadas en frases españolas de diversas tonadillas. Un personaje de *La naranjera, el usía y el majo* (Castel) cuenta: "Yo conozco un petate — pelón a la derniere." A otro de *La niña y los presumidos* lo llamaban burlonamente "Monsieur Garambaina". Otro personaje de *Los pretendientes* (Moral), que se hallaba en un café, solicitó ser atendido con esta frase: "¡Hola! Café. Plus café, mozo."

Abundaban las arbitrariedades ortográficas siempre que se ponían frases en extranjeros idiomas, por ser entonces bien necesario escribir las palabras con sujeción a una ortografía fonética para facilitar su estudio a los intérpretes; y esas arbitrariedades subían de punto cuando se trataba de textos franceses. Si se asimilaban con trabajo relativo los versos italianos, hubiera constituído un esfuerzo magno, tan superior a la preparación intelectual de los actores como desproporcionado a la ligereza y vida efímera de las producciones tonadillescas, aprender los escritos en correcta ortografía francesa dándoles una pronunciación conveniente, ya que no exacta, y por esta causa no sorprende ver poesías exclusivamente francesas presentadas como la que textualmente copiaremos aquí de *La maja y el amolador* (Esteve), la cual, por cierto, en el manuscrito musical se halla bajo el epígrafe italiano "Canzonetta":

Apré notre Mariage Danceré ave los abates (sic)
je feré ave gran plesi chantaré suvan da mur.
se que fe qui sui lu sage De charman ofisieles
de Coquet de ton Pei. me feré besé tujur.

Obsérvese en esta ortografía las formas "lu sage", por "l'usage" y "da mur" por "d'amour", con lo cual dos palabras unidas en francés por el apóstrofo aparecían soldadas en su primera sílaba y separadas de las sílabas siguientes.

El sonido de la j francesa, sin equivalente dentro de la pronunciación española, se conserva en dicho ejemplo representado por las mismas letras que en francés: "mariage" y "tujur" (*sic* por "toujours"). Este mismo sonido tiene su representación gráfica con la letra x en *El francés cortejante* (Anón., S. a.), donde un pretendiente extranjero se declaraba a una mujer española diciéndole:

Xe, señorrita, la quira bosté,
porque il dimoñe ya usté me entender.
Vu set charman exo li come il xur...

(es decir, "Vous êtes charmante et jolie comme le jour.")

Esta misma producción manifiesta igualmente volubilidades ortográficas, hijas de la ignorancia o del descuido, en vocablos que no podían ofrecer la menor duda, y esto incluso al repetir un mismo verso la correspondiente palabra: "E *bien*, madam; *vien* oblixé."

En *El recitado* (Anón.) la palabra "monsieur" está representada dentro de un mismo número —las seguidillas finales— bajo la doble forma gráfica "moxie" y "mossie".

El adverbio "oui" aparece representado en formas variables, siempre defectuosas. De un modo constante, la o inicial va sustituída por una g: "gui"; y con frecuencia se pone diéresis a la ü: "güi".

* * *

Los idiomas inglés y alemán, aunque de uso escasísimo, no dejan de darse a veces, sin embargo. *Los adustos* (Laserna) tiene una "tirana", cuyo texto inglés dice:

Alis veri gut in inglen
gret oficiers extransips
gretmen very fain guimen
any uself morfain mis.

Flei, flei, flei, tirana,
may tirana conyugier.
Never huil yugon tu lonor
lifolgueis in espen.

En *El maestro de inglés* (Laserna), un enamorado finge ser profesor de ese idioma, para poder conversar con su adorada. Se dicen ternezas los novios al verse solos, y después, al advertir la llegada del pariente de la doncella, fingen hablar inglés, entablándose el siguiente brevísimo diálogo:

ELLA.
¡Que viene!
EL.
Finjamos. What tis mit.
ELLA.
Witer ten voring.

EL RECIÉN LLEGADO.
¿Cómo? ¿El inglés le va entrando, [hoy?
EL NOVIO.
Milord.
ELLA.
Dice que sí.

En el Fin de fiestas o Pieza de Música *La Merienda del Canal* (Laserna) dos suizos, marido y mujer, dialogan así:

EL.

Un terteniger fraule
pastet fianden et rinflaix.

ELLA.

Fefer ladsman nacte mein
sen freyer mis trinc vain.

EL.

Mariandel, marindel.

ELLA.

Brande vain.

EL.

Gesundet.

LOS DOS.

Lalarem fefer fefer.

El capitán alemán de *Los avaros* (Ferrandiere) mezcla palabras alemanas (trinken wein) con chapurreos de español e italiano "Yo vado a la guerra". De análoga forma se expresa un vendedor alemán en *El francés y majas* (Esteve), al elogiar en frases cuyo recuerdo aún hoy subsiste, ciertos polvos para matar pulgas:

Se cogi la pulga.
Se le abre la boca.
Se le echa li polvi
y se queda morta.

En las seguidillas finales de *La Soldada* (Esteve) anuncia la tonadillera que, obligada a viajar por todas partes, por ser la mujer de un militar, trató con muchas personas, entre ellas una alemana que le enseñó una canción de su país. Y previene al auditorio que va a repetir esa canción, diciendo:

Atended queridos,
cómo la alemana
la copla en su lengua
a mí me cantaba.
Escuchad la canción
de la alemana
a su usanza.

La letra de dicha melodía extranjera, reproducida literalmente, con su ortografía fonética arbitraria, como hemos hecho en los casos anteriores, aparece, con su correspondiente música, bajo el epígrafe *Copla* o *Canzoneta*, y es como sigue:

Dien del tu Crot ig chau dig quer non
jos aen chens jau vel lauf Ume tum spitseltrav.

También como antes con referencia al idioma inglés, hay otra obra en la cual cierto personaje fingía poseer el idioma alemán. Se titula *El hojalatero* (Anón.), y aquí, según dicho extranjero, la criada

"arragonesa
es de gran sal,
perro *alimana*
finge aquí estar."

y cuando aparece esta supuesta alemana, él añade:

Melejo mío, yo quererte a ti.
tris nas mongurs.

Mosié, mosié,
nax, nix, nex, nax.

Un chapurreo de árabe y español, bien convencional por supuesto, nos ofrece *La Sultana* (Anon.), donde se puede leer el siguiente diálogo amoroso:

ELLA.

Melejo mío, yo quererte a ti.

EL.

Arlaja mía, yo morir por ti.

ELLA.

Majoma querer que case con ti.

EL.

Majoma querer que pronto sea así.

Otras producciones con personajes moros —que no faltan en el repertorio tonadillesco, aunque las hay en número reducido— muestran análogo procedimiento para caracterizar mejor a los personajes respectivos.

Existen igualmente tonadillas políglotas donde aparecían tres o más personajes pertenecientes a distintos países, y cada uno usaba de un modo convencionalísimo la lengua propia de su país. En *El Mondi Novo* (Rosales) la Polonia hablaba en italiano; Camas y Aldovera lo hacían en francés; Gue.ª y Briñoli, en italiano; Tadeo, en castellano, etc.; mas al final todos cantaban en español.

Los personajes de *La pescadora* (Anon.) son una española, un francés, un italiano y un alemán. La intérprete femenina cantaba una seguidilla en la cual los otros tres actores intercalaban breves frases o tarabillas usando sus idiomas respectivos:

ELLA.

Aunque soy feligresa
de San Lorencio.

FRANCÉS.

Lararara ralarara.

ITALIANO.

Oh, Dio! Oh, Dio!, Mi trafichi il cor.

ALEMÁN.

E tri naix mangurs
ei sic nai trif trof.

ELLA.

(*Prosiguiendo la seguidilla iniciada.*)
Juntito al Pilariquio
tengo mi asiento.

VI. *El cultivo de la onomatopeya.*

Constituye la onomatopeya un artificio de fácil uso y seguro efecto. Por eso se prodigó de un modo harto excesivo, especialmente en las seguidillas finales y durante la época infantil

de la tonadilla, teniendo en Misón el más consecuente de sus cultivadores. Como dicho músico era también poeta, no es aventurado suponer que buena parte de las seguidillas suyas con onomatopeyas habían brotado de su numen bajo el doble aspecto musical y literario, pues aun tratándose de obras menores como éstas, ese artificio imponía una compenetración absoluta entre el vate y el compositor para que el resultado fuese más eficaz.

Variadísimos asuntos se utilizaron con tal propósito. Uno de ellos, muy en boga, fué el de las campanas. Veamos algunos ejemplos, comenzando por los que guardan relación con el asunto de la obra a que pertenecen.

Quiera Dios que la fiesta, tin tin tin,
que bien nos salga,
y respetemos ahora, tin tin tin,
aquesta casa...
Las campanitas
grandes y chicas
se pusieron a tocar.
Din din din din din din din.
Dan dan dan dan dan dan dan.

(*Dos sacristanes y una mujer.* Misón.)

En *Las Campanas o los músicos por fuerza* (Misón), "todos" —como dice el guión de música— aparecen en escena "bailando y tocando" y diciendo: "din, din, din..." Este monosílabo onomatopéyico se repite sin solución de continuidad tres docenas de veces y después vuelve a cantarse otras tantas.

Hallamos seguidillas descriptivas de campanarios, sin relación directa con el asunto de la obra, en varias tonadillas de época posterior a la de Misón.

La veneciana (Castel) remata con seguidillas, anunciadas como novedad, las cuales describen, en un supuesto italiano chapurreado, las diversas músicas que en cierta población italiana hacía un reloj. *La compositora* (Anón.) concluye con las "nuevas seguidillas del campanario", donde se dicen 97 veces los monosílabos onomatopéyicos "din" y "dan", rematándose con ellos la obra.

Las onomatopeyas de campanas, sin conexión con el asunto, solían ponerse como preámbulo o remate de tonadillas, y aun como estribillos de ciertos números coreográficos que en las mismas se injertaban (tiranas, etc.).

De fácil aplicación en la onomatopeya tonadillesca fueron las salvas y toques de trompetería al estilo militar. Misón prodigó este procedimiento, como lo demuestran sus obras *El petimetre de oficina* y *El memorialista, un sargento y una dama.*

Los arrullos, gorjeos y cantos de las aves inspiraron en todas las fases de la tonadilla escénica variadas onomatopeyas, que si unas veces no pasaban de ser muy sencillas imitaciones, otras veces servían para que las actrices prodigasen vocalizaciones de lucimiento inspiradas en el *bell canto* italiano más que en la música popular ibérica. A veces se asociaban a otros sonidos tomados del ambiente ornitológico, como en el postrer número de *Las cazadoras* (Misón):

Siempre que al jardín salgo
y en él te busco,
oigo la fuentecita.
Oigo el murmullo.
Chis chis chis chis chis chis chis.
Ru ru ru ru ru ru ru.
De las fuentes y arroyos
oigo el susurro.

Leemos el "pío, pío" de los pajaritos matinales en *El chasco del majo* (Anón.); el "ru, ru, ru...", como arrullo de tórtolas, en *Los petimetres* (Anón.); el "cu, cu" de los cucos y el "gri, gri, gri" de los grillos, en *Las requesoneras* (Anón.), a los que, según la misma obra, el ruiseñor respondía con sus cadencias "a..., a..., a..."; el "cati, cati, cati, catas cas" de las gallinas, respondiendo a la llamada "titas, titas, titas", en *La bellotera y dos petimetres* (Esteve); el "car, car, car", el "quiquiriquí" y el "clo clo" de gallinas y gallos y pavos, en *La potajera o la callera* (Anón.); el "co, co, co, co" de los patos, en *Una criada que no habla, una viuda, un petimetre, un payo y una paya* (Esteve).

Como la tonadilla era un género esencialmente madrileño, raramente presenta aspectos marítimos. Aparecen, sin embargo, con sus correspondientes onomatopeyas, en las seguidillas finales de *El jugador* (Anón.):

Cuando los bergantines
salen del puerto,
placentera la chusma
repite en ecos,
con dulces pitos, "Pi, pi."
Trompas bastardas. "Tan la."
Sonoras marchas. "La la."
Buen viaje. "La la la."
Buen pasaje. "La ra ra ra."
¡Iza la amaina!
¡Boga, boga, aferra!
"La la la la la la."

Suelen verse onomatopeyas simultáneas de aspectos heterogéneos, enlazados por el capricho de libretistas y músicos, especialmente Misón. Típico es el siguiente ejemplo que este compositor hace figurar en *Un sacristán, un payo y su mujer de paya*":

Chi, chi, chi, chi, chi, chi, chi. Guau, guau, guau.
Miau, miau, ñau, ñau, ñau. Uh, uh, uh, uh, uh.
Chi, chi, chi, chi, chi, chi, chi. Chi, chi, chi, chi, chi, chi, chi.

Hay "seguidillas de montería" con gorjeos de aves y toques de trompa en *La venta* (Rosales). En *La desdicha de las tonadillas* (Esteve) se lee:

"Re tin tin tin tin", repica el herrero.
"Re tan tan tan tan", repica el sacristán.

En el "villancico" de *La simple y el petimetre* (Moral) se lee:

Suene el tambor: "Ton ton ton ton."
Las campanillas: "Tin tin tin tin."
Y cante el gallo: "Quiquiriquí."

Abundan las tonadillas con remedos de profesiones determinadas. Imítase a los cocheros en *Un usía y una fuencarralera* (Guerrero); a los estereros en *El espartero y la cuajadera* (Esteve); a los herreros en *Los chascos de Pantalón* (Anón.), en *La trapera, un taliano y un herrero* (Marcolini) y en *El valenciano y la frutera* (Castel).

Tampoco faltan remedos de acciones humanas o de actos fisiológicos. Con un reiterado "gar, gar, gar, gar" se imita el trago del agua en *Todo es enredos, amor y sacristán chasqueado* (Laserna). El latido del corazón halla su expresión verbal en dos obras de Esteve tituladas *El retrato* y *El tabernero y petimetra.*

La onomatopeya se cultivó, en suma, durante todo el reinado de este género teatral, pues constituía un recurso que costaba poco trabajo y tenía gran éxito.

VII. *La escritura de los libretos.*

La escritura en los libretos, aparte las dificultades que por su aspecto caligráfico pudiera ofrecer, produce no pocas veces confusiones a causa de la ortografía equívoca y engañosa, o de la puntuación deficientísima, cuando no ausente en absoluto, según queda ya dicho.

Algunos ejemplos más curiosos que interesantes lo probarán así, aun descontando aquellos casos en que la alteración ortográfica se hacía deliberadamente para dar un determinado sello específico a monólogos o diálogos, como sucede en *El prioste de*

los gitanos (Guerrero), cuyas seguidillas convierten toda letra *s* en *z*:

Zeguidillaz gitanaz — que, como ez gitana,
canta mi chuzca, — gitano guzta.

Mencionaremos aquí algunas curiosas incorrecciones ortográficas suministradas por los principales tonadilleros; siendo de advertir que se las encuentra, sobre todo, en los guiones musicales de voz y bajo.

Incorrecciones ortográficas en obras de Misón: "la dura haba", en vez de "la duraba" (*Tonadilla de remedar a Mariana*); "primor oh sillas", en vez "primorosillas" (*Un arriero, un mercader y un hortera que viene de Vizcaya*); "hoie", por "oye" (*Yo me acuerdo algún dia*). Incorrecciones en obras de Esteve: "Ya tan sólo dos años", por "y ha tan sólo dos años" (*La soldada*); "Ya puesto que sí", "y apuesto que sí" (*La tabernerilla y el vinatero*); "mia sienda", por "mi hacienda" (*Esparraguera, valenciano y extranjero*); "esos ad cuenta", por "esos haz cuenta" (*El teatro y actores agraviados*). Incorrecciones en obras de Laserna: "gusto soy rendido", por "gustoso y rendido"; "ay uno os prevengo", por "ayuno os prevengo"; quedando aclarada esta ambigüedad por la continuación de la frase, la cual dice "que harto habéis mascado con vuestro silencio". *La despedida*, del mismo Laserna, ofrece una alteración ortográfica que destruye el sentido, la métrica y la rima, pues se puso "y dos", en vez de "idos", al copiar los versos:

Hay puntos de tal clase — solamente el engaño
que una vez idos, — puede zurcirlos.

Incorrecciones en tonadillas anónimas: "Iban por esas calles", en vez de "y van por esas calles", en *La vida de los petimetres;* "hallaban seguidillas", por "allá van seguidillas", en esta misma obra; "pues oy", que al pronto se toma por "pues hoy", pero en realidad quiere decir "pues soy", en *La función del lugar*.

En obras de otros autores no es raro que las alteraciones trastruequen por completo el sentido de la frase, como pasa en *Caminito de Santander* (Rosales), donde se escribió: "Amala casta", debiendo escribirse: "¡Ah, mala casta!"

A veces resulta pintoresca la ortografía de los títulos con-

signados en las portadas: *La provisiom de Madrid, La receeta para otro, Hir por lana, La mujer* omrrada, etc.

Las incorrecciones, al tratarse de idiomas extranjeros, presentaban formas tan absurdas como pintorescas, según se vió en *Esparraguera, valenciano y extranjero* (Esteve): el personaje extranjero de esta obra decía chapurreadamente "mi pare mi core", si nos atenemos a la ortografía de la frase, cuya forma exacta hubiera debido ser "Mi pare micore" ("me parece mejor").

Señalemos algunos casos especiales en que, más que de incorrecciones ortográficas, se trataba de correcciones verificadas en desacuerdo con las necesidades fonéticas que habían impuesto la incorrección correspondiente. La verdadera intención del vate resalta, en tales casos, viendo de qué modo había aplicado un compositor el texto literario en la melodía respectiva. Así, en la *Tonadilla de remedar a Mariana* (Misón) quedaba destruída ante la vista una sinalefa por haber puesto la *d* final en la palabra *usté*, cuya última sílaba formaba diptongo con la primera de la palabra siguiente: El verso dice: "Remede usted un poquito", resultando octosílabo; pero debiera decir: "Remede *usté* un poquito", pues se trata de un heptasílabo. En el guión musical corresponde aquí una sola nota a las sílabas *ted* y *un*, que se pronunciaban "teun". Al repetirse dos compases después la misma frase literaria, la vemos escrita en la segunda de las dos formas antecedentes, o sea de acuerdo con una realidad fonética indestructible, y tras ella siguen inmediatamente las palabras "Oiga usté, oiga usté", sin la *d* que antes había producido una acción perturbadora para la recta dicción literario-musical.

El deseo de ajustarse a una realidad fonética verdaderamente libre origina a veces —y precisamente como contraposición al caso anteriormente expuesto— aparentes errores ortográficos. Pruébalo así *La función de la Raboso* (Laserna), donde figuran los versos:

He criado en la Inclusa
algunos niños,
parecidos a muchos
que en *Madri* he visto.

Parece una aberración esa falta de la *d* final en "Madrid", y, sin embargo, no se podía escribir dicha palabra de otro modo más justo, desde el momento que se estableció la sinalefa con

la última sílaba de esa voz y la voz monosílaba que le sigue, las cuales deben pronunciarse formando el diptongo "drie".

Para concluír esta materia recordaremos que por la influencia visual del idioma italiano, a veces se duplicaba la letra t en voces absolutamente españolas, aun cuando dicha letra no fuera enquistada entre dos vocales, sino que seguía a una consonante. Valledor, en un memorial de 17 de julio de 1817, escribe: "de trimentto", "agradecimientto", "experimentta" y "mayormentte". Muchos años antes se consignó en la portada del manuscrito musical de *Las labradoras de Murcia* que la obra tenía dos "acttos", y que su autor era Antonio Rodríguez de Hitta. Tan viciosa ortografía no era, pues, patrimonio exclusivo del campo tonadillesco.

VIII. *Alteraciones parciales de los textos en lo intrínseco.*

Conocidas son las modificaciones, en verdad numerosísimas, que se introdujeron como consecuencia de los dictámenes parcialmente reprobatorios de la censura o por algunas de las mismas personas a quienes correspondía esa misión. Además de estos cambios, existen otros, y muy abundantes. Tuvieron por causa u origen la conveniencia de acomodarse a la realidad, cuando una tonadilla se prolongaba en la escena más tiempo del que se hubiera podido prever, o cuando se la "reprisaba" tras larga temporada de olvido, o bien, sencillamente, cuando antes de su estreno o pocos días después de haberse efectuado éste, variaban las circunstancias que habían inspirado determinadas frases de los libretos, en los cuales, como se advierte a cada paso, alternaban con la mayor despreocupación lo subjetivo y lo objetivo, lo actual o lo inactual. Aun podían hallarse motivos de otras variadas índoles que aconsejasen introducir modificaciones en el primitivo texto.

Esas alteraciones podían referirse tan sólo a lo accidental o a lo parcial y podían afectar a la esencia o abarcar la totalidad de la obra, coexistiendo con las supresiones y las adiciones de toda especie, tan prodigadas mientras vivió la tonadilla escénica.

Las modificaciones accidentales o parciales podían afectar a lo intrínseco (cambio del lugar de la acción, cambio de la condición social de los personajes y cambio del concepto que inspiraba una obra o una parte de la misma) y podían afectar a lo

extrínseco (paso de una época a otra o de un lugar a otro y sustitución de un intérprete por otro).

Al cambiarse el lugar de la acción o de la procedencia geográfica de los personajes, probablemente se querían evitar molestias al auditorio que con la primitiva versión se hubiera considerado aludido. Tales cambios se referían a una ciudad determinada, a una región o a un país extranjero.

En *Los dos libros* (Laserna) existe la siguiente "copla":

¿En Madrid cuál es la gente — Toda niña que lo alquila
que de balde tiene cuarto? — a un casero enamorado.

Esos dos primeros versos fueron sustituídos por los siguientes: "¿Cuál es la gente que en Cádiz — de balde mantiene cuarto?" Otra copla de la misma tonadilla dice:

¿De qué sirven en la corte — Para amparar varias veces
tantas posadas ocultas? — los matrimonios con dudas.

Y el verso "¿De qué sirven en la corte?" fué sustituído por el que dice: "¿Para qué sirven en Cádiz?"

En *Quesero y cuajadera* (Esteve), el quesero se presentaba con esta estrofa:

Yo soy un manchego — que por sobrenombre
tan hombre de honor, — me llaman ladrón.

La palabra "manchego" aparece tachada y sustituída por "gran tuno".

Las seguidillas finales de la misma obra decían en su primitiva versión:

Una clase de gentes — lo sostenemos...
hay en la Mancha, — Vivan los mancheguitos.
al comercio tunante — Viva su genio,
muy aplicada... — que son en pegar chascos
Nuestro comercio — todos muy diestros.
con la sisa y la araña

La letra de esta seguidilla fué modificada en parte para generalizar la crítica contra los comerciantes de mala fe, a fin de que tan censurable conducta no quedase aplicada de un modo exclusivo a personas de una determinada región, sino que por la generalización del caso nadie pudiera considerarse aludido directamente.

En *La prueba de los cantores* (Laserna) hay una tirana cuya

letra es en el libreto diferente que en el guión de música. Intercala una canción de tipo andaluz, que según el libreto es una "caña"; pero en el guión de música presenta a una mujer de los *barrios bajos cantando una melodía de otra clase.*

No es raro ver sustituída la nacionalidad de algunos personajes, especialmente franceses, a quienes presentaban las tonadillas con marcada intención satírica o con espíritu crítico manifiesto. En *Mosqueteritos míos* (Presas) se dice acerca de un extranjero: "era el pobre francesito — todo olor y bolsa grande"; pero la voz "francesito" aparece tachada y sustituída por "inglesito". *El viajante* (Laserna) tiene el siguiente diálogo:

ELLA. — ¿Son para cortejos buenas las muchachas de la Francia?

EL. — Sí, pero el trato con ellas suele salir a la cara.

Y la palabra "Francia" se ve tachada, habiéndose puesto "Italia" en lugar suyo.

Francés y majas (Esteve) muestra un desacuerdo entre el título y la obra, pues el personaje que en la portada se denomina "francés", figura en todo el texto como "alemán". Este extranjero es un vendedor ambulante. En algún momento aparece tachado el "güi, güi (*sic*, por "oui, oui") que se ponía en labios de tal mercader, y en su lugar se lee "xa, xa" (*sic*, por el *fa* alemán, equivalente a nuestro "sí" y al francés "oui"). Mayor incongruencia existe en otro lugar de la misma obra, donde ese extranjero, refiriéndose a sí mismo, decía: "¡Oh, que es mucha cosa — la del "venecián", y para salvar esa incongruencia se cambió "venecián" por "alemán". Por último, a la conclusión de las seguidillas epilogales se decía: "¡Vivan los dos franceses!", pero después fué reemplazado este heptasílabo por el que, de acuerdo con la realidad escénica de aquel caso, aunque no con la pureza del idioma español, dice textualmente: "¡Viva *nuestro alemano!*"

En relación con las modificaciones que recayeron sobre algunas tonadillas donde aparecen individuos extranjeros, señalaremos aquí los cambios de *El francés y las naranjeras* (Anón). En esta obra dos muchachas del pueblo elogiaban ante un francés las cualidades de la mujer madrileña. Dijeron en la versión primitiva: "Por allí no se encuentran aquestos aires de taco", y en la modificación se lee: "Por allí no se encuentran

semejantes garabatos." Más adelante las mismas muchachas manifestaban:

Y poniéndonos ansina — las cuatro partes del mundo
y dos columpios pegando, — nos traemos arrastrando;

habiéndose modificado los dos primeros versos de esta estrofa por los siguientes: "Y poniéndonos en ristre — con los ojos a lo zaino."

***

Las modificaciones por cambios de condición social no son insólitas. Si ello obedecía, en ocasiones, a exigencias de la censura, otras veces se inspiraba en el deseo de atemperar las obras a las predilecciones del gusto público.

El cadetito (Anón.) presenta a un militar almibarado, con sus censurables inclinaciones que lo dejaban en ridículo. Como, en realidad, la obra encerraba una sátira, este personaje fué sustituído por un petimetre, y el título de la primera versión se trocó en *El usía*. Debemos advertir que la rectificación del título aparece en el guión musical, y que las partichelas sólo dicen *El Usía*, de modo que la sustitución se efectuó antes de que la obra se interpretase públicamente. El texto literario es común a las dos versiones, salvo en aquellas frases que aludían a la milicia. Así, por ejemplo, donde se había escrito: Un cadetito — soy de las guardias", se puso después: "Soy el Narciso — de las muchachas." Y de un modo invariable sustituye la voz "petimetre" a "cadete". Las coplas de la versión primera finalizan con los versos:

Esto lo hacen solamente — porque entonces solamente
cuando no se hallan de guardia, — hacen lo que el honor manda.

Y en la nueva versión se lee:

Luego a una mesa de trucos — Y aquesta es de un petimetre
a vender mucha fanfarria. — definición adecuada.

Las seguidillas epilogales, alusivas a los Cadetes de Reales Guardias, aparecen tachadas en su totalidad y sustituídas por otras que perfilan los rasgos de los petimetres.

Los majos, durante mucho tiempo, eran personajes predilectos de la tonadilla escénica. Mas hubo a la larga un desvío, causado por el abuso que se hacía de tales tipos, y fué conve-

niente introducir las adecuadas modificaciones en las obras que se ocupaban de ellos.

Existen dos versiones en *Vaya un caso, señores* (Anón.). En la primera se hablaba repetidas veces de los "majos". Después se borró tal palabra cada vez que aparecía, siendo sustituída por "*guapos*" o por "*muebles*". La misma intérprete se presentaba en la primera versión diciendo: "aunque me ven tan maja"; y este verso se trocó por el que dice: "aunque me ven muchacha". *El francés y las naranjeras* (Anón.) muestra dos formas, calcada la una sobre la otra, cuya divergencia se debe al deseo que hubo de evitar el majismo, cuando se introdujo la segunda. En efecto, primeramente se escribió:

Cuando van por la calle majos y majas,
así se van diciendo
con gran chulada,
y con columpio
puestas en jarras;
torciendo el gesto
dicen con gracia:
"Turrón, y qué maja que es usted"...

Y después, con las alteraciones introducidas, esos versos quedaron transformados del siguiente modo:

Cuando va por la calle la gente guapa,
así se van diciendo
con gran chulada,
y con frescura
puestas en planta;
torciendo el gesto
dicen con gracia:
"Turrón, y qué chusca que es usted."

También la tonadilla escénica abusó del "gitanismo", aunque no tanto como del "majismo". Y también debió de causar hastío, a la larga, tanto presentar uniformemente esa clase social. Ello explica ciertas alteraciones consignadas en *La gitana pobrecita* (Castel) para desvirtuar el tipo étnico. En su retocada versión, esta obra alteró solamente los vocablos que a continuación aparecen impresos con letra cursiva, los cuales aparecen sustituídos por aquellos que a la derecha de los correspondientes versos aparecen entre paréntesis:

Gitana pobrecita (muchacha),
por este mundo voy
pidiendo una limosna
para mi mentención (*sic*).
Con este *panderito* (regarbito)
tan chusco como yo,
divierto a los piadosos
que me dan su favor...

Con mucho salero
ahora bailaré,
a lo *jitanito* (mancheguito)
que te hechizaré.
El garbo y lo salado
de una *jitana* (remaja)
no lo tiene en el mundo
persona humana...

* * *

No dejan de ofrecer interés, entre las alteraciones de textos literarios, las motivadas por modificaciones alusivas a la representación. Hallamos un ejemplo curioso en *Títulos de comedias* (Laserna), de que ya hemos hablado, cuya primera versión dice:

Para el empeño sublime
en que mi conato se halla,
no encuentro ninguna idea
que al esmero satisfaga.

Tocad muy piano
mientras mi eficacia
elige, entre muchas,
la más delicada.

Esos versos, con los que hacía su presentación la intérprete de esta tonadilla a solo, fueron cambiados por los que siguen:

Viéndome sin tonadilla
apelé a estas compañeras,
para que para formarla
me escribiesen tres ideas.

Tocad muy quedito
mientras voy a verlas,
para que el silencio
la atención prevenga.

Tras el ritornelo inaugural de *Dios sobre todo* (Moral), había la siguiente parola, con la que se dirigía una intérprete al auditorio: "Señores: un accidente repentino acaba de dar a la señora Mariana Colomer, que debía cantar esta tarde, por lo que ahora se ejecutará el sainete, y después, si mejora, la tonadilla." Estas palabras fueron sustituídas por otras, cuyo texto es como sigue: "La señora María Colomer, que debe cantar esta tarde, suplica a ustedes la disimulen el mucho temor que tiene para salir. Yo voy por ella y también a llamar a Eusebio, para que entre los dos la animemos."

No será del todo inoportuno señalar aquí, aunque se sale del marco establecido, la existencia de breves modificaciones en la frase que dejaban subsistentes los conceptos. Sólo presentaremos una, registrada en *Proyectos de una nueva* (Esteve). La referida producción contiene cierta parola con dos versiones análogas en lo fundamental, aunque diferentes en la expresión. En una se lee: "Pues dirá mi cariñoso afecto con estilo a lo bolero", y en la otra se lee:

Y diré a mis amados mosqueteros
a modo de concierto de bolero.

Con esa parola enlazan unas seguidillas boleras, conforme se había prometido.

IX. *Alteraciones parciales de los textos en lo extrínseco.*

Examinadas las modificaciones accidentales o parciales que afectaban a lo intrínseco, veremos ahora aquellas que afectan a lo extrínseco.

Algunas tonadillas testimonian su vitalidad por las modificaciones cronológicas de que fueron objeto, con el fin de atemperarlas a nuevas circunstancias, o de que no fuesen ya mencionadas aquellas con las cuales guardaban cierta relación dichas obras cuando se las estrenó. Ello demuestra que tales producciones cayeron en gracia, y que, transcurrido cierto tiempo —semanas o meses— se imponían tales retoques para evitar inoportunidades o incongruencias, a pesar de que muchas tonadillas no duraban más allá de una semana, y bastantes no pasaban del primer día.

Las Pascuas de Navidades solían inspirar números adecuados a esta festividad popularísima. El que a tal respecto contiene una copia de *El entusiasmo* (Laserna), fué suprimido en otro ejemplar manuscrito. Dos tonadillas de 1785 trataron ese mismo tema festivo: *El paje de las habilidades* (Esteve) y *La aplanchadora* (Laserna). En la obra de Esteve anunciaba Garrido que iban a cantarse los villancicos de los grandes lobos de Navidad, por ser la época oportuna para ello; pero estos villancicos tienen al margen una raya y la orden imperativa "No", lo cual permite deducir que, pasadas las Pascuas, la obra siguió representándose, pero desmochada ya de tan extenso apéndice, cuya actualidad había concluído. En la otra producción de Laserna un número estaba dedicado a las Navidades, y su letra fué sustituída por otra, referente al Carnaval.

Introducían modificaciones de análoga índole ciertas alusiones a la Pascua de Resurrección, cuando pasaba esta festividad y la obra volvía a representarse. Así, por ejemplo, se estrenó al fin de la temporada teatral de 1784 la primera parte de *La despedida* (Laserna), cuyos últimos versos dicen:

Todo horror y miedo — se acerque el día,
y duros conflictos, — que cesarán del todo
hasta que de la Pascua — las ansias mías.

Al "reprisarse" la obra, en vez de "hasta que de la Pascua", se puso "hasta que de otro tiempo".

El paso de una estación a otra impuso ciertas alteraciones en los textos. Las seguidillas finales de *Los huéspedes de Garrido* (Esteve) decían primeramente: "Quiera el cielo que llueva — todo este invierno"; lo cual se trocó después en "Quiera el cielo que salga — todo esto incierto".

En *El memorialista* (Moral) se quiso evitar, por un exceso de realismo, que estuviera en contradicción el dicho de un personaje con las condiciones térmicas de las diversas épocas del año, y por esto, donde primeramente manifestaba ese individuo: "con el frío que hace — yo no puedo parar", manifestaba después: "Con el calor que hace — yo no puedo parar."

Ciertas alusiones a la Cuaresma también impusieron los correspondientes retoques para salvar anacronismos, como se ve repetidas veces. Las seguidillas de *La posadera y los jugadores* (Laserna) decían en su primera versión:

> Yo esta Cuaresma, finos mosqueteros,
> por divertirme me pondré a botero;
> y así ocupado las siete semanas,
> pasaré alegre echando botanas,
> aunque discurro que en aquesta tierra
> unos las echan y otros se las pegan.

Tal estrofa fué sustituída por ésta:

> Yo, queriditos, por pasar el tiempo,
> tengo preparado ir todo el invierno
> por los desvanes a coger arañas,
> de estas moñudas de cofia y caramba.
> Pero me temo que antes de cogerlas,
> toda la mosca me han de coger ellas.

El gurrumino tuerto, La usía coja y *El compadre cortejo* (Esteve) tiene dos seguidillas, con reparto parcialmente distinto, por cierto. En las primeras, los actores se despedían del público con motivo de la llegada de la Cuaresma y celebraban que las abundantes lluvias hubieran permitido ver el teatro lleno. En las segundas se lamentaban de que la prolongada sequía primaveral hubiera sido tan fatal para los intérpretes, por haber reducido considerablemente los ingresos en taquilla.

Otra obra, sin año, del propio Esteve, *La cómica nueva*, aprovecha el texto de un número relacionado con la Cuaresma, po-

niendo en pretérito, para la nueva versión, lo que la primitiva mostraba en futuro:

Llegará la Cuaresma pian piano,
y la parroquia de San Sebastián
se inundará de cómicos de la legua,
que unos vienen a pie y otros en yegua.
Nuestros autores buscarán chiquillas
para cantarse buenas tonadillas.

Esta profecía fué confirmada *a posteriori,* si no miente la modificación que a continuación transcribimos:

Llegó, pues, la Cuaresma pian piano,
y la parroquia de San Sebastián
se fué inundando de cómicos de la legua.
Cuál de ellos vino a pie, y cuál en yegua.
Nuestros autores buscaron chiquillas
que cantaron con sal las tonadillas.

En *La tarde de San Isidro* (Laserna), comentaba un personaje femenino el "catarro de chicha y nabo" de su ama, "que el día de San Isidro — en la pradera cogió", y estos dos versos se tacharon por los que dicen: "que en la plaza de los toros — cogió el día que llovió". Tal alteración, en discordancia con el título de la obra, se hizo imprescindible al reprisarse dicha tonadilla sin padecer ahora esa la limitación de seguir ligada a la evocación o recuerdo de una fiesta cuya actualidad había desaparecido en absoluto.

Las campanas o los músicos por fuerza (Misón) contiene los versos:

Como es tiempo de primavera
todito el mundo se alegra.

Como la primavera ha venido,
todo el mundo está divertido.

Las modificaciones introducidas sustituyeron los versos impares de la estrofa transcrita por los que dicen, respectivamente: "Como es tiempo de bulla y jerga" y "Como es tiempo tan alegrillo".

Las delicias del Prado (Esteve) declara, en las seguidillas finales, que ésta es la postrera función del verano. Al repetirse posteriormente esa tonadilla general se introdujo una modificación impuesta por las nuevas circunstancias, expresando los intérpretes, en esta nueva versión, el deseo de que la función agradase a su auditorio.

La pescadorcita (Laserna), cantada por María Rivero, dice en su primera versión: "Este verano pretendo — ir al Canal a pescar." Aquí la palabra "verano" aparece tachada y sustituída por "invierno".

En *La lección de música y bolero* (Laserna) un personaje pregunta para qué le citan al ensayo, y otro responde: "A poner tonadillas — para el verano." También aquí las palabras "el verano" aparecen borradas e intercaladas en su lugar las que dicen "este año".

No siempre la actualidad pasajera con los subsiguientes retoques aparecía tan concretamente como hasta aquí. A veces era revelada por las frutas que a la sazón se vendían. Así en *El francés y las naranjeras* (Anón., de la primera época, con el reparto "francés", "ramilletera" y "naranjera") un personaje dice:

A vender naranjitas — que aquí pasa lo dulce
vengo hacia el Prado, — como lo agrio.

Tales versos fueron sustituídos por los siguientes:

A vender avellanas — que aquí pasa lo bueno
vengo hacia el Prado, — como lo malo.

Otro personaje femenino cantaba en la primera versión de la misma obra:

A los rábanos tiernos — que no pican ni abrasan
de la Jeroma, — al que los coma;

y en la segunda versión ya no decía estos versos, sino los que siguen:

A las avellanitas — que son frescas y guapas.
de la Jeroma, — ¿No hay quien las coma?

Laserna escribió en 1779 *La acerolera*, obra en donde la protagonista cantaba:

Acerolitas vendo — saladas y agridulces
como camuesas, — como yo mesma.

Probablemente por haber pasado la temporada de estos frutos, se modificaron esos versos por otros, sin advertir que la nueva estrofa está en desacuerdo con la profesión enunciada en el título, pues ahora la intérprete cantaba:

teraciones muestra por sí sola cuán grande era la vitalidad de algunas obras, y cuánto éxito alcanzaron aquellas que venían a quedar en el repertorio.

Son a veces brevísimas tales modificaciones. Aparece tachada la palabra "Polonita" y reemplazada por "Cortinitas" (es decir, la forma diminutiva del apellido Cortinas) en los siguientes versos de *El cuento del señorito* (Anón.): "Señoritas, caballeros, — aquí está la Polonita."

Escrita primeramente para "La Caramba" la tonadilla *La maja sin patria* (Anón., S. a.), concluía con unas seguidillas cuyos primeros versos rezan: "María Antonia viene — agradecida". Y al cantar Rosa Pérez esta misma obra, se sustituyó el verso inicial por el que dice: "La Rosa, queriditos."

Escribió Rosales para Francisca Borda *Mosqueteritos míos, si licencia me dais*, donde la actriz finge que alguien la habló del siguiente modo: "Si acaso, Paquita mía, — das con algún perillán." En el manuscrito se sustituyó "Paquita" por "querida".

Corte de mi vida (título primitivo de la portada que se tachó, siendo sustituído por *Atención, señores, Silva* (Laserna), se presentaba la actriz con los versos:

Hoy la Marujita	a ver si consigue
viene, muy postrada,	lo que todos hallan.

En vez de "la Marujita" se puso, posteriormente, "vuestra Paquita".

En ocasiones alcanzaba la modificación a varios intérpretes de un modo simultáneo. La versión primitiva de *El maestro de música* (Rosales) comienza con el diálogo:

ANTOÑITA.

—Buenos días, Carlota.

CARLOTA.

—¿Qué hay, Antoñita?

Estos dos nombres —"Carlota" y "Antoñita"— fueron sustituídos por los de otras dos actrices: "Mayora" y "Colasita".

Se daba el caso de que alguna tonadilla escrita para la presentación de una "debutante" o "nueva", como se decía a la sazón, volviera a cantarse habiendo perdido esa cualidad de "nueva" la intérprete. Y en tal caso, se imponía la rectifica-

ción oportuna. En *Ya ha venido, mosqueteros* (Valledor), para Paca Laborda, se presentaba la actriz cantando:

Ya ha venido, mosqueteros, jovencita, nuevecita.
una pobrecita aquí, ¿Cómo lo podrá lucir?

Y la versión definitiva, a partir de la segunda representación probablemente, dice:

Ya ha venido, mosqueteros, jovencita, pobrecita.
hoy vuestra Paquita aquí, ¿Cómo lo podrá lucir?

Al efectuarse el cambio de intérpretes solía mantenerse en el título el nombre de aquel que cantó la obra primeramente, si es que aparecía mencionado ahí, sin que nadie se preocupara por el contrasentido, ya que el título solía ser cosa accesoria. Así, por ejemplo, Esteve compuso para "La Caramba" *La folla de María Antonia*. Más tarde cantó esta misma producción Rosa Pérez, sin que el título sufriera el menor retoque, aunque sí los tuvo el texto literario, pues donde se había escrito:

¡Venid, venid! a ver de María Antonia
¡Corred, corred! la fe más fina;

reemplazóse el verso "a ver de María Antonia" por "a ver, pues, de Rosita".

Algunas veces la sustitución de intérprete se hizo antes de que la obra fuera estrenada, y aun así se mantenía el título primitivo, aunque contuviera el nombre del actor o actriz en quien se había pensado primeramente. Así, por ejemplo, iba a tomar la Raboso parte en la representación de *Las alhajas perdidas de Tadeo y la Raboso* (Laserna, 1780). Sin embargo, hubo de modificarse el reparto, como lo revela una nota manuscrita que dice: "La cantó la Faustina por estar sacramentada la madre de la Raboso y ésta (*sic*, por "la madre de ésta") murió antes de cantarse." Todo cuanto en dicha obra podría considerarse como autobiográfico de la Raboso, fué aplicado sin escrúpulo a su sustituta Faustina Silva.

Cuando se daban rasgos biográficos y era preciso sustituír el intérprete en quien se había pensado primeramente o que ya había representado la tonadilla con anterioridad, se modificaban las circunstancias personales, para caracterizar debidamente al nuevo actor o para evitar incongruencias inadmisibles. Tal sucede, por ejemplo, con *La deserción de la Polonia*

BIBLIOTECA MUNICIPAL MADRID

(Laserna), tonadilla a dúo cantada en el día de su estreno por Polonia Rochel y por Robles. Este actor comenzaba diciendo que había perdido una muchacha cuyas señas coincidían con el aspecto físico de la referida cantante: "Su estatura y tamaño es de un buñuelo. — Su corazón es grande como un huevo." Cantada esta obra por María Pulpillo, a dichos versos sucedieron los que siguen: "Su estatura es de pino por lo larga. — Su corazón, de azúcar, pues no amarga."

En la tonadilla a solo *Las preguntas* (Anón.), la actriz para quien fué escrita esa obra, simulaba un diálogo:

—¿Dónde vas, Silverita?
—A llevar una grita.
—¿Dónde vas de ese modo?
—A corromper a todos.
—Te darán mil palmadas.
—Deje usted que las haya.
—Te darán mil aplausos.
—O tirarán los bancos.

Al cantar esta obra otra intérprete se sustituyeron estos versos en la copia manuscrita, respetándose todos los demás. He aquí la nueva versión:

Mosqueteros del alma,
atended si os agrada.
Mosqueteros queridos,
atended por si os sirvo.
Aposentos, lunetas,
atended por si os peto.
Patiecito del alma,
oye por si te agrada.

Paralelamente con aquellas modificaciones de lugar ya expuestas, que no afectaban al coliseo donde la tonadilla se representaba, sino al supuesto sitio de la acción, aparecen alguna vez modificaciones de nombre que no recaen sobre los intérpretes, sino sobre los supuestos personajes de la obra. *Ya que mi mala fortuna* (Laserna) se halla en tal caso, pues ofrece en un breve diálogo estas dos versiones. Primera:

EL.
Pero allá viene mi Paca.
ELLA.
Hacia allá viene mi Paco.
EL.
¿Dónde vas?
ELLA.
Hacia la corte.
¿Y tú?
EL.
Por aquesos campos.

La segunda versión dice:

EL.
Por allí viene mi Pepa.
ELLA.
Allí viene Casimiro.
EL.
¿Dónde vas?
ELLA.
Hacia la corte.
¿Y tú?
EL.
Por aquesos trigos.

X. *Alteraciones simultáneas.—Modificaciones del número final.*

Son frecuentes los casos en que se introdujeron varias modificaciones simultáneas, por haber variado a la vez diversas circunstancias, lo que imponía más de una rectificación. Epoca, lugar e intérprete aparecen alterados en *Muy buenas Pascuas, queridos* (título del primer verso), escrita para la señora Cortinas, cuya primera versión dice:

Muy buenas Pascuas, queridos — ya viene para serviros
polaquitos de mi vida, — vuestra Pepita Cortinas;

y cuyas tachaduras y enmiendas transformaron esos versos del siguiente modo:

Muy buenas tardes, queridos, — Ya viene para serviros
queriditos de mi vida. — vuestra amada Marianita.

La pelicana (1.ª parte) (Anónima) fué estrenada por una "nueva", que se llamaba Paca, y que se presentaba con gran temor de no agradar. Por eso decía la intérprete:

Una tonadilla nueva, — quiere cantar, por dar gusto,
mosqueteritos del alma, — vuestra servidora Paca.

Pero la obra gustó, y habiéndola incorporado a su repertorio "La Caramba", esta actriz hacía su presentación con la soltura propia de quien tenía descontado de antemano el triunfo:

Una tonadilla buena, — sale a cantar, por dar gusto,
apasionados del alma, — vuestra querida Caramba.

Por haberse cambiado el reparto y la época de la representación, se sustituyó la primera hoja —que en su nueva versión tiene letra autógrafa de Comella— de *Los enviados del pueblo alto y bajo* (Esteve).

Los maestros de la Navarra o Madrid de toda mi alma (Laserna) se cantó sucesivamente por dos actrices. El primer título se refiere a la artista que la estrenó, y el segundo reproduce con variaciones el verso inaugural de la obra. En la primera versión se lee:

Madrid de toda mi alma, — a principiar el empleo
aquí tienes la Navarra, — que tiene de cuarta dama.

En la segunda versión se lee:

Madrid de toda mi vida,
aquí tienes la Manuela,
que a cantar gustosa viene
una tonadilla nueva.

A pesar de la declaración contenida en este último verso, la tonadilla no era nueva, sino un "refrito", como se diría en el lenguaje vulgar de nuestros días.

En 1778 se presentó Manuela Guerrero con la tonadilla *Aquí tenéis, mosqueteros* (Laserna), aludiendo a otra intérprete que sería echada de menos por el auditorio, a causa de este "debut", y de paso daba las Pascuas al público. Dentro del correspondiente libreto existe otra *"Tonadilla a solo"* que es una repetición de la referida con algunas variantes. Por lo pronto ya no se habla de la artista que había precedido a la nueva intérprete. Además se tachó "Pascuas", sustituyendo esta palabra por "noches" en los siguientes versos:

Patio del alma,
seamos amigos.
Veréis qué buenas Pascuas
que conseguimos.

Por todo ello se deduce que Manuela agradó al público y que la tonadilla de su presentación siguió cantándose cuando ya las Navidades o la Resurrección habían quedado atrás.

Contiene una doble versión en sus seguidillas finales —sin más diferencia, entre una y otra, que el cambio de tres palabras— *La maja de rumbo* o *La maja del rumbo,* que de ambos modos aparece denominada (Palomino, 1774). A continuación se subrayan las palabras que iban a ser suprimidas, y a la derecha o debajo, entre paréntesis, las que sucedieron a ellas:

A la *ópera* llevan (comedia)
a cierta maja,
y le preguntan luego
que si le 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,*
(zarzuela, comedia)
orquesta y todo...
Aquí se acaba.
A vuestra *Mariquita* (Antoñita)
suplid las faltas.

Al comienzo de las seguidillas se lee la advertencia "No", lo cual significa que debía suprimirse este número en las representaciones. ¿Cuándo se prescindió de él? ¿Cuando iba a cantarla Mariquita (que era María Antonia, "La Caramba", por cierto), o cuando iba a cantarla Antoñita, suponiendo que no hubo de ser representada esta obra por una tercera intérprete? ¿Y

antes de que se sustituyesen "ópera" y "tragedia" por las palabras "zarzuela" y "comedia", o después de introducir esta modificación?

Señalemos, para terminar esta materia, la tonadilla escrita para la señora Borda (Anón., ¿de Rosales?), cuyos primeros versos dicen: *Mosqueteritos míos, si licencia dais.* Cantóse primeramente por Francisca Borda, y probablemente a raíz de haber contraído ésta matrimonio; y después, a buen seguro, por otra intérprete que seguía soltera y tenía otro nombre de pila. Ello justifica las dos versiones existentes de la obra, las cuales afectan a la parte introductiva. En la primera versión cuenta la tonadillera que acaba de abandonar el celibato y refiere los consejos que le diera una vieja con tal motivo. En la segunda, el nombre "Paquita" fué tachado, sustituyéndoselo por la palabra "querida", y la actriz manifiesta que cierta amiga suya, en vísperas de matrimoniar, preguntó de qué modo sería preciso tratar al esposo. Los consejos son comunes a ambas versiones.

* * *

Por ser en cierto modo ajeno a la obra el postrer número de la tonadilla (seguidilla, tirana, etc.) tenía un carácter despegadizo, lo que le hacía muy a propósito para alterarlo, suprimirlo y aun trasplantarlo de una producción a otra o sustituirlo por cualquier pieza de análoga o extraña índole. De todo ello nos ofrece casos variadísimos el vastísimo caudal tonadillesco existente. Y aun esto que se dice de las seguidillas finales se puede referir también, en cierto modo, a las seguidillas en general, porque tal tipo de composiciones literario-musicales se halla muy frecuentemente por partida doble y aun triple en una misma tonadilla.

El guión musical de *La Miscelánea* (Castel) tiene junto a las seguidillas originarias otras sueltas, más modernas, que sin duda sustituyeron a las primitivas, cuando se reprisó la obra, unos años después de su estreno. Primero se habían puesto unas "seguidillas de rumbo y garbo" sobre un asunto amoroso; las que vinieron a sucederlas cuentan que los actores de esta tonadilla saldrán, por servir al patio, ella vestida de "majota" naranjera, y él de "zapatero de viejo". Debieron de agradar mucho estas últimas seguidillas, pues se las encuentra igualmente en la segunda parte de *La Competencia,* obra de la que me he ocupado

en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid.*

Algunas veces eran súbitos los arrepentimientos del autor, al proponerse escribir un determinado final, sin que diesen tiempo a que cristalizara el propósito. Así, tras la parte central de *La mesonera y arriero* (López), se dice: "Una tiranita nueva — vuestro indulto logrará." Pero las palabras "una tiranita" fueron tachadas y sustituídas por la expresión "unas seguidillas". La letra y música son de seguidillas, en efecto, sin que se llegasen a escribir siquiera los primeros compases de la tirana prometida al auditorio.

Dos seguidillas finales contiene *Tomasa y Colás* (Anón.), obra de carácter carcelario: las primeras continuaban el asunto; las segundas presentaban varias coplas ajenas a él. Como es natural, tanto en este caso como en todos los similares, sólo se cantaba una de esas dos seguidillas durante la representación.

Ya hemos aludido al carácter ambulante que tenían ciertas seguidillas. Hallamos también este carácter de un modo concreto, con ciertas variaciones, en las que finalizaban *Un marido, la dama y un galán* (Esteve). Debióse de prohibir esta obra por la censura, pues su portada consigna la frase "No se puede cantar"; y aquel número postrero fué aprovechado en otra obra, porque a la letra primitiva se le superpuso, con caligrafía y tinta diferentes, un texto menos inmoral que el anterior. Mientras éste comenta las libertades que ciertos maridos consentían a sus esposas en materia de cortejos, la nueva letra explica de qué modo hacen el amor los barberos. Sin duda debido a la ley del esfuerzo mínimo, en esta nueva versión literaria se tachó pura y simplemente el "estrambote" de la primitiva, donde se fingía el diálogo de unos adúlteros y el beneplácito de un tolerante consorte.

Si describían o comentaban sucesos de actualidad efímera las seguidillas, ajenas al asunto de la obra, y ésta, por su gran éxito, seguía representándose durante varios meses, era preciso sustituír la letra de aquéllas por otra más ajustada a las circunstancias del momento. Tal vemos en *El gurrumino tuerto, la usía coja y el compadre cortejo* (Esteve). Habiéndose escrito la primera versión de sus seguidillas finales cuando iba a terminar la temporada invernal con motivo de la Cuaresma, los cantantes celebraban que las muchas lluvias invernales hubieses atraído tanto

público al coliseo, declaraban sus propósitos para el porvenir y decían, por último, que revivirían como el gusano. La segunda versión se cantó en el estío siguiente. Allí muestran los actores su aflicción porque las excelencias del tiempo hicieron que las gentes prefirieran pasear mejor que encerrarse en el teatro, y prometen desvivirse por satisfacer los gustos del público, tratando también, cómicamente, de las profesiones a que habrá de consagrarse cada uno si continúa siendo tan poco lucrativa como a la sazón lo era la vida de actor.

Al verificarse la sustitución de las primitivas seguidillas finales por otras, no se vacilaba, algunas veces, en pegar sobre aquéllas el papel que contenía éstas, como lo muestra el guión musical de *La visita del usía* (Esteve). Otras veces, el nuevo texto musical se pegaba sobre el antiguo en las partichelas, y la parte de voz y bajo se cosía al guión, arrancando de éste, para destruírlo, el que se había anulado, según puede advertirse al examinar *La disculpa que más culpa* (Laserna), con letra común a las referidas versiones musicales.

Otra tonadilla de Laserna, *Aquí tenéis a la Silva*, sustituyó las primitivas seguidillas de remate:

La pena que a mi pecho causa pesares,
no sé cómo se llama ni de qué nace...

por otras que comienzan:

No hay mujer, aunque guste de los cortejos,
que no diga mil pestes de todos ellos...

Es decir, que lo serio quedó aquí reemplazado por lo satírico.

Análogo criterio hubo de inspirar la sustitución de las seguidillas primitivas en *El cuento de la visita* (Rosales), las cuales referían de qué modo una tortolilla daba lecciones de afectos a los seres humanos. A la cabeza de las mismas se consignó en el guión musical: "Estas tonadillas no sirven; las de adelante." Y al final aparecen, en efecto, las nuevas seguidillas, más alegres y picarescas, enlazando lo satírico con lo onomatopéyico.

A las primitivas seguidillas, sin relación alguna con el asunto de la parte central, sucedió un "final" alusivo a la conclusión de la obra, en *La pescadora y el cazador* (Laserna, S. a.).

Aunque podríamos citar otros ejemplos, bastan los referidos para dar una idea de la libertad que reinaba en este punto.

XI. *Alteraciones esenciales o totales.—Adiciones y supresiones.*

Fué usual que se aprovechase el texto musical de una obra cambiando todo o casi todo el texto literario. Acaso el autor que mayor uso hiciera de tales libertades fué don Blas de Laserna, lo cual se explica perfectamente, porque habiendo consagrado su actividad durante tantísimos años a la música escénica en Madrid, y siendo las tonadillas, en cierto modo, producciones episódicas y de vida efímera, bien podía ofrecer como nuevas las que lo eran, en efecto, para su auditorio, cuando habían transcurrido algunos años desde aquel en que se las estrenó. De este modo, por otra parte, Laserna se indemnizaba en mínima cantidad de las agobiadoras tareas que sobre él pesaban como compositor al servicio de los teatros madrileños.

La moralidad y la actualidad eran las principales causas de que se cambiasen los libretos. Efectuábase la sustitución por razones de moralidad para utilizar la música, si la censura tachaba íntegramente el libreto; efectuábase por imperativos de la actualidad cuando había perdido interés el texto literario o cuando se lo trazó con intención de realzar un suceso efímero: la presentación de un actor debutante, por ejemplo.

Descontadas parte de la introducción —que se respetó sin retoques— y las seguidillas —que no figuran en el manuscrito—, aparece totalmente variado el libreto de la tonadilla a dúo *Hija y madre* (Galbán). En la primera versión, una malvada madre, actuando de Celestina veladamente, alienta a la hija descarriada, en vez de corregirla y llevarla por buen camino. En la segunda versión la madre acepta ciertas libertades de su hija, puesto que el galanteador dió palabra de matrimonio. Debemos advertir que, para rematar el diálogo correspondiente, dice la madre en la primera versión, encarándose con el público:

> Cuenta, queridas,
> porque de aquestos lances
> hay cada día;

y en la segunda versión, comenta la madre con referencia a la hija:

> ¡Fuego en la tonta!
> Miren si se ha aplicado.
> Así son todas.

Esta clase de modificaciones es poco frecuente. En cambio abundaron las motivadas por la segunda de las causas expuestas; aunque las prodigó Laserna sobre todo, se ven también en Esteve y otros compositores.

En una tonadilla escrita por Esteve en 1788 con el título *El abate tronera,* cuenta el protagonista que vino desde Aravaca en la posta para ver a la célebre "Tirana", y toda la obra gira alrededor de esta célebre actriz. Otra versión literaria, cuyo título dice *El médico tronera,* sustituye al abate por un galeno. Anuncia éste que se dirige a Madrid, porque abundan aquí las dolencias, y ello sirve de motivo para hacer variadas consideraciones sobre la utilidad de los médicos y los provechos de las medicinas. Ambas versiones tuvieron por intérpretes a los mismos actores, y también remataron ambas con unas seguidillas, comunes a los dos libretos, donde se expone la ventaja de que llueva para que acuda la gente al teatro.

El primo indiano y vuelta de Vicente Camas es el título que adoptó la tonadilla a tres *La vuelta de Vicente Camas o el primo indiano* (Esteve), cuando modificó su texto primitivo y presentó al actor de ese nombre y apellido, no ya como camarada de las actrices que lo saludaban y dialogaban con él, sino como supuesto pariente de fingidos personajes. La inversión en el orden del doble título indica la importancia respectiva que se concedió en esas dos versiones a cada uno de ellos. La segunda intensificó el interés de la obra, porque si la primitiva pintaba costumbres teatrales de monta escasa y valor efímero, ésta mostraba costumbres corrientes en las Indias españolas, haciendo, por añadidura, una sátira graciosa de los usos españoles.

Es de Laserna *Los Memoriales,* tonadilla en la que tomaron parte la Pulpillo, Paco y Raboso, para desarrollar un asunto teatral. Debajo escribió el propio Laserna: "Todo saldrá en la colada", que se mudó la letra. Hay, en efecto, otro guión con igual música que ése, bajo el título *Todo saldrá en la colada*: en una portada de éste el compositor añadió la frase: "y los Memoriales de la Pulpillo es la misma"; con lo cual podían aprovecharse las partichelas primitivas sin tener que variarles los títulos. La nueva versión presenta un asunto amoroso, y utilizó el texto literario de algunos episodios secundarios, habiendo sido interpretada por Lorenza, Querol y Paco. En la correspondiente portada aparecen a la cabeza unas pala-

bras autógrafas de Laserna que dicen: "Esta se compuso con otra letra, para empezar Calderi, año de 1802."

Para sacar a Serrano se titulaba primeramente otra tonadilla a tres de Laserna, cuyo título revela que con esa producción iba a hacer su "salida" un "nuevo". La Pulpillo y Joaquina fingen una pelea, porque cada una de ellas quería ser quien sacase a Serrano para cantar con ella. Después sufrieron cambio el título y el asunto, presentándose, bajo el epígrafe *El oficial despreciado,* a dos personajes femeninos que se disputaban la mano de un militar. En el guión musical constan ambos títulos, pero el primero está tachado.

Para empezar Luis Cortinas (Laserna) había servido de presentación al actor de este nombre, y la madrina en tal acto fué la "Señora Lorenza". Después se utilizó la música, poniendo un texto satírico bajo el epígrafe *El maestro de guitarra,* el cual estaba de acuerdo con el nuevo asunto. Existen hoy dos ejemplares manuscritos de esta producción musical: uno con el texto primitivo tachado, y además el que le sustituyó; el otro sólo con el texto nuevo. Si únicamente se conservase hoy este último ejemplar, no hubiera podido venirse en conocimiento de una modificación que tan radical y sustantivamente alteró la versión primitiva. Esto hace pensar que tal vez otras obras pueden hallarse en situación análoga, y a la vez permite deducir conclusiones definitivas sobre el concepto que a los compositores de producciones tonadillescas merecía la relación existente entre letra y música.

Una tonadilla a solo escrita por Laserna para la Santos, expone la situación personal de la actriz ante el auditorio y la actitud que de éste se pide y espera. Cambiando la primitiva letra por otra que gira alrededor del mismo asunto —y que el propio Laserna escribió sobre la anterior en el guión musical—, volvió a cantarse el mismo texto musical por otra artista. Así se declara expresamente —por si no bastaran tan evidentes indicios— con esta frase que figura en la portada: "Sirve para la Fran.ca Laborda."

Otra tonadilla a dúo, escrita por Laserna, figura con dos títulos, al parecer constitutivos de una sola etiqueta: *El encuentro de la apasionada* o *Majos de la carrera.* En realidad, se trata de dos obras absolutamente diferentes por sus respectivas letras, pues sólo tienen de común el estribillo de la tirana

con que ambas concluyeron. De la referida producción se conserva otro ejemplar manuscrito con el título *Los majos de la carrera.*

También escribió Laserna la tonadilla a solo titulada *Aplicación y constancia el modo de agradar son,* destinándola a la presentación de una tonadillera, la cual, de acuerdo con aquel rótulo, expuso lo que era preciso hacer para granjearse la complacencia de los auditorios. Todos los números, salvo el postrero, quedaron suprimidos en su parte literaria, y la música recibió después un nuevo texto, donde se mostraban los perjuicios del tiempo pasado.

Al componer Laserna *La alianza de los apasionados* (1794) puso por personajes a la célebre Laureana Correa, un polaco y un chorizo. Estos dos elogiaban las excelencias de aquélla. Después se aplicó a esta música otra letra de carácter satírico, sin gracia ni interés, por cierto, y para facilitar la tarea constructiva del ingenio se utilizaron ciertos episodios de la primitiva obra, dándoles otro aspecto. La nueva letra figura en el guión musical primitivo, pero sin incluír las respectivas "parolas", que debían de ser tan extensas como numerosas, por lo cual ha llegado incompleta a nosotros.

El obsequio de la señora Gamborino (Laserna) suministra un ejemplo más de esas transformaciones literarias que anulaban por completo la letra, conservando la parte musical. Lo que aquí constituyó primero un agasajo a la actriz cuyo nombre figura en el título, se trocó en historia amorosa de imaginarios personajes.

En 1804 escribe Laserna una tonadilla titulada *La venida de Muñoz,* donde Carlota y Vicenta Porta comienzan haciendo consideraciones sobre la causa de que no puedan cantarse tonadillas, atribuyéndolo la una a la falta de hombres, y la otra al cambio experimentado por el gusto español. Sirve para presentar al actor Muñoz. En otra tonadilla de Laserna, aprobada el 18 de mayo de 1810, dos actrices, Rosario y la Lledot, repiten todo lo anterior. El resto de la obra es diferente, pero con música común, salvo algunas adiciones. En los apéndices del primer tomo se reproducen fragmentos de estas dos obras, la primera para tres personajes, y la segunda para cuatro (páginas, 451 a 453).

También Moral procedió alguna vez lo mismo que antes Esteve, y que tanto antes como después Laserna. En efecto, su

tonadilla *El paje mudo* —o *El paje callado*, como dicen algunas partichelas— modificó el asunto en su segunda versión, haciendo desaparecer al paje, y esta obra se designó entonces con un nuevo título, a saber: *La discordia por el palco*.

Tal proceder no es censurable ni se practicó exclusivamente en nuestro país, pues los compositores de todas las naciones procedían de igual suerte si la oportunidad era propicia. La ópera italiana está llena de casos análogos. Y Bach, Mozart, Gluck y Beethoven, por mencionar tan sólo figuras cumbres de la producción musical, tendrían que abstenerse de tirar la primera piedra, a tal respecto.

* * *

Vastísima y de menguado interés sería la enumeración que se puede trazar consignando las interpolaciones y los tajos de que fueron objeto las tonadillas escénicas a través de sus diversas fases.

Las adiciones ocupaban a veces un espacio reducido. Así, al finalizar las seguidillas con que remata la tonadilla a solo *Los pescadores* (Anón.), sólo se agregaron los versos, que dicen:

> Y hasta mañana,
> si es que acaso esta dicha
> puedo lograrla.

Tal adición permite suponer que dicha tonadilla, después de cantada con éxito, se "reprisó" por alguna "nueva".

La tonadilla a solo escrita para Vicente Camas con el título *La Miscelánea* (Anón.), tiene cosidas al final unas "seguidillas" de Laserna para el "Sr. Vicente Camas", las cuales enlazan con otras "seguidillas boleras".

A veces las interpolaciones no se unían con tal fijeza a las obras, sino que se las dejaba libres, como sucede con el "aria suelta" incluída en *No lo puedo ver pintado* (Laserna), destinada a Laureana Correa.

En el libreto de *Oigan mi tonadilla* (Marcolini) se agregó una segunda versión bajo el título "coplas", más un recitado y unas seguidillas. Arrepentidos en parte de tal adición, el autor o los intérpretes borraron el recitado y seguidillas referidos.

Las supresiones eran frecuentísimas. Constantemente vemos en guiones de música y partichelas la palabra "No", así como

también largas líneas marginales para indicar que se debe omitir el número respectivo. Aunque con menos frecuencia, los mismos textos aparecen tachados también. La mención de obras que se hallan en tales casos llenaría muchas páginas. Sólo diremos que no siempre los números suprimidos eran los peores, lo cual revela que tales mutilaciones no se basaban en un criterio selectivo, sino en el deseo de facilitar el estudio de la obra, bien ahorrando el esfuerzo de estudiar piezas difíciles, que la cantante por lo general debía aprender de viva voz, bien reduciendo la longitud del conjunto. A veces, es muy posible que inspirara tales supresiones el deseo de esquivar monotonías, como sucede en *La maja de rumbo* (Palomino, 1774), tonadilla constituída por ocho números breves, tres de los cuales eran seguidillas, y en la cual aparecen tachados el recitado y unas seguidillas, quedando subsistentes las otras dos.

Para concluír este capítulo, y con él la parte dedicada a la morfología literaria de la tonadilla escénica, recordaremos que su materia se complementará en la sección correspondiente de la parte reservada a la morfología musical, dado el íntimo enlace y cohesión que ofrecen ambos aspectos en estas obras teatrales menores del siglo XVIII.

TERCERA PARTE

MORFOLOGIA MUSICAL

CAPITULO I

LOS COMPOSITORES

I. *Los compositores tonadilleros ante la opinión.*

¿Cuántos han sido los tonadilleros o compositores de tonadillas? ¿Cuántos y quiénes? He aquí un par de interrogaciones que jamás tendrán una respuesta exacta. Constan, sí, los nombres de bastantes; mas no los de todos. Podría suponerse que las obras anónimas deben atribuírse indefectiblemente a personas ya conocidas hoy como cultivadores de este género musical; tal hipótesis sería errónea, sin embargo, con toda probabilidad, porque si es cierto que algunos tonadilleros testimoniaron incansable fecundidad produciendo las obras por docenas y aun por centenas, al mismo tiempo hay otros, apenas conocidos, de quienes consta que produjeron una o dos tonadillas a lo sumo, y como el número de las producciones anónimas es elevadísimo, bien podemos suponer que la paternidad, en algunos de estos casos, corresponde a músicos absolutamente ignorados ahora como tonadilleros y quizás aun como compositores en general.

Examinando la producción tonadillesca y las fuentes documentales que permiten reconstruír la historia de la música teatral española en el siglo XVIII, se puede sostener que los tonadilleros formaban tres categorías, en atención a su productividad: compositores principales, compositores secundarios y compositores eventuales. Al primer grupo corresponden los que dieron impulso máximo a dicha producción, como Misón, el flautista famoso, y aquellos músicos a quienes competía oficialmente la misión de crear tal clase de obras, como Esteve y Laserna. Al segundo, los que sin desempeñar una misión tan concreta ni consagrar su actividad tan fervorosa y denodadamente al cul-

tivo tonadillesco dejaron escritas composiciones de esa índole en considerable número, como Castel, Marcolini, Rosales, Valledor y Galbán. Al tercero, los que de una manera excepcional o accesoria escribieron tonadillas, sin revelar la continuidad en el esfuerzo, tal vez por falta de ocasión o tal vez por falta de aptitud, como Espinosa, Plaza y Morante.

Solamente aquellas dos categorías de tonadilleros ofrecen interés para la historia de este género teatral eminentemente madrileño, y muy especialmente la primera. En ésta se destacan, además de Moral, aquellas tres figuras sobresalientes cuyos nombres quedan citados más arriba. Sus antecedentes biográficos muestran el hecho singular de que ninguno de los tres fuese madrileño, sin embargo. Don Luis Misón y don Pablo Esteve procedían de Cataluña; don Blas de Laserna procedía de Navarra. Tampoco era castellano, sino andaluz, don Antonio Guerrero, el compositor de las tonadillas más antiguas cuyo texto musical conserva hoy la Biblioteca Municipal. Ello no obsta para que unos y otros —identificados con el ambiente de Madrid, merced a una larga estancia en la capital española— produjeran obras que parecen ofrecer un típico madrileñismo, si bien se nutrieron durante muchos años de todo el folklore musical español y esporádicamente del extranjero, a la vez que sufren algunos la inevitable influencia de la música erudita italiana.

Sobre el valor artístico de los tonadilleros se han escrito comentarios diversos y también contradictorios. Mientras hay quien supone que allí encontró su refugio todo el arte musical español ante la invasión operática italiana, lo cual constituye motivo sobrado de gratitud y admiración hacia esos músicos, hay quien, por el contrario, trata desdeñosamente a tales compositores, suponiéndoles rústicos, ignorantes, pobres de inspiración, de ideas y de conocimientos técnicos. Una y otra conclusión —como todas aquellas que se basan en exclusivismos o que abarcan vastísimas generalizaciones— son erróneas. Los tonadilleros fueron "indigenistas", como diría Pedrell, y fueron "italianizantes", según las influencias de momento o de época a que vivieron sometidos. Los hubo, sí, merecedores del reproche que les dirigió Esteve —cuando no pensaba que habría de compartir algún día con Laserna la supremacía como tonadillero—, pues revelaban por sus obras una tosquedad innata y jamás pulida; mas hubo también quienes, muy al contrario, se distinguían por su espí-

ritu fino, selecto y cultivado, como aquel don Luis Misón que produjo música de cámara digna de parangonarse con análogas composiciones de un Exaudet, un Guillemain, un Telemann y otros compositores a la sazón aplaudidos en toda Europa, por lo que, transcurridos algunos años desde el día de su muerte, se tocaban dúos suyos para flautas en los conciertos cuaresmales de los Caños del Peral; o como aquel don Pedro Aranaz Vides, más tarde maestro de capilla de Cuenca, pues fué autor de un *Tratado de contrapunto y composición*, manuscrito, cuyas copias pasaban de mano en mano, entre la gente estudiosa, así como también de bella música religiosa, incluída parcialmente por Eslava en su *Lira sacro-hispana;* o como aquel don Guillermo Ferrer, autor de una "sinfonía" que se tocó en los conciertos de los Caños del Peral; o como don Bernardo Alvarez Acero, maestro de capilla de la Soledad de esta corte, director de orquesta de la ópera establecida en el coliseo recientemente mencionado y autor de producciones religiosas y profanas; o como don Tomás Abril, que había sido maestro al clave de la Opera de Cádiz en 1792; o como el famoso Manuel García, que habría de brillar en el extranjero merced a sus dobles facultades de productor e intérprete.

Con razón ha podido sostener Julio Gómez, como conocedor experto y juez imparcial en la materia, lo que aquí transcribimos literalmente: "La música de las tonadillas puede compararse, sin desventaja, con las más celebradas obras del repertorio bufo italiano de entonces. Esteve y Laserna eran dos maestros que poseían a la perfección la técnica y no tenían nada que aprender de sus contemporáneos italianos. Y en cuanto a la belleza de sus melodías, asunto es éste que entra en el terreno del gusto personal. Nosotros hallamos en los tonadilleros un caudal inventivo más vario y rico que el de los italianos Paisiello, Anfossi, Piccini o Sacchini, o el de los franceses Gossec o Philidor. Posible es que la misma abundancia de producciones haya perjudicado a los tonadilleros en el justiprecio de sus obras. En el número grandísimo de sinfonías, cuartetos o sonatas de Haydn, la crítica y el gusto público de consuno han distinguido la docena de obras sobresalientes que merecen sobrevivir. Esto es lo que necesita la tonadilla y otros géneros españoles: la labor crítica que separe lo bueno de lo que puede desconocerse sin perjuicio para la importancia de nuestra historia artística. Entre tanto los jui-

cios se resentirán de falta de fundamento, y unos dirán tesoros a lo que otros paja."

Puede sostenerse, a pesar de todo, que la opinión ha sido sin cesar favorable a la música tonadillesca, ya en general, ya considerada en alguna de sus fases. Si un Moratín de ceño adusto la censuró con acrimonia injusta y sin la competencia musical necesaria, abundan las personalidades ilustres que miraron con *simpatía esa manifestación artística.* Baste *recordar, efectivamente,* en sucinta relación nominal, a Cadalso, Iriarte, Samaniego, Eximeno, Zamacola, Barbieri, Pedrell, Cambronero, Mitjana, Julio Gómez y Joaquín Nin. Arrieta elogió la tonadilla en un solemne acto del Conservatorio, como director del mismo. Arín y Roda la ensalzaron también al ingresar aquél en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre los mismos extranjeros se granjeó la tonadilla entusiastas apasionados, como Beaumarchais, el ilustre autor de *Las bodas de Fígaro* y *El barbero de Sevilla,* o como el artista boloñés Domingo Panzacchi, que figuró varios años entre los cantantes traídos por Farinelli a la corte madrileña para tomar parte asidua en las representaciones palaciegas, y que abandonó este puesto para ocupar otro análogo en la capilla del elector Maximiliano III, en Munich (1).

---

(1) El acreditado cronista musical don Adolfo Salazar ha dado una nota disonante en este coro de alabanzas, al decir recientemente que la tonadilla es "un inmenso montón de basura filarmónica que vivía un instante para caer inmediatamente en el justificado olvido en que yacieron hasta hace poco, en que varias tandas de eruditos curiosos y bien intencionados soplaron el polvo que cubría sus legajos en el archivo del Ayuntamiento". *Revista de Occidente* (diciembre, 1928) insertó ese pintoresco artículo (paseado también como conferencia por varias poblaciones), donde se cuentan por docenas y aun por cientos los errores históricos, algunos tan originales como este de que Iriarte desdeñaba la tonadilla y aquel de que "La Tirana" —la célebre actriz trágica retratada por Goya dos veces— fué la mejor tonadillera española. Medio centenar largo de esos errores fueron puestos de relieve en mi artículo "En pro de la tonadilla madrileña" (*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid;* abril, 1929). Esa nota disonante demuestra cuán poco sólidas son las ideas del señor Salazar en estos asuntos musicales, cuando se recuerda lo que el mismo cronista expuso en *El Sol,* a raíz de la sesión de tonadillas organizada por la Sociedad Filarmónica en 1925, pues quien ahora cree que estas producciones son "un inmenso montón de basura filarmónica" y trata con desdén compasivo a los eruditos que las estudian, entonces dijo: "El estudio de la tonadilla es fundamental para

II. *Fingidas paternidades de la música tonadillesca.*

Obedeciendo a motivos reales o tal vez abultando y falseando los hechos, a fin de aumentar el interés, ofrecen algunos libretos tonadillescos reiteradas quejas por la forma verdaderamente abusiva con que realizaban su labor algunos compositores, o por la desidia que ponían en el cumplimiento de sus deberes y compromisos. Y como consecuencia de ello, son algo frecuentes los casos en que los mismos intérpretes declaraban haber compuesto la música de las obras que cantaban. Lo irreal de estas últimas afirmaciones queda evidenciado patentemente si recaen sobre los textos musicales las razones expuestas al examinar los textos literarios, para demostrar cuán falsas e inverosímiles eran siempre las declaraciones de tal índole.

Sobre la forma que tenían los compositores de cumplir sus deberes, extremando su esmero cuando las tonadillas eran pagadas por las intérpretes, y procurando salir del paso de cualquier modo cuando no sucedía así, ya dimos cuenta en la parte histórica, con motivo de las quejas formuladas por algunas cantantes. A tal proceder alude la tonadilla *Proyectos de una nueva* (Esteve, 1786, cantada por Antonia Orozco). La intérprete hizo su presentación con los versos:

Avecilla soy, señores,
nuevecita en el cantar,
que por la región del gusto
aquí ha venido a parar...

---

nuestra historia. Nuestros eruditos están aún en la fase de acopio de datos. Sean éstos bien venidos... La tonadilla presenta tres aspectos para nuestro interés: uno, el histórico, en extremo importante..." Y quien entonces se expresó así, ahora se burla en *El Sol* de los eruditos, y manifiesta que no tiene importancia poner una población por otra, una fecha por otra y un nombre por otro, cuando se trazan cuadros históricos. Conviene advertir que las contradicciones de tan acreditado cronista musical no recaen exclusivamente sobre la música de pasados siglos, en la que tiene demostrado un gran desconocimiento, sino también sobre la de estos últimos decenios. Así, por ejemplo, ocupándose de Isaac Albéniz, expuso en la primavera de 1928 que se trata de un compositor con cierto sello "provinciano", cuya música no condiciona indispensablemente un movimiento nacionalista; y ha expuesto en el invierno de 1929 que Albéniz es "el gran genio de quien parte el renacimiento de nuestra música". Bastan estas muestras —y mi archivo tiene recopilado un abundante surtido, pues no en vano aspiro a ser historiador minucioso— para comprender el menguado crédito que merecen las manifestaciones musicológicas y las conclusiones críticas de don Adolfo Salazar.

y después, en las "coplas", declaraba:

Para que la orquesta
me acompañe bien,
un par de jamones
la regalaré;
pero me presumo
dirán más de dos,
que para el puchero
los tomara yo.

Porque mis tonadas
sean de primor,
haré mil regalos
al compositor;
pero esto, señores,
se ha de entender
si acaso hay un bobo
que por mí los dé.

(Estos dos últimos versos fueron tachados, sin duda, por prescripción censoria, y los sustituyeron aquellos que dicen: "Si acaso hay ganancias — y lo puedo hacer.")

A esa misma costumbre alude terminantemente otra tonadilla, también a solo, con el epígrafe *Las esperanzas sin logro* (Esteve, S. a.), donde la actriz presenta en cada copla un ejemplo de ilusiones no realizadas. Una de estas coplas dice:

Otro cierto caballero
manda una tonada hacer,
y al compositor le paga
con solo "ya cumpliré".

Leyendo esta declaración se piensa que acaso fué Esteve el autor de la letra; y en tal caso, hablaba por experiencia propia.

Refiriéronse indudablemente a esas corruptelas unos versos de *Los galanes de la Pretola* (Esteve, S. a.), tonadilla de costumbres teatrales donde los actores Alfonso Navarro y Petronila Correa dialogaban así:

ELLA.
¿Qué dirán si ven que luzco
en vestir y en tonadillas?

EL.
Dirán que yo te protejo
y te he puesto vidriería.

Al empezar la ton. a dúo *El compositor* (Misón, 1761), la intérprete manifiesta que se halla sin tonada y que va a casa de cierto compositor para que la escriba una. En la siguiente escena aparece el compositor, el cual es, por cierto, un abate, ofreciéndole la tonadilla que acababa de componer. Ella la acepta y ambos la cantan. Tanto el libreto de esta obra como el de la que vamos a mencionar en seguida, figuran en un apéndice del primer tomo del presente estudio.

La graciosa y un compositor de viejo (Misón, 1762) contiene una sátira contra los autores musicales de tonadillas. Aquí el músico es un herrador; pero se advierte que tal cosa no debe sorprender a nadie, puesto que para componer tonadillas "ser no

es preciso — más que inventor"; a pesar de todo ello, el tal músico resulta un plagiario. Las seguidillas finales contienen esta declaración curiosa:

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

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

Contrasta con esto lo que dice *Los payos y el alcalde* (Marcolini, S. a.), donde cierto alcalde quiere que se componga un villancico original. Varios payos se ofrecen a hacerlo, mas él los rechaza diciéndoles:

No seáis prolijos,
que el hacer tonadillas
no es para bichos.

Sobre la variada suerte de las tonadillas informa *Los secretos* (Moral, 1800), en una copla que dice:

Cuando alguna tonadilla
aplaudirla quieren varios,
y otros muchos se lo estorban,

como se ve a cada paso,
a mí me han dicho que en esto
puede haber gato encerrado.

Y sobre la rapidez con que a veces era preciso escribirlas informa, con hiperbólica expresión sin duda, *El cuento de la moza pobre* (Esteve, S. a.), donde la cantante decía con referencia a dicha obra:

Suplan las faltas,
que se hizo en una noche
esta tonada.

Cierta tonadilla sin título ni año que el citado Marcolini compuso para la señora Segura, sustituyó en su número inicial la versión primitiva por otra cuyo texto es como sigue:

Oigan mi tonadilla,
queridos mosqueteros,
que para divertiros
cantar a solo quiero;
que pues se encuentran
en estos tiempos

pocos poetas,
músicos menos,
yo voy a componerla.
Dios me dé acierto.
Oigan, que de este modo
ya la comienzo.

El siguiente número constituye el cuerpo de la obra. La falsedad de tal atribución queda patentizada con sólo notar que

al aparecer la actriz como autora, aprovechó un texto literario-musical ya existente, y escrito para ella por el compositor Marcolini. Naturalmente que en este caso y otros análogos, se advierte al punto la imposibilidad de que se pudiera improvisar sobre el terreno una producción acompañada por la orquesta y que en el momento de improvisarla tuvieran ya los músicos en sus atriles, escritas, las partichelas correspondientes a la obra interpretada.

También fingía ser autora de la música la cantante de la tonadilla a solo *El entusiasmo*, escrita en 1775 por Laserna, aunque figura mencionado el autor verdadero de esta producción. Esa cantante, en efecto, se expresaba así:

Yo no traigo tonadilla
que cantar. ¿Y esto por qué?
Por ver que se me desgracian
todas cuantas mando hacer.
Gasto el dinero y no logro
el gusto de complacer.
Y hoy, para que se distinga
en quién el defecto es,
o en la música o en mí,
de mi capricho he de hacer,
tonada nueva y extraña,
que si me saliera bien,
eso me hallo, y si no,
por mía la supliréis.

La obligación de la Pérez, ton. a solo (Esteve. S. a.), pone en labios de una actriz así apellidada (que pudo ser Josefa o Rosa), esta falsa declaración:

Cantaros quiero
una tonada corta
que yo he compuesto.

La vanidad mal fundada, ton. a solo (Esteve, S. a.), fué cantada por Nicolasa Palomera, quien expone en el entable una afirmación engañosa, pues dice con referencia a la tonadilla:

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

Cerraremos esta lista con la mención de la tonadilla a solo *Varias locuras del mundo* (Anón., S. a.). Al empezar la obra manifestaba la cantante que se hallaba sin tonadilla, y por esto rogaba que se la enviase quien la tuviera; tras lo cual añadía:

Y si nadie la tiene,
ancha es Castilla;
que se quede este hueco
sin tonadilla.

Mas finge al punto un arrepentimiento, y agrega:

Irme es cobardía.
Yo me ingeniaré
y mi tonadilla
aquí compondré.

Así salir quiero
de mi obligación,
sin que necesite
de compositor.

Bastan estos ejemplos para demostrar la inverosimilitud de que los intérpretes profesionales de cantado en los coliseos madrileños fueran los compositores de las obras cuya parte musical daban como suya.

III. *Los compositores como tonadilleros efectivos.*

Ni la señora Segura, ni la Nicolasa Palomera, ni ninguna de las varias señoras Pérez que salieron a la escena para cantar tonadillas a solo, fueron compositoras de música, si bien con tal carácter se presentaban ocasionalmente, según queda visto ya. Consta, en cambio, que lo fueron diferentes músicos, aunque en variada proporción, según queda expuesto al comenzar este capítulo. Si damos crédito a Pedrell, los principales se llamaban Guerrero, Misón, Esteve y Laserna, y tras ellos; "como legionarios a las órdenes de Laserna y Esteve, jefes de la legión de tonadilleros", venían Mariano de Bustos, Bernardo Alvarez Acero, Fernando Ferandiere, José Castel, Antonio Rosales, Ventura Galván, Guillermo Ferrer, Pablo del Moral, Isidro Laporta, Presas, Diego de la Riba, "y entre ellos, y como de los más simpáticos, Jacinto Valledor". Declaremos, sin embargo, que la primacía de Guerrero no se debe a la cantidad o calidad de sus obras, sino tan sólo a ser autor de tonadillas escénicas antes de que Misón cultivase este género, y que, por otra parte, la dependencia de los legionarios a aquellos supuestos jefes, se debe considerar discutible en bastantes casos, siendo absolutamente ilusoria en otros, como, por ejemplo, el de Moral, quien, como sucesor de Esteve, habría sido jefe de la legión a su vez, si hubieran existido tan hipotéticas jefaturas.

En un Apéndice del primer tomo dimos la lista de tonadilleros representados actualmente en los fondos musicales de la Biblioteca Municipal de Madrid. Entre ellos figuran músicos de diversas regiones españolas y aun algunos extranjeros; mas, a pesar de todo, era la tonadilla un producto eminentemente castellano y más concretamente madrileñista, mientras no lo contaminó la influencia italiana. En el Avapiés, el Barquillo, la:

Maravillas y la Puerta del Sol se situó la acción de no pocas obras. Majos y currutacos de la capital española suministraron los personajes predilectos y los rasgos sobresalientes en esas obras menores. Y sin embargo, no fueron madrileños —como ya se ha dicho— los cultivadores más importantes. Guerrero procedía de tierras andaluzas; de las catalanas, Misón y Esteve; de las navarras, Laserna. Esta sucinta enumeración incluye a los artistas cuyas obras —por docenas y aun por centenares— fijaron los jalones de la tonadilla durante su efímero y absorbente reinado. A ellos se deben las numerosas producciones de conocida paternidad y otras que figuran como anónimas, sin que sea posible fijar el nombre del músico que las compuso, sino por fuentes indirectas o también por un accidente casual, como sucede con la tonadilla a solo *Juzgarlo todo al revés*, anónima en la Biblioteca Municipal, pero que consta ser de Laserna, porque unas boleras de esta obra se conservan, con otras cinco más, todas autógrafas del referido músico y con la inequívoca declaración de su paternidad, en la Biblioteca del Duque de Alba.

Tratándose de nombres conocidos, reinan con gran frecuencia las inseguridades ortográficas. Así vemos escrito Galbán y Galván, Aranaz y Aranás, Valledor y Vallador, Acero y Azero, Misón, Missón y Missom; Esteve, Estebe y Estebez; Laserna, Lacerna, la Serna y la Senra. A Laporta se le llama Porta, y a la Riva, Larriba. En algunos casos podría suponerse que eran italianos varios tonadilleros. A don Luis Misón se lo designa a veces "Signor Missón"; a don Antonio Guerrero se lo encuentra bajo la forma "Guerrerini". La familiaridad dió lugar a que se suprimiesen los apellidos, subsistiendo tan sólo el nombre, cuando se citaba el autor: a Guerrero se le denomina "don Antonio"; a Galbán, "don Ventura" o "don Bentura"; a López, "don Félix"; a Laserna, "don Blas". El pseudónimo Tudela, tomado del pueblo natal, aparece sin otra indicación aclaratoria o tras el apellido y un "alias" —según los casos— tratándose de Aranaz. Figura "Y. P.", como autor de una tonadilla que probablemente compuso Isidro Laporta. Cierta tonadilla del "señor N." mantiene un anónimo indescifrable. Pudo suponerse al actor Garrido autor de otra tonadilla, en la que desempeñó el papel de intérprete, por figurar su nombre indebidamente en el puesto que tradicionalmente reservaban los copistas al nombre del autor en las portadas. A la inversa, está registrada

como anónima una tonadilla de Manuel García, titulada *La declaración*, por creerse que su título es *La declaración de Manuel García*. La lectura del texto basta para desechar lo erróneo de esta rotulación y advertir cuál es la verdadera.

Por centenares se cuentan las tonadillas anónimas, y es que deliberadamente se abstuvieron sus autores de consignar en las portadas el dato que permitiría establecer una paternidad. Suben a más de 1.900 las tonadillas existentes en la Biblioteca Municipal, y pasan de 350 las anónimas, lo cual da una quinta parte larga de obras que se hallan en tal caso.

Es "del señor N" citado, la tonadilla a solo *Vaya un caso, señores* (S. a., cantada por la Tordesillas). En ocasiones la omisión se debe al hecho de que se haya perdido la primera hoja del guión musical de voz y bajo, como pasa con las obras tituladas *El gastador, La mogigata, Las intenciones fingidas* y *La tragedia*, cuyos títulos se conocen por las partichelas. No es raro que se haya extraviado el manuscrito completo del guión, subsistiendo las partichelas tan sólo, por lo cual ignoramos el nombre del autor y el de los intérpretes siempre que tal ocurre.

Si una obra consta de dos partes y sólo alguna de ellas consignaba el nombre del autor, puede suponerse que la parte anónima fué compuesta por el mismo músico. Tal ocurre con *El zorongo*, de Bruzzoni.

Tratándose de obras cuyo éxito extraordinario les valió mantenerse larguísimo tiempo en el repertorio, suelen aparecer ejemplares duplicados de las mismas —con signaturas diversas y en legajos distintos—, sin que a veces figure el autor más que en una sola.

No es tan fácil establecer esa identificación cuando sólo se declaró el nombre de pila, como sucede con relativa frecuencia en el caso de Galbán, a quien se le designa familiarmente con el nombre "don Ventura", y en tales casos, por *indicación mía*, se ha restablecido la verdadera paternidad de algunas tonadillas que figuraban como anónimas en la Biblioteca Municipal.

No es tan fácil establecer esa identificación cuando sólo se consigna el apellido, y existen otras producciones debidas a músicos que tenían un apellido común, pero nombres diferentes; o cuando consta que había diversos músicos de igual apellido, sin que se pueda determinar cuáles de ellos, además de ejercer sus funciones como intérpretes, se dedicaron ocasionalmente a

la composición. Así, por ejemplo, hallamos dos Palomino —Antonio y José—, autores respectivos de diferentes tonadillas, y nos encontramos con la tonadilla *La vieja y la tonta* (1766) que menciona como autor a un Palomino sin expresar su nombre de pila. Por otra parte, existen varias tonadillas escritas por un músico apellidado León, y consta que por aquellos años hubo en las orquestas de los coliseos madrileños tres ejecutantes apellidados así. En efecto, según datos correspondientes a enero de 1800, tocaba el oboe y flauta Juan León, y tocaban el violín Joaquín León y José León (este último marido de la famosa Laureana Correa), percibiendo cada uno 16 reales diarios. El primero pertenecía a la compañía de Ramos; los otros dos, a la de Navarro, desempeñando, respectivamente, los puestos de violín 5.º y violín 6.º

Cuando no se declara la paternidad de una obra, puede considerarse como prueba indiciaria el autógrafo musical del guión de voz y bajo o el de las partichelas, si ese autógrafo es el de un compositor conocido. Sin embargo, sólo con reservas debe aceptarse tal criterio, pues a veces algunos compositores copiaban tonadillas ajenas, probablemente para remozar así el repertorio con producciones que llevaban mucho tiempo sin representarse, o que pertenecían al caudal del otro coliseo, a no ser que lo hiciesen para facilitar la tarea a productores o copistas por razón de urgencia. Laserna copió de su puño y letra, entre otras, las tonadillas *Los peregrinos perdidos y el encanto de la venta* y *El terno*. A la vista del manuscrito podríamos suponer que autor y amanuense estaban fundidos en una misma persona, y sin embargo, el propio Laserna declaró en las portadas respectivas que la primera de esas dos obras tenía por autor a Esteve, y la segunda a Rosales. Esteve, por su parte, copió partichelas de varias tonadillas ajenas, como *La disculpa que más culpa*, de Laserna; *Los extremos*, de Bustos, y *Las falsedades del mundo*, de Moral, si no nos equivocamos.

No es raro que una obra tenga algún número con autógrafo distinto, y que este autógrafo corresponda a un autor famoso, cuyo nombre no coincide con el de la portada. Cuando tal ocurre, se puede suponer que al manuscrito trazado por el copista agregó otro músico alguna pieza de su propio numen cuando se "reprisó" esa tonadilla.

En materia de autógrafos musicales abundan los escritos

por copistas, quienes como es natural, variaban con el transcurso de los años. Alternan con ellos algunos de los compositores más conocidos, aunque por lo común éstos trazaban sus partituras en caracteres diminutos para que los copistas escribiesen las partichelas, y después sólo en algún caso excepcional se conservan las partituras, como sucede con unas seguidillas de *La instrucción del poeta* (Laserna). Cuando se ven guiones con una caligrafía musical que no es corriente y las respectivas obras tienen paternidades que corresponden a compositores cuya producción tonadillesca se caracterizó por lo poco fecunda, en tales casos puede admitirse que esos manuscritos son autógrafos. Tal ocurre con *El canapé* (José Palomino, 1769) y *La sombra chinesca* (Isidro de Laporta, 1791).

Si la intervención caligráfica de músicos conocidos constituye un indicio de que ellos compusieron obras que figuran como anónimas, también lo constituyen ciertas referencias ocasionales que los manuscritos acogieron algunas veces. Puede atribuirse a Laserna la tonadilla anónima *Todo saldrá en la colada*, de la cual no existe la música, pero sí el libreto y en él hay una indicación autógrafa de Laserna que dice: "La voz Villaverde la tiene." Tal clase de observaciones no era insólita ni mucho menos, pues en *La venida del novio* (Laserna) reza una partichela de violín primero: "La voz y bajo y la letra falta o la llevó don Blas." Tampoco es raro que al alterarse el original primitivo de una obra, el ejemplar hecho por el copista recibiera la modificación autógrafa del verdadero autor, hallándose en tal caso *El desengañado* (Laserna), donde uno de sus números fué sustituido por otro cuya partitura autógrafa de Laserna se conserva ligada a él. Y por lo que respecta al caso concreto de este músico navarro, juzgamos oportuno recordar su inagotable actividad como copista de música ajena, tanto nacional como extranjera, figurando entre esta última producciones orquestales de Haydn, que se destinaron a la condesa de Benavente, métodos de solfeo y "sonatas, conciertos y sinfonías para piano, todo de los mejores autores", que anunció Laserna, próximo a su fin, pues quien con tantos centenares de producciones suyas había deleitado antes a varias generaciones madrileñas, hubo de practicar estas humildes tareas cuando, abatido por la vejez y las adversidades, no pudo ganar el sustento de un modo más fácil ni más adecuada a su prestigiosa carrera musical.

Los respectivos informes cronológicos proceden de variadas fuentes. Si las portadas de los manuscritos musicales suministraron su mayor número, no son siempre fidedignos ni completos, porque como es bien sabido, abundan las tonadillas sin la menor indicación cronológica, o la consignada se refiere al mes, pero no al año. No deja de ser raro hallar obras copiadas de originales primitivos, en las cuales se menciona el año de la transcripción, y si se tomara este indicio como dato firme de la época en que se las compuso, nos hallaríamos con que algunos músicos las habían escrito después de su fallecimiento, de igual modo que el Cid ganó batallas una vez difunto. Consta por los recibos existentes que algunos tonadilleros escribieron obras de esta índole en años anteriores a aquél que menciona la más antigua de las obras suyas provistas con ese dato cronológico. De igual modo debemos admitir que entre las tonadillas suyas sin expresión de año —y también entre las anónimas— puede encontrarse alguna que fué compuesta con posterioridad al año más moderno de los consignados en esos mismos manuscritos. Aun la misma indicación "tonadilla nueva" no garantiza una fijación cronológica, pues hubo casos en que intencionalmente se calificaban así, para aumentar su interés, algunas obras privadas ya de esa cualidad estimable; y por otra parte, aceptando la fórmula común, no dejaba de hacerse tal declaración al copiar una obra cuando habían transcurrido algunos años desde aquel en que realmente viera la luz. En algunos casos una obra musical era utilizada con un cambio completo del texto literario, y el año consignado en el manuscrito es el de la nueva versión.

CAPITULO II

Los intérpretes vocales e instrumentales.

I. *Formación musical de los cantantes.*

Durante largo tiempo, y desde la primera época de la tonadilla escénica, la formación musical de los cantantes era nula en muchos casos. Los intérpretes aprendían las obras de viva voz, a fuerza de repetirlas acompañadas al clave, y para aquellos cuyas dotes artísticas dejaban que desear, esa labor constituía un esfuerzo magno en el que participaban por igual ellos mismos y los músicos encargados de enseñar cada obra. Cuando la tonadilla escénica llevaba medio siglo aproximadamente de vida cada vez más próspera, Jacinto Valledor declaraba en oficio de 6 de marzo de 1800 —hoy existente entre los manuscritos legados por Barbieri a la Biblioteca Nacional— que llevaba diez y seis años enseñando obras y más obras a las partes de cantado, las cuales, según expuso allí este meritísimo creador de *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, "no son profesores, y por de contado van fiadas a su memoria con arreglo a lo que el músico les ha enseñado".

En los primeros tiempos, y muy singularmente durante aquellos años en que venía privando lo que podríamos denominar la tonadilla prehistórica, es decir, la canción independiente que se enlazaba con el sainete o el entremés, era usual que esas canciones se acompañasen con guitarra, y con relativa frecuencia las mismas cantantes tocaban este instrumento popular.

Yo me acuerdo algún día tonadillas a solo
cuando cantaba con mi guitarra,

dice la intérprete de la tonadilla a solo *Yo me acuerdo algún día*

(Misón). Entonces era más fácil la tarea del cantante, y la de los músicos menos comprometida. Pero poco a poco las tonadillas van aumentando su extensión, sus complicaciones y sus dificultades. Las obras suelen escribirse entonces teniendo en cuenta las aptitudes vocales del actor o actriz a quien se encomendaba la ejecución en cada caso. Pero no siempre coincidía lo escrito por el compositor con las facultades del intérprete, por lo cual se imponían cambios, retoques o supresiones. Y si, por suerte o por desgracia, la tonadilla tenía éxito, hasta el punto de quedar en el repertorio, y otros artistas se cuidaban de revivirla o "reprisarla" como diríamos hoy, recaían sobre el compositor nuevas tareas, pues ciertas dificultades de ejecución no se hallaban siempre al alcance de los "reprisadores" —sobre todo tratándose de tonadillas a solo—, por lo cual se imponía la necesidad de revisar el original para utilizarlo con fruto.

Algunas veces los mismos compositores se curaban en salud, como hizo Rosales, por ejemplo, en *La manchega* (1776), al duplicar en la octava baja cierto giro melódico cadencial, por si la tesitura de la cantante no alcanzaba los agudos. También constituye una previsión de análoga finalidad la que revela *Atención, señores, Silva* —título que sustituyó al tachado *Corte de mi vida*— (Laserna, S. a.). Esta obra fué cantada sucesivamente por una Marujita y una Pepita, y allí figura una fermata de dos compases sobre una sílaba, en las boleras con que se epilogaban las coplas; pero esos dos compases aparecen atajados o suprimidos, sin duda porque las aptitudes vocales de la nueva intérprete la impedían emprender sin riesgo la misión de cantar esa fermata sobre la palabra "cortejos". A pesar de todo, los tonadilleros de Madrid tenían fama por lo excelentes. Así lo proclamó un actor, cuando procedente de Cádiz, que venía siendo cuna de cantantes muy aplaudidos, hizo su presentación ante el auditorio de la villa y corte madrileña con la tonadilla a dúo *Corte de mi vida* (Esteve, 1774) y dijo:

Cuentan que hay aquí grandes tonadilleros.
De eso me alegro mucho, que aprenderemos.

Idéntica manifestación hizo ocho años después, en trance análogo, otro cantante procedente de tierras gaditanas, Manuel García, "el Malo" —como dicen los manuscritos de la época, para evitar que se le confundiera con el ilustre cantante y com-

positor Manuel García—, pues al hacer su primera salida o debut, como diríamos hoy, ante el público de Madrid, con *Los celos de Tadeo* (Laserna, 1782), Polonia le manifestaba:

Tienes muchos requisitos
que a mí me parecen bien,
mas como vienes de Cádiz
no querrás aquí aprender;

a lo cual el "nuevo" o "debutante" respondía lo que sigue:

En Cádiz, querida mía,
procuramos complacer;
pero en viniendo a la corte
nuestro objeto es aprender.

Cantar tonadillas no era, pues, empresa tan llana como pudiera suponerse a primera vista. Sobre todo si se considera que las dificultades de la voz se unían con las que dimanaban de la interpretación escénica. Y ello se ha consignado de modo más o menos expreso por varias intérpretes en tonadillas de carácter autobiográfico, siendo bien explícita, a tal intento, *Si para cantar tonadas...* (Laserna), donde una mujer tan hábil y tan afamada en lides escénicas como lo era Mariana Raboso, hacía su presentación con las manifestaciones siguientes:

Si para cantar tonadas
bastase con la afición,
ninguna otra cantara
más tonadillas que yo.
Mas quiere destreza,
gracejo y primor,
y sobre mil sales,
una buena voz.
Todo esto, señores,
no lo tengo yo.
Por eso recelo
cualquier ocasión,
y a vista de ustedes
me ocupa un temor
que me priva toda
la respiración.
¡Ay! Quisiera esforzarme,
pero es en vano;
que el corazón fallece
de sobresalto.
Mas hoy quiere la obediencia
sacrificar mi rubor,
pues también suele lo malo
ser a veces diversión.
Ahora, señores,
dudo la elección
entre majo y serio
cuál es lo mejor.
Lo uno y lo otro
lo canto mal yo.
Por eso recelo, etc.
¡Ah! Mas va de tonada,
porque no quiero
desairar con melindres
vuestro silencio.

Esta obra, conocida por "la tonadilla de la Duquesa de Alba", fué compuesta por Laserna, bajo el doble aspecto literario y musical, con destino a esa linajuda aristócrata, la cual, por cierto, cantaba tonadillas y representaba comedias y sainetes en el teatro privado de su casa, en la calle del Barquillo. Grande fué el interés despertado por *Si para cantar tonadas,* cuando

pasó desde una mansión privada a los coliseos públicos de la capital española.

Se comprenderá por lo antes expuesto cuánto se aumentaban las dificultades si las obras incluían varios trozos entonados a dúo, terceto o cuarteto, cuando no sólo el aprendizaje de las notas, sino además el ajuste de las diversas partes, se efectuaba de viva voz, sin que sirviera la vista, por desconocimiento de las notas, sino tan sólo el oído, que más de cuatro veces dejaría no poco que desear. Los "cuatros", que aún se intercalaban en las comedias —pero que no figuraron jamás en las tonadillas—, debían de tener a la sazón interpretaciones bien defectuosas. Así viene a declararlo aquella cuarteta de *La crítica del teatro* (Laserna, 1783) citada anteriormente:

Cuando cantan las mujeres forman un son que parece
en las comedias los cuatro, que están arrullando al diablo;

y así lo comprueban los manuscritos de aquellos "cuatros", reducidos con frecuencia a dos partes reales de canto y aun a *una sola, durante la segunda mitad del siglo XVIII, lo mismo* si se trataba de obras contemporáneas que de otras algo más antiguas cuya primitiva versión exigía cuatro voces reales de cantado, como puede observarse leyendo producciones existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid.

Claro que las tonadillas se desentendían de esos "cuatros", los cuales, en realidad, no encajaban allí, pero mostraban conjuntos vocales de canto, y tan numerosos, que se los ve en casi todas las tonadillas para interlocutores, por lo cual las dificultades de esa índole debían de ser grandes. En los mismos *"solos", especialmente si se confiaban a los intérpretes* ciertas filigranas, tampoco debían de escasear las dificultades. Por fortuna, el desgarro realista en unos casos y las ágiles gargantas en otros, solían preparar el triunfo. De lo primero daba fe aquella famosa Caramba, la "carambeadora" de fandangos, y de lo segundo Lorenza Correa, calificada por un personaje como "jilguera" y por otro como "meliflua", todo ello con intención laudatoria, por supuesto, en la tonadilla a tres *La alianza de los apasionados* (Laserna, 1794).

En el sainete de don Ramón de la Cruz *¡Válgate Dios por Garrido!* (1775), el actor cuyo nombre figura en el título ofrecía varias cosas a las partes de la Compañía, porque es una

obrita que presenta costumbres teatrales de su tiempo. Entre esa lista de ofrecimientos figura el que dice textualmente:

A tí, Mayorita, imitar
tus trinos y tus gorjeos,
aunque me tiren los bancos
y me partan por el medio.

Al pretender fomentar la ópera española, con motivo del Reglamento dictado para el mejor orden y policía del Teatro de los Caños en enero de 1787, se manifestó que los organizadores de las compañías de este coliseo podrían utilizar las compañías establecidas en los otros dos teatros madrileños, lo cual presuponía el convencimiento de que esos cantantes —es decir, tonadilleros de uno y otro sexo— se hallaban en aptitud de emprender empresas más altas, como lo eran las de cantar óperas. Y, en efecto, algunos artistas de uno y otro sexo habían probado hallarse en posesión de tal habilidad al cantar con letra española diversas óperas extranjeras a la sazón famosas, entre las cuales se hallaba *La serva padrona*, no la primitiva de Pergolesi, sino la de Paisiello.

Fué poco después cuando el compositor Laserna proyectó crear la Academia de canto a que nos referimos, con detalles, en el primer volumen de la presente obra.

II. *El deber, la modestia y la adulación de los cantantes.*

Acerca de todos estos puntos y de los que se expondrán en el subtítulo siguiente, ya se dijo algo al estudiar la morfología literaria de la tonadilla escénica; pero es oportuno insistir aquí sobre ellos, presentando variadas muestras, con sujeción al plan sistemático que inspiró el presente estudio.

Con relativa frecuencia, sobre todo tratándose de primeras salidas a escena o "debuts", teníase por discreto exponer el deseo de servir al auditorio para cumplir con un deber profesional.

"La cuitadita Pérez — viene a serviros", decía una actriz de este apellido en *La cómica de la legua* (Rosales, S. a.). En *La defensa de los hombres* (Laserna, S. a.) una Pepita (cuyo nombre fué después tachado y sustituido por el de una Isabelita) cantó las seguidillas epilogales, no para pedir aplausos —y eso que, probablemente, tanto la una como la otra los anhelaban, a buen seguro—, sino para prometer aplicarse con el fin de agra-

dar. Al comenzar *El viejo enamorado* (Esteve, S. a.), la señora María Antonia, es decir, "La Caramba", anunciaba que su afecto recaía sobre los apasionados, y les rogó que no fuesen éstos ingratos con ella. Tras esta introducción viene en el manuscrito un "recitado musical" —tachado por cierto, sin duda para aligerar el peso de la obra—, donde la intérprete debía manifestar sus vacilaciones al decir:

Pero, ¡ay, Dios!, que estoy llena
de zozobra temiendo
que no he de poder yo gusto daros.
¿Si me iré? ¿Qué haré?
Me voy, porque no quiero disgustaros...
Abur, hasta mañana, que sin grilla
os vendré yo a cantar mi tonadilla.
Pero no; mosqueteros.
No será razón
que os deje sin tonada
estando aquí yo,
y así tendréis silencio,
que a cantarla voy.

Este último ejemplo nos presenta a la actriz anhelosa de cumplir sus deberes profesionales, aunque ello le cueste la reprobación del auditorio.

La modestia presenta formas variadas, por hacer referencia a diversas cualidades físicas o espirituales de las actrices. Lo relacionado con la soseria tiene formas tan curiosas como las dos siguientes:

Yo bien conozco — y que mi gracia
que soy sosita — es bien poquita.

(*Las seguidillas.* Anón., S. a. Cantada por Nicolasa.)

Yo tuve la desgracia, — tan poco sazonada,
cuando me cristianaron, — que es preciso que todos
que la sal se olvidaron, — me prestéis vuestras gracias.
con que así me dejaron

(*Cazuela y aposentos.* Blanco, S. a. Cantada por Mariquita.)

No faltan muestras de casos en que la modestia más o menos real se entrelazó con sátiras maliciosas, cuyos dardos se dirigían a otras actrices. A tal respecto es curiosa *La crítica del teatro* (Esteve, S. a., cantada por "la Pérez"), tanto en su introducción como en sus seguidillas epilogales, como se puede ver aquí:

INTRODUCCIÓN

Ya que me deja véros
mi feliz suerte,
no pido más finezas
que las de siempre;
que es la tolerancia
tan pródigamente
como la necesita
la pobre Pérez.

¡A cuántos criticones
se expone el teatro!
Y todos los actores
que en él estamos
de su saña somos
ejemplo inhumano,
pues la crítica coge
al bueno y al malo...

SEGUIDILLA FINAL

Ay, infeliz de aquella
desventurada
con pocas protecciones
y pocas gracias.
Por eso me acojo
a la compasión,
aunque difículto
que esté en mi favor;
porque a más de sosa
tengo el fatal don
de ser algo fea,
que esto es lo peor.
Pero no obstante de esto
tengo mil pruebas
de que vuestras piedades
me son propensas.

La pobre Pérez
de protección y gracia
siempre carece.
Por eso me acojo
a la compasión,
aunque difículto
que esté en mi favor,
porque a más de sosa
tengo el fatal don
de estar sin cortejo,
y esto es lo peor.
Pero no obstante de esto
tengo mil pruebas
que mereceré ahora
la piedad vuestra.

La adulación al público es bien corriente, pues se la consideraba como recurso encaminado a lograr favores o granjearse simpatías. Unas veces la adulación recaía sobre una parte del auditorio:

Dile tú a la cazuela,
Lavenancita,
que les estima mucho
su finecita.

(*El aguinaldo y regalo de Pascuas.* Anón., S. a.)

Otras veces se dirigía al pueblo madrileño en general:

Madrid del alma mía,
pueblo adorado,
amparad a estos pobres
que, ya postrados,
constantes os adoran
y buscan amparo
en vuestras piedades;
sí, dueños amados.

(*El abate tuno.* Laserna, 1776.)

Sin constituír una adulación, algunos fragmentos tonadillescos envuelven la esperanza de que los actores serán atendidos

por el público. En pocas obras se expresa esta confianza con mayor naturalidad que en *El médico tronera* y *El abate tronera* (dos títulos sucesivos referentes a otras tantas versiones de una misma obra) (Esteve, 1788); cuyas seguidillas finales, ajenas al asunto central, dicen así:

Con importunas lluvias
ya octubre llega,
y arrogantes los ríos
cubren la tierra...
Ven, dichoso tiempo.
Dulce octubre, vuela,
para que en nuestros teatros
tus inclemencias
aseguren, constantes,
nuestra cosecha,
y así nuestros bolsillos
llenos se vean.

III. *Temores reales o fingidos.—Confianza en la benevolencia. —Soltura en la presentación.*

El temor con que se presentaban a escena los intérpretes, sobre todo si se trataba de "nuevos", aparece testimoniado en formas variadísimas. Algunas veces adquirió un aspecto objetivo con intervención de lo metafórico:

Es un mar borrascoso
el teatro nuestro,
que sus olas encrespa
al menor viento.
(*El cómico sincero*. Laserna, 1786.)

Otras veces presentó un aspecto subjetivo, expresando encontrados sentimientos:

Contento, tristeza,
confianza, temor,
combaten, opuestos,
en mi corazón.
(Tonadilla a solo para empezar la Joaquina. Autógrafo de Comella. Censura de 1783.)

La cobardía se declara sin reservas ni escrúpulos frecuentemente:

Así, cobarde,
salgo a las tablas
a estrenar el oficio
con mis tonadas.
(*Aquí tenéis, mosqueteros*. Laserna, 1788.)

Los efectos psicológicos y fisiológicos producidos por el "debut", o en general por toda actuación teatral, se declaraban o insinuaban, para conseguir piedades:

Ay, Madrid, Madrid mío,
corte del alma,
amparad a esta pobre
desventurada.
(*El prometimiento*. Anón., S. a. Cantada por la señora Ramos.)

Cada vez que salgo, se confunde el pecho,
con la turbación se pasma la voz.

(*Los pareceres del teatro.* Laserna, S. a.)

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

(*A la tira y afloja.* Presas, 1776.)

¡Qué de sustos padece parasismos (*sic*) fuertes
un alma fina y aflicciones duras.
que duda si su suerte Así mi pecho siente
será propicia! lucha tan fuerte,
Todo le acobarda, dudosa que os agrade
todito le asusta. mi poca suerte.
Le palpita el pecho; Así se halla
la voz se le turba. un alma combatida
Siente mil afanes, de dudas varias.
le oprimen angustias,

(*El consejo de la vieja.* Esteve, S. a.)

Escribiéronse diversas parodias satirizando esa forma de presentación, a la sazón usual entre las tonadilleras. Hallamos una, por cierto no exenta de gracia, en *La función de la Raboso* (Laserna, S. a.), donde la supuesta debutante hacía burlescamente su presentación, diciendo así:

¡Qué confusa, qué turbada Dadme dos palmadas
sale la primera vez de las que hay de sobra,
al teatro de esta corte porque así pueda
Manuela Carabanchel! cantar hoy su tonada
Alentadme todos, esta doncella.
porque soy muy corta.

Ciertas actrices referían en serio sus cualidades adversas, como lo hizo una Mariquita en *Cazuelas y aposentos* (Anón.). En ocasiones a la declaración de sus propias desgracias o contrariedades se suman algunas censuras, que recaían sobre otras compañeras de profesión más afortunadas, como en *El destino de la Rafaela* (Laserna):

El destino del teatro Unos logran desaires,
no entiendo cómo otros logran elogios.
produce tanto a unos Unos no tienen nada,
y a otros tan poco. otros lo tienen todo.

Y por más que examino
este trastorno,
entenderlo no puedo
jamás a fondo.

No todo eran angustias o agobios. También a veces se mezclaban con esto algunas esperanzas halagadoras, porque la benevolencia del auditorio sabría dispensar torpezas y disculpar errores, como se ve en *Madrid de toda mi vida* (Laserna, S. a. Para empezar temporada la señora Faustina Silva):

Madrid de toda mi vida,
hoy en ti viene a buscar
protección, favor y amparo,
mi mucha inutilidad.
Por ser nueva en tablas,
disimularás
infinitas faltas
que en mí encontrarás...

SEGUIDILLAS

Son tan graves las penas
que yo padezco,
que me asaltan mil dudas
al pensamiento.
Y es, por una parte,
dudar si os agrado;
discurrir, por otra,
si es que nada valgo;
pero, por otro lado,
tengo esperanza
que seréis compasivos
con la que os ama.
Y así, queridos,
alentad la tibieza
del pecho mío.

En ocasiones se pintaba el pro y el contra, como demuestran las seguidillas finales de *Aplicación y constancia, el modo de agradar son* (Laserna, 1788, cantada por la señora Luisa):

Qué feliz es la suerte
de la que logra
que el pensil del teatro
la vierta aromas.
Las gracias risueñas
la tributan dones.
Los céfiros suaves
la cantan amores
con emulación.
Pero ¡horror!
¡qué sinsabor
tendrán aquéllas
que, como yo,
están exaustas
de protección!
Sin embargo, yo espero
de los polacos
en su pensil me admitan
hoy con halago.

La confianza se manifestaba sin reservas a veces, confirmándolo así las seguidillas que epilogaron *La bola del mundo* (Laserna, 1782, para Juana G.ª):

Soy como el pajarillo
que a volar sale,
y lleno de temores
las alas bate.
Así recelo
yo peligrar,
porque soy nuevecita
y no sé volar.
Pero confío
me alentarán.
Queriditos morenitos,
mis deseos fomentad...

La misma confianza se declaraba, no ya precisamente mediante comparaciones como en el caso anterior, sino de manera metafórica, en *La crítica de la boda* (Anón., S. a.):

En el mar de este mundo
soy navecilla
que de Madrid al puerto
llega tranquila...

La comparación establece concatenaciones en *La falsa belleza* (Esteve, 1786), cuyas seguidillas dicen:

Después de las borrascas
y contratiempos,
¡qué gozosa la nave
entra en el puerto!
Esto propio en el día
me llega a mí a pasar,
viéndome en este puerto
de la Tranquilidad...

El cielo quiera
los aires favorables
siempre me sean;
que también en el puerto
suele la tempestad
del huracán furioso
la nave a pique echar...

Procedió a esas exteriorizaciones de confianza una declaración presidida por el espíritu de lo burlón, o más bien de lo satírico, en *La confiada* (Laserna, S. a.), pues la Calvillo, que era la intérprete para quien se había escrito la referida obra, se presentaba en la escena diciendo:

No me finjo avergonzada
ni me presento turbada,
ni cosiendo a la almohadilla
ni durmiendo en una silla,
como lo han hecho las más.

¿Porque de qué sirve
fingir ni temblar,
cuando todos saben
que salgo a cantar?

Tras esto siguen unos versos satíricos y la obra concluye con seguidillas:

Cual nave que a la vista
está del puerto

y recelosa teme
del mar los riesgos...,

así teme la tonadillera que no guste al público.

A veces, la mayor naturalidad, aun descontado el recelo de un fracaso, contrastaba con aquel tono recogido y lleno de timidez tan frecuente en no pocas producciones. Tal ocurre con *El cuento de Sevilla* (Anón., S. a.), cuyos versos iniciales dicen:

Para agradaros
como deseo,
una tonada

comenzaremos,
y si os agrada,
la acabaremos.

La mayor sencillez y la confianza más absoluta se revelan en

El cuento de la visita (Rosales, 1774), donde la Navarra se presentó diciendo:

Allá va, caballeros, la Navarrita
a comenzar su tanda de tonadillas.

El desparpajo de algunas tonadilleras que de antemano contaban con el seguro aplauso de sus apasionados o de sus mosqueteros, es proverbial. Baste recordar, efectivamente, la forma suelta, y aun descaradísima, de "La Caramba" famosa, pudiendo sospecharse que a tal celebridad contribuyó en no poca medida ese desparpajo singularísimo.

IV. *Aplausos y gritas.—"Palmadas de moda".*

"Los actores sólo desean palmadas de aplauso", dice don Pablo Esteve en su Memorial de 22 de noviembre de 1784. Y es que entonces se había establecido la costumbre de llamar "palmadas de aplauso" a las que favorecían, y "palmadas de moda" a las gritas u otras expresiones de protesta.

El aplauso fué codiciadísimo por todos los intérpretes de tonadillas, pues aparte la satisfacción espiritual que producía, revelaba una aprobación pública con la que se podrían asegurar renovaciones de contrata y honorarios no a todos asequibles. "Palmadas" o "palmoteos", que de ambos modos aparecen designadas esas exteriorizaciones del aprecio hacia los actores, eran el premio que recibían las tonadilleras desde antes que esta manifestación teatral adquiriera su independencia. Así, en la tonadilla a solo *Yo me acuerdo algún día* (Misón), la intérprete se presentaba recordando que cuando salía con su guitarra para cantar tonadillas a solo, la "palmoteaba" el público.

Semejante en todo a este verbo "palmotear" era el verbo "palmear", usado también en algunas tonadillas, como *El terno* (Rosales, 1776, cantada por la señora Rubio):

Vayan seguidillas, y agur, a ver más.
Voy, pues, a empezarlas.
Chuscos, atended, y cuenta, si gustan, me las palmeéis.

¿Cómo se conseguían esas "palmadas" o "palmoteos"? Unas veces de un modo espontáneo; otras, por sobornos. A esto alude la tonadilla *La cómica y la operista* (Laserna, 1783), donde figura el siguiente diálogo:

—¿Quién, sin méritos algunos logra en el teatro aplausos? —Las que para las palmadas suelen pagar emisarios.

Y esto no era una ficción, sino el reflejo fiel de una realidad tan abusiva, que hizo intervenir a las autoridades. Sobre tal estado de cosas informa, en efecto, la contestación dada en 26 de marzo de 1788 por el corregidor don José Antonio de Armona al Gobernador del Consejo Conde de Campomanes, quien, en 25 de igual mes y año, le había dirigido una orden sobre silbas y gritos con motivo de los que había recibido en el Corral del Príncipe María Bermejo al tiempo de salir. Dispuso el Gobernador que no se olvidasen de tomar "las disposiciones *convenientes a contener nueva licencia e insubordinación*, procediendo contra el que se singularizase, respecto a que el público no tiene derecho a repugnar salgan a representar las personas ajustadas por la Villa", y el Corregidor repuso que "las bullas o gritas preparadas de antemano para los teatros cuando se abren en Pascua de Resurrección (porque entonces es cuando hay estas novedades), se impulsan de muchos modos y por diversos motivos: por pasiones o partidos secretos; por facción, afecto o desafecto a una y otra compañía, y, finalmente, por impulso muy estudiado de las mismas partes cómicas, gratificando a los que llaman sus *apasionados* (que son gente de baja esfera) para que, metiéndose entre la multitud del patio, den la grita que conviene a cada una, sea para aplaudirla o sea para despreciar y abochornar a otras de las que pueden hacerla sombra o causar emulación a su crédito".

Los silbidos, como los aplausos, solían hallarse a la orden del día. Por eso pudo decir la intérprete de *El genio de los hombres* (Laserna, S. a.):

Se alegra una comedianta si a otra la cargan de silbos. Sale otro día a cantar y le sucede lo mismo;

y por eso también pudo decir Faustina Silva, en *Aquí tenéis a la Silva* (Anón., S. a.), que cantaba con miedo la tonada, porque temía que en vez de caramelos le enviasen castañas, y porque corría el riesgo que declaran estos versos más ingenuos que ingeniosos: "En vez de Faustina Silva, — seré Faustina silbada."

Estas demostraciones de reprobación que tanto temía la Silva, y como ella otras muchas tonadilleras, fueron conocidas bajo

la denominación "gritas", como se acaba de ver en la transcripción de un documento oficial, y como aparece consignado en el mismo texto de algunas tonadillas, entre ellas *La Miscelánea* (Laserna, 1776), donde la intérprete hizo esta ingenua declaración:

Alguna vez confiada
salí de mi tonadilla;
y luego al punto en las gradas
lo gradúan con su grita.

Muy usual durante largo tiempo fué cierta denominación sinónima de "grita", y expresada en la frase "palmadas de moda". Así lo atestiguaron no pocas tonadillas, de las cuales entresacamos algunos ejemplos. En *Corte de mi vida* (Esteve, 1774), Vicente declara su deseo de "que no me den palmadas — de las de moda".

Los duendes (Moral, 1791) contiene la siguiente estrofa:

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

Aunque estas declaraciones no pueden ser más explícitas, confirma el inequívoco sentido de tal frase lo que, con referencia al fracaso del drama *Clemencia de Aubigny*, dijo el *Diario* en 1788 al manifestar que esa producción fué acogida por el público desde el primer instante "con la irónica aclamación de las palmadas que llaman de moda".

La expresión "palmoteos de moda" se ve, no ya en una tonadilla, sino en la *Introducción para la ópera del Tirano de Ormuz* (Anón., S. a.), donde Garrido manifiesta, con referencia a la referida ópera, que si la aplauden, aplaudirá él;

pero si, por el contrario,
decretan un palmoteo
de moda, yo he de seguirlos,
porque con quien vengo vengo.

Sinónima de ésta es la expresión "aplauso de moda", como se ve en *Los ciegos* (Rosales, S. a.), donde los actores dialogaban así:

—Di, ¿qué habrá en acabando
este juguete?
—Un aplauso de moda
que nos reviente.

Sinónimas de "palmadas de moda" eran también "palmadas de la Unión" y "palmadas por detrás". Así en *La afligida* (Laserna, S. a.) un actor aconseja a una actriz:

Para que el patio te quiera
le harás ver tu aplicación,
porque no te llene siempre
de palmadas de la Unión.

Y en *¡Ay, mosqueteros!* (Esteve, 1781) se entabla el siguiente diálogo:

EL.
Del que gusta al que no gusta,
¿qué diferencia se da?

ELLA.
De palmearle por delante
y palmearle por detrás.

La palabra "moda" envolvía ese concepto por sí sola en ocasiones. Ejemplos:

Y pues la humorada
aquí se acabó,
no hagáis que a la moda
entremos los dos.
(*La novia burlada.* Castel, S. a.)

Mi fe os suplica
que no adornéis de moda
mis tonadillas.
(*Promesas de una nueva.* Esteve, 1786.)

Igual oficio desempeñaba el vocablo "palmada", sin adición alguna. Ejemplos:

Me voy, porque no quiero disgustaros,
ni tampoco llevar recias palmadas.
(*El viejo enamorado.* Esteve, S. a. Cantada por La Caramba.)

EL.
¿Qué haré cuando una tonada
cante y no parezca bien?

ELLA.
A las primeras palmadas
déjalo y echa a correr.
(*¡Ay mosqueteros!* Esteve, 1781.)

* * *

En relación con la actitud del público ofrece múltiples muestras el repertorio tonadillesco. Mencionaremos aquí algunas tan sólo, como complemento de lo manifestado anteriormente:

La que tiene la desdicha
en la primera tonada
de desazonar a todos,
como ha sucedido a varias,
dice así que está adentro:
"Al primer tapón, zurrapas."
(*Al primer tapón, zurrapas.* Laserna, S. a.)

Cuando cantes y no gustes,
finge que te has puesto ronca.
(Tonadilla de empezar la Joaquina. Censura de 1783.)

Si canto y no gusto
y escucho rumor,
haré de repente
que me ha dado tos.
Y en cama otro día
me pienso quedar,
y en dos o tres meses
no vuelvo a cantar.
(*Proyectos de una nueva.* Esteve, 1786.)

Funda un cómico aprensión — pero no funda aprensión
en no cantar a menudo, — en moler a todo el mundo.

(*Los efectos de la aprensión*. Laserna, 1786.)

En *El monstruo del gusto público* (Esteve, 1785) se intercaló una pieza coreada con los siguientes versos:

Don Público amado, — Cesuradnos menos.
clemencia y piedad. — Visitadnos más.

En *Los pareceres del teatro* (Laserna, S. a.), la tonadillera cuenta que tanto las buenas cómicas como las malas agradan a unos y desagradan a otros; por eso, con motivo o sin él, hay días en que las aplauden y días en que las patean.

En *Los deseos opuestos* (Moral, 1790) dice un personaje a otro:

En la cazuela tendrías, — que te llamasen gallina,
siendo mujer, que aguantar — sin oírte cacarear.

V. *Los intérpretes vocales e instrumentales.*

Numerosos fueron —durante el medio siglo que se ha mantenido floreciente la tonadilla escénica— los cantantes a quienes esta manifestación teatral valió renombre singular, como lo comprueban las frases que se les dedicaba en pocos libretos y las que les consagraron sus panegiristas en escritos e impresos de la época. Al trazar la historia de la tonadilla hemos incluído rasgos autobiográficos de los principales, y en el Apéndice del volumen primero hemos dado una lista de esos cultivadores.

La atención recaía singularmente sobre el personal femenino; pero también los varones se atrajeron la admiración del auditorio, y entre ellos se destacó singularmente Miguel Garrido. Su habilidad a tal respecto queda testimoniada en el sainete *Gracioso desafío de Martínez y Garrido* (Anón. Cens. de junio de 1774), donde riñen los dos actores cuyos apellidos figuran en el rótulo de la obra; como resultado de la pelea Garrido simula caer muerto y su camarada "prorrumpe en llorar graciosamente", diciendo:

¿Qué es lo que has hecho, Martínez,
que tan ciego y sin reparo
al mejor gracioso has muerto

que tonadas han cantado?
Mal hayan, amén, las armas (*las tira*).
¡Ay, mi Garrido adorado! (*Llora recio.*)

Son numerosas, por otra parte, las tonadillas de carácter autobiográfico donde Garrido intervenía como protagonista. Recordemos, ante todo, *Garrido de luto por la muerte de La Caramba*, cuya letra y algún trozo musical incluyó Pedrell en el segundo volumen de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX; La humorada de Garrido*, cuya letra insertó Angel González Palencia en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (abril, 1926), y *La competencia*, tonadilla en dos partes, de cuyo contenido y principales fragmentos literarios di cuenta en mi artículo "Un desafío de dos populares cantantes", publicado en esta misma *Revista* (julio, 1926). También hablaban de tan afamado gracioso las tonadillas tituladas *Garrido enfermo y su testamento, El remedo de la Nicolasa y Garrido, Los celos de Garrido, El chasco del abate, El aceitero y la chusca*, etc.

Acerca de los intérpretes instrumentales daremos noticias más detalladas en el capítulo correspondiente. Sólo recordaremos aquí que, aparte sus facultades innatas y su afición mayor o menor al estudio, las orquestas de los coliseos no siempre tocaban con la pulcritud debida. Unas veces procedían así por imponerlo un realismo adecuado a la índole de la obra representada. Otras veces contribuía la malicia o la mala voluntad a tal resultado. De ambos motivos suministran ejemplos los mismos libretos de tonadillas. Las seguidillas finales de *La modesta* (Rosales) describen cómo tocaba "una orquesta de hombres cegatos" e intercalan un minué "mal tocado" (*sic*) para remedar a esos músicos ambulantes. *Todo es enredo* (Laserna) tiene por asunto el ensayo de letra y música de una obra. Uno de sus números pinta el ensayo y se exigió aquí que durante los primeros quince compases tocaran "desafinado" los músicos. Mientras se oía este breve trozo, un actor declamaba sobre la música:

Que no es eso. ¡Qué mal suena! A quien digo, no lo entienden.
Dejadlo. ¡Qué errado va! ¡Grandes bolonios, callad!

En la tonadilla a solo que Antonia Orozco cantó con el título *Proyectos de una nueva* (Esteve, 1786), hizo esta declara-

ción, bien típica, en unión de otras más que ya se han citado anteriormente:

Para que la orquesta
me acompañe bien,
un par de jamones
la regalaré.

Ante tal declaración se deduce que los músicos de la orquesta se dejaban sobornar por las intérpretes para proporcionarlas más facilidad de lucirse, de igual modo que los compositores, al escribir tonadillas por encargo de ciertas cantantes, ponían un esmero que solía faltar en las escritas para cumplir los deberes propios de sus cargos.

CAPITULO III

Las influencias musicales nacionales y extranjeras.

I. *Las influencias nacionales.*

Toda persona que se dedique paciente, perseverante y metódicamente a examinar los fondos musicales del teatro madrileño escrito en el siglo XVIII, saboreará con deleite, uniformemente aumentado, la fácil inspiración o la sugestiva gracia de varios compositores cuyos apellidos apenas dicen hoy nada ni a las multitudes ni a los eruditos. Con esas producciones suyas deleitaron los tonadilleros de todas las épocas, desde Guerrero y Misón hasta Laserna y Moral. Ellos pueden considerarse como los Barbieri y los Gaztambide, los Bretón y los Chapí, los Chueca y los Valverde de un siglo y medio antes. Es preciso familiarizarse con sus producciones para amarlos; y, sin duda, todos cuantos las conociesen a fondo los amarían sin reservas, no obstante los defectos propios de muchas obras, escritas velozmente por lo común. Sin duda no se podrá ver en numerosas tonadillas una gran riqueza por lo que atañe a su desarrollo musical y variedades morfológicas, pero contrastando con ello, se percibirá al punto una fresca invención melódica que puede vivir sin aliños, y un inagotable caudal de recursos folklóricos que realzan históricamente esas manifestaciones hoy sumidas en el olvido: sainetes, entremeses, comedias, zarzuelas, óperas, loas, fines de fiesta y, muy singularmente, tonadillas.

Canciones y danzas, tanto peninsulares como ultrapirenaicas y ultramarinas, fueron adoptadas o adaptadas en gran número —quizá, más de una vez, con el propósito de facilitar la tarea— a esas producciones típicas, sobre todo las de arte menor, alter-

nando con los frutos más o menos inspirados de los propios números.

Cierto que el espíritu musical extranjero se destacaba con relativa frecuencia, infiltrándose tanto durante los años postreros del siglo XVIII, que acaba por matar la tonadilla escénica; pero no es menos cierto que el espíritu musical español dominó ampliamente y que, durante los primeros lustros de esta manifestación teatral, supo destacarse sobre cualesquiera otros.

El caudal *tonadillesco presenta ese espíritu nacional con* aquella variedad extraordinaria de facetas que la realidad ambiente suministraba por doquier. Si era corriente omitir la denominación adecuada que ante la posteridad hubiera fijado una filiación regional típica, bastantes veces esa declaración se consignó de un modo terminante. Por eso toda persona que revise los miles de manuscritos archivados en la Biblioteca Municipal madrileña, verá en sus fondos musicales del teatro madrileño —ya sin expresión explícita, ya con el rótulo indicador— variadas seguidillas, boleras, tiranas, jotas, "gaitas" o gallegadas, polos, caballos, canciones rústicas o de payos y melodías regionales en el idioma o dialecto de la tierra que les diera vida. Toda la España que cantó en el siglo XVIII aparece ahí proyectada, en efecto, con la muda elocuencia del testimonio gráfico.

Bajo cuatro formas aparecen acuñados los atributos nacionales en la literatura musical tonadillesca: primero, mediante el carácter melódico o rítmico que delata una filiación folklórica indiscutible; segundo, mediante la declaración expresa que fija su sello específico (fandango, folías, etc.); tercero, mediante los instrumentos usados para acompañar las melodías (guitarra o los instrumentos de arco que se debían tocar "rasgueados", "punteados" o —según también se declara muy frecuentemente— "como guitarra"); y cuarto, mediante los números no escritos que se introducían tomándolos del repertorio callejero. Esas muestras revelan el carácter nacional, presentándolo completamente puro si se las recogió con fiel exactitud en la cantera popular y ofreciéndolo con ciertos retoques, bien porque su adopción se sometió voluntaria o involuntariamente a desviaciones en cierto modo lógicas, o bien porque el compositor se había propuesto hacer imitaciones estilizadas al crear piezas donde brillasen el espíritu y estilo populares. Breves, sencillos, sin complejidades ni trabazones de mayor cuantía, esos nú-

meros inspirados en la música popular tienen un sello típico del que dimana buena parte de su encanto. Como la filiación, pureza y valor intrínseco de cada uno es tarea de folklorista y tal análisis no cabe en este estudio, nos limitaremos a señalar brevemente varios aspectos (1).

* * *

En las obras donde salen pastores es frecuente poner "pastorales" o composiciones innominadas que se vaciaban, como éstas, en compás de 6 por 8. Y entre las producciones de tal índole hay algunas con dos y hasta tres "pastorales." *El pastor sordo y la cazadora* (Esteve) tiene una "pastoral" y unas "coplas" en "andante pastoral". *La paya porfiada* (Moral) tiene dos "pastorales". *La pastora inocente* (Moral) tiene tres "pastorales", todas distintas y, sin embargo, vaciadas en el mismo molde métrico. Tal denominación, ya suelta, ya asociada a rotulaciones agógicas, es algo frecuente desde los primeros años de la tonadilla. Hay un "allegretto pastoral" en *Dos pastores* (Anón., 1763), y en otra obra escrita por Misón este mismo año con el título *Pastoral del sueño*. Hay un "andantino pastoral" en la tonadilla del propio Misón *Una mujer y dos sacristanes*, y un "andante pastoral" en *Los payos serranos* (Esteve) y una "Pastorela andantino" en la segunda parte de *Las cabañas* (Rosales). La "pastoral" puesta por Misón a *Una graciosa de compañía y un compositor de viejo* reclamó la flauta en sustitución del oboe. Laserna incluyó una "pastoral alegre" en *Los títulos de comedias*. Esteve intercaló un trozo de música bajo el epígrafe "como minué expresivo" en la "pastoral" de *El majo matón*.

Las "pastorales" se hallan en diversas obras, ya con un sello específico, ya con un carácter genérico. De esto último nos da una muestra *Los españoles viajantes* (Ferandiere), con una "pastoral" precedida de esta "parola": "Oiga usted una muñeira que se cantó en Tetuán en celebridad del arribo de unas naves carga-

(1) Parte de este párrafo y algunos de los siguientes figuran en la Memoria presentada por el autor de esta obra en el primer Congreso Internacional de Arte popular organizado por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones y celebrado en Praga (octubre, 1928), formando parte de aquel trabajo, cuyo título es. *La canción y la danza populares en el teatro español del siglo XVIII.*

das de cebada para el consumo del país." Y dicho número fué sustituido por otro también popular con letra gallega, pero en compás de 2 por 4.

Los "caballos" se encuentran unas veces sustituyendo a las seguidillas finales, como el escrito en "andante gracioso" para *El peinado* (Galván). Otras veces se intercalan en las seguidillas epilogales, como el de *Ya sale mi guitarra* (Esteve), el cual se anuncia con los versos:

Una dama muy chusca,
(Oigan el cuento),
a cierto chairo,
le cantaba con gracia
este caballo.

Al margen se lee: "caballo", porque si en ocasiones estas piezas se escribían expresamente para la respectiva producción teatral, otras veces, como la del presente caso, se introducía cualquier "caballo" popularísimo. Después la cantante seguida diciendo:

Calle, calle la orquesta.
Sin violines ni bajo.
Chi, chi. ¡Eh! Si no he acabado,
¿por qué tocan, señores,
a mi caballo?

Y acompañándose con la guitarra, la intérprete volvía a cantar el "caballo" para entonar, seguramente, una nueva copla.

Con sumo respeto solían tratar los compositores las "folías" cuando incluían esta canción popular en sus tonadillas, hasta el punto de que la línea melódica parece en los diversos casos calcada sobre un modelo común.

Las "canciones de cuna" en la escena respondían, por lo general, al uso que tienen en la vida corriente. Hay ocasiones, sin embargo, en que se las usó de un modo excepcional con carácter metafórico. Así *El amor niño* (Galván) cuenta las gracias, habilidades y travesuras de Cupido y canta a este niño una delicada canción de cuna.

En los "fandangos" se advierte por lo común un gran respeto ante la línea melódica popular, al cotejar las versiones en cierto modo similares, cuando no homogéneas, procedentes de autores distintos, cosa que se aplica también a otras canciones callejeras. Así, por ejemplo, el "fandango" de *Tres ingenios* (Esteve) tiene un fraternal parentesco melódico con aquel "fandango" de *Lo que pasa en la calle de la Comadre* (Misón), si

bien ambos difieren en sus acompañamientos. El carácter popular del fandango se testimonia por la letra del que puso Misón en este producto de su numen, la cual dice así:

Ya no hay quien cante el fandango si no lo canta algún majo. Ya no hay quien fandango cante si no lo canta un tunante.

A diferencia de lo que pasa con tiranas, jotas y otras canciones populares, el fandango carece de estribillo.

Las "jotas" tonadillescas tienen gran variedad melódica, si bien, por lo general, recogen los rasgos típicos de esta canción popular. A veces falta su rótulo genérico: así, por ejemplo, la incluída en *Ya sale mi guitarra* (Esteve) sólo lleva la mención agógica "allegro", pero su estribillo dice:

A la jota, jotilla, jotilla (*bis*). que este cuentecito
Oíd, mosqueteros, es cosa muy linda.

A veces la "jota" constituye un número suelto, mientras que otras veces va enquistada en la seguidilla epilogal, como nos muestra *Ama, criada y cortejo* (Anón.). En todos los casos enlazaba la copla con el estribillo. Este presenta dos vocablos similares en cuanto a la designación génerica: "cota" y "jota". Aparece "cota", sobre todo, en los primeros años de la tonadilla escénica. La mencionada tonadilla *Ama, criada y cortejo* (Anón., 1766) tiene los versos:

A la cota, cotita, cotita,
a la cota que canta mi Pepa.

La jota de *Esparraguera, valenciano y extranjero* (Esteve, 1774) se decía dos veces. En la primera un personaje nacional cantaba el estribillo:

A la jota, que cesto y figuras
los estoy ya viendo
perder las hechuras;

y en la segunda el extranjero —personaje que, por cierto, según propia declaración, había formulado el propósito de "cantar su cota"— se expresaba así:

A la cota, que vendo figuras;
si vendierra a ustedes,
vendierra las suyas.

Yo soy una majota (Laserna, 1780) tiene, tras sus dos coplas, los dos estribillos que siguen:

1.° A la jota, jotita del valle,
que yo estoy contenta
de cualquiera suerte.
A la jota, jotita del valle,
que nunca he sabido
lo que son pesares.

2.° A la jota, jotita del olmo,
que yo me lo guiso
y yo me lo como.
A la jota, jotita del tuno,
y qué bien me huele
el rico besugo.

En algún caso la jota tiene una conclusión afandangada, es decir, con caída en la dominante, y no en la tónica. Tal ocurre en *Cada oveja...* (Anón. 1760).

Sucede con la "tirana", de que ya hemos hablado muy detenidamente, lo mismo que con la "jota". Aunque no siempre se consigna su denominación genérica, el estribillo usa fórmulas verbales consagradas, con las cuales fija y declara aquel carácter específico que las líneas melódicas y rítmica de la copla tenían fijado ya. Unas tiranas llevaban acompañamiento de orquesta, y otras solo de guitarra. Unas se cantaban únicamente y otras se danzaban además. Unas presentan la armonía en acordes unidos, y otras en acordes arpegiados. Unas se decían a solo; otras a dúo, por lo general en movimientos paralelos de las voces; las menos se escribían a tres voces con ecos —como la del "sainete en tonadilla" *Todo o nada* (Rosales)—, y no pocas reservaban el solo para la "copla", imponiendo el dúo, terceto o coro para el estribillo. Unas tiranas aparecían como número final, en sustitución de las seguidillas epilogales; otras venían incrustadas en estas seguidillas; y algunas, aunque pocas, intercalaban a su vez otros números populares, como un fandango, según muestra *El celoso chasqueado...* (Esteve), o eruditos, como una aria, según muestra *La operista fingida* (Esteve). Unas veces se las escribía expresamente para las tonadillas y otras veces las tonadillas incluían sin escrúpulos alguna tirana a la sazón en boga, como aquella denominada *Tirana del Tripili*, en razón de su estribillo:

Tripili, tripili,
trápala, trápala,
que esta tirana
se canta y se baila."

Esta popularísima pieza tuvo gran boga por todo el continente europeo. Mercadante la trasladó a la obertura de su ópera *I due Figaro;* y aun cerca de un siglo después la ha utilizado Granados como tema en el primer número de sus *Goyescas* pianísticas. (Ver páginas 457 y 458 del primer tomo.)

Los "zorongos" tienen el estribillo característico de esta me-

lodía popular, con algunas variantes. Curioso, por el comentario que intercala, es el estribillo del zorongo escrito en *La receta para otro* (Laserna, 1803):

EL.
(*Cantado.*)
Ay zorongo, zorongo, zorongo,
que lo que mi madre...

ELLA.
(*Hablado, interrumpiéndole.*)
No tan triste; más alegre.

EL.
(*Prosigue cantando.*)
...me compra, me pongo.
Que y me compraba
una camisita
que llena de encajes
que por las manguitas...

Los "villancicos", con un fondo popular, eran composiciones escritas libremente en cada caso; y aunque por lo común aludían a la festividad de las Navidades, también humorísticamente se los aplicaba en ocasiones a otros asuntos, como el Villancico al casamiento de Mahoma que figura en *Los vagamundos o los ciegos fingidos* (Galván).

En el tercer período de la tonadilla escénica se escriben algunos polos con melodía libre inspirada en la canción popular típica. Laserna, Moral y García producen piezas de esta clase. Recordaremos aquí *El castigo de un engaño* (Moral, 1801), donde cierto pretendiente entona primero un "polo" alusivo al amor, para atraer la atención de la mujer a quien estima, y decide cantar al punto una segunda copla "para lograr el tiro mejor", según manifiesta en la "parola" enquistada entre las dos estrofas. Por cierto que la segunda de éstas no se distingue ni por su llaneza ni por su sublimidad precisamente, pues dice:

En continuos sobresaltos
pasaré toda mi vida,
y tu suma indiferencia
hará eterna mi desdicha.

A la conclusión, ella manifiesta al pretendiente: "Canta usted el polo con tanta gracia, que me ha enternecido y llenado de compasión". Como él fingiera poner en duda la sinceridad de tal frase, la muchacha responde que no hay nada tan natural como el dejarse cautivar, cuando se expresan las desdichas "con tanta melodía".

No faltan canciones populares que contienen una indicación geográfica, y por lo general se refieren a Galicia o Andalucía, si bien algunas acusan un origen menos usual, como aquella canción alcarreña que decía una criada "fregando los platos y

con los dientes cerrados y chillona" en *La criada serrana* (Esteve).

Las "jácaras" tenían un aspecto completamente popular y alegre. *El borracho fingido* anuncia un "sonsonete muy alegre a modo de jácara".

"Romance" tiene el sentido de canción popular en *El cuento del petimetre* (Marcolini), en cuyas seguidillas finales refiere la tonadillera que un andaluz, al cortejarla, cogía la guitarra y cantaba un "romance". En la primera mitad del siglo XIX es usual ver empleado este vocablo como sinónimo de "romanza".

A veces se omite toda localización geográfica. Tal ocurre en *El encuentro de los pasiegos* (Esteve), cuyas seguidillas finales debían cantarse "apayado" (*sic*), es decir, en estilo payo. Por cierto que aquí se encuentran estos versos: "¡Bien hayan los pueblos! — ¡Vivan las aldeas!"

Queremos dedicar unas líneas al madrileñismo musical de las tonadillas escénicas, es decir, a ciertas características modalidades que campean tanto en las obras de aquellos compositores del siglo XVIII como en las de otros artistas contemporáneos, singularmente Granados, y que se consideran como rasgos típicos de lo madrileño. El maestro Amadeo Vives —que es un espíritu selecto dotado de aguda penetración, además de músico excelente a quien debemos zarzuelas como *Doña Francisquita*— me ha hecho notar, en una de sus instructivas charlas amicales, el parentesco que ese madrileñismo musical tiene con ciertas melodías populares catalanas, apuntando con tal motivo la hipótesis, que aquí recojo gustosamente como sugestión para los folkloristas, de que ese supuesto madrileñismo refleja una expresión de progenie catalana, lo cual se explicaría muy bien cuando se recuerda que eran catalanes don Luis Misón, el primer difundidor de la tonadilla escénica, y don Pablo Esteve, su continuador inmediato y cultivador constante, durante unos treinta años, de estas obras menores de nuestro teatro del siglo XVIII.

* * *

A continuación trazaremos una lista de las principales canciones o bailes populares españoles registrados al examinar el caudal tonadillesco. Si algunos de ellos se dan por unidades, otros en cambio, se cuentan por docenas, o cuando menos con acentuada profusión.

Bailete.
Baile vizcaíno.
Baile de enanillos en la procesión del Corpus.
Boleras.
Boleras murcianas.
Caballo.
Canciones de ciego.
Canciones de cuna.
Catalanas (Canciones).
Con el dingo.
Danza prima.
Dulzaina.
Fandango.
Folías.
Gaita, gaitilla y gallegada.
Gitanos (Canciones de).
Gritos de vendedores.
Jácara.
Jopeo.
Jota.
Malagueña.
Matarile (Canción de).
Manguindois (Baile de).
Mayo (Canciones de).
Muñeira.
Murciana (Canción).
Nanas o canciones de cuna.
Pasiega (Canción).
Pastoral.
Payos (Canción de).
Polo.
Seguidillas. (Las hay serias, majas, manchegas, murcianas, garruchonas, gitanas, boleras, aminutadas, etc.)
Taconeo.
Tirana.
Villancico.
Zarabanda.
Zorongo.

Las piezas de procedencia folklórica acusan su origen por el carácter de la letra o el de los estribillos, aunque no siempre se respetaba la letra de las canciones recogidas en los pueblos o en las calles de la corte al cantarlas el populacho o al entonarlas los ciegos, ya que en el trasplante a la tonadilla correspondiente se la reviste con otros versos más adecuados al asunto de la obra. También acusan aquel mismo origen por el carácter de la música, la cual, en tales casos, suele presentar la melodía escueta sobre la nota pedal de la tónica en el bajo, siendo de suponer que el clave llenase la armonía no escrita, mientras todos los demás instrumentos callaban, o a lo sumo, los violines duplicaban esa melodía popular. En algún caso excepcional la duplicación de la voz cantante se efectúa también por el bajo, como sucede en una pieza de *El francés y las naranjeras* (Anón., S. a.)

Bajo este aspecto, la tonadilla no ofrece un aspecto específico que le sea exclusivamente suyo, pues algo muy semejante se ve —descontado, como es natural, el plan de conjunto— en otras producciones escénicas contemporáneas: entremeses, sainetes, loas, fines de fiesta, comedias y dramas con música, zarzuelas, etcétera. Débese ello, en buena parte, al hecho de que una misma persona fuera el proveedor de todas esas obras, y con gran frecuencia, de un modo absolutamente oficial y obligatorio, merced a su cargo de músico o compositor de compañías. En

cambio, si las referidas producciones escénicas se comparan con las destinadas al culto —para voces solas o con acompañamiento, o para órgano— y para música de cámara —como las sonatas para clave del padre Soler, las sonatas para violín y bajo de Herrando y las sonatas para flauta travesera, viola y bajo de Misón—, se aprecia la enorme distancia que separa unas de otras. Por eso, el conocimiento de esta música escénica abre al investigador y al erudito nuevos horizontes llenos de luz, como se los abriría a intérpretes y auditorios si se la presentase con un revestimiento armónico adecuado a los progresos efectuados por el Arte musical desde el siglo siguiente a aquel en que tales obras se granjearon la estimación pública.

II. *Las influencias musicales italianas.*

Si fué meramente episódico el influjo italiano sobre la música tonadillesca durante los primeros lustros de este género eminentemente nacional, en cambio había de ser decisiva y preponderante cuando la tonadilla se hallaba en su decrepitud. Sirvió de vehículo para tal influencia, como es natural, la ópera extranjera, que con variadas alternativas, tuvo reiterado cultivo en Madrid.

El documento musical más antiguo conocido hasta hoy de cuantos acreditan el influjo de la ópera italiana en nuestro país, se escribió un siglo antes de que floreciese la tonadilla escénica, pues remonta a la mitad del siglo XVII. Es el primer acto de *Celos aun del aire matan*, todo él cantado, con letra de Calderón y música de Juan Hidalgo. Hállase tan valioso manuscrito en la biblioteca del Palacio de Liria, y a él he consagrado un extenso capítulo en mi libro *La Música en la Casa de Alba*, registrando esta producción como ópera —aunque no figurase bajo tal denominación—, por considerar que ningún otro le cuadraría más acertadamente. Y al proceder así prescindí de ciertas comparaciones, como las que se pueden establecer entre la "ópera" y la "zarzuela", a la vez que omití la consideración de que existen "óperas cómicas" en las que alternan lo cantado y lo declamado, para situarme tan sólo en un punto de vista histórico, relacionando las manifestaciones líricas italianas con las españolas en aquel siglo y teniendo presente los respectivos estilos o mejor dicho modalidades propias de una y otra a la sazón.

Sobre el cultivo de la ópera extranjera en Madrid existen dos libros importantes, a saber: *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, por Carmena y Millán, y *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, por Cotarelo y Mori. Tomando por base ambas fuentes, resumiremos a continuación el desarrollo de la ópera en la capital española durante el siglo XVIII.

En los albores del referido siglo había en la corte un grupo de actores de ópera italiana, al cual se le denominó "Compañía de los Trufaldines", por el nombre del personaje cómico italiano. Para esa compañía teatral se construyó en el solar de los Caños del Peral un coliseo denominado por los madrileños "el Corral de los Trufaldines". Las representaciones duran desde 1703 hasta 1711. En 1716 da funciones en los Caños otra compañía italiana, alternando lo cantado con lo representado. Durante varios años aquellos intérpretes y los que les sucedían al renovarse el personal, toman parte en funciones palatinas. El Marqués de Scotti procura que predominen las óperas italianas. Aunque a la sazón se componen aquí algunas óperas en estilo italiano, esas compañías extranjeras tenían exigua aceptación entre el pueblo, debido principalmente al desconocimiento del idioma.

En 1735 abandonan los italianos el Coliseo de los Caños, y bien pronto actúa en ese local una compañía femenina de intérpretes nacionales, dedicada exclusivamente a representar óperas italianas, con los libretos en español. Figuran como actrices principales las hermanas Francisca y María Antonia Castro. Durante varios años esa compañía da funciones sin continuidad, tanto en dicho coliseo como en otros, y los compositores predilectos fueron Coradini, Corselli y Mele.

En 1738 se reconstruye el coliseo de los Caños e inaugura sus funciones con cantantes traídos de Italia, teniendo abiertas sus puertas para la representación de óperas ese año y el siguiente. Desde su reconstrucción sólo permanece abierto veinte meses, durante los cuales se representan media docena de óperas, predominando entre ellas las de Hasse el Sajón. Como consecuencia de las rivalidades surgidas entre empresarios, cantantes y músicos, este coliseo da fin a su campaña, y durante treinta y seis años mantiene cerradas sus puertas a la ópera.

Mencionando Armona las representaciones de ópera dadas en 1739 y 1740, dice: "Con el gusto de oír a tantos cantores fa-

mosos las mejores arias de Italia, se extendió por Madrid el nuevo gusto de su música, y su decidida afición corrió al instante por todas las capitales de provincia. Apenas había un joven, una señorita, un oficial mozo que no supiese y cantase de memoria el *Mísero pargoletto;* el *Padre, perdona;* el *Son regina; Se tutti i mali miei,* etc. Corrió, pues, ese gusto (ya hecho gusto de moda) por los estrados en todas las funciones particulares o caseras. Los maestros de música, los compositores y las orquestas lograron, por su continuo ejercicio, grandes aplausos y fomento. A esta pasión se unieron los preceptos y se extendió la música por principios; se aumentó el número de los aficionados, y así se encontraban y a porfía cantaban las arias italianas, los recitados, los rondós y las cavatinas de los mejores compositores de aquel país." Debemos tener presente, como hace notar Cotarelo y Mori, que Armona era entonces uno de esos aficionados.

Episódicamente representan las cantantes españolas algunas óperas durante el decenio 1740-1750. Entretanto se dan representaciones de ópera en el Buen Retiro, con el concurso del famoso cantante y excelente organizador Carlos Broschi, conocido por "Farinelli". A los compositores italianos que se citaron anteriormente hay que sumar, en esas representaciones palatinas, los nombres de Pergolesi, Cocchi y algunos más. La orquesta contaba con músicos tan distinguidos como Misón, Herrando y Nebra, todos ellos españoles.

En el decenio que vió cristalizar la tonadilla escénica independiente siguen las grandes funciones de ópera en el Buen Retiro, pero sólo hasta 1758, y ante un concurso formado por el mundo oficial y la nobleza; mas a fin de que no quedasen lugares vacíos, se invitaba a los paseantes para que entraran, si por lo desapacible del día o lo conocido de la obra se retraía el auditorio cortesano. Corselli, Mele, Conforto, Caldara, Latilla, Vinci, Galuppi, Jommelli, Bonno, Cocchi, Pergolesi y el catalán Valentí (a) *Aulita,* fueron los autores interpretados. Con la muerte del Monarca cesan esas fiestas y se eclipsa Farinelli. Los cantantes italianos, privados entonces de representar en el Buen Retiro, intentan hacerlo en los Caños; pero se les niega el permiso, y retornan a su país.

En 1766 el Conde de Aranda crea el teatro de los Reales Sitios, llevando a él una compañía que hacía tragedias francesas

y otra de canto y baile italiano. Lo español, como se ve, quedó ausente. Los operistas incluídos en esas funciones —que se inauguran el año 1767— son: Piccini, de quien se oye música por primera vez aquí; Rutini, Marelaschi, Majo, Galuppi, Tellici, Guglielmi, Capua, Sacchini y Scolari. Esas representaciones se dieron, con intermitencias, entre 1767 y 1771, como se ve, a falta de los papeles administrativos, por los libretos impresos de las piezas cantadas entonces.

Faltan noticias de la labor realizada entre 1772 y 1775. En 1776 el Ayuntamiento de Madrid, considerando necesario mantener aquí el espectáculo italiano, se propone dirigirlo, pues pretendía encauzarlo a su gusto, y con tal motivo quiere utilizar la compañía italiana, para que representase en los Caños al concluír la real jornada. Si se dieron funciones, cosa que no consta, debieron de ser poquísimas, porque en 1777 se cierran definitivamente los teatros de los Reales Sitios y se disuelve la compañía. La afición de cierto público filarmónico por las óperas bufas no fué bastante para vencer la resistencia general a admitir un espectáculo cantado en idioma extranjero.

Durante los años sucesivos se representan en Madrid óperas, ya convertidas en zarzuelas, ya en su forma original, a cargo de actores españoles. Cantan éstos *La frasquetana* (*sic*, en vez de *Frascatana*), de Paisiello, en italiano, el año 1782; *Los Visionarios*, en 1783; *La italiana en Londres*, en 1785, y *La criada ama* (es decir, *La serva padrona;* mas no la de Pergolesi, sino la de Paisiello), en 1786. Se trataba, como vemos, de representaciones aisladas, sin continuidad, pero que, a pesar de todo, evitan que se pierda el terreno conquistado por esos productos artísticos.

En 1787 inaugura los Caños sus funciones de ópera, con orquesta numerosa (18 violines, dos violones, tres contrabajos, cuatro violas, dos oboes, dos flautas, dos clarinetes, dos trompas, dos clarines y un clave). Para establecer una comparación a tal respecto, recuérdese que en las suntuosas funciones organizadas por Farinelli unos treinta años antes, la orquesta se componía de tres maestros de clave, que eran los directores, diez y seis violines, cuatro violas, cuatro violones, cuatro contrabajos, cinco oboes, dos trompas, dos clarines, dos fagotes y dos timbales; y que, según se deduce por los papeles conservados, en 1776 la orquesta de los Reales Sitios estaba integra-

da por seis violines, dos contrabajos, dos oboes y dos trompas. Preparóse la inauguración con una campaña de Prensa, resaltando los dos artículos que *El Diario* dedicó al origen e historia de la ópera.

Con adversa suerte, que impuso continuos cambios de empresa, representáronse numerosas óperas en los Caños desde 1787 hasta 1799, y se hubieran seguido representando allí en italiano y con personal extranjero, como hasta entonces, sin la disposición dictada en las postrimerías de 1799, imponiendo que todas las obras se cantasen en idioma español y por actores nacionales. Tras la inauguración de 1787 con una ópera de Sarti, siguen otras de Anfossi y Cimarosa. Quiebra la primera empresa al punto y su sucesora pone obras de los compositores citados, más Paisiello. Al constituírse en empresaria la Junta de los Hospitales el año 1788, da óperas de Bianchi, Guglielmi, Alessandri, Cimarosa, Paisiello, Gazzaniga, Fabrizzi, Bernardini, Marcelo de Capua, Tritta, Tozzi y el español italianizante Martín y Soler. En 1790 se constituye una "Asociación para la representación de óperas italianas", la cual toma en arriendo el Coliseo referido y representa obras de Andreozzi, Anfossi, Tritta, Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Salieri, Gazzaniga, Bianchi, Sarti, Paer, Zingarelli y Martín y Soler, trayendo, entre otros cantantes, a la renombradísima Luisa Todi. Disuelta dicha Asociación en 1795, porque le fué el negocio tan ruinoso como lo venía siendo a los anteriores empresarios, se hace un nuevo arrendamiento, y desde entonces hasta 1799 inclusive figuran óperas de los autores citados, y además otras firmadas por Della-María, Trento, Nassolini, Isouard, Winter, Paer, Gardel y Cristóbal Gluck (éste con *Orfeo*, en 1790).

* * *

Como se ve, la influencia de la ópera italiana sobre la música y la afición madrileñas presentó varias etapas bien definidas durante el siglo XVIII: la inicial, en el primer decenio, dejó menguadas huellas; la segunda, entre 1716 y 1737, presenta óperas tanto en italiano como en español, y ve infiltrarse el gusto italiano, a lo cual contribuye sobre todo Coradini, quien en unión de Corselli, pesa decisivamente sobre la vida musical palatina; la tercera, entre 1737 y 1758, coincide con la privanza de Farinelli, y merced a éste obtienen o mantienen su celebri-

dad varios compositores extranjeros que se hallaban en Madrid (Coradini, Corselli, Mele y Conforto), a la vez que reciben encargos otros afamados compositores italianos (Jommelli, Galuppi, Latilla, Majo, Cochi y Mazzoni) para componer obras cuya primera audición habría de verificarse en nuestro país y no en el suyo; la postrera, entre 1787 y 1799, da la hegemonía absoluta a la ópera napolitana de la segunda mitad del siglo XVIII, y abre paso a producciones líricas procedentes de otros países, como las firmadas por Isouard, Paer y Gluck, sin que en ningún momento engendre piccinismos ni gluckismos, como en París.

Al escribir Iriarte su poema *La Música* en 1779, traza una lista en endecasílabos de los músicos a quienes el melodrama dió "duradera fama", y dice así:

> Galuppi, Vinci, Pergolese, Leo,
> Héndel, Pórpora, Lulli, Pérez, Feo.
> Trajeta, Mayo, Cáfaro, Piccini,
> el anciano Saxón, Nauman, Sacchini,
> Paesielo, Anfossi, y otros infinitos
> que no sólo han sabido con primores
> agradar en sus músicos escritos,
> sino hacer agradables los errores.

Y, refiriéndose nuestro poeta a Jommelli, en otro lugar de esta misma obra, lo denomina "cuerdo censor, maestro esclarecido".

Desde que la muerte de Fernando VI había dado lugar a que Farinelli abandonase nuestro país, hasta que Iriarte compuso este poema, habían transcurrido unos veinte años; pero es lo positivo, por lo que a las aficiones filarmónicas atañe, que si la defunción de aquel Monarca y el advenimiento de Carlos III hacen que el cetro pase de las manos de un melómano a las de un cazador, ello no impidió que lo que pudiera perder el arte musical extranjero por la ausencia de su gran fomentador Farinelli en Madrid hallase en otras elevadas esferas una compensación beneficiosa para nuestro arte musical, y por eso los aficionados o competentes conocían vidas y obras de los más reputados operistas italianos, como lo comprueba ese fragmento de Iriarte.

El extraordinario cultivo de la ópera durante los últimos años del siglo XVIII, dió un arraigo firme en nuestro suelo. Com-

pruébalo, entre otros hechos, la comparación entre los dos inventarios de la música existente en los Caños del Peral, con cuatro años de diferencia. El inventario de 1791 da un total de 44 óperas bufas, cuatro óperas serias y 54 bailes. El de 1795 contiene 96 óperas, cuatro oratorios y 99 bailes, o sea el doble justo de óperas y casi el doble de bailes. Por eso, al prohibirse en 1799 la representación de obras teatrales en idiomas exranjeros y por intérpretes no españoles, aquellas producciones que antes eran cantadas en italiano para pregonar la fama de numerosos músicos napolitanos, ahora se convierten en zarzuelas, o quedan fragmentadas, o se utilizan parcialmente, asociándolas a otras obras del mismo jaez, si no se hacian arreglos puramente instrumentales, pues de todo hubo, y en abundancia, al comenzar el siglo XIX. De ahí también que la tonadilla, desvirtuando su carácter primitivo, apareciese durante estos años con una desnacionalización cada vez más visible y con artificiosas hinchazones verdaderamente absurdas. Si hasta entonces el folklorismo indígena había jugado con frecuencia un papel decisivo en la música de tonadillas y sainetes, después nuestros mismos compositores netamente iberos prodigan sus flagelaciones o censuras contra la invasora corriente italiana, repleta de "tarariras" importadas por "trufaldines" u "operantes", sin perjuicio de componer por los mismos días diferentes obras, donde se ven los mismos defectos de que acusaban a sus colegas exóticos, pues no vacilan en recargar con vocalizaciones absolutamente antiespañolas sus propios frutos musicales. Y es que entonces tonadilleros de tanto relieve como un Esteve o un Laserna hubieran anhelado emular a un Guglielmi, un Anfossi o cualquier otro compositor italiano de análoga categoría y prestigio, que a la sazón estaba tenido por operista insuperable, aunque su nombre no despierte la menor idea ni evoque tampoco el menor recuerdo entre los filarmónicos más entusiastas del siglo XX. Esteve, sin embargo, no incurrió tanto en esa dejación del espíritu nacional como lo hubo de hacer Laserna, cosa perfectamente explicable por razones cronológicas. Aquél abandonó la composición teatral en 1790, es decir, a poco de iniciarse una popularización de la ópera italiana que durante el último decenio del siglo XVIII iba a imponerse con ímpetu arrollador y que recae, letal, sobre Laserna durante ese postrer decenio de dicho siglo y el primero del siglo XIX. El examen de la música tonadillesca

comprueba, pues, cuán inexacta fué la afirmación suscrita por Pedrell de que la tonadilla fuese un grito de protesta contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura y contra el italianismo de la música. Dice ese historiógrafo musical: "El músico sabrá componer música a la italiana o a la francesa si se trata de ridiculizar a un operista o al famoso modisto monsieur Trictac de don Ramón de la Cruz; fuera de estos casos será español a machamartillo, español con todas sus buenas cualidades y sus defectos." De la inexactitud contenida en esta contundente afirmación, dan fe gran número de obras. ¡Cuánto abundan los números provistos con inflexiones, melismas y gorgoritos desenfrenados a la italiana, sin que los inspirase la intención de parodiar o caricaturizar lo extranjero en una exaltación de indigenismo, sino el anhelo mal reprimido de emular precisamente a esos exportadores de música italiana tan venerados a la sazón por doquier! ¡Y cuántas veces esas manifestaciones ajenas al espíritu racial ibérico se ven en piezas de filiación u origen absolutamente popular, como lo eran, por ejemplo, las seguidillas boleras o las seguidillas majas! De tal suerte se enracimaron lo popular y lo postizo al decaer la tonadilla, y de tal modo cayó aquello agobiado por esto, que *Don Preciso*, testigo contemporáneo de mayor excepción, declara en términos inequívocos por lo rotundos su indignación ante el irreparable daño inferido a nuestra música nacional en el terreno de la tonadilla precisamente.

Hay, sin embargo, una reciprocidad de influjos entre lo italiano y lo español, si bien éste actuó en escala reducidísima sobre aquél. Recordemos, efectivamente, dos casos demostrativos, suministrados por otros tantos cantantes de ópera. El boloñés Domingo Panzacchi, de quien ya hemos hablado, permaneció varios años al servicio de la corte madrileña, traído por Farinelli, y cuando abandonó Madrid, para desempeñar análogas tareas en la corte del elector Maximiliano III, recordaba con singular placer los nueve años pasados en España, o canta tonadillas y seguidillas ante historiógrafos musicales tan reputados como el inglés Burney, para mostrar el encanto típico de nuestra música nacional, de la que se hizo defensor entusiasta. Sebastián Brignoli o Briñoli vino a España como cantante de ópera y en España se quedó, figurando durante muchos años como uno de los más sobresalientes cantantes de zarzuelas y tonadillas. Como

contraste con esto podríamos recordar casos inversos, cual el de Lorenza Correa, que después de distinguirse como tonadillera en Madrid, brilló como "prima donna" en los principales teatros de Italia y Francia.

Para complementar esta información recordaremos que durante el primer decenio del siglo XIX los Caños absorbieron el cultivo de la ópera. En el teatro del Príncipe sólo se hicieron tres óperas, cuyos respectivos autores eran Pucitta, Cimarosa y Guglielmi; y en el de la Cruz únicamente dos, firmadas por Mayr y Cimarosa respectivamente. El de los Caños puso en escena producciones de Paisiello, Portogallo, Federici, Salieri, Dalayrac, Mayr, Della-Maria, Berton, Paer, Gnecco, Farinelli, Palma, Cimarosa y Fioravanti, así como *Las bodas de Fígaro* de Mozart (1802) y *El califa de Bagdad*, tal vez el de Boildieu. En este mismo coliseo se representaron igualmente dramas sacros, oratorios y varias óperas españoles cuyos autores, en parte de origen o nacimiento extranjero, no se mencionan sino en algunos casos; los respectivos compositores eran Manuel García, Esteban Cristiani, José M.ª Francesconi, Isouard y Stort, con lo cual se acredita el imperio de la producción extranjera y el desdén hacia la nacional, ya que seguramente las obras que figuran como anónimas fueron escritas por músicos españoles.

* * *

La influencia italiana, en realidad, se manifestó a veces durante la juventud de la tonadilla, si bien sólo de un modo pasajero y accidental, afectando ya a ciertos rasgos, como los suministrados por Misón cuando escribía extensos "recitados" en varias obras; ya a manifestaciones externas, especialmente cuando se adoptaban frases y vocablos italianos, o se adaptaban a este idioma nombres comunes o propios absolutamente iberos. Al compositor se le denominaba a veces "signor", en vez de "señor"; así la portada de la tonadilla *Yo me acuerdo algún día*, dice que su autor es el "Sig.r Misón". *Los alguaciles* (Guerrero, 1758) consigna en su portada que dicha obra tiene violines, trompas *e basso* (*sic*, en italiano, aunque hubiera debido decir "y bajo"), y al autor se le denomina "Antonio Guerrerini". Mas tarde se dan a ciertos números rotulaciones netamente italianas, aun tratándose de obras construídas sobre asuntos nacionales. Recordemos que una de las piezas escritas para *La besuguera* (Mo-

ral) se titula "quartetto", sin que haya ningún personaje italiano, pues la obra gira alrededor de las deudas incobrables que tenía cierta vendedora de besugos.

No faltan ejemplos de la intromisión italiana inspirada por la parodia. *La maja del rumbo* (Palomino, 1774) es una tonadilla a solo de tipo narrativo donde la intérprete manifiesta que un italiano la hizo una declaración amorosa en español "chapurreado", y aquí la música está vaciada en el molde del "recitado" tan usual entre los operistas.

A veces se mencionan los apellidos de operistas ilustres o famosos. El entremés *La hostería de Ayala* (Anón., S. a.) intercalaba la tonadilla de *La niña*, donde figuran los siguientes versos cantados:

TODOS.
¡Viva el torerillo! ¡Viva!
PONCE.
Questo e un po chavacano,
que non e de Pergolesi
sa cantar en italiano.

El influjo de Jommelli trasciende al campo tonadillesco en el penúltimo decenio del siglo XVIII. A dúo está *La operista y el cómico* (Laserna, 1784), teniendo por personajes los que el título expresa. En una escena del diálogo, el varón manifiesta que va a cantar "un nocturno del colendísimo Jomelli". También debe de pertenecer a esta época otra tonadilla a dúo con el doble título *La dama y el abate* y *La usía y el abate* (Esteve, S. a.), en donde la intérprete anuncia que va a cantar unas "seguidillas de Piccini". En 1784 se escribe *La despedida de la Tordesillas*, en dos partes (Laserna), la cual incluye varios números de *La Frascatana* (Paisiello y *Los visionarios* (Anfossi).

Arias, cavatinas y rondós son frecuentes en la tonadilla durante sus postreros lustros. A veces no figuran como productos españoles inspirados por la imitación de modas extranjeras, sino que se intercalan obras italianas, como ya se había hecho antes. La tonadilla a solo *La señorita apasionada por la música* (Laserna, S. a.) incluyó un pliego suelto que contiene una "cavatina" sin título, de Giussepe Arista, cuyo primer verso dice: "Voi che forse un cor provate". En la tonadilla a 3 *No los puedo ver pintados* (Laserna, 1805) un personaje sale con un papel en la mano, sobre el cual está escrita el aria que ese indivi-

duo se propone repasar. A continuación, el manuscrito literario dice "Aria", como epígrafe, dejando dos páginas en blanco, lo cual hace suponer que se intercalaría aquí alguna composición conocida del repertorio italiano, de igual modo que se tomaban seguidillas, fandangos y tiranas *ad libitum*, sin que los músicos se cuidasen de escribirlas en las respectivas obras.

Casos más curiosos son los de ciertas sustituciones de piezas netamente españolas por otras que tienen origen extranjero. Una parola dialogada de *La prueba de los cantores* (Laserna, 1793) dice:

GARRIDO.
¿Seguidillas, tiranilla
y terzetto aquí me dais?

VICENTE.
Sí, señor. La seguidilla
es seria...

Las dos veces aparece tachada la palabra "seguidilla" y sustituída por la palabra "cavatina". La música correspondiente a a estas seguidillas va encabezada con el adverbio "No", y tiene cosidas las hojas que la contenían, con lo cual había que saltarla por fuerza, durante la representación de dicha obra.

"Arias", "arietas" y "arietillas" son denominaciones que sirven para rotular algunos números. "Arietilla" es lo que para "humanar" a los padres cantaban dos enamorados en *Los adustos* (Laserna, S. a.). La intérprete anuncia que cantará una "arieta" en *La miscelánea* (Laserna, 1776) y, según rotulaciones del libreto, canta un "aria" precedida de su "recitado", lo cual revela la absoluta identificación de aquella palabra en su forma ordinaria con la diminutiva, a semejanza de lo que sucedió también al establecerse la similitud de "tonada" y "tonadilla", de "seguidilla" y "seguidillita", o de "tirana" y "tiranilla".

Las "arias" tonadillescas tienen a veces indicaciones italianas para su interpretación. Está en "allegro spiritoso", con gorgoritos, la escrita en *El llanto y traza de Coronado* (Anón., S. a.). A veces realzan una letra humorística, como la puesta a *El gusto perdido* (Laserna, S. a.). A veces llevan una adjetivación complementaria, como el "aria bufa" que cantaba el abate en *La dama y el abate* o *La usía y el abate* (Esteve, S. a.). Es frecuente que el "aria" vaya precedida de un "recitado" para afirmar su carácter extrapopular, como se ve en *El autor y partes nuevas* (Anónima, S. a.), o en *La sorpresa* (Laserna, 1806). Por su estilo es archiitalianizante y va provista de gorgoritos a granel esta

obra, así como también, entre otras muchas, *El maestro y las discípulas* (Laserna, S. a.). Ofrece una muestra curiosa de alianza internacional *La operista fingida* (Esteve, 1786), pues contiene un "aria" con estrambote de "tirana", dentro del lógico molde ternario A B A. Es Laserna el compositor que más prodiga en sus tonadillas las "arias" con texto italiano. Recordemos entre sus obras que se hallan en este caso las tituladas *La venida de Muñoz* (1804) y *Los celos de Paco* (1808).

Los "rondós" no son muy usuales, pero se hallan desde la juventud hasta la decrepitud de la tonadilla. "Rondó" es el número inaugural de *Una viuda, un caballero y una vieja* (Misón, 1764). "Rondó", precedido de un "recitado", es una de las piezas que integran *La despedida de los amantes* (Laserna, S. a.). También hay "rondó", y por cierto con letra italiana, en *De fuera vendrá* (Moral, 1797). Cabe sospechar que se consideraban idénticos "rondó" y "cavatina" por algunos autores de la época, leyendo *La miscelánea* (Anón., S. a., cantada por Vicente Camas), pues la "tiranita" que aquí figuraba se reemplazó por una pieza con texto italiano, cuyo anuncio se verificó en los términos siguientes: "Ella tendrá en italiano — un "rondón" (*sic*) o "cavatina".

Las piezas con texto italiano aparecen, asimismo, con otros epígrafes o simplemente bajo una denominación agógica usual, como vemos en un "cantabile" de los dos puestos por Esteve en 1775 a la segunda parte de *Los forasteros y los payos*, o en un "larghetto" de *La Miscelánea* recién mencionada. La penúltima de las referidas piezas se caracteriza por sus gorgoritos sobre la vocal "a" en la cadencia. Esta clase de vocalizaciones se da más o menos esporádicamente en diversas tonadillas, a través de las diversas fases de este género teatral.

La voz "canzonetta" aparece aludir a una pieza netamente italiana, mas no sucedió siempre así, pues la hallamos referida a números con texto español y aun francés, como es el caso de *Los estudiantes farsantes* (Moral, 1790). Inversamente, tratándose de danzas francesas por su origen, como el "minué", se las utiliza alguna vez que otra, desprovistas de toda significación coreográfica, para poner en música textos italianos intercalados en las tonadillas. Tal sucede con el "minué" de *El petimetre y la maja* (Anón., 1768) o con el "tiempo de minué" de *El terno* (Valledor, 1776).

III. *Otras influencias musicales europeas.*

Después de la influencia italiana, ninguna actúa de un modo tan constante sobre el campo tonadillesco como la influencia francesa, aunque en este caso lo usual era utilizarla con miras a la caracterización. El "minué" adquiere tal carta de naturaleza, que lo vemos empleado en alguna "tonadilla" como la de Misón, *Lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva*, figurando que lo tocaban unos ciegos a la guitarra, y teniendo un aspecto instrumental exclusivamente. Por lo común, más que como pieza coreográfica se lo emplea como pieza vocal. Algunos números se epigrafían con los rótulos "minué", "minuet" o "minuete"; otros contienen la indicación agógica de índole coreográfica: "Tempo di minué" o "Tempo de minué".

Vemos un "minué cantabile" (*sic*) en *No es por divertiros* (Galbán, S. a.). y un "minuete ayroso" en *El cuento de la venta* (Anón., 1764). Varias producciones asocian el minué a melodías populares españolas, para realzar la oposición reinante entre las finuras de los usías y petimetres y el carácter popular de la gente maja. Se puede afirmar que ningún maestro de cuantos cultivaron la tonadilla dejó de escribir minués. Además de los autores citados, los compusieron para esos intermedios teatrales los compositores Marcolini, Ferandiere, Aranaz, Rosales, Valledor, Laserna, Esteve, Moral, etc.

Abundan las canciones francesas sin denominación específica, pero con un marcado sello popular, teniendo no pocas de ellas un texto en idioma francés. Ya Misón puso un "andante a la francesa" en *El chasco del cofre*. Marcolini, Ferandiere, Esteve, Laserna y Moral, entre otros, han llevado a sus tonadillas melodías de esa procedencia. A veces ponían el título agógico-geográfico "allegro a la francesa"; otras aparece el rótulo "canzoneta" o "canzonetta", mas el texto está en francés, como ya se ha dicho.

Una canción francesa que repiten varias tonadillas, debido a la gracia con que la llevó a nuestra escena Valledor en *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785), es la famosa "canción de Mambrú", como se designa comúnmente. Aparece tratada de diversos modos, desde la melodía sin acompañamiento hasta el coro con refuerzo instrumental, y se la ve con ligeras varian-

tes melódicas en los diversos textos musicales. En la referida obra de Valledor, se titula "Canzonetta" y presenta la particularidad de que cada dos compases eran cantados alternativamente por un par de personajes a dúo (ya sargento y paje, ya dama y paje) y por "tutti". "Canción francesa" se denomina un "dúo" de *La gallega del zorongo* (Moral). En *La españolizada* (Anón.) La Caramba decía:

Pues que los extranjeros
gustan digtongos (*sic*),
hagamos una cosa
por este tono;
y compongamos
tonitos españoles
afrancesados.

Esta curiosa seguidilla señala el influjo que la música francesa tenía en Madrid a la sazón.

Hay una "sirridilla francesa" en *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Esteve), advirtiéndose, con referencia a este número, que el peluquero "canta una canzoneta a su modo".

Aunque son raras, aparecen algunas canciones suizas y alemanas, si bien siempre justificadas por la índole de los personajes o por imposiciones de la situación. Aspirábase con ellas a dar un color nacional, cosa más fácilmente lograda en tales casos con la línea melódica de la canción que con el respectivo texto literario, pues éste sufre tan arbitrarias deformaciones, que resulta casi indescifrable. Diversas obras contienen también "alemandas" donde se quiere evocar la danza de este nombre, las cuales, por cierto, son bien distintas a las "alemandas" escritas por Bach y otros compositores germanos del siglo XVIII en sus "suites". Es Laserna el tonadillero representado bajo tal aspecto con mayor número de obras, aunque el número de las mismas es reducidísimo, mas no el único que intercaló en sus producciones este tipo de danza cuando la ocasión era propicia. Merece señalarse, por la curiosa alianza plurinacional del título, cierta "alemanda francesa" (*sic*) que puso Rosales a *El mundi novo* (1777), sin duda porque esa pieza tiene texto francés, como también lo tiene otro "minué" en la misma obra.

Hallamos una "marcha prusiana" en la tonadilla *El tamborilero* (Anón., S. a.). Está escrita para violines, flautas y trompas, como acompañamiento de la voz. El canto va duplicado por la flauta, mientras los instrumentos de cuerda y las trompas imitan de un modo curioso el redoble del tambor. Existe otra "marcha prusiana" en *El oficial y el abate* (Esteve, 1780).

IV. *Las influencias musicales de otros continentes.*

Indianos, criollos y negros procedentes del continente africano aparecían en algunas tonadillas, así como también otros personajes moros. En tales casos, para presentarlos con una caracterización musical adecuada, solían cantar melodías propias de sus respectivos suelos.

No siempre, en tales circunstancias, se conserva la parte musical, y entonces el libreto informa sobre la existencia de tales números.

Las canciones moras se caracterizan por estribillos que prodigan las voces "zala" o "zalamela" y "guir, guir". A veces asociaban ambas expresiones; y no sólo en tonadillas, sino en sainetes también, como, por ejemplo, el titulado *El médico y los cautivos* (Anón., S. a.; pero contemporáneo de la tonadilla escénica), donde cuatro parejas de cautivos cantaban acompañándose con "sonajas":

Harseinam robe milon.
Sumurjan zala, zala.
Guir, guir, guir, guir,
gar, gar, gar, gar.
Que ser imposible
lo mejor guardar.
Guir, etc.

La Gitanilla (Castel, 1776) explica de qué manera bailaban el zalamela los moros argelinos. *La sultana* (Anón., S. a.) tiene un número cantado por moros. Aquí al "zala zala zala" cantado sigue el "guir guir" hablado. Debe señalarse que, al presentar personajes moros, los tonadilleros no vacilaban en escribir obras caracterizadas por su aspecto amorfo, como lo comprueba *La maja y el berberisco* (Laserna, 1784).

Las canciones de negros también contribuyen a dar color en las tonadillas. *La gitanilla* (Castel, 1776) de que se ha hablado en el párrafo anterior, explica de qué modo bailaban los negros el "cumbé" por Guinea. El "cumbé" a cargo de negros establecidos por americano suelo, abunda en la producción tonadillesca y se presenta siempre con cierta uniformidad melódica. Ya Misón utilizó esa fuente musical exótica al escribir una canción negra, por cierto en un tipo que recuerda la guajira, para *Los Negros* (1761). En varias obras hizo Laserna otro tanto.

Como ejemplo de melodía criolla citaremos una canción sud-

americana que los intérpretes anunciaban como "sonsonete de Buenos Aires" y se halla en *El gusto perdido*. (Laserna, S. a.)

Hallamos "tononés" en tonadillas de Esteve y Laserna. La titulada *La vanidad castigada* (Esteve, 1783) tiene uno, cuya letra dice así:

Aunque a mi tambor yo quiero,
es fuerza disimularlo,
porque no quiero que entiendan
que soy la misma de antaño.

Ay, tononilla.
Ay, tononé;
que es mi amor en todo
amor de mujer.

V. *Asociación de lo extranjero a lo nacional.*

En la música tonadillesca es frecuentísima la asociación de lo extranjero a lo nacional. El "minué" de un modo especialísimo, aparece entroncado con melodías netamente hispanas. En *Cada oveja con su pareja* (Anón., S. a.), enlaza con una "jota" para marcar el contraste entre la canción de los petimetres y la de los majos; en *La beata limera* (Aranaz, S. a.), la dama y el galán cantan una melodía en "tempo di minué", la cual enlaza con unas seguidillas cuando interviene la limera en el diálogo. Desemboca en un "fandango" un "minué" de *Tres ingenios* (Esteve, 1766). Estos dos números se ven, y por cierto designando al "fandango" con la expresión pintoresca "minué del Barquillo" (la cual a la sazón debía de ser corriente, pues también la mencionan algunos sainetes de la época), en *El celoso chasqueado y transformación de Peliche el estudiante* (Esteve, 1787). Las seguidillas finales de *El gallego* (Tudela —*sic* por Aranaz—, 1767), intercalan un "minueto" para hablar del amor por lo fino.

Los adustos (Laserna, S. a.), concluye dando las gracias al público para finalizar la temporada. Contiene dicha despedida una sucesión de tres números heterogéneos, a los cuales preceden "parolas" anunciando lo que irá en cada uno. La primera "parola" exponía: "A palcos y lunetas — sea con un minué". La segunda dice: "Daré a la tertulia — gracias con folías." La tercera declara: "Al patio y cazuela — va esta cantinela", y la anunciada cantinela es una canción a dos y tres partes vocales alternativamente. La alusión a las preferencias predominantes en ciertas localidades de los coliseos, halla su expresión en una seguidilla de *La enfermedad fingida* (Moral, 1801), que dice:

(Laserna, cens. de 1805), tonadilla de pasos, donde además de un número que mezcla versos españoles e italianos, hay un "dueto" de majos, una canción popular de ciego y además "cantan *un terceto italiano", cuya letra no figura en el libreto. Justificóse* el título de esta obra porque los actores figuran aprestarse a ensayar "los pasos de tonadilla y sainete", y uno de ellos declara a continuación que "la función empezará — por el terceto italiano". Tan absorbente era a la sazón el predominio y tan prestigiosa la reputación de las producciones musicales que Italia venía importando desde largo tiempo atrás.

CAPITULO IV

Morfología y expresión musicales.

I. *Plan general de la tonadilla escénica.*

Dada la sólida relación que la parte literaria mantenía con la musical en la tonadilla escénica, explícase muy bien que, morfológicamente considerados ambos aspectos, hubiera una compenetración íntima de ambos, cuando no quedaba uno de ellos condicionado al otro. Y como se detalló muy ampliamente todo lo relacionado con el plan literario en la correspondiente sección, hemos de referirnos sin cesar a él, ya de un modo tácito, ya de manera expresa, al presentar los diferentes aspectos que ofrece el plan musical en la tonadilla, a través de las diversas fases porque pasó desde el quinto decenio del siglo XVIII.

Haremos ante todo varias consideraciones generales sobre la tonadilla musicalmente considerada. En la época infantil, y más especialmente con don Luis Misón, la línea melódica es a veces menos franca, como si se resintiese algo de contrapunto aún reinante en la música religiosa, o como si mostrase cierta rebeldía —sobre todo al ser tratada vocalmente— ante ciertas restricciones que no se hallaban en la música instrumental, a la cual era tan inclinado Misón. Muy bien pudo suceder que éste, al idear sus obras, no se preocupase para nada de los intérpretes vocales, sino de su propio sentimiento, y que después luchase consigo mismo para encajar la parte vocal en esas piezas, escritas pensando ante todo en la orquesta. Después, con Esteve y con Laserna, la melodía destaca sus contornos, mostrando una gracia legítimamente española. Más tarde, cuando Esteve había dejado su puesto, viniendo a ocuparlo Moral, en tanto que Laserna seguía desempeñando las misma tareas,

BIBLIOTECA MUNICIPAL - MADRID

estos dos compositores se entregan al influjo —mal atenuado en ocasiones, y en otras puesto en evidencia por la intromisión de canciones netamente hispanas que con él contrastaban— de un italianismo perturbador y morboso, con abusos desconsiderados de vocalizaciones muchas veces tan absurdas como ajenas a las intenciones del artista productor.

La armonización solía moverse en el ámbito de una tonadilidad asentada firmemente desde el primer instante, sin introducir grandes sorpresas, pues la modulación, en cierto modo rutinaria, se verificaba a los tonos relativos. Faltaba todo atrevimiento armónico; y no podía haberlo, en verdad, puesto que hubiera sido contrario al espíritu de la época, al ambiente del coliseo, a la disposición anímica de los auditorios y, también, a las intenciones del artista productor.

La construcción presentaba por lo común el tipo unitario (A A), es decir, exposición a la que seguía una repetición llana y lisa del período musical, o el tipo tripartito (A B A) propio del aria, es decir, la presentación sucesiva de dos períodos musicales y la reexposición del primero a la conclusión del segundo. Eventualmente aquel tipo unitario (A A) quedaba quebrantado por la interpolación de una "parola" breve. A veces la misma pieza musical reaparecía después de otras. En algún caso, especialmente cuando se trataba de "fines de fiestas", "follas" o "piezas de música" constituídas por una sucesión de "pasos" heterogéneos, había un número muy breve, confiado al "coro" o a "todos", *que reaparecía periódicamente entre cada dos pasos. No* era extraordinario que un determinado número de los varios que integraban la tonadilla soldase caprichosamente, a modo de sarta, diversos *períodos disímiles, en caleidoscópico mosaico mu*sical, lo cual, en vez de revelar la obra de la reflexión, muestra el fruto de una gestación rápida, sin meditaciones que, al hacer madurar las ideas inspiradoras, hubieran logrado dar mayor robustez. Existían varios tipos especiales de composición con personalidad propia, los cuales —paralelamente con el desarrollo morfológico literario— crecían en cuanto a su morfología musical. Citaremos aquí muy especialmente —sin perjuicio de estudiarlos después con detalle— los denominados "coplas", que ocupaban la parte central de las tonadillas satíricas, y las "seguidillas" finales.

Musicalmente considerada la tonadilla, componíase, pues,

de varias y variadas piezas, cuyo número, mayor a medida que entraban más personajes, fué creciendo, asimismo a medida que transcurrían los años, por lo cual aquello que había comenzado teniendo una extensión en cierto modo reducida, alcanzó proporciones de ópera cómica en un acto cuando la tonadilla escénica se hallaba próxima a su crepúsculo fatal. Las tonadillas de los primeros años solían empalmar sus diversas piezas integrantes, como si fuese una sola, pero con variedad agógica y métrica, por lo cual los correspondientes manuscritos aparecen sin soluciones de continuidad que permitan establecer visualmente una separación entre los diversos números. Sirvan de ejemplo *El pastor y la zagala* (Esteve, 1761); *El escondite* (Félix López, 1761) y *Los cortejos* (Misón, 1762). En alguno de estos casos aparecen soldados todos los tiempos, menos el postrero, que estaba constituído por unas "seguidillas". Por excepción contiene en esta época primitiva una sucesión de numerosas piezas musicales, todas ellas muy breves, la tonadilla *El soldado* (Manuel Pla, 1761).

Una vez algo avanzado el sexto decenio del siglo XVIII, son frecuentes las tonadillas integradas por cuatro números independientes. En tales casos solían ser "seguidillas" las piezas pares, y las impares tienen aires animados o, en todo caso, no muy lentos. Tal vemos en *Dos ciegas y un petimetre* (Misón, 1763) o *El tambor y la labradora* (Anón., 1767). También contiene varias seguidillas, pero no concluye con una pieza de esta índole, sino con una "pastoral", la tonadilla a dúo *Una graciosa de compañía y un compositor de viejo* (Misón, 1762).

Cuando las tonadillas a solo llegan a cristalizar morfológicamente, su constitución abarca tres partes esenciales: la introductiva (que solía constar de uno o dos números, quedando reservado el segundo, en ocasiones, para entablar la idea), la central (donde bajo el epígrafe —no siempre consignado— "coplas", se incluían las estrofas satíricas o los versos narrativos que concentraban el interés de la tonadilla), y la final (seguidilla más o menos amplia, sin o con interpolaciones; u otra pieza: tirana, polaca, "final", etc.).

Había formas especiales, en relación con lo literario, ya por la brevedad del libreto (especialmente en algunas tonadillas consideradas como "juguetes", donde sólo figuraban dos números, hallándose en tal caso la compuesta por Marcolini sin

indicación de año, bajo el título *Aquí vengo, señores*), ya por el aspecto de miscelánea, ya por razón del carácter, subordinado a las circunstancias del momento en que la obra se representaba (suministrando un ejemplo de esto último *El entusiasmo* —Laserna, 1775— donde hay introducción pastoral, juguetito de pascua con dos coplas y seguidilla final), o ya, finalmente, por la amplitud de la obra representada, que tiene el carácter de breve ópera cómica (y de esto ofrecen numerosas muestras Laserna en los dos últimos decenios de su vida y Moral), con arias, dúos, trios, cuartetos, concertantes, coros y otros rasgos que, por sus denominaciones o su sello específico, acusan el influjo del avasallador italianismo musical imperante a la sazón. Algunas de estas obras tienen tal longitud, que su representación exigía más de veinte minutos. "De veinte a veintidós minutos... es lo que debe durar el mayor intermedio de esta naturaleza", se dijo en el concurso público de tonadillas anunciado por la *Gaceta de Madrid* el 2 de diciembre de 1792. (Ver páginas 314 a 316 del primer tomo de esta obra.)

II. *La introducción y las "coplas" musicales en la tonadilla tripartita.*

Es característico el ritornelo que preparaba la entrada de la voz, al comenzar toda tonadilla. En la primera y segunda fase de este género teatral, tenía menguadísima longitud, y por su carácter o estilo anunciaba el primer cantable de la obra, ya tocando la orquesta parte de él, ya glosándolo con cierta gracia. Este preámbulo instrumental no llevaba por lo común título alguno, mas a veces se le denominaba "ritornelo". Durante la tercera fase de la tonadilla, sigue imperando, aunque no con el carácter reducido y modesto de los decenios anteriores, sino amplificado con frecuencia, hasta el punto de ser sustituído en determinados casos por una pieza instrumental ajena a lo que empalmará con la misma. Así, en *Quien lo hereda no lo hurta* (Valledor, 1790), el ritornelo es un "allegro brillante", y enlaza con un "andante sentado" que da principio a la parte cantada. *El tutor burlado* (Bustos, 1790) tiene una introducción orquestal poco española de 34 compases en "allegro brillante". Un ejemplo de introducciones ampulosas por su amplitud, cuando iniciaba su ocaso la tonadilla, se ve en *El árbol de la advertencia* (Laserna, 1797).

Excepcionalmente ese número introductivo puramente instrumental, sea o no ritornelo, lleva rótulos especiales en determinados casos. Se le denomina "Preludio" en la tonadilla *El maestro de baile* (Misón, 1761). Se le denomina "Introducción" en *La sumisión* (Anón., S. a.), siendo de advertir que a las "coplas" de esta misma obra se las titulaba "Canzoneta". Se le denomina "Obertura" en el "sainete en tonadilla" (*sic*) *Todo o nada* (Rosales, 1789): esta pieza, constituída por 32 compases en allegro y compás ternario, tiene carácter armónico, prodigando las escalas, y acaba con una semicadencia que desemboca en el primer número vocal de la obra, el cual se cantaba por "todos" y por varios a dúo, alternativamente, llevando como epígrafe la palabra "Introducción".

El ritornelo no solía recibir tal denominación a la cabeza de la correspondiente pieza musical. A veces, sin embargo, era mencionado en libretos, incidentalmente; como en *Las recetas* (Laserna), donde se advierte: "Habrá una mesa con muchos libros grandes, y durante el ritornelo estará la que cante registrando libros, tomando uno y dejando otro"; o como en *El amo burlado* (Laserna), donde aparecían el protagonista mirando unos papeles puestos en una mesa, y el criado escribiendo en otra mesa, cuando se alzaba el telón, y "en acabando el ritornelo, coge los papeles el criado y los lleva al amo para la firma". *El entusiasmo* (Laserna) consignó: "Empieza ritornelo rumboso, y al hablar ella, para de golpe."

Aunque habitualmente las tonadillas comenzaban con el ritornelo, preludio, introducción u obertura empalmados con un número vocal-instrumental, suministra un caso excepcionalísimo la tonadilla sin título para empezar la Sra. Selvático, pues principia con una "Introducción de versos" (*sic*) declamados, y después comenzaba la orquesta a tocar.

El número introductivo era muy extenso, y cuando la tonadilla había alcanzado prosperidad lozana, solía terminar con otra breve pieza, que por lo general llevaba una denominación agógica, pero a veces figuró bajo el título "coleta" (ejemplo, en *La fonda nueva*, por Esteve, año 1785), o "coletilla" (ejemplo, en *El vinagrero y las majas*, por Esteve, año 1784).

* * *

Se ha examinado con gran detenimiento, en la parte literaria,

lo referente a las "coplas" de las tonadillas, y es fácil comprender cuánta repercusión tenía, en cada caso, la forma estrófica de que allí se habló ampliamente, con el correspondiente molde musical. Ahora bien; esa voz "copla", referida a la música, mostraba un sentido voluble, por lo cual no se la ve aplicada exclusivamente al número central de la obra, y por otra parte, este mismo número central desdeñaba ocasionalmente la referida denominación, ya para no revestirse con ninguna, ya para aceptar otra con la que se puede establecer una sinonimia absoluta.

Ese número central lleva el epígrafe genérico "tonadilla" en *Las abejas* (Félix López, 1761), y en él se habla de las abejas, sus vuelos y ruidos, precediéndole sucesivamente un número titulado "Introducción, Minué", que se cantaba a solo, y otro número cantado a dúo y a tres. Por otra parte, la totalidad de esta obra se denomina también de aquel modo, pues la portada dice *Tonadilla a tres de las abejas*. Se ve, por consiguiente, que la voz tonadilla aparecía aquí empleada simultáneamente en el sentido genérico y en el específico, lo cual no debe extrañar cuando se recuerda que, a la sazón, estaba en su período infantil tal clase de producciones, y al designarse así aquello que después habría de ser conocido comúnmente con la denominación "copla", se aceptaba la supervivencia del significado que primitivamente había tenido la palabra "tonadilla".

"Copla" y "cantinela" se presentaban como voces sinónimas en *¡Oh, qué penas amargas!* (Laserna), pues unos versos del entable dicen: "Escuchad sobre el caso — la cantinela", y poco más abajo, refiriéndose a la misma pieza, se agregaba: "Allá va una coplita — sobre este cuento."

También "coplas" y "canción" aparecen como vocablos sinónimos en *La vanidad mal fundada* (Esteve), pues después del preámbulo decía la tonadillera: "Mosqueteros, atención, — que principia la canción", y en seguida venían las "coplas".

La ambigüedad y carácter genérico del vocablo "coplas" —en contraste con este sentido específico que la identificaba con el número central— resultan en ciertos casos. "Copla" se denominó a una tirana en *El hidalgo en la fonda* (Esteve), donde hay una "copla", y después "Copla 2.ª: tirana". Asimismo se consideraba como "copla" una "jota" extensa con estribillo de *Las colegialas de moda* (Esteve), pues al final de la pieza se lee: "Otra copla y sigue." "Copla" se llamó también un canto reli-

gioso que aún hoy supervive popularizado bajo la forma "un fraile, dos frailes, tres frailes en el coro", al introducírselo en *El capricho de la Pérez* (González), con letra humorística, que cantaba el sacristán a la novia, y que dice así:

Si tú me fueras firme, yo te prometo
guardar todos los cabos para tu entierro.

En contraste con esta sinonimia de "canción" y "coplas", encontramos dos números, denominados respectivamente de esos modos, en *La aldeana maliciosa* (Moral). Y contiene un "cantabile" en vez de "coplas" *Dicen que amor es gloria* (Laserna).

La forma diminutiva de la palabra "copla" se usaba cuando la correspondiente pieza musical tenía reducida longitud. Así vemos una "coplita", acompañada por un violín sin bajo, que cantaba en la escena un fingido ciego de *Los presidiarios de Madrid* (Esteve).

No es absolutamente raro hallar dos "coplas" en una misma obra; y de ello suministra un caso —descontando lo que antes se indicó— la tonadilla *El valiente Campuzano y la Catuja de Ronda* (Valledor).

Cuando alcanzó su madurez este género teatral, si se trataba de tonadillas satíricas a solo, precedía comúnmente a las "coplas" un breve "recitado", debido al influjo italiano que habían importado en nuestro país las arias de las óperas. Durante breve tiempo privó la moda de encabezar cada copla cantada con breves palabras declamadas, las cuales servían de título o anuncio, como se dice en otro lugar de esta obra.

Las "coplas" musicales estaban integradas por una sucesión de estrofas, dos o tres generalmente, y quedaban rematadas con un epílogo, todo lo cual reaparecía variando el texto. No se repetía la misma música sobre cada una de las diversas estrofas, pues ello hubiera producido una monotonía insufrible, sino que el pensamiento musical expuesto en la primera se desenvolvía en las siguientes. A veces se empleaba la voz "párrafo" como sinónimo de estrofa, según muestra *La España antigua* (Laserna).

La repetición de ese número central se verificaba dos o tres veces, y aun algunas más, en los primeros lustros de la tonadilla. *El equívoco* (Misón) declara "De dos en dos coplas el estribillo", y tiene cuatro coplas designadas con los números cardinales correlativos, sobre una música común. La referida repetición no

era absolutamente necesaria, y existe algún caso, como el de *Varias noticias del diario* (Esteve, 1789), en que sólo hay una serie de estrofas.

El número epilogal de las "coplas" se denomina estribillo en varias tonadillas de la primera época, como *El médico fingido* (Marcolini). En la segunda época es usual que tal estribillo adquiera mayor extensión y esté formado por una seguidilla bolera. Esta pieza epilogal de la copla conserva con tesón el molde métrico propio de la danza respectiva, pero se suele revestir con desenfrenados gorgoritos de progenie italiana, como hallamos, entre otras numerosísimas producciones, en *El majo celoso* (Laserna, 1796). En estos remates de las "coplas" se puede ver desde lo más llano y sencillo hasta lo más entonado y ceremonioso. Así, por ejemplo, *Los trajes trocados* (Laserna) tiene unas "boleras vivitas"; *Proyectos de una nueva* (Esteve) anuncia una pieza "a modo de concierto de bolero", y *La dama del terno* (León) incluye un "terzetto bolero" (*sic*, en tan pintoresca asociación bilingüe), es decir, unas boleras cantadas por tres personajes.

La bolera tiene un corte musical diferente de la seguidilla, pues ésta se hallaba vaciada en compás de 3 por 4, y aquélla en compás de 3 por 8, difiriendo asimismo en la rapidez del movimiento. Sin embargo, vemos poco a poco establecerse una confusión por lo que a las respectivas denominaciones atañe, hacia las postrimerías del siglo. Las boleras escritas en la ton. a dúo *El majo y la maja* (García, 1798) reciben el nombre genérico "seguidillas". Pasados algunos años más, acaban por identificarse los vocablos "seguidillas" y "bolero". Así lo comprueba, efectivamente, la definición que de una y otro nos da el catedrático de Latinidad, Retórica y Poética don Luis de Mata y Araujo, en sus *Elementos de Retórica y Poética...* (3.ª edición, Madrid, 1829) al escribir: "La seguidilla o bolero es una cancioncita propiamente española..."

Una vez instaurado el uso de sellar las "coplas" con boleras, libretistas y compositores introducen no pocas excepciones de variada índole, impelidos por el ansia de novedad. Así, por ejemplo, hay una "coleta" breve entre dos "parolas" que rematan las coplas de *El atarantulado*, y dos piezas alternativas que se intercalaban entre las coplas y las boleras de *Las enhorabuenas*, y un "recitado" que enlazaba con las seguidillas epiloga-

les de la parte central en *Los quejosos del mundo,* todas estas obras debidas al numen de Esteve.

Para cerrar este asunto, recordaremos que la denominación "coplas" como colección de estrofas era pluricentenaria cuando se instauró la tonadilla escénica. Un ejemplo curioso, de dos siglos atrás, se halla en el libro *El cortesano* de don Luis Milán —el célebre vihuelista, que también se ha distinguido como literato—, pues allí figuran unas "coplas" cuyo comienzo dice:

Señor: re, mi, fa, sol, la
respondo al ut, re, mi, fa, sol.

III. *El número final de las tonadillas tripartitas.*

La importancia musical de las seguidillas superó tal vez a la literaria, y según *Don Preciso,* hacia fines del siglo XVIII y albores del XIX, esas canciones se acompañaron con guitarras que prodigaban rasgueos, así como también a veces con violines, flautas y otros instrumentos. Las seguidillas musicales abundan en la producción teatral contemporánea de la tonadilla escénica: sainetes, comedias y también óperas extranjeras, a las que se agregaba ese aditamento hispano, probablemente para hacerlas más apetecibles. Recuérdese a tal respecto lo que manifestado queda en el estudio de la morfología literaria.

El caudal tonadillesco nos ofrece variadas seguidillas. Escribiéronse unas para ser cantadas tan sólo; otras, para ser cantadas y bailadas; las menos, para ser bailadas sin letra. Comúnmente las interpretaba la orquesta del coliseo; mas no era insólito que se acompañasen por guitarra, que aun en ocasiones tocaba la misma intérprete. Si las cantaban varios personajes, lo más frecuente era que lo hiciesen al unísono, o formando discantes en terceras y sextas: mas hubo algunos casos excepcionalísimos de seguidillas escritas a tres voces reales de canto en estilo imitado, por influjo de la música polifónica, la cual se proyectó contadas veces sobre lo popular. Ofrece un ejemplo de esto *Las abejas* (Félix López, 1761); aun el mismo Laserna, en varias obras de madurez, adopta, muy excepcionalmente, el mismo estilo.

La polimorfia de las seguidillas —hállense o no como número postrero de la tonadilla escénica— ofrece una variedad grande. Existen, en efecto, seguidillas majas, serias, gitanas, manchegas, boleras e italianizantes por excesos de gorgoritos. Una misma

obra simultanea varias seguidillas de carácter diferente, como *El parlamento del bis-bis* (Esteve, 1786), donde hay tres. A veces la denominación se reviste con una etiqueta agógica, como "Seguidillas andantinas", o "Boleras vivitas".

Seguidillas sin otra denominación que la agógica después de la etiqueta genérica propia del caso, las hay en abundancia, y con una riqueza verdaderamente extraordinaria. He aquí algunas tan sólo —pues agotar la lista sería una labor más enojosa que útil—, incluyendo aquellas otras denominaciones ajenas al carácter peculiar de la seguidilla, y reveladoras de la expresión que se les debía comunicar al cantarlas:

Afectuoso.
Allegretto.
Allegretto brillante.
Allegro.
Allegro assai.
Allegro brillante.
Allegro no mucho
Allegro poco.
Andante.
Andante allegretto (*sic.*)
Andante cantabille.
Andante con moto.
Andante gracioso.
Andante majestuoso.
Andante moderado.
Andante no mucho.
Andante spacioso.
Andante vivo.
Andantino.
Andantino brillante.
Andantino stacatto.
Andantino vivo.
Cantábile.
Cómodo.
Despacio.
Larghetto.
Larghetto giusto.
Maestoso.
Maestoso con brillo.
Medio aire.
Moderatto.
Sentado.
Tempo justo.
Vivace.

Naturalmente que la imprecisión reinante en materia agógica produjo ciertas volubilidades, como aquella registrada compulsando las diferentes partichelas de *El nuevo de las boleras* (Esteve, 1788). El violín primero consignó primeramente para las seguidillas un "andante vivo"; pero este aire fué tachado y sustituído por "allegretto". Además existe otra partichela del mismo instrumento que mantiene el aire "andante vivo".

Don Preciso describe bajo el doble aspecto musical y danzario la seguidilla, tanto si es "manchega" como si es "bolera". Reproduciremos sus palabras aquí, puesto que dan acabada idea del aspecto morfológico exigido por este baile, tan popular entre nosotros durante varios siglos:

"Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancia de unas dos varas,

comienza el ritornelo o preludio de la música; después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que sólo se deben ocupar cuatro compases; sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al cuarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el baile con las castañuelas o crótalos, continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el cual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo; y volviendo a cantar al entrar también el cuarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven a mudar otra vez de puesto; y hallándose cada uno de los danzantes donde principió a bailar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda; al señalar el noveno compás cesan a un tiempo y como de improviso la voz, el instrumento y las castañuelas, quedando la sala en silencio y los bailarines plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas, que es lo que llamamos "Bien parado"... Los aficionados del baile manchego acostumbraban empezar a bailar desde el instante que oían la voz del cantante insinuando la seguidilla; pero este abuso se ha corregido en las boleras, disponiendo que no principien los bailarines hasta el octavo compás, que es cuando realmente comienza a cantarse la seguidilla."

Las seguidillas repetían numerosas veces cada uno de sus versos al ser tratadas musicalmente por los compositores de tonadillas, siguiéndose con ello una tradición popular de la que aún hoy ofrecen muestras vivas las típicas parrandas murcianas. He aquí un ejemplo de esas repeticiones, espigado en *Cuál vida es mejor, la de corte o la de aldea* (Esteve, 1787):

Es estrella de abates,
es estrella de abates
el que los quieran.
El que los quieran.
Es estrella de abates
el que los quieran.
¡Ah! El que los quieran.
Es estrella de abates,
es estrella de abates
el que los quieran.

Es estrella de abates
el que los quieran.
Es estrella de abates
el que los quieran,
el que los quieran,
el que los quieran,
el que los quieran,
el que los quieran
petimetras y chuscas,
lindas y feas...

Con esa obligada y reiteradísima repetición de los primeros versos, se mantenía el interés y se despertaba la curiosidad por la continuación de la estrofa.

La intrusión de la palabra "que", sin ningún valor ideológico —por lo cual debe considerarse como inexistente, so pena de que el sentido quede quebrantado—, la de alguna breve frase y aun la de varios versos ajenos al asunto o cuando más relacionados lejanamente con éste, produce en el sentido de la frase una perturbación que aumenta la gracia de la copla.

Cuando las seguidillas entablaban diálogos, se repartían las repeticiones entre los diversos intérpretes, quienes las cantaban ya solos, ya unidos. Vemos un caso de tal índole en *La vizcaína y el poeta* (Anón.), cuya seguidilla comienza así:

EL.

Ciertos críticos serios
con voces serias.

LOS DOS.

Ciertos críticos serios
con voces serias.
Ciertos críticos serios
con voces serias.

ELLA.

Ciertos críticos serios
con voces serias.

LOS DOS.

Ciertos críticos serios
con voces serias,
con voces serias,
con voces serias,
con voces serias,
hablaban del teatro
de esta manera,
hablaban del teatro
de esta manera.

ELLA.

De esta manera,
de esta manera.

LOS DOS.

De esta manera...

Queda indicado que en algún caso especial las seguidillas epilogales de la tonadilla escénica llevaban un título propio de las mismas y ajeno a la obra de que formaban parte. Un caso concreto se ve en *Los jardineros* (Laserna), cuyo número final tiene una portada con el rótulo *Seguidillas a dúo, de los hombres la astucia*. Esta pieza conclusiva comienza con el verso "De los hombres la astucia", lo cual justifica el rótulo consignado en su portada; y es de suponer que se la trasplantó de otra obra.

Ya se ha visto detalladamente, en la parte literaria, cuán vastas y variadísimas eran aquellas seguidillas de tipo A B A, donde se intercalaba una parte ajena al espíritu y la letra de ese baile nacional. Todo cuanto allí se dijo al respecto tiene aquí perfecta aplicación, dado el modo de condicionarse mutuamente los ver-

sos y la música en este caso concreto; y como sería ocioso repetirlo, aconsejamos su lectura, puesto que este capítulo constituye una parte complementaria de aquél. Sólo señalaremos aquí cuatro ejemplos de interpolaciones. *El francés y las majas* (Esteve) intercala una marcha cantada primero por los intérpretes de la tonadilla y después por una comparsa de "suizos". *Ama, criada y cortejo* (Anón.) es una tonadilla a cuatro que pinta de qué modo se hacían el amor la gente elegante y la rústica. Sus seguidillas finales intercalan un aire de minué, cantado amorosamente por la petimetra y el usía, enlazando este minué con un aire de jota cantado por la criada y su novio. En la seguidilla final de *Un médico y una viuda* (Anón.) se refiere lo que hacen las viudas y viudos en sus hogares, mientras las campanas doblan por el consorte que acababa de expirar. La parte central de esta seguidilla es curiosa, pues en tanto que tocaba la orquesta, el actor femenino describía humorísticamente en una parola aquello que pensaban las viudas en tal trance (alegría de haber perdido al marido, deseo de hallar otro esposo, etc.), y simultáneamente el actor masculino cantaba "dan, dan, dan...", para imitar el tañido funeral de la campana, dando la duración de un compás a cada una de estas sílabas. Al repetirse la música, era el actor masculino quien hacía en una parola reflexiones de análoga índole, mientras la actriz cantaba la onomatopeya del redoble funeral. *La razón de estado* (Esteve) intercala en sus seguidillas epilogales unos versos con cambio de ritmo y expresión musical. Tras ellos viene un "rezitado" de tres compases, que prepara el retorno al tema de seguidillas. Estos cuatro casos (desfile de comparsas, enlace de canción fina con canción plebeya, declamado simultaneado con onomatopeya, y melodía ajena a la seguidilla enlazada con recitado de tipo italianizante) son indicio de la variedad que en materia de interpolaciones musicales ofrecía la seguidilla epilogal de la tonadilla escénica en su forma tripartita de molde A B A.

También quedó señalado en el capítulo de la parte literaria que se relaciona con éste, de qué modo sufrió una transformación la seguidilla epilogal, porque, manteniendo literariamente la forma que le es propia (versos heptasílabos y pentasílabos) lo musical prescindió de ella en absoluto, hasta el punto de vaciar esas estrofas en compás de 2 por 4, y no en el compás ternario, que es propio de la seguidilla musical y del baile correspondiente

a la misma. Debióse tal innovación al ansia de variaciones, y constituía un contrasentido ingente que se hallaba en pugna bien ostensible con usos pluriseculares.

Esa innovación precede al período hipertrófico de la tonadilla que iba a preparar una rápida decadencia; y puede decirse que fué Laserna su promotor. ¿A qué pudo responder tal desviación? Probablemente, descontada el ansia de novedades que inspira en arte los más insospechados modelos, al propósito de romper la monotonía musical causada por el parentesco entre seguidillas y boleras, una vez establecido con arraigo solidísimo el uso de que estas últimas rematasen las "coplas". Si Laserna empleó abundantemente la referida innovación, no así Esteve, por arraigar aquel nuevo régimen cuando este inspiradísimo compositor catalán pidió el retiro. Bustos, Moral y Acero aceptaron sin escrúpulos y hasta con fruición esa novedad.

Estas melodías en molde binario que subrayan musicalmente los versos propios de la seguidilla no aspiraron en lo más mínimo a recoger algo del espíritu español. Todo en ellas trascendía a extranacional; con frecuencia acusaban un influjo descaradamente italiano por intromisión abusiva de gorgoritos. En lo único que coincidían con las seguidillas tradicionales —pero también con las arias italianas— era en repetir con gran tesón y no menor arbitrariedad los versos correspondientes. Puede muy bien decirse que frecuentemente eran más abundantes las reiteraciones, puesto que la hipertrofia que padecía ya la tonadilla escénica exigió prolongar la duración del número musical, aunque la letra, por sí sola, no le suministrase materia propicia. He aquí las repeticiones de *La operista y el cómico* (Laserna, 1784), una de las primeras obras que presentaron la referida innovación, referidas tan sólo a los cuatro primeros versos:

La tarde más serena
que el amor logra.
La tarde más serena
que el amor logra.
La tarde más serena
que el amor logra.
La tarde más serena
que el amor logra.

La tarde más serena,
la tarde más serena
que el amor logra,
que el amor logra,
que el amor logra,
si los celos la turban
se anubla toda,
se anubla toda...

Esas seguidillas, compuestas en compás de 2 por 4, se tocaban por lo general en aire movido, aunque no excesivamente rá-

pido ("allegro", "allegro spiritoso", "allegro cómodo", "allegro moderato", "allegro no mucho", "allegro poco", "allegretto", "andante cantabile"). Varias veces leemos también "vivo". En vez del compás de 2 por 4 tiene el de 6 por 8 alguna que otra obra, como, por ejemplo, *No hay nobleza sin virtud* (Laserna).

Aunque musicalmente habían perdido las seguidillas su tradicional aspecto una vez vaciadas en moldes binarios y desarrolladas libremente, sin preocuparse del patrón constructivo a que se habían sometido las seguidillas que podríamos llamar "clásicas", ello no fué óbice para que al correspondiente número musical se lo denominara "seguidilla" y que así se lo anunciase en los versos que le precedían inmediatamente. Por docenas se hallan casos de esta índole. He aquí tan sólo algunos:

Y con las seguidillas
la idea acabe.

(*El mundo al revés*. Laserna.)

Y con las seguidillas
dé fin aquesto.

(*La crítica de la malicia humana*. Laserna.)

Y con las seguidillas
remate el cuento.

(*La España moderna*. Laserna.)

Y ahora, señores,
porque no canse,
ese juguete
llega a acabarse
con unas seguidillitas
que tiene por remate.

(*La mala etiqueta*. Laserna.)

Lo mismo se dice con respecto al final escrito sobre compás de 6 por 8 de *No hay nobleza sin virtud* (Laserna): "Y con las seguidillas — da fin la idea."

No es raro que ese mismo número musical, ajeno en absoluto al espíritu de la típica danza que había monopolizado la atención de tantos y tantos bailarines, recibiese, como encabezamiento la palabra "Seguidilla", aunque apareciera en compás de tipo binario. Tal ocurre en *La corrección del vicio* (Laserna, S. a.), donde figura ese epígrafe verdaderamente falso en la música de unas seguidillas literarias escritas en compás de 2 por 4.

Esa evolución de la seguidilla debió de iniciarse hacia 1784, pues en este año hay seguidillas de Laserna y Esteve vaciadas en 2 por 4. A partir de entonces, primero de una manera poco esta-

ble, y después con inveterada reiteración, se prescinde del 3 por 4 al poner en música esas seguidillas epilogales de la tonadilla escénica.

Los siguientes ejemplos muestran esa dualidad de seguidillas. El primero, escrito por Misón, presenta en desnuda sencillez y sin repeticiones una seguidilla de molde ternario. El segundo, espigado en Laserna, ofrece una muestra de la seguidilla literaria, mas no musical, de una tonadilla a solo. Y el postrero, recogido en Bustos, ofrece otra muestra de análoga índole, suministrada por una tonadilla a dúo.



* * *

También se expuso, en el capítulo correspondiente de la parte dedicada a la morfología literaria, de qué modo sustituyeron a la seguidilla otros tipos de piezas musicales: tirana, polaca, final —empleado este vocablo con significación genérica—, etcétera, etc. Véase dicho capítulo a tal respecto, puesto que, por tratarse de dos elementos absolutamente inseparables en este caso, cuales lo son letra y música, lo expuesto con respecto a aquélla tiene aquí aplicación absoluta.

Haremos aquí algunas observaciones sobre la "tirana". Según *Don Preciso*, se bailaba esta danza "con un compás claro y demarcado, haciendo diferentes movimientos a un lado y otro con el cuerpo, llevando las mujeres un gracioso juguete con el delantal al compás de la música, al paso que los hombres manejaban su sombrero o el pañuelo a semejanza de las nociones que conservamos de los bailes de las antiguas gaditanas; pero el demasiado abuso que se iba notando en su ejecución llevó

este baile a cierto libertinaje contrario a las buenas costumbres, de que resultó que le desterraron por fin de los saraos y funciones decentes". La tirana estaba moldeada en compás de 3 por 8, y se llevaba con aire animado, aunque no muy vivo. "Allegro sentado" indica para ella el compositor Esteve en *El galanteo nocturno*, pieza, que como otras de igual índole, contemporáneas suyas, incluyó a modo de "coleta" un breve número de despedida. "Allegretto" y "andantino" son los aires de las tiranas, escritas, respectivamente, en *Garrido enfermo y su testamento* y *El amante apocado y la dama quejosa*, ambas obras de Esteve.

Ya se ha dicho en la parte literaria que la tirana recabó independencia, y si al principio aparecía frecuentemente intercalada en la seguidilla epilogal, después la sucedió en la plenitud de sus derechos, aboliéndola en no pocas obras, y a su vez intercaló algunas piezas cuyo carácter variaba en cada producción: así vemos un "jopeo" emparedado en la tirana final de *Los gitanos y el Hidalgo* (Laserna). *Garrido enfermo y su testamento* (Esteve) tiene por final una tirana que se cantaba primeramente a solo y enlazaba con breve parola, tras lo cual se repetía esa misma pieza cantada a solo en su copla y por todos en el estribillo.

Aunque la tirana tenía un molde propio, estando constituída por coplas de cuatro versos octosílabos y asonantados llegó a gozar de tal boga que algún compositor, sin pararse en barras, llegó a componer una tirana musical con una letra de seguidilla, con lo cual se producía una mezcolanza de especies diversas. Típica muestra nos suministra *Los novios celosos o la oposición* (Moral 1790), cuya letra dice:

Son algunas mujeres
como los gatos,
que en lugar de finezas,
vuelven araños.

Esa misma popularidad dió lugar a que en determinados casos —lo mismo que había sucedido con las seguidillas— se dejara de componer la tirana, quedando al arbitrio del intérprete la elección de aquella que prefiriese entre las más populares, para cantarla en escena. Así la monologuista de *La instrucción del poeta* (Anón.), declara en el número final de esta tonadilla que carece de estilo para lo serio, en vista de lo cual

cantará una tirana. En el manuscrito no aparecen ni letra ni música de esta pieza, sino la frase: "Tirana ad libitum."

Tras la tirana que ocupa el puesto clásico de la seguidilla epilogal en *Los petimetres y el hospiciano* (Bustos), hay un coro final de cuatro versos que dice:

Y la tonadilla aquí se acabó.
Si acaso ha gustado, merezca perdón.

Aunque se titula "Final" un número de *El escarmentado* (Laserna), sigue tras él un recitado que empalma con el número postrero de la obra. *Todo es enredos* (Laserna) tiene como conclusión un "villancico" que intercalaba seguidillas. Presenta, por tanto, un curioso caso de inversión, pues por lo general las seguidillas ocupaban los extremos cuando aceptaron el molde triparitario A B A.

Entre los casos excepcionales de un número final en forma de "coplas" señalaremos el suministrado por *La criolla* (Laserna); con la particularidad de que esa pieza satírica sustituyó a las seguidillas en un manuscrito, pero en el guión musical existen seguidillas, sin embargo, y éstas intercalan un diálogo con interrogatorio, como el de esas "coplas", restituyéndose así el molde A B A.

Las "polacas" fueron bastante frecuentes, y reemplazaron a las tiranas de remate tonadillesco hacia fines del siglo XVIII, de igual modo que antes las tiranas habían reemplazado a las seguidillas.

La prueba de los actores (Laserna) concluye con un terceto italiano, el cual se titula "Ifichenia del sacrificio".

Podríamos aumentar los ejemplos de variadísimos finales dentro del plan tripartito, sobre los cuales informa con extensión el correspondiente capítulo de la morfología literaria.

V. *La variedad de tiempos.*

Los cuatro tiempos en cierto modo fundamentales de la música (allegro, andante, adagio y largo) con la riqueza de matices que les daban sus formas diminutivas y la adición de adjetivos o adverbios complementarios, aparecen en los textos musicales de las tonadillas ofreciendo una variedad extraordinaria. No es posible agotar la lista, pues aparecen consignados muchos millares de veces, y no siempre de un modo uniforme, aun

tratándose de una misma pieza musical, sino modificados en las diversas partichelas, como se dirá más adelante. De todas suertes, juzgamos oportuno señalar los principales que hemos registrado, siendo de advertir que, salvo en algún caso excepcional por lo curioso, hemos omitido lo que sólo constituye una variante de índole ortográfica con referencia a un mismo tiempo.

He aquí, pues, sin más preámbulos, la lista de referencia por orden alfabético:

ADAGIOS

Adagio.
Adagio allegretto.
Adagio maestoso.

ALLEGROS Y SUS DERIVADOS

Allegretto.
Allegretto airoso.
Allegretto brillante.
Allegretto brillante no alterado.
Allegretto cómodo.
Allegretto con expresión.
Allegretto con gusto.
Allegretto gracioso.
Allegretto levantado no mucho.
Allegretto más brillante.
Allegretto moderado.
Allegretto no mucho.
Allegretto no vivo.
Allegretto non presto.
Allegretto poco y Poco allegretto.
Allegretto sentado.
Allegretto stacatto.
Allegretto vivito.
Allegretto vivo.

Allegro amoroso.
Allegro assay y Allegro asai.
Allegro ayroso.
Allegro breve.
Allegro brillante.
Allegro brillante con spíritu.
Allegro cómodo.
Allegro cómodo, piutosto andantino.
Allegro de tararira (esta curiosa denominación aparece como título en un número de *Ay, mosqueteros.* (Esteve, 1781.)
Allegro justo.
Allegro majestuoso.
Allegro marcado (en una "Marcha").

Allegro moderado.
Allegro no mucho.
Allegro no precipitado.
Allegro poco, Allegro un poco y Poco allegro.
Allegro presto.
Allegro sentado.
Allegro spiritoso (entre otras piezas, en un "recitado") o allegro spiritosso.
Allegro stacatto.
Allegro stacatto ma poco.
Allegro vibace (sic) y Allegro vivace.
Allegro vivito y Allegro vivitto.
Allegro vivo.

ANDANTES Y SUS DERIVADOS

Andante.
Andante allegretto.
Andante amoroso.
Andante brillante.
Andante cantabile, Andante cantabille y Andante cantaville.
Andante cantabile: despacio.
Andante cómodo.
Andante con moto y Andante con motto.
Andante despacio.
Andante espacioso.
Andante expresivo.
Andante gracioso.
Andante largo.
Andante maestoso.
Andante majestuoso.
Andante no mucho y con expresión.
Andante poco y Poco andante.
Andante sentado.
Andante sentido.
Andante sostenutto.
Andante spacioso.
Andante stacatto.
Andante vivace.
Andante vivito.
Andante vivo.

Andantino.
Andantino allegro.
Andantino assay.
Andantino brillante.
Andantino brillante y gracioso.
Andantino con brío.
Andantino con sordina.
Andantino con spiritu.

Andantino gracioso.
Andantino gracioso expresivo.
Andantino muy poco.
Andantino pastoril.
Andantino poco y Andantino muy poco.
Andantino vivito.

LARGOS Y SUS DERIVADOS

Largeto (*sic*).
Larguetto.
Larghetto giusto.
Largo.
Largo majestuoso.
Largo no mucho.
Un poco largo.

OTRAS DENOMINACIONES

Afectuoso.
Aspacio (por "despacio"), especialmente en los primeros años de la tonadilla.
Brillante.
Cantabile.
Cómodo.
Despacio.
Despacio no mucho.
Maestoso.
Majestuoso.
Medio aire y Medio ayre.
Medio allegretto.
Medio allegro.
Moderatto.
Moderatto andante.
No muy allegro.
Sentado.
Tiempo justo, Tempo justo, Tempo giusto, Tempo giustto y Tempo gigusto.
Vivace, Vivo y Vibo.

Añádanse a estas denominaciones las que tenían origen coreográfico y por cuyo cotejo se ve la identificación absoluta de los vocablos "Tiempo" o "Tempo" y "Aire". Ej.: "Aire de caballo", "Tempo de minué".

Cuando se enlazaban dos tiempos dentro de la misma pieza o se ponía el aire a dos números consecutivos, se empleaban con preferencia determinadas fórmulas, algunas de ellas exóticas, por influjo del vocabulario musical usado en tierras italianas. Siendo igual el aire, vemos empleadas las advertencias: "Al

mismo aire", "al propio aire", "al propio ayre", "come prima", "como prima", "tempo primo", "tempo prima" (*sic*), "como primo" y otras análogas a éstas, de las que sólo difieren por errores fonéticos u ortográficos. Al variar el aire, se solía emplear una fórmula encabezada con el adverbio "más" o "menos", según las exigencias de cada caso. Así hallamos después de "allegretto" un "más allegretto"; después de un "allegro", un "más allegro"; después de un "vivo", un "más vivo"; después de un "sentado", un "más sentado" o un "un poco más sentado"; después de un "andante", un "menos andante", etc. A veces estas fórmulas de expresión no sólo abarcan dos números consecutivos, sino tres. Por ejemplo: tras un "allegro" se ve un "más allegro" y después un "no tan allegro".

* * *

Las adjetivaciones en los aires constituyen con cierta frecuencia verdaderos índices psicológicos de los respectivos autores; porque, no obstante el efímero porvenir que estaban llamadas a tener la mayor parte de esas obras menores, así como el menguadísimo provecho económico que reportaban al compositor, éste cuidaba de la expresión a veces con esmero singular. Así vemos que Misón empleó con frecuencia el "andantino brillante"; o que Esteve, en una misma tonadilla (*El paje montañés*), tiene un "andante sotto voce y picado", un "allegro brillante no alterado" y un "allegro no precipitado"; o que Valledor puso un "allegro vivito" y un "andante espacioso", además de una cavatina "despacio" con letra italiana que desemboca en un "allegro" con letra española, en *La prueba;* o que de los *cuatro números que Rosales escribió para Los Jitanos, dos son* "allegros" y los otros dos "andantes", pero estos últimos provistos con adjetivaciones que revelan sutilezas de expresión, pues uno se denomina "andante poco" y otro "andante despacio"; o que Moral no vacilaba en escribir dos "allegro cómodo" para una misma obra; o que Bustos, en una tonadilla, ponía también a pares el adjetivo "amoroso", aunque aplicándolo a aires diversos, pues los números respectivos aparecen encabezados con las palabras "andante amoroso" y "allegro amoroso".

Ahora bien; la misma facilidad de este género teatral, donde no era preciso hilar muy delgado, dió lugar a uniformidades bien *sorprendentes en muchas obras, pues reinaba con* frecuen-

cia cierta despreocupación por lo que concierne a la variedad y armonía en la sucesión de los aires. No es raro hallar un mismo tiempo repetido en dos, tres y aun más piezas seguidas. Ello se observa durante toda la evolución de la tonadilla y en las obras de los mejores músicos, comenzando por Misón. Es de éste último *Una graciosa de una compañía y un compositor de viejo*, tonadilla donde predominan los "andantinos", pues hay un total de cuatro, siendo el primero "brillante". También produjo el referido compositor *El tiempo de Doña Urraca*, tonadilla donde predominan los "andantes", teniendo uno de ellos el mismo adjetivo que se acaba de mencionar. Otra tonadilla anónima de 1763, *El chasco del majo*, sólo tiene tres piezas, "allegro" todas ellas, aunque con aditamentos complementarios en dos de esos casos: "allegro no mucho" y "allegro un poco". Otra tonadilla también anónima y del mismo año, *La Habana*, tiene a pares los "maestosos". Cuatro "allegrettos" seguidos se ven en *La tragedia* (Anón.). Y se ven cuatro "allegro poco", más un "allegro" al que se tachó la palabra "poco" que con ella enlazaba, en *Las intenciones fingidas* (Anón.).

Esteve suele incurrir en análogas monotonías, como lo demuestran las tonadillas que reseñaremos ahora. *Un marido, la dama y un galán* tiene un "medio allegretto" y dos "allegrettos". *El enredo de Tadeo* tiene cuatro "andantes" seguidos: el primero y último, sin adjetivación; los dos del centro, "cantabiles"; y aún hay otro "andante" en el estrambote de las seguidillas que dan fin a la obra. *El capitán y los negritos* tiene un "allegretto" que enlaza con un "allegro", un "allegretto moderado" y unas seguidillas finales en "allegro". *La Polonia que deja de ser maja* hace suceder un "allegretto gracioso", un "allegretto vivo" y un "allegretto", que es el aire puesto a las seguidillas epilogales de la obra. Más lógica es la graduación, dentro de cierta relativa uniformidad, en *Los payos del Malbrú*, cuyos tres únicos números son un "allegretto moderado", un "allegretto y un "allegro".

Laserna muestra, con perseverancia verdaderamente asombrosa, su absoluto menosprecio para toda consideración en torno a este aspecto de la tonadilla. Cultivaba con preferencia el "allegro", y muchas veces el compás de 2 por 4, para comunicar a sus obras una animación bulliciosa y aun bullanguera, sin importarle lo más mínimo la uniformidad de los tiempos con su inevi-

table monotonía. También es frecuente en no pocas de sus tonadillas el predominio de los "allegrettos". Algunos ejemplos comprobarán lo manifestado con respecto a este compositor.

La cómica y la operista tiene "allegro" (2/4) que enlaza con allegretto (3/4), otros tres números diferentes, todos seguidos y los tres en "allegretto" (3/4), "allegro" (3/4), "allegro" (6/8), "allegro assai" (canción italiana en 6/8), "allegro" (3/8), "allegro" (6/8) y seguidillas finales en "allegro" (3/4) que intercalan un "allegretto" (2/4).

Los marineros de Aranjuez tiene "allegro" (3/4), "allegro" (6/8), seguidillas en "allegreto" (3/4), tirana en "allegretto" (3/8), "allegreto" (6/8), "allegro poco" (2/4), "andantino" (3/8), "allegro cómodo" (2/4) que enlaza con "allegreto" (6/8) y después "primo tempo" o sea "allegro cómodo" (2/4).

El monstruo tiene cuatro "allegrettos" seguidos, en los que alternan los compases binario y ternario, un breve número sin tiempo (6/8), un "allegro" (3/4) y seguidilla en "allegro" (3/4) con interpolación de "allegretto" (2/4).

Siete números integran *La vuelta del Payo*, a saber: "allegretto" (2/4) que enlaza con "allegro" (2/4); dos "allegros" (en 3/4 y 2/4 respectivamente); un "allegro poco" (6/8); dos "allegrettos" (en 3/4 y 6/8 respectivamente), y un "allegro" (3/4).

En *Tildar la murmuración* se suceden "allegretto" (2/4) que enlaza con "allegretto" (6/8), "allegretto" (2/4), "andantino" (3/8) y "allegro cómodo" (2/4), que intercala otro "allegretto" en (6/8).

Los números de *Al fin vence la mujer* son "allegro poco" (2/4), "allegro" (6/8), "allegro" (3/4), repetición del precedente "allegro" en 6 por 8, otro "allegro" en 3 por 4, "allegro" (2/4), "allegretto" (3/8) y extenso "allegro" final (2/4).

En "allegro" están cuatro breves números de la parte introductiva y el de la parte central o "coplas" de *El hidalgo lugareño y la petimetra*. El final aparece constituído por una tirana con "andantino" en la estrofa, "allegretto" en el estribillo, y un remate que comienza en "allegro" y acaba en "allegro vivo".

Menos un "andantino" y otra pieza sin indicación de aire, todos los demás números son "allegrettos" en *La fuente de Santa Cruz*.

La mujer insufrible tiene en le parte introductiva tres "allegros pocos" y un "allegro assai". Tanto las coplas que siguen como el número que da fin a la tonadilla, están en "allegro".

El astrólogo escarmentado tiene un "allegretto", un "allegro poco", un "allegro no mucho" y cinco "allegros".

La rareza de Briñoli tiene cinco números, siendo todos "allegros", tres de ellos, sin denominación específica, y los otros dos, "allegro moderato" y "allegro poco", respectivamente.

La lista de estas monótonas uniformidades en las tonadillas escrita por Laserna, podría prolongarse de un modo casi indefinido, dado el caudal verdaderamente asombroso de su producción. Aparte su inclinación por temperamento hacia los aires animados, es bien posible que contribuyese no poco a tal homogeneidad la premura con que Laserna se veía obligado a producir, para desempeñar sus pesadas obligaciones como compositor de los teatros madrileños.

Otro músico, en quien se puede observar a veces ese predominio de algunos aires con exclusión casi absoluta de todos los demás, es Bustos. Así, por ejemplo, su obra *El tutor burlado* muestra, en sucesión correlativa, un "allegretto brillante", dos "allegrettos", un tercer "allegretto" que repetía el texto musical de un "allegretto" anterior, poniendo sobre él una "parola", y unas coplas en "allegro poco", tiempo que puede considerarse como "allegretto" en realidad.

En contraste con estas uniformidades, hallamos ciertas divergencias bien características, aunque aparentemente el aire sea casi el mismo. Tal ocurre en *El chiste del pajarito* (Aranaz, 1773), donde un "andante asai" enlaza con un "andante poco".

VI. *Vacilaciones y rectificaciones en materia de aires.*

Como durante el reinado de la tonadilla, aún estaba por inventar el metrónomo y, por otra parte, las denominaciones "allegro", "andante", "adagio", etc., jamás podían ofrecer una fijeza absoluta, no es extraño que los compositores tuvieran frecuentemente sus dudas sobre la expresión exacta del aire que más convenía a una pieza determinada. Y ello se destaca —revisando para el correspondiente cotejo las diversas partichelas—, en centenares de tonadillas, bajo un doble aspecto, a saber: dualidad de denominaciones de tiempo en una misma pieza y altera-

ción de los aires asignados a una pieza determinada. De todo ello pondremos aquí ejemplos abundantes, debiendo advertir que, en general, cuando más se remonta uno a los orígenes de la tonadilla, tanto más frecuentes son los casos.

Vemos primero algunas vacilaciones recogidas en Misón. *Una graciosa y un compositor de viejo* llama al mismo número "andante" en unas partichelas, y "andante vivito" en otras. *Los mayordomos de Griñón* muestra las divergencias "allegretto" y "andante" en una breve pieza instrumental que "se repite lo que convenga" para acomodarla al juego escénico de la actriz. *El chasco del arriero y mesonera* permite deducir por el cotejo de las diferentes partichelas que "allegretto" y "andantino brillante" eran sinónimos. Hallamos divergencias de análoga índole en *El mozo de compra disfrazado* y *El chasco de Juan Aprieta*, pues figuran un "andantino stacatto assay" y un "allegretto poco" en la primera, y "andante" y "allegretto" en la segunda. Ofrecen alteraciones *La pastoral del sueño* y *De remedar a Mariana*, pues allí se sustituyó —sólo en algunas partichelas— un "andantino" por un "allegretto", y aquí se sustituyó un "allegretto" por un "andante". *La maestra de baile* tiene una pieza que se denomina "andante" en el guión musical, "allegretto" en unas partichelas y "pastoral" en otras. Los ejemplos espigados en Misón podrían prolongarse muy fácilmente.

Los andaluces (Félix López, 1761) presenta en el guión musical las siguientes alteraciones: un "allegro" tachado y sustituído por un "allegretto"; un "allegro" que no se rectifica, pero al cual se agregó por debajo la expresión "allegretto poco"; un "andante" al que se adicionó el adjetivo "poco"; un "allegro" sin alterar, bajo el cual se consignó "allegretto", y por último, otro "allegro" al que se adicionó el adverbio "más" para convertirlo en "más allegro".

Un número de *La maja limonera* (Aranaz, 1769) figura como "andantino" en el violín primero, "andante" en el violín segundo y "andante" poco" en el bajo.

Las tonadillas anónimas, sobre todo las de la primera época, revelan análogas indecisiones con frecuencia relativa. Leemos "moderatto andante" en unas partichelas, y "andantino" en otras partichelas de *La tía y el sobrino* (1767); o "andante allegretto" en el guión de música y "allegretto" en las partichelas de *La criada que va a vistas* (1769); o "vivo" en unos papeles y

"allegro" en otros de *La lavandera y el tuno* (1778). También se presentan casos de rectificaciones a posteriori, como el de una pieza de *El cortejo al tocador*, donde se adicionaron a un "allegro" las palabras "no muy", o como otra pieza de *El gastador*, donde se tachó la denominación "andante con moto", poniendo en su lugar "allegretto".

Los compositores que ocuparon puestos secundarios o de poca duración en el cultivo de la tonadilla escénica (Galbán, Castel, Rosales, Valledor, Ferrer y Bustos) escribieron obras que revelan hoy análogas indecisiones. *El cuento del señorito* (Galbán) sustituye la denominación "andante" por "allegretto". *¡Ay, corazón mío, deja de palpitar* (Ferrer) sustituye análogamente la palabra "largo" por "andante". *La madama chasqueada y francés de los violines* (Castel) tiene una pieza en "allegro", y a esta palabra se la hizo anteceder el adverbio "poco", con lo cual resulta "poco allegro". *El palacio encantado* (Bustos) presenta divergencias en lo adjetivo, ya que no en lo sustantivo, pues el mismo número aparece registrado en unas partichelas como "andante espacioso" y en otras como "andante expresivo". *El sargento Briñoli, oficial y criada* (Valledor), denomina en unos sitios "allegretto" y en otros "vivitto" a la misma pieza. *El sueño* (Rosales) aplica a la misma pieza los títulos agógicos "allegretto" y "andante gracioso".

Los dos maestros que más se singularizaron en el cultivo de la tonadilla y que más altos puestos ocuparon en tal sentido —Esteve y Laserna— patentizaron con relativa frecuencia esa misma inseguridad, lo cual les inspiró diversos títulos agógicos simultáneos o les obligó a corregir los ya consignados.

Es de advertir, en cuanto a Esteve, que tales retoques o volubilidades se hallan, muy especialmente, en sus obras juveniles, lo cual podemos atribuír tanto a su poca experiencia como a su anhelo de exactitud. *Un pescador y un marinero* (1763) tiene una pieza que es "andante" en el guión musical, y "andantino" en la partichela de violín primero, mas con la particularidad de que a esta última palabra se le agregó después "allegro", lo que da, por consiguiente, un "andantino allegro". *Yo estaba en el comercio* (1763) rectificó en uno de sus números el rótulo "adagio allegretto", poniendo en su lugar "medio allegretto". *El cuento de una moza que se casó* (1764) ofrece divergencias y rectificaciones a granel: el "allegro" inaugural del guión apa-

rece denominado "allegro brillante" en las partichelas de violines y oboes, y "allegretto" en las de trompas y contrabajo; el "allegreto" impuesto para las "coplas" en el guión musical dice "allegretto poco" en una partichela de violín primero, dándose el caso curioso de que la palabra "poco" aparece aquí tachada, lo cual revela un arrepentimiento *a posteriori*, y que, por añadidura, se volviese después a escribir la palabra "poco" sobre lo tildado, para desdecirse de aquel arrepentimiento. *La crítica del bolero* (1789) considera sinónimas dos denominaciones, al decir en cierto número musical: "andante poco o medio allegretto". "Andantino" y "andante" aparecen usados indistintamente, como se ve cotejando las diversas partichelas en *Los soldados alojados* (S. a.).

No se libraba Laserna de parecidas perplejidades, aunque sus denominaciones agógicas solían ser más uniformes, predominando el "allegro" y el "allegretto", según dijimos anteriormente. Dos obras del mismo, ambas sin año, *El torero y la maja* y *Aquí está de rubor llena*, dan a sendos números la rotulación "allegretto" en los respectivos guiones musicales, y la rotulación "andante" en las partichelas; con la particularidad que la primera de estas dos obras rectificó en esta forma lo que primeramente figuraba como "allegretto". A un "allegro" de *La casa de los locos*, autógrafo del copista, el propio Laserna añadió de su puño y letra "no tanto".

Señalemos, para concluir este punto, algunos casos especiales. En algunas obras, la divergencia presentaba un aspecto bilingüe: tal acaece en *La sumisión* (Anón.), cuyo guión exige "andantino" para un número, mientras que las partichelas imponen "despacio". No pocas veces aquella diversidad estribaba en la adición o supresión de un vocablo, sin que por ello se modificara el sentido: tal sucede en *El majo y la maja* (Manuel García), donde un número se denomina "allegro vivo" en las partichelas de violín primero, y "vivo" en las de violín segundo; siendo de advertir, sin embargo, con referencia a este caso concreto, que el correspondiente guión denomina "allegro" a dicho número.

Con lo muy usual que era suprimir diferentes piezas de una misma tonadilla, también ocurrió que la denominación agógica no respondiese a la realidad, una vez modificadas las circunstancias primitivas que la habían inspirado. Así, en *El*

escribano hablador (Laserna), tras una pieza en "allegro" venía otra "al mismo aire"; pero se suprimió aquel "allegro" y el número a que parece referirse el que debían tocar "al mismo aire", no es ya un "allegro", sino un "allegretto". Por último, señalaremos divergencias que dan lugar a sinonimias de las respectivas expresiones, como ocurre en *El cortejo al tocador* (Anón.), donde una pieza rotulada "allegro" recibió *a posteriori* las palabras antecedentes "no mui", con lo cual resultaba "no muy allegro", sin perjuicio de que algunas partichelas lo denominasen "allegro no mucho".

VII. *Lo agógico y lo dinámico.*

Sabido es que, merced a Riemann, se viene denominando Agógica aquella parte de la interpretación musical donde entran en juego diversos matices de movimiento (accelerandos, ritardandos, rubatos, etc.), y que, bajo la voz Dinámica, se comprenden aquellas modificaciones referentes a la intensidad del sonido (fuertes, pianos, crescendos, diminuendos, etc.).

Durante el reinado de la tonadilla escénica era tan restringido el vocabulario de matices agógicos, que se puede reducir a las fórmulas "ritardando" y "accelerando" o algunas otras similares. Mayor variedad ofrece el vocabulario de matices dinámicos, aunque sin alcanzar gran extensión, a pesar de todo. He aquí, en efecto, la lista de los más usuales términos relacionados con el mismo y de las formas abreviadas correspondientes:

A media voz.
Crescendo (cr.^{do}).
Diminuendo (dim.).
Dolce (dol.) y Dolche.
Forte (f. y f.^{e}).
Forte asay (f. asay).
Forte con spiritu (f. con spiritu).
Fortisimo (f.^{mo} y f.^{mo}).
Más fortísimo (más f.^{mo}).
Más piano (más p.).
Medio fuerte.
Mezzo forte (mezo f.).
Muy piano.
Muy suave.

Pianísimo (p.^{mo}).
Piano (p.).
Piano asay (p. asay).
Pianito.
Poco forte (poco f.^{te}).
Rinforzando (rif.).
Soto voce, soto voche, sotto voce y sotto voche.
Suave.
Todo piano.

Hay algunas fórmulas comunes que, a fuerza de sistematizarse, venían siendo empleadas rutinariamente por todos los compositores de tonadillas. Una de ellas es la que en principios generales imponía el "forte" o "fortísimo" para los ritornelos, y el "piano" o "dolce" para el acompañamiento orquestal de los trozos cantados. Otra es la de proceder por contrastes dinámicos ordinariamente, y no por gradaciones, en los primeros tiempos de esas obras. También era bastante usual que todo un número se interpretara "piano"; y esto se halla siempre durante el reinado de la tonadilla. "Piano todo" dice la partichela de violín primero y "muy piano" la del guión musical en las coplas de *El soldado tullido y la posadera* (Castel). Reclámase una interpretación "piano todo" en una pieza de *El desfalco de la papelera* (Esteve) y en varias de *Los celos* (Esteve). *El por qué de muchas cosas* (Moral) tiene un número "piano todo". Varios números breves de *La maja y el majo* (Manuel García) reclaman una interpretación "piano todo". En ocasiones la misma pieza se tocaba dos veces, y cada una con fuerza dinámica distinta; así *Los jardineros* (Esteve) dice respecto de otro número: "La primera vez piano todo", y *El albañil malicioso* (Moral) dispone con referencia a un número: "la segunda vez, piano todo".

Ya se ha indicado el influjo que nuestra música recibía de la italiana. Ello explica que, en vez de una expresión española, se emplease, con ortografía variable o no siempre muy exacta, la frase "sotto voce", desde los primeros tiempos de Misón, pues aparece un "soto voche" —con la más absoluta grafía fonética— en su obra de 1758 *Los maestros*. Pero el uso de frases o vocablos españoles no se batía en retirada, lo cual inspiró ciertas expresiones llenas de gracia ingenua, como aquella referida a la parte vocal de *El chasco del perro* (Aranaz), que dice "los dos pianito". "Suave", en vez de "dolce" o "dolche", se empleó con bastante constancia, especialmente por Castel, te-

niendo esta voz cierto paralelismo en lo dinámico con la voz "sentado" en lo agógico.

A veces se imponía el "medio fuerte" para todo un número, aunque esto es insólito. Hallamos un ejemplo de tal índole en *El esterero, petimetra y oficial* (Esteve) donde una pieza encabezada con el rótulo "Tempo de minué. Amoroso", debe ser cantada "a media voz".

Los contrastes de acentuación dinámica se efectuaban por lo general a grandes distancias; pero hay algunas obras en que no sucede así: tal, por ejemplo, la titulada *Los jitanos* (Anón.), donde cierto número mantiene en larga frase una alternación no interrumpida de "dolces" en la parte fuerte, y "fortes" en la parte débil del compás. Otro curioso caso que hace alterar el volumen del sonido vocal, requiriendo que la voz sea alternativamente "delgada", "gorda" y "natural", se halla en *La función del lugar* (Anón., S. a.). El guión de esta tonadilla tiene la letra que sigue, con las correspondientes indicaciones para su fiel interpretación por la cantante:

Siga del compás
el zis zas, zis zas,
y todos unidos,
los tiples, contraltos,
tenores y bajo,
(*delgada*) ya sueltos,
(*gorda*) ya sueltos,
(*natural*) Siga del compás
el zis zas, zis zas,
(*delgada*) y todos unidos
(*gorda*) hagan mucho ruido,
(*delgada*) pidiendo en voz alta
(*gruesa*) perdón por las faltas.

Entre las diferentes estrofas del texto literario, era frecuente hacer una corta pausa vocal, que la orquesta amplía con breves diseños: ya rasgos melódicos acompañados armónicamente, ya firmes acordes reforzados por su acentuación rítmica o métrica. En tales casos, esos diseños se tocaban "forte" para contrastar con el "dolce" de lo cantable.

En todos los compositores de tonadillas se advierte, de un modo más o menos frecuente, cierta inclinación a realzar la expresión, introduciendo para ello variedades dinámicas, aun dentro de la rutina uniforme que a tal respecto reinaba en bastantes producciones. Misón pone "p.º", "cres." "f.e" "f.mo" y "p.mo" en la "Tonadilla sin título" *De remedar a Mariana*, haciendo además que alternen "solo y tuti" (*sic*). Marcolini escribe en un "allegro" de *El cuento de dos amantes* las abreviaturas dinámicas "p.", "f.", "rinf.", "cr.do" y "f.mo", exigiendo además que

los violines toquen "stacato" y "punteado". Aranaz, en *Los dos majos,* tiene "f.", "p.", "stacatto" y "rinforzando", haciendo alternar notas picadas con ligadas. Castel, en *La madama chasqueada y francés de los violines,* impone, entre otros números, los que se denominan "suave" y "muy suave". Galbán, en *El petimetre,* presenta "p.mo", "p.", "rinfor.", "f.", y "f.mo", *haciendo además que alternen en la cuerda el "punteado" y el* "arco". Todo ello, más una interpretación "stacatto", ordena este mismo autor en *La estafa del matrimonio y casamiento fingido;* y consigna la expresión "f. con spiritu" —es decir, "fuerte con espíritu"— en *Los molineros.*

Una gradación detallada que imponía avances y retrocesos dinámicos aparece en *El cuento de la nochebuena* (Rosales, 1769), donde vemos sucesivamente "p.o", "f.e", "disminuiendo", "más cre.do" y "poco f."

Esteve merece un párrafo aparte, por el amor a la exactitud dinámica de que hacen gala, sin reservas ni limitaciones, sus obras juveniles. Una de ellas, *El sacrificio* (1761), tiene "dolce", "p. asay", "rinforzando", "f.", "f.mo"; todo lo cual se combina con interpretaciones de "arco", "stacatto" y "punteado" en la cuerda. Cuatro compases de la misma obra presentan, sucesivamente, los siguientes matices: "p. asay", "rinf.", "f.e" y "f.mo", y a continuación aparecen, en súbitos y rudos contrastes, un "f.mo", un "dol." y enseguida un "f.mo". Otra obra de Esteve, *El retrato* (1763), tiene "f.", "p.", "dol.", "cresc.do", "mezo f.", "f." y "f.mo". El amor a la expresión se manifestaba en dicha obra por ciertas exigencias de interpretación, como un "ten." (abreviatura de "tenute") en un ligado de la cuerda, y se extiende también a lo agógico, pues no obstante la brevedad de esta interpretación tonadillesca, vemos un "allegro con spiritu" un "allegro", un "más allegro" y un "no tan allegro". Cuando Esteve tuvo que producir prolíficamente por razón del cargo, una vez nombrado compositor oficial de los teatros madrileños, ese celo por el relieve de la expresión se atenúa forzosamente; mas así y todo lo vemos surgir de cuando en cuando con gran vigor. Así lo comprueba, entre otros ejemplos que se podrían aducir fácilmente, el suministrado por *El quesero y cuajadera* (1780) en su número inicial, el cual es un "allegretto moderado" con variedad de matices, desde el "piano" hasta el "fortísimo" y con "stacattos", que sucesivamente introduce cam-

bios agógicos: "más allegretto", "como prima", "más allegro", "como prima", etc.

También Laserna cuidaba de los matices dinámicos en algunas ocasiones; y sus obras de madurez emplean el crescendo de un modo habitual. Recojamos esta frase de *Los pastores amantes y escribano criminal*, (1794): "P.mo y cres.do por grados asta el f.mo".

Aunque el "fortísimo" parecía marcar el punto culminante de la fuerza sonora, aparece rebasado en *El nuevo de las boleras* (Esteve, 1788), pues las seguidillas finales de esta obra ponen después de un "f.mo" la expresión "más f.mo".

Un caso de singulares detalles en la expresión es el que, con referencia a la parte vocal, consigna el terzeto final, con letra italiana, de *La prueba de los cantores* (Laserna, 1793), el cual está en "allegro majestuoso", pues tiene indicaciones para la exacta interpretación que los cantantes debían dar en cada momento: "con terneza", "con sentimiento redículo", "con resolución", "con mimo", "con desprecio" y "enfadado". Precisamente por tratarse de una obra perteneciente al período de plenitud precursora de la decadencia, y porque este número imitaba el carácter literario-musical propio de la ópera italiana, no vaciló el compositor en descender a tantos detalles, aunque ello se despegaba de lo usual en las tonadillas netamente populares o basadas directamente sobre nacionales tradiciones. Esa influencia extranjera explica, asimismo, ciertas denominaciones que a veces ocuparon el puesto del aire o tiempo con que se encabezaba cada pieza. Tal ocurre, por ejemplo, con la palabra "cantabile", pues la vemos bajo tal forma y sin aditamento alguno, muy especialmente en la tercera época de la tonadilla.

CAPITULO V

El aspecto vocal.

I. *Parolas, pregones y pantomimas.*

Tres formas principales presenta el aspecto vocal en las tonadillas escénicas, a saber: la parola o declamado con o sin acompañamiento instrumental, el recitado con acompañamiento ya "seco", ya "obligado", y el canto comúnmente acompañado por la orquesta y el clave. Vamos a examinar aquí todas esas formas, comenzando por la primera.

El declamado, al principio, no entraba sino esporádicamente en la tonadilla, puesto que ésta, durante su infancia y primeros años de la juventud, se caracteriza por el predominio casi absoluto, cuando no exclusivo, del canto. Después, a medida que la madurez se afirma, la parola adquiere tal independencia, que se desliga de todo acompañamiento instrumental, y toma una longitud tan grande, que ocupa en ocasiones una escena entera, al modo de nuestra zarzuela del siglo XIX. En el período de hipertrofia, las parolas, antes en número reducido, alcanzan una cifra grande, llegando incluso a la decena. Como jamás pueden formularse reglas sin excepción, algunas tonadillas de la decadencia son parcas en sus parolas; recordemos a ese respecto el adjetivo que acompaña a esa voz para formar el epígrafe "parola corta" en *La señorita en la aldea y el payo malicioso* (Laserna, S. a.). Por excepción hallamos parolas bastante extensas en alguna tonadilla de los años infantiles, como *Los pillos cicateros* (Esteve, 1761).

La palabra "parola" adquirió tal carta de naturaleza para expresar la "parte declamada", que incluso se marca taxativamente su contraste con "letra" en el sentido de "parte cantada", al señalar el contenido de algunos libretos. Así, la porta-

da de *Doña Toribia y Don Celedonio o los hidalgos de Mataró* (Anón.) dice: "Letra y parola de la tonadilla a dos denominada *Doña Toribia...*" Con la palabra "parola" coexistieron otras, menos usuales, como sinónimas de la referida voz. Una de ellas es "hablado" o "ablado": aparece, por ejemplo, en obras del primer período, como *Los petimetres* (Anón., 1769), y en obras del postrero, con la particularidad que éstas, así como algunas pertenecientes al final del segundo período, denominaban indistintamente "parola" o "hablado" a los diversos trozos declamados que en las mismas hay, según vemos en *El título fingido y engañador estafado* (Laserna, 1795), y en varias de Moral escritas en 1799 (singularmente *Los retratos y los billetes* y *El petardista*). A veces esta voz se enlaza con otras palabras, para formar la frase "hablado con la música", como en *El caballero majo* (Laserna, 1793).

Sinónima de "parola" era también la voz "representado" —tomándola como contrapuesta a "cantado"—, ya con todas sus letras, ya en las formas abreviadas "Rep.^{do}" o "Repre.^{do}", coexistiendo ambas palabras en una obra de juventud: *Los pillos cicateros* (Esteve, 1761). A veces esa voz forma parte de una frase aclaratoria. Ejemplos: "Este número no se canta y se dice la letra representada", en *El instruído de moda* (Valledor); y con referencia a unos acordes arpegiados en las partichelas, se consigna la frase "repite hasta que acabe lo representado", en *La noche de San Juan* (Anón.).

También de un modo equívoco se hacen sinónimos "recitado" y "parola", como demuestra *La gazmoña embustera* (Laserna), donde, bajo el epígrafe "Coplas y recitado", alternan un cantado y un parlante.

A veces, en los libretos no se consignaba la palabra "parola" ni ninguna otra, para marcar los trozos que debían declararse, sino que al principio y al fin se ponía una doble línea inclinada (//).

La denominación "parola" debió de caer en olvido —aunque no en absoluto, pues aparece incluso en manuscritos musicales de muy posteriores lustros, como uno de Clavé— hacia el primer decenio del siglo XIX. *La incógnita* (Laserna, 1807) no dice parola, sino "verso", a la terminación de un número, para anunciar que debía seguir el declamado. En un libreto de *Los criados astutos* (Moral) aparece tan sólo el texto cantado, quedan-

do en blanco el que debía declamarse, y los correspondientes huecos llevan la rotulación "parola"; mas este vocablo se tachó en época posterior, sustituyéndoselo por la palabra "Versos", escrita en letras muy grandes.

Las parolas se limitaban primeramente a interjecciones o brevísimas frases (piropos, amenazas, comentarios expresivos por su reducida y condensada longitud, etc.); pero después, más amplias, dejan de ser incisos, y no podían suprimirse so pena de que la acción quedase incompleta o confusa. Su acompañamiento instrumental, cuando lo tenían, adopta variadas formas.

Cuando se trataba de interjecciones ("¡Oh!", ¡Ah!"), de palabras sueltas ("¡Salero!"), o de frases cortas ("¡Arrea, Manolo!"), no se quebraba la ilación musical. Cuando, por el contrario, había que decir parolas más extensas, hay que distinguir si éstas se hallaban entre dos números musicales o si se enquistaban *dentro de un mismo número: en el primer caso, era lo usual que* se las dijera sin ningún acompañamiento orquestal; en el segundo, la orquesta solía tocar un diseño que se repetía lo que durase la parola, si bien en algunos casos hacía una pausa, para que se destacasen las palabras de los actores. Tal sucede, por ejemplo, en *El indiano y las gitanas* (Anón.), cuyo número final introduce sobre un silencio de la orquesta la breve frase declamada: "Vaya, carita *e* rosa, *¿quiés* que te *igamos* la buena ventura?" Sobre un calderón puesto en una partichela de *La jardinera y la estatua del abate* (Castel) se consigna la orden: "Se ha de dejar acabar lo hablado."

Los acordes, ya tenidos, ya arpegiados, constituían muchas veces el sostén musical de las "parolas", especialmente durante los primeros lustros de la tonadilla escénica. El último compás de un número es un acorde cimado con un calderón, en *Las ciegas y un petimetre* (Misón), advirtiéndose en las partichelas: "Tenute este compás toda la parola"; y dicho declamado incluía ocho versos octosílabos. *La Pescadora* (Anón.) tiene un acorde de notas redondas que en la partichela de violín primero añade: "arpegio hasta acabar parola", y en el violín segundo consigna: "arpegio lo que dure la parola". Análoga indicación contiene, con referencia a un acorde abierto, *El Pajarero* (Esteve); ese acorde, naturalmente, se asentaba sobre la tónica. Frecuentemente no es un sólo acorde, sino dos, los que debían repetirse durante la declamación de una parola: en tales casos uno está

asentado sobre la dominante y otro sobre la tónica, imponiéndose también, por lo general, la forma arpegiada para los mismos, como se ve en *La Cuajadera* (Anón.). A veces aparecían acotados dos compases de un número musical si la parola se intercalaba en medio de la pieza. Tal hizo Misón, y por partida doble, en *Un palurdo, un ganso y una limera*, hallándose ahí la indicación textual: "Estos dos compases se repiten hasta acabar su charla todos".

En ciertos casos la "parola" ya no tiene por fondo musical unos acordes sostenidos o arpegiados, sino una melodía acompañada armónicamente. Galván, Castel y otros músicos de menor celebridad procedieron así bastantes veces, lo mismo que los maestros consagrados por la fama, desde Misón hasta Laserna. También entonces aparecen las frases "Repite lo que dure la parola", "Se toca ínterin dura la parola", u otras análogas. Tales tañidos tenían 5, 6 u 8 compases; en ocasiones más. Hay casos, como uno, suministrado por Bustos, en el que el correspondiente número musical se encabeza en el guión de apuntar con el rótulo "Representado", y en las partichelas advierte: "Ínterin representan. P.mo lo que dure la parola."

A veces no se escriben breves números para que sostengan las "parolas", sino que se atajan varios compases de un número a dicho fin, como hizo Ferandiere en *Los avaros*, o se repite un tañido ya tocado, como hizo Esteve en *El petimetre y chusco andaluz*, donde, con referencia a cierto declamado muy extenso, se ordenó al final de una pieza: "D. C. (es decir, *da capo*) la orquesta ínterin la parola."

Abundan los ejemplos de declamaciones rítmicas. Las correspondientes palabras no debían cantarse, pero sí decirse con sujeción a cierta medida, para lo cual se indicaban los valores musicales en la parte vocal. Su efecto era, pues, análogo al de la lección de solfeo cuando, en vez de cantársela, se la lee. Desde los tiempos de Misón usan los tonadilleros este recurso en pro de la variedad. Un caso curioso a tal respecto es el que presentó Galbán en *Los vagamundos y ciegos fingidos*, donde existe una recitación puramente rítmica, que se expresa con la frase "Todos rezando"; la correspondiente letra, vaciada en el molde métrico de seguidillas, debía decirse colectivamente por diversos actores.

* * *

Un aspecto especial de las "parolas" era el suministrado por los "pregones" o "gritos de vendedores", cuando los libretistas presentaban personajes del arroyo. Como Esteve sentía marcada inclinación por esta especie de declamados, los llevó reiteradamente a sus producciones —frecuentemente en colaboración con su paisano el catalán Comella, como demuestran los autógrafos—, y la lectura de los correspondientes manuscritos nos ilustra sobre la forma en que voceaban sus mercancías o habilidades los amoladores, traperos, avellaneras, explotadores de linternas mágicas, etc. Merced a esa fuente sabemos hoy, por ejemplo, que los zapateros de viejo pregonaban "Zapay tuyo"; y los queseros, "¡Queso de Villalón! ¡Queso fresco! ¡Queso!", y así sucesivamente. A veces esos pregones enlazan lo declamado con lo cantado, siendo de suponer que esta segunda parte constituía una ficción, satírica muchas veces, a cuenta de tales vendedores ambulantes. Así, la protagonista de *La salchichera* (Esteve) vocea sobre silencio de la orquesta las palabras "¡A mi rica salchicha!" y en seguida canta: "hecha del mismo modo — que la de Parma"; y cierto personaje de *El turronero y la chusca* (Esteve) dice, gritando: "¡Turrón y malcocha con miel y moscas! ¡Golosas, al turrón!"

Entre 1780 y 1790 algunas tonadillas de Esteve presentaban estos pregones del comercio callejero inmediatamente después de alzarse el telón. Lo usual era que se los declamase, y así lo advierte de un modo inequívoco *El vinagrero y las majas*, donde aparecen una pajarera y una coliflorera cuyos gritos anunciando las mercancías se efectuaban "Rep.^{do}", y cuando cesan de vocear se consigna "C.^{ta}", abreviatura de "canta".

Hallamos un pregón sobre pedal en cierto número de *La cómica y la operista* (Laserna, 1783), donde se describe una corrida de toros.

Con referencia a otro pregón de una obra que antecedió a ésta en cerca de treinta años, cuyo título dice *Fin de fiesta de la folla* (Anón., pero probablemente de Guerrero, 1755), se emplea la frase "con voz gorda", como sinónima de "gritar fuerte", en cierto momento de un pregón.

Mixto de declamado con cadencia cantada es lo que decía el ciego de *Una dama, un paje y un ciego de las enigmas* (Misón, 1763). Este personaje imitaba el modo que tenía de pedir limosna cierto pordiosero en el Prado de Madrid a la sazón. Sobre

el acorde tenido de la cuerda, aparecía una larga recitación cuyo origen se halla en las frases melódicas con las cuales se cantan los versículos de los salmos y otros cánticos del oficio divino, constando de dos partes: una constituía la "cuerda recitativa", o nota, que se repetía tantas veces como sílabas tenía el texto, y otra constituía el inciso melódico cadencial, formado por las postreras sílabas del correspondiente texto literario. Sobre la "cuerda recitativa" se ve una extensa frase, distinta en cada una de las tres estrofas, cuya letra, en la primera de dichas estrofas, dice así:

A este pobre que está casi ciego,
vergonzante que tiene la barriga adelante,
la espalda atrás, y en esas llagas
las piernas sueltas, y en esas quebradas
en una mano cinco dedos y en la otra tres y dos,
den una limosna por amor de Dios.
¡Dénsela!

Como dijimos al examinar la morfología literaria, a veces cada estrofa de las coplas comenzaba con una breve frase declamada, la cual servía de título al asunto que la copla iba a desenvolver, o de anuncio en relación con el caso concreto. También aparece usado excepcionalmente el mismo procedimiento para anunciar cada una de las breves piezas que iban a oírse —minué, folías, cantinela— en *Los adustos* (Laserna).

Presenta breves declamados, a guisa de estribillos, *El galanteador de todas en el concurso del Prado* (Esteve), donde, tras el número inaugural, que es un "Coro de madamas y paseantes", el galanteador cortejaba sucesivamente a diversas damas, y con cada una mantenía el siguiente diálogo en "parola", que quiebra la sucesión musical:

ELLA.
¿Cómo es vuestro nombre?
EL.
Don Benito Emplasto.

ELLA.
Cuenta que allí espero.
EL.
Sí (Llevarás petardo.)

Las pantomimas o "scenas mudas", aunque poco usuales, se ven a veces intercaladas en las tonadillas; y como indirectamente encajan dentro del título de este capítulo, parece oportuno hablar aquí de ellas sucintamente, para señalar su existencia sin entrar en detalles que serían ociosos. Las hallamos en *Los chascos de Pantalón* (Anón., 1778) —donde se denomina "pan-

tomina" al correspondiente número musical—, y en *El calesero vengado* (Laserna, 1803).

II. *Los recitados.*

Del recitado o "recitativo" se ocupó Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española*, explicándolo del modo que a continuación transcribimos: "Recitativo se dice de recitar, porque en él se canta recitando o refiriendo algo en las coplas, con alguna suspensión. Los versos de que consta son ordinariamente consonantes, con algunos disonantes a veces intermedios. Pueden entrar todas las especies de sonetos y canciones, de que se trata en su lugar, pudiendo inventar también el poeta otros recitativos en las consonancias que quisiere: como sean los versos a imitación de los italianos con sus quebrados, o mixtos con otras especies."

En las tonadillas vemos con bastante frecuencia recitados de variada extensión, ya solos, ya a varias voces; unas veces secos y otras acompañados. Los cultivaron Guerrero, Misón, Marcolini y Castel; se dan con gran frecuncia en Esteve y sobre todo en Laserna. Todos estos músicos los introdujeron en esas obras menores imitando costumbres italianas.

Don Luis Misón, famoso productor y flautista, había tocado en la orquesta de ópera, siendo uno de los pocos músicos nacionales a quienes cupo tal distinción —pues la mayoría de los intérpretes, no sólo vocales, sino instrumentales, procedían de Italia—; y esta circunstancia influyó, sin duda, para que mostrase una predilección, excesiva en ciertos casos, por dicha forma musical. Catorce versos endecasílabos (de un endecasilabismo defectuoso) se decían bajo la forma de "recitado" en su "tonadilla sin título" *De remedar a Mariana*. Nos ofrece una extensísima muestra de recitado seco, con bajo en parte cifrado, e interrumpido simétricamente por brevísimos "parlantes" de una sola frase, en *Los poetas de viejo;* así como también otro recitado con bajo en parte cifrado, al que daban importancia los detalles puestos para la acción escénica, en *El equívoco*. Más singular es el recitado escrito por Misón para *La maestra de baile*, cuya acción representa una escuela de niños y niñas. Aquí un coro mixto de muchachas y muchachos designado con la palabra "Todos", cantaba al unísono, sobre acordes, un "recitado" en "adagio",

que viene a ser una canturia de tipo religioso, pues repite una nota sobre la "cuerda recitativa" para caer sobre un inciso melódico, y esto no sólo una vez, sino varias. No es menos típica la recitación de un largo pasaje que al final presenta una cadencia melódica y un epílogo hablado de tres sílabas: este documento folklórico copia el modo de pedir limosna que tenía un ciego en el Prado madrileño, y se halla en *Una dama, un paje y un ciego de las enigmas,* ya citado poco antes.

La segunda parte de *La Pastorelita,* también de Misón, intercala en sus seguidillas finales un compás de compasillo con recitado vocal sobre el silencio de la orquesta, interrumpiéndose momentáneamente el ritmo propio de esa canción española.

Todas estas obras fueron escritas en 1763. En el mismo año también compuso Misón otras tonadillas: *El gallego fingido y enamorado,* con recitativo sobre bajo cifrado; y *El memorialista, el sargento y una dama,* donde no hay un solo recitado, sino tres.

He aquí el recitado de *La Maestra de baile,* que ha sido comentado en un párrafo anterior:



Nos ofrece asimismo varios recitados *El filósofo burlado,* tonadilla anónima de la época primitiva.

Al escribir Guerrero en 1764 *Las cazadoras y fantasías del Bosco,* obra que participa de sainete y tonadilla, incluye un "Recitado. Despacio", el cual es al principio seco, y después "a compás", confiando el acompañamiento instrumental a la cuerda con sordina.

A modo de preámbulo tienen un recitado las seguidillas finales de la tonadilla a solo *El remedo de los locos* (Aranaz, 1769).

Ofrecen curiosos recitados varias obras producidas por Esteve durante sus años juveniles, y también algunas de ellas los presentan a pares, como *El pastor y la zagala* (1761). Para comenzar dicho compositor su tonadilla a dúo sin título, cuyo primer verso dice "¿Dónde estoy, dónde estoy, triste Aldovera?"

(cens. de 1776), pone un "recitado bufo", entre cuyos versos hay los siguientes:

Aquí cantan canarios, ruiseñores,
y no cuervos y grajos graznadores;

lo cual contrasta con la seriedad y gravedad frecuentes en los recitados, que tienen una muestra en este pareado de *El filósofo burlado* (Anón., S. a.):

Adiós, retiro. Adiós, soledad mía.
Adiós, libros. Adiós, filosofía.

La Polonia que deja de ser maja (Esteve) presenta el recitado como pieza inaugural de la tonadilla, a modo de ritornelo, pues falta un preludio instrumental que lo preparase. También es característica la forma que dió Esteve al recitado en *El testamento de Coronado*. El actor de este apellido anuncia aquí que va a hacer su testamento; esa disposición testamentaria está en seguidillas, utilizándose el "recitativo" a la italiana en los cuatro versos de cada seguidilla, y la melodía cantada en los tres del estribillo correspondiente.

Hacia 1780 se entroniza el "recitado" como preliminar de aquellas coplas que tan características eran en las tonadillas a solo, y aun en algunas para interlocutores. Morfológicamente puede considerarse esto como una imitación acomodada a las circunstancias del recitado que antecedía a las arias en el teatro napolitano. Transcurridos otros cinco años, este plan morfológico es correntísimo, usándolo de un modo constante, a partir de entonces, Esteve, Laserna, Moral y otros compositores contemporáneos suyos.

A veces el "recitado" se suprimía en la representación. Tal suerte corrió, en unión de una tirana y un rondó con letra italiana, el que se había escrito para *El amante apocado y la dama quejosa* (Esteve).

Examinemos ahora varios casos excepcionales. No antecede el recitado a las coplas, sino que se intercala en ellas cuando se menciona la frase de un médico, en la *Tonadilla a solo para María del Carmen* (Laserna). *Los mensajes* (Anón.) contiene una Marcha-Recitado, que es mixta de ambas especies, y en la cual el recitado se dice ya a solo, ya a dúo. Ciertas seguidillas centrales de *Los cómicos nuevos* (Moreno), tienen como prólogo un

extenso recitado. Aunque el recitado servía de preliminar a los números cantados, se lo ve por excepción utilizado como epílogo en *El desengaño* (Laserna).

Los recitados se escribían casi siempre sobre versos endecasílabos, heptasílabos o en silvas, y se los cantaba sin duda libremente, es decir, desdeñando la exactitud del compás, aunque figurase la notación en valores de corcheas y semicorcheas por lo general. Así lo comprueba *Los galanes de la Petrola* (Esteve, S. a.), donde aparecen primero cinco compases de esta índole, y tras ellos otros siete con igual aspecto gráfico, encabezados con la orden concreta que dice: "A compás. Andante."

En algunos casos, como aquellos que suministran *La crítica general* (Moral) y *El astrólogo escarmentado* (Laserna, S. a.), se aplicó a los recitados cierta característica fórmula cadencial, muy usada por doquier, con caída vocal a la dominante desde la tónica, seguida de los dos acordes, dominante y tónico, confiados a los instrumentos solamente. Trátase de una fórmula estereotipada, que el mismo Bach había usado en sus *Pasiones*. Hallamos cierto curioso giro melódico, con un cromatismo lleno de expresividad, cuya caída ofrece un recitado, y está en *La vuelta de Vicente Camas o El primo indiano* (Esteve, 1788). También él evoca ciertas vocalizaciones llenas de doloroso dramatismo, que se ven en las *Pasiones* bachianas. Dice así:



Análogo remate de un recitado seco, acompañado orquestalmente —pero con el giro melódico en escala diatónica que incluye una segunda aumentada en el paso descendente de la sensible al sexto grado no alterado—, presenta *Todo o nada* (Rosales, 1789):



Para concluír esta mención de aspectos, en cierto modo extraños a la tradición popular española, señalaremos el uso especial que en *La autora de la legua* (Laserna, 1770) se da a la palabra "recitado", pues bajo tal epígrafe puso el compositor una especie de canturreo melódico sujeto a ritmo.

III. *Canciones a solo.*

Desde antiguo se prodigaron las canciones en el teatro español. No hay exageración en decir que la tradición jamás se interrumpe desde Juan del Encina hasta los grandes comediógrafos y dramaturgos del Siglo de Oro; y cuando sobreviene la decadencia, esa tradición continúa en auge. Tales canciones se escribían de un modo expreso para la obra que las incluyeron, o se las tomaba de la música popular directamente. Además era usual cantar "cuatros" antes de comenzar la comedia o drama, así como en los entreactos, para dar a la función mayor interés. Y aquel mismo auditorio que, según frase de Calderón, no hubiera sufrido una comedia cantada toda ella, tampoco hubiera tolerado, a buen seguro, que se le privase de esos ornamentos musicales, con los que se hacía más atractiva la representación teatral. Durante largo tiempo se introducían "princesas" o coplas que cantaban las partes de por medio, acompañadas por una guitarra. Todo ello preparó el advenimiento de la tonadilla, y cuando ésta festejó su nacimiento, así como cuando celebró su madurez y cuando se vió al borde de la tumba, el canto formaba parte imprescindible de toda representación teatral en los coliseos públicos.

Según queda ya dicho extensamente en la parte dedicada a la morfología literaria, la palabra "canción", tratándose del género teatral que examinamos, ofrece sentidos ambiguos, y al mismo tiempo se identifica con otros vocablos sinónimos, singularmente con la palabra "copla". A veces la "canción" significa que se trata de una pieza popular, como sucede con cierto número que hubo de sustituir a una muñeira en *Los españoles viajantes* (Ferandiere). Si se presentaba una melodía breve, solía emplearse la forma diminutiva de esta palabra, mas no al estilo español ("cancioncita") sino al modo italiano ("canzoneta" o "canzonetta"), aun tratándose de melodías puramente españolas o también de otras extranjeras, pero no italianas. "Canzo-

netta" se denomina a la "canción de Malbrú", que Valledor insertó en el número del "cortejo fúnebre" de *La cantada vida y muerte del general Malbrú*. Un peluquero francés va a cantar una "sirridilla francesa" ("sirridilla", como chapurreado de "seguidilla") en *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Esteve) y el guión musical advierte a este respecto: "Canta una canzoneta a su modo."

No siempre se decían esas canciones ante los auditorios, sino también detrás del telón. Así se declara, por ejemplo, en *La mesonera y arriero* (López), donde hay un número cantado "al bastidor". Y así se insinúa en *El enfermo burlado por el practicante* (Esteve), donde uno de los actores fingía entonar una canción desde la calle.

Las canciones —aun excluídas las coplas, cuya morfología ya quedó expuesta— son variadísimas, pues responden a la situación escénica de cada caso, al estilo imperante en cada época y al temperamento propio de cada compositor.

Curiosas son las canciones denominadas "solfeos", donde se imita el estudio o ensayo de una lección de música. Dos "solfeos" nos ofrece Laserna en sendas obras sin año: uno, con acompañamiento de bajón solo, por lo cual callaba toda la orquesta, en *La gallega seducida;* otro, con acompañamiento de piano solo —por lo cual el guión musical consigna además del bajo las notas correspondientes a la mano derecha, y las partichelas declaran: "Solfeo a el piano. Tacet"—, en *El maestro y las discípulas.*

Algo abundan los "remedos" o imitaciones de ciertos modos y estilos de canto. Garrido, el célebre actor, tenía especial habilidad para hacerlos, por lo cual varias tonadillas le imponían esta misión. En la segunda parte de *Las lecciones de Garrido* (Anón., S. a.) el referido actor "entona de mujer" unas seguidillas majas con chapurreo francés, y además cantaba la tirana a la vez que "toca el violín". En *El remedo de la Nicolasa y Garrido* (Esteve) las coplas intercalan dos breves melodías a cargo del referido actor, quien imitaba el modo de cantar de la tonadillera cuyo nombre figura en el título de la obra, titulándose esas melodías, respectivamente, "Remedo 1.º" y "Remedo 2.º" En *La operista fingida* también cantó Garrido un "aria bufa", con letra italiana, simulando ser mujer.

Cuando hay que entonar en falsete, la indicación aparece al-

guna vez con crudeza llena de realismo. El actor que debía cantar un número de *La sombra chinesca* (Laporta) se halló con la siguiente orden textual: "Imitando a los capones canta en 8.ª alta." En la segunda parte de *La despedida* (Laserna) se repetía un número que intercalaba una melodía *ad libitum*: a la primera vez el actor "canta de capón lo que quiera", y a la segunda "canta de bajo lo que quiera".

Hemos dicho que no siempre las canciones se entonaban en la escena, sino entre bastidores también. En relación con este punto recordaremos algunos casos típicos, como el de cierta pieza incluída en *Los pastores amorosos* (Esteve), donde "canta a lo lejos Vicente, dentro del teatro, y se va acercando sin salir", y al final "sale Vicente de lo último del teatro cuando oiga el fuerte de la música"; o como otra canción con letra italiana de *Los trajes trocados* (Laserna), que la tonadillera cantaba dos veces, la primera entre bastidores y la segunda a la vista del público.

Ciertos números, por su índole especial, dejaban al arbitrio del cantante el momento en que éste debía iniciar su actuación. Tal se ve en *El zorongo* (Anón., pero seguramente de Bruzzoni), en una de cuyas piezas se dice: "Cuando quiera entrar la voz."

Después de haberse usado la voz con la mayor naturalidad y sencillez en las "coplas", solía ocurrir que las seguidillas epilogales prodigaran difíciles fiorituras, a fin de que la intérprete pudiera lucir sus habilidades en el canto. Ofrece un ejemplo de tal índole *El lance de la feria* (Anón., S. a.). Otras veces se introducían arias con el objeto exclusivo de proporcionar a la intérprete una ocasión de desplegar su arte. Todo ello resalta en las tonadillas del tercer período, merced a Laserna, quien evolucionó de grado o por fuerza para satisfacer los gustos del público, y a otros músicos de aquella época, sobre todo Moral. Poco antes ya se había manifestado esa misma tendencia, y a ella se inclinó a veces el compositor Esteve: así lo revelan las "Seguidillas de Piccini" con que exornó su tonadilla *La dama y el abate* (S. a., cantada por Nicolasa y Garrido), y eso que Madrid no presenció luchas como las entabladas en París entre "piccinistas" y "gluckistas". La parte vocal de estas seguidillas empieza del siguiente modo:



Es bien posible que los mismos compositores hallaran absurda la superabundancia de vocalizaciones —a no ser que tuvieran presentes las menguadas dotes vocales de la actriz— cuando tachaban algunos compases donde se habían acumulado los gorgoritos, cosa que nos muestran *El paje escritor* (Laserna, 1786) y otras producciones más.

Lo corriente, sin embargo, es que subsistieran sin alteraciones ni tachaduras los giros vocales influídos por la ópera italiana. He aquí tres muestras fragmentarias, todas ellas debidas a Laserna. La primera presenta el comienzo de una seguidilla de *La razón y la moda* (1789). La segunda reproduce la cadencia de otra seguidilla existente en una tonadilla de 1777, compuesta para comenzar temporada *La Mayora*. Y la última muestra un diseño de la bolera escrita para *Perder la confianza* (1805), la cual está moldeada en compás de 3 por 4:



La fama de la Mayora como cantante ya estaba consolidada cuando se compuso en 1777 la obra que acabamos de mencionar, por lo cual dicha artista manifestaba en esas seguidillas epilogales lo que a continuación trasladamos:

Serán esmeros
de mi garganta,
siempre expresivas,
las consonancias.

IV. *Canciones para varios personajes.*

En las tonadillas para interlocutores abundan los dúos, tercetos y cuartetos concertantes, especialmente durante el postrer período de este género teatral; aunque no solían recibir esas denominaciones respectivas. Más aún; bastantes veces tales números recibían una rotulación genérica, que no hacía presentir su forma de dúo, como sucede en una "canción francesa" de *La gallega del zorongo* (Moral). A veces las seguidillas recargadas de vocalizaciones, en cuya interpretación tomaba parte más de un personaje, se abstenían de mencionar que formaban dúos o tercetos vocales; y ello se confirma por *Las requesoneras* (Anón.). Incluso se componían solos en "fermata" para aquel intérprete de más ágil garganta, sin perjuicio de que a continuación siguiesen cantando los dos largas vocalizaciones sobre un silencio de la orquesta. Transcribimos un ejemplo de esta índole, suministrado por *El desfalco de la papelera* (Esteve):



La estructora del diálogo, en las canciones para varios personajes, ya quedó parcialmente indicada al examinar la morfología literaria; mas no es inoportuno repetir aquí algo de lo allá expuesto, ampliándolo debidamente, dada la oportunidad del caso. Artificio corriente era el de partir la frase en los diálogos a dúo, si ocupaba dos versos, confiando a un personaje el verso impar, y a su interlocutor el verso par. Ejemplos:

UNA.
Aquí no se desuella,
OTRA.
ni se pela nada.

UNA.
Sólo se trasquila
OTRA.
un poco de lana.
(*El francés cortejante*. Anón.)

ELLA.
Hay cortejos tan tontos
EL.
que pagan para otros.

ELLA.
Hay madamas tan bobas
EL.
que quieren ir de moda.
(*La dama y el abate*. Esteve.)

En *El soldado tullido y la posadera* (Castel), los dos intérpretes de la obra manifiestan, para finalizarla, que van a repartir frutas entre el auditorio. Con tal motivo se desarrolla la siguiente sátira en diálogo:

ELLA.
Daré buenas manzanas
a la cazuela.
EL.
Y que engañan algunos
tontos con ellas.
ELLA.
Unas uvas gordales
al patio ofrezco.
EL.
Puede que ya las tengan
algunos de ellos.

ELLA.
Daré a los de la grada
melones finos.
EL.
Siempre, los que son calvos,
los traen consigo.
ELLA.
A los de la tertulia
les daré brevas.
EL.
Haces bien, que hay algunos
de pocas muelas.

Aquí, a diferencia de los anteriores casos, no hay una frase repartida entre los intérpretes, sino que el segundo actor dice una frase complementaria de la expuesta por el primero.

A veces el diálogo no guarda un paralelismo tan completo y perseverante como en los ejemplos citados últimamente, sino que se partía con cierta libertad. Tal ocurre en *Los petimetres* (Anón.), donde hallamos los siguientes versos:

GALÁN.
¡Qué brava tonta!
DAMA.
Ya voy yo viendo.
GALÁN.
Que es la señora.
DAMA.
Que es el tal Diego.

GALÁN.
Pues no conoce.
DAMA.
Con ese genio.
LOS DOS.
Que {es / soy} un tuno
de los perfectos.

Cierta "canción" integrada por tres estrofas en cuartetas octosílabas de *El francés y las naranjeras* (Anón.), emplea un sistema mixto de distribución, pues un personaje decía la primera estrofa, otro la segunda, y en cuanto a la tercera, se repartía simétricamente entre ambos actores, cantando uno los versos impares y el otro los pares.

En las tonadillas para tres o más interlocutores era frecuente —cuando no entablaban interrogatorios que parten la estrofa— confiar cada una de éstas a un personaje, con objeto de que todos alternativamente tuvieran análoga intervención. Si la estrofa se remataba con un estribillo, cantábase éste al unísono o a dos voces, raramente a más, por todos los interlocutores de la pieza. Un terceto de *El gusto perdido* (Laserna) es una "seguidilla" en estilo imitado, donde las voces aparecen tratadas polifónicamente y comenzaban una tras otra, cual si fueran a iniciar una fuga. Un villancico de *Los Vagamundos o ciegos fingidos* (Galván), está vaciado métricamente en quintillas, y su reparto se efectuó del siguiente modo: los dos primeros versos se cantaban por un personaje; los otros dos por otro personaje, y el postrer verso, repetido, por todos los tres que intervenían en la obra. Una misma estrofa cantada a solo por un francés en la tonadilla a seis *El valenciano y la frutera* (Castel), se repite después a dúo por otros cuatro. La referida estrofa dice así:

Paisanos, alón,
y en broma y fichón.
Con las calabazas,
beber y alondón.

También se hallan ejemplos de composiciones para tres o más personajes donde cada uno continúa la frase que había iniciado el primero, y después cantan todos simultáneamente, como sucede con las "seguidillas concertantes" de *La dama enojada* (Moral), que son un terceto donde las voces alternaban con la orquesta, diciendo vocalizaciones prolongadas sobre el monosílabo "¡Ah!"

Entren los clarines.
(*Tocan los clarines.*)
Brillen los violines.
(*Tocan los violines.*)
Las flautas suaves
(*Tocan las flautas.*)
y los bajos graves,
(*Tocan los bajos.*)
y nuestros gorjeos
acompañando irán.
¡Ah...!

Cuando la tonadilla escénica alcanzó su plenitud, se prodiga-

ban los concertantes con alteraciones simultáneas del texto, a fin de que cada intérprete dijera frases de acuerdo con su propia situación personal (sexo, profesión, estado psicológico, etc.). Adoptado de un modo uniforme y constante este procedimiento lógico, el realismo escénico no sufría quebranto alguno. Varios ejemplos lo confirmarán así:

En *El enemigo de las mujeres* (Laserna), la española se dirige mimosamente al extranjero, mas él la rechaza y ambos cantan simultáneamente entonces:

Yo no { la / le } puedo aguantar.
El carácter { del inglés / español }
es molesto hasta no más.

En *La elección de novio* (Esteve), aparecen un poeta y un oficial. En un momento determinado cantan simultáneamente:

¡Qué cansado, qué cansado
aqueste { cadete / poeta } está!

En *La dama voluble* (Bustos) hay una frase cuyo primer verso es común a los tres interlocutores, y el segundo varía en cada uno por lo que respecta al pronombre personal y tiempo del verbo:

LOS TRES.
No hay tormento más intenso
que el que { le hago / le hace / me hace } padecer.

Semejante procedimiento muestra *El chasco del pozo* (Laserna); pero la variación correspondiente se halla en el primer verso de la estrofa, y ahora, referida a los sustantivos:

¡Oh, qué { gozo, / rabia, / gusto, } qué { contento / despecho / contento.
llega mi pecho a ocupar!

En *El escarmentado* (Laserna), tonadilla a cuatro, se cantan simultáneamente estos versos contradictorios, con los que los diversos interlocutores expresaban su propio estado de ánimo:

De risa yo me muero. / Sólo furor respira. / ¿Quién vió chasco mejor? / De rabia yo deliro. / Sólo furor respiro. / ¿Quién vió chasco peor?

Incluso como moraleja aparece esta forma literaria de concertante durante el postrer período. Así los cuatro interlocutores de *El caballero y la modista* (Laserna), cantan:

Si lo que { conmigo, / con éste } han hecho
muchas con muchos hicieran,
de muchos no se pudieran
muchas mucho que quejar.

Todos estos concertantes revelaban, por lo que se refiere a la letra, el influjo cada vez más firme de la ópera italiana. Y ese influjo se proyectó con intensidad creciente sobre la parte musical, acabando por asfixiar la tonadilla, ya que ésta sólo podía vivir a condición de conservar su peculiarísimo carácter ibero.

El canon es un artificio que, si bien raramente, se usó también en la tonadilla escénica. Un canon a cuatro voces de Laserna está en *La posadera y el arriero*, y dice así:



V. *Los coros.*

Como se dijo en otro lugar, y es necesario repetir aquí, la palabra "coro", en el vocabulario propio de la tonadilla, significaba unas veces la agrupación constituída por varios personajes determinados; y así, por ejemplo, al tomar parte en el canto cuatro solistas, se denominaba "coro" el trozo que cantaban los cuatro simultáneamente. Otras veces dicha voz, de acuerdo con la acepción usual hoy, significaba una agrupación constituída por personajes indeterminados y sin que se impusiera la necesidad de fijar su número concretamente. En el vocabulario de las tonadillas aparece también la palabra "todos", como sinónima de "coro" en ambos sentidos. Una misma obra podía emplear indistintamente ambas palabras, considerándolas absolutamente sinó-

nimas, por aplicarlas de un modo alternativo a cierta pieza musical, que se repetía varias veces cual si fuera una especie de estribillo, y que remataba los diversos "pasos" de la correspondiente producción. En tal caso se halla *La compositora* (Anón.), cuyos versos dicen:

¡Viva, viva la idea!
¡Viva, viva el festín!
¡Y viva la tonada
si logra divertir!

Los "coros" predominaban en las tonadillas generales: unas veces las inauguraban, como se ve en *La simple y el petimetre* (Moral); otras veces la remataban, como lo comprueba *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Valledor), y no era raro que apareciesen periódicamente en el transcurso de la obra, como se acaba de manifestar con referencia a *La compositora*, o se ve no pocas veces en Esteve y Laserna. También hay por excepción coros en producciones a dúo, como *La sultana* (Anón.), o *Pepín fuera de la cárcel* (Esteve), y hasta en tonadillas unipersonales, como *El mundo al revés* (Laserna), si bien en tales casos es la aparición puramente episódica, para dar carácter o interés a la obra, caracterizándose por su brevedad y sencillez extremadas.

En algún caso, un personaje cantaba una canción con su estribillo, y tras esto coreaban el estribillo todos los personajes, como se ve en *El tahonero* (Esteve).

Cuando el "coro" tenía importancia, incluso se escribían partichelas especiales para esta parte vocal, como sucede con la *Tonadilla o folla Sra. Lorenza*, donde existe una partichela cuya portada dice: "Coros en la folla cantada."

Hallamos coros para voces masculinas exclusivamente, que imitan unas veces aspectos realistas de la vida social, como en *Los soldados alojados* (Esteve), donde salían varios soldados con "guitarra" y "tiple", o en *El pillo Lechuza* (Esteve), donde coreaban una tirana los "soldados de a caballo"; y presentan otras veces cuadros de fantasía, como el "coro de negros" y el "coro de moros" incluídos en *La hermosa gitanilla en el Coliseo* (Castel). Hallamos coros para voces femeninas exclusivamente, como el bailete cantado a dúo por "todas las mujeres dentro con panderetas" para comenzar *Locuras y resultas de Carnestolendas* (Laserna). Los hallamos, asimismo, para voces mixtas, como

en *La criolla* (Laserna), cuyo número inaugural es una pieza entonada y danzada por "todos los indios e indias".

Por lo general los coros se cantaban a la vista del auditorio; pero en determinados casos su interpretación se efectuaba entre bastidores, como en cierto número de *La cuaresma* (Laserna), y en otros casos exigían ambas formas sucesivas de interpretación como aquel "coro" de *Pagar la merienda para otros* (Esteve), el cual manifiesta textualmente: "La segunda vez lo cantan adentro."

Indicada queda en los párrafos anteriores la forma en que solía intervenir el coro aplicado a tonadillas constituídas por "pasos". También hallamos la reiteración del mismo número coral en otras obras donde se desarrolla una acción única, como sucede con *El alcalde de Berlinches* (Laserna); y vemos, igualmente, una triple intervención del coro en el transcurso de obras con análoga estructura, como ocurre en *El atarantulado* (Esteve).

Los coros solían ser unisonales para facilitar la labor de los intérpretes, aunque también los había a dúo, en intervalos paralelos de terceras o sextas por lo general, sin perjuicio de que en un momento determinado, para hacer resaltar una palabra sobre la que se quiere llamar la atención del auditorio, se desdoblen y constituyan acordes plenos formados por tres o cuatro voces. Esto último se ve en *La manchega* (Rosales), cuyas seguidillas finales, cantadas por "todos" con esas restricciones, forman acordes vocales para entonar la palabra "¡Silencio!" No hay nunca, en suma, el menor vestigio de aquellos "a cuatro" que durante el siglo XVII y buena parte del XVIII ilustraban las representaciones teatrales, sin duda porque, además de haberse perdido esa tradición, se aspiraba a facilitar las tareas de los intérpretes, ya que —especialmente cuando se trataba de masas corales, desde luego reducidas, por supuesto, y no de "todos" los solistas—, lo visual tenía más importancia que lo sonoro.

A veces los coros aparecían divididos. El guión musical de *Los avaros* (Ferandiere) tiene dos pentagramas, destinados, respectivamente, al "primer coro" y al "2.º coro", ambos unisonales, aunque en este caso, en realidad, se trata de un solo coro a dos voces reales que cantan simultáneamente. En cambio, *La nochebuena* (Anón.), con sus coros para voces mixtas, exige que, en un momento determinado, canten divididos entre bastidores,

diciendo los hombres: "¡Que viva la maestra!" y respondiendo las mujeres: "¡Que viva!"

VI. *Acoplamiento de la música a la letra.*

El acoplamiento de la música a la letra se hacía con máxima libertad, sin que los compositores se preocuparan, sino muy excepcionalmente, de que los acentos prosódicos del texto literario coincidiesen con los acentos métricos del texto musical, ni de que hubiera la correspondiente concordancia musical en las frases interrogativas o admirativas. Privando en música la isometría, el molde establecido para cada pieza desde el primer instante, reaparecía ordinariamente sin interrupción, a lo largo del período musical, viniese o no a cuento con la letra. Pasaba, en suma, bajo tal aspecto, algo parecido a lo que sucede con los romances cantados, en donde lo de menos es el ajuste de los acentos musicales a los prosódicos.

Otra causa de viciosos acoplamientos fué el abuso de gorgoritos cuando, avanzada la evolución del género y sometido éste, voluntaria o involuntariamente, a los caprichos de la moda, la ópera italiana venía causando ya la admiración del mundo filarmónico por tierras madrileñas. Tal abuso no se limitaba a composiciones de libre invención, donde hubiera podido imitarse algo del "aria" extranjera, sino que alcanzaba igualmente a otras composiciones específicas, ya netamente nacionales, ya tan arraigadas que no se las podía considerar como cosa postiza y ajena, sino como cosa bien ibera, aunque su progenie delatase otro origen étnico.

Puede aplicarse a bastantes piezas tonadillescas algo de lo que acerca de varias boleras de Laserna expuse en mi libro *La Música en la Casa de Alba*: "...El respeto prosódico es nulo, sacrificándoselo a la conservación inmutable de una línea melódica preestablecida que el músico no quería retocar. Por eso, con cierta frecuencia, vemos inverosímiles acoplamientos de letra y música, y se truecan en palabras llanas, ante el oído, las que son agudas, o viceversa; y se acumula sobre una sola sílaba una larga sucesión de notas rápidas, mientras que en las siguientes sólo se pone una o dos notas, con grave detrimento del equilibrio que debe reinar en esa alianza de las dos Bellas Artes. Acostumbrados a tales licencias los públicos en la segunda mitad del si-

glo XVIII, es natural que los compositores las tomasen para ahorrar un esfuerzo que, por otra parte, no se les podía exigir, dada la gran cantidad de producciones que estaban obligados a entregar por su cualidad de "funcionarios municipales" y los menguadísimos honorarios que les valían esas tareas."

Determinados tipos métricos sugerían de un modo uniforme ciertos ritmos predominantes en lo musical, los cuales afirmaban cualidades específicas en el conjunto; mas con la volubilidad reinante para la colocación de los acentos literarios intermedios en cada verso y la fijeza existente para los respectivos acentos musicales, se producían esos desacuerdos, ya que no siempre las sílabas fuertes del verso coincidían con la primera nota del compás o de cada parte del compás. Por centenares *muestran esa desarmonía seguidillas y tiranas, si bien con respecto a aquéllas se observa*, durante la plenitud y decadencia de la tonadilla, una desviación voluntaria en cuanto a la música, la cual adopta estructuras rítmicas muy forzadas y absolutamente antiespañolas con absurdos antisilabismos melismáticos.

En ocasiones, sin embargo, el sacrificio no recaía sobre la música, sino sobre la letra, pues al repetirse un diseño melódico, aquélla quedaba sometida a repeticiones silábicas incongruentes. La seguidilla "Voime hacia la caleta — por si la encuentro", de *La maja y el majo* (García), se adulteró por el músico y dice: "Voime hacia la caleta — por si por si la encuentro."

Así como hay versos atrofiados, hipertrofiados y mutilados, de igual modo se observa estas mismas alteraciones en la frase *musical. Y la falta de concordancia nacida por el desacuerdo* existente entre la regularidad bajo uno de esos aspectos y la irregularidad bajo el otro, produjo acoplamientos literariomusicales bastante arbitrarios en ciertas obras.

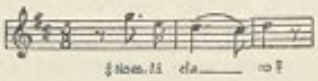
En los números populares (canciones de cuna, de ciegos, etc.) que se trasplantaban desde el hogar o desde la calle a la escena con un cambio de letra para que ésta se adaptase a la situación teatral correspondiente, es constante y absoluta casi siempre la discordancia entre los acentos silábicos y musicales. Bajo tal aspecto podemos considerar bien típica una canción de *Los ciegos* (Rosales). Las cadencias de bastantes números populares —sobre todo seguidillas— testimonian ese desacuerdo entre la acentuación prosódica y la musical. Es frecuentísima la terminación anticipada de los versos llanos con respecto a la línea meló-

dica, de modo que la última sílaba del verso pentasílabo cae dentro del penúltimo compás y arrastra consigo varias notas de floreo que se prolongan hasta el compás siguiente, el cual presenta la terminación cadencial masculina. Desde Misón hasta García se hallan numerosos casos de tal índole. Y la reiteración con que procedieron así los compositores más ilustres (Esteve, Laserna, etcétera) viene a revelarnos que los auditorios se hallaban familiarizados con esas extrañas acentuaciones, donde la caída del verso precede al reposo cadencial de la melodía.

He aquí dos moldes métricos bastante frecuentes cuando había que poner música a versos octosílabos. Esos moldes recibían ornamentos diversos, que a la sazón eran de constante uso: apoyaturas, mordentes, notas de paso, floreos melódicos sobre las sílabas de mayor duración, etc.:



No deja de ser usual la incorrecta acentuación de una palabra llana, poniéndole el acento sobre la postrera sílaba —con lo cual suena como si fuese aguda— cuando está al final de frase. A la inversa, algunas palabras agudas que caen en una parte débil del compás penúltimo se prolongan hasta el compás postrero. A veces el verso llano finaliza de tal manera que, aunque la frase melódica tiene una conclusión masculina, la frase poética correspondiente da la impresión de caer con terminación femenina, merced a la prolongación de la sílaba penúltima. He aquí algún ejemplo de esas libertades:



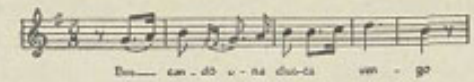
Cuando hacen sinalefa la última vocal de un verso y la vocal inmediata del verso siguiente, el enlace métrico de la letra no halla su equivalente absoluto en la música, si ésta corta con un silencio el enlace entre verso y verso, como en el siguiente caso de *La Manchega* (Rosales):



A veces, por aconsejarlo la índole del pensamiento melódico, incluso se llega a cortar con un silencio una palabra polisílaba. Así, por ejemplo, también en *La Manchega*, el pentasílabo "la calabaza", merced a tan arbitraria partición, forma dos palabras sin sentido en nuestro idioma: "laca labaza". También, de un modo sistemático, se entrecortan todas y cada una de las sílabas que constituyen la estrofa, poniendo tras cada nota musical un silencio, lo cual hubiera podido representarse escribiendo la melodía con notas picadas y prescindiendo de silencios en absoluto. Claro que esto último no constituye una innovación ibera, y de ello hay ejemplos en las literaturas musicales de otros países. Aquí presentamos un caso visto en *El agente, la viuda y la criada* (Rosales):

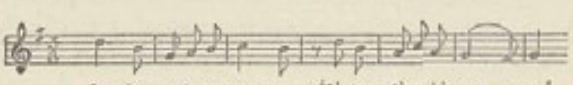


Aunque lo usual es la construcción por grupos de ocho compases, hallamos a veces frases de nueve compases, porque, teniendo la letra versos llanos, se prolongaba la melodía, con el fin de que la postrera sílaba cayera sobre el compás noveno, con cadencia masculina. A veces la división de la frase no se hace por grupos de ocho compases, sino de seis; pero los más variados artificios melódicos (prolongación de ciertas sílabas y repetición de otras o también de algunos diseños melódicos singularmente) quiebran la isometría, tanto en aquel caso como en este último. Así vemos, por ejemplo, miembros de frase melódica con cinco compases en vez de cuatro, o de siete en vez de seis. Y vemos frases melódicas de 14 compases integradas por la suma de dos miembros de siete compases, etc. En los diálogos cantados se efectúan a veces contracciones de frases, haciendo que una voz comience en el mismo compás que cerraba la frase musical de otra voz, con lo cual, en vez de 16 compases, sólo hay 15. Ocasionalmente la heterometría impide la regularidad en el enlace de los diversos miembros de frase. He aquí algunos ejemplos demostrativos:

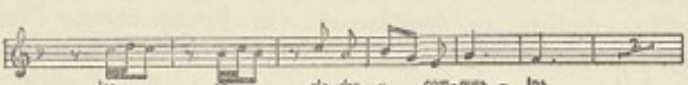

Era___ can - do u - na due-ña ven - go

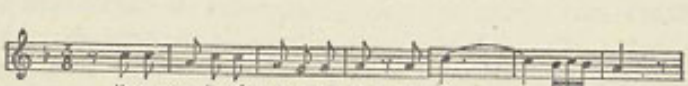

En cier-tos mo-men - tos ven-dra, a - mi - go, no hay que te___ mer - ca___

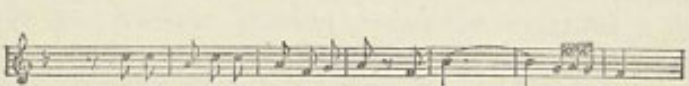

1ª De___ Cé___ dix-pe - ra___ la Cor-te pa___ il de___ con-te tal cual
2ª En___ un___ ter-tu-lia en - tu - dia - da tan - di - do___ so-bre mia-jes


Pas - te - re - la pre-cio - sa. ¡Dios-mio - bla-per-dón-me___ so!


Las___ do___ lan-zas que pe - de - ran


los___ so___ pla-dos y com-pues - tas


U - na re-fle-xión va-ga muy bue - na y bre___ ve___


so-bre los cir-cuns - tan-cias del pe - ti - me___ tre___

Privaba la máxima libertad en lo referente al acoplamiento de letra y música cada vez que se dejaba al intérprete la facultad de elegir el texto literario. Con este régimen, justificadísimo tratándose de piezas populares como tiranas, por ejemplo, facilitaba sus tareas el compositor. Dos casos de tal índole, entre los varios que nos suministra Laserna, serán mencionados aquí. En la tirana escrita para *La razón y la moda*, la melodía de la copla carece de letra, mas no el estribillo. En la tirana que puso a *Los codiciosos burlados*, la música pasó tan sólo a las partichelas, pues el guión de voz y bajo no consignó la letra ni la música.

Aunque podrían presentarse otros aspectos en relación con esta materia, bastan los enumerados para dar una idea de los procedimientos a la sazón vigentes en lo que atañe al acoplamiento del texto literario con el musical.

CAPITULO VI

El aspecto instrumental.

I. *La orquesta en las tonadillas.*

Rico en documentos y no menos rico en sugestiones es el tema que anuncian estos títulos, pues con frecuencia entraban instrumentos populares, o el relato y el diálogo de las tonadillas se enriquecían con variadas y valiosas referencias instrumentales de alto valor folklórico. Buena parte de los datos recogidos en relación con esto quedará excluída del presente capítulo, a fin de no dilatar su longitud, reservándose para otro estudio.

Era Felipe Pedrell un musicólogo admirable por numerosos conceptos —capacidad de comprensión, tenacidad, entusiasmo, lealtad en sus juicios, firmeza en sus convicciones—; mas a veces juzgó ciertos hechos históricos con una ligereza que bien podía disculparse por un acendrado amor al hispanismo musical que glorifica su nombre y enaltece su memoria. Con esa ligereza procedió cuando colocaba a los tonadilleros en "el limbo sonoro de una orquesta primitiva, pobre y raquítica" y nos los presentaba "viviendo como de limosna con una orquesta de murga, rara vez compuesta de más que un par de violines y un miserable contrabajo", siendo causantes de tal penuria "los gustos afrancesados e italianizados de petimetres, abates y pirracas y toda aquella balumba de tipos decadentes"; no obstante lo cual, según el mismo autor, aquellos compositores de tonadillas lograban "meterle los diablos en el cuerpo al público". Y es que Pedrell, influído por Moratín, examinó poquísimas tonadillas o las miró por encima tan sólo. Porque el contrabajo podría ser o no ser miserable, pero la verdad es que, desde los primeros años, esas obras se acompañaban constantemente con mayor

número de violines de los que él dice y con varios instrumentos de madera y metal. No será inoportuno recordar, por otra parte, que a la sazón, las obras sinfónicas escritas por los más grandes compositores (Haydn y Mozart, por ejemplo), no exigían muchos más instrumentos. Y el mismo Pedrell, en contradicción consigo mismo, consigna que ya en 1763 (es decir cuando la tonadilla escénica se hallaba en su infancia) la orquesta de los teatros donde se representaron esas obras menores se componía de cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo.

Al inaugurarse en 1743 y 1745, respectivamente, los teatros madrileños de la Cruz y el Príncipe —sedes futuras de la tonadilla escénica— el público consiguió ventajas materiales, mas no artísticas, ya que, según informa Moratín, por lo que a la música respecta, continuó la miserable orquesta integrada por cinco violines y un contrabajo, y se mantuvo la costumbre de que saliése un músico viejo tocando la guitarra cuando las partes de por medio debían cantar las "princesas" o coplas sueltas de que ya se ha hecho mención en esta obra. Del ulterior desarrollo que habrían de tener estas orquestas teatrales durante la juventud de la tonadilla escénica, ya hemos dado referencias al examinar la historia de la misma. Pronto fué usual que, además de los violines en número reducido, hubiera dos oboes, dos trompas, dos violonchelos y un contrabajo. Los oboistas tocaban flautas, y los trompistas tocaban clarines cuando así lo requerían las respectivas producciones, alternándose dentro de una misma obra el uso de esos instrumentos de madera y metal en la forma señalada. No era raro que, en ciertos números, callase la orquesta, para ceder el puesto a la guitarra acompañante de la voz. En casos extraordinarios se agregaba el salterio, o cualquier otro instrumento especial, saliendo a la escena quien lo tocaba o fingía tocarlo de acuerdo con la acción. Para hallar orquestaciones más nutridas, con violas, clarines, fagotes, trompetas y timbales, usados de una manera habitual, es preciso llegar a la época en que la tonadilla, hipertrofiada y decadente, estaba a punto de sucumbir. A los instrumentos de la orquesta usual había que añadir el clave, para el cual sólo se escribía el bajo, según costumbre corriente por aquellos tiempos. De todo ello se derán pormenores circunstanciados en las páginas siguientes.

Al informar don Agustín Lladó en el *Correo de Madrid*

sobre una tonadilla estrenada el año 1790 con el título *La pupila, el tutor y el viejo,* la elogió porque había sustituído por "un precioso terzeto armónico" las seguidillas epilogales a la sazón corrientes, y dedicó también alabanzas a la actuación de la orquesta, la cual había tocado con "aquel primor que tenía acreditado" en varias obras de altos vuelos. Transcurridos diez años, Cristóbal Andreozzi informa sobre el mérito de las orquestas de los teatros madrileños en oficio de 13 de marzo de 1800, para cumplir la misión que se le había encomendado, y dice: "Todos los que han estado destinados a ellas en el año próximo han cumplido, sin embargo de que no todos son iguales en habilidad, unos por tener edad y otros por ser jóvenes; pero como tienen ya hecha tanta práctica en lo diario que se necesita de tonadillas y demás, cumplen bien", pues cuando hay ópera se añaden otros músicos. Al mismo tiempo encarece la necesidad de que no abandonen sus plazas ni envíen otros a tocar por ellos, "pues de lo expresado había antes a cada paso".

Rara vez aparece mencionada la palabra "orquesta" en relación con la música instrumental que acompañaba las tonadillas. Excepción curiosa, bajo tal aspecto, es la que nos ofrece la segunda parte de *Los españoles viajantes* (Ferandiere, 1778), cuyo libreto existente en la Biblioteca Nacional reza en su portada: "A grande *h*orquesta de violines, oboes, flautas, trompas, clarines *i* timbales." Diremos de paso que esta obra contiene una "muñeira", seguidillas en francés, "seguidillas maxas" y "seguidillas finales".

* * *

Aunque el caudal de tonadillas está representado por muchos centenares, pueden contarse con los dedos de la mano aquellas cuyas partituras se conocen hoy. En tal caso se halla una de las obras más antiguas, *El Novato* (Misón), y otra de este compositor, *El corazón,* también tiene partitura, figurando los instrumentos en el siguiente orden descendente: trompas 1.ª y 2.ª, "violinos" 1.º y 2.º, voz y bajo. En cambio existen las partichelas, algunas duplicadas, de todo aquel caudal, salvo algún caso excepcionalísimo en que desaparecieron. Ello dificulta el examen de todas esas producciones escénicas, alargando una tarea que, con la partitura a la vista, hubiera sido muy breve. Recordaremos aquí, con tal motivo, lo que Fétis y otros biógrafos re-

fieren al señalar la veneración que por Bach sintiera Mozart. Hallándose ya en la plenitud de su talento este precoz artista, y figurando a la sazón entre sus obras *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan*, pasó por Leipzig. El maestro de capilla de la iglesia de Santo Tomás de esta población interpretó en el oficio dominical una composición compuesta por Bach. "Gracias a Dios, ahora encuentro una cosa nueva que me enseña algo" —exclamó el gran Mozart al oír esa obra—. Dirigióse al maestro de capilla para pedirle la partitura de la producción que tan profundamente le *había emocionado; mas no existía la partitura, sino solamente* las partes sueltas. Mozart las colocó en torno suyo, sobre varias sillas y sobre una mesa; y pasando la vista de un lugar a otro incesantemente, dejó transcurrir varias horas. Este ejemplo muestra la complicación que acarrea la lectura de una obra musical cuando las partes de orquesta no están reunidas en partituras, sino escritas cada una por separado, como sucede con las tonadillas escénicas.

Por fortuna, la instrumentación de las tonadillas ofrecía pocas complejidades. En las primitivas faltan a veces oboes y trompas, existiendo tan sólo partes de violines y bajo, pues con ello se seguía una tradición usual durante la primera mitad del siglo XVIII, de la cual ofrecen ejemplos algunas obras existentes en el Palacio de Liria, como el dúo humano *Amante fatiga, de Torres, y una Aria de Coradini, cuyo análisis hice en La música en la Casa de Alba.* En cada caso las portadas de estas tonadillas primitivas indicaban el instrumental requerido para la interpretación. "Tonadilla con violines y baxo", se dice en *No me llamo Entramoro* (Misón), y allí hay partichelas de violines, violón y contrabajo, pero no de instrumentos de aire. "Con violines" se dice en *A cantar va la Joaquina* (José Palomino); y "con violines y bajo" se dice en *El canapé* (José Palomino), pero estas indicaciones suelen ser engañosas por lo incompletas, como veremos en seguida.

Cuando una obra requería instrumentos de "boca", se solía mencionarlos expresamente en la portada. Son, pues, usuales las fórmulas "con violines y trompas", "con violines y oboes". *Aquí salgo, señores,* presenta la fórmula "con violines y obueses". En ciertos casos, y sobre todo tratándose de obras primitivas, algunas portadas anuncian que la tonadilla está compuesta para un número de instrumentos menor del efectivo:

"violines y trompas", por ejemplo, cuando existen además partichelas complementarias de oboes, o "violines y bajo", cuando se puso también oboes y trompas, como en *El canapé*.

Si aparecen los rótulos que dicen "con violines y flautas", como se ve en *El sacrificio* (Esteve), en tales casos las flautas tomaban el puesto de los oboes. Cuando alternaban estos dos diferentes instrumentos en una misma obra, lo corriente era mencionar el oboe al comienzo de la partichela respectiva y señalar en cada número cuál de los dos instrumentos había de ejecutarlo. Hay, sin embargo, partichelas de "oboes y flautas primera y segunda" en *El remedo de una sala* (Esteve): los oboes tocaban aquí los números primero y quinto; las flautas tocaban los números segundo, tercero y séptimo, y ambos instrumentos callaban en los números cuarto y sexto, aquél muy breve y éste un recitado. El uso alternativo de oboes y flautas dura tanto como la tonadilla escénica: en una "pastoral" de *Una graciosa de una compañía y un compositor de viejo* (Misón) se requiere la sustitución de oboes por flautas; y en *El marqués fingido* (Moral) se requiere el mismo cambio para la debida interpretación de los diversos números. Citamos estos ejemplos, porque sus respectivos autores ocupan las épocas extremas.

La sustitución de trompas por clarines puede ser relativa o absoluta. Es relativa (como lo era la de oboes por flautas en los dos casos que acaban de mencionarse) en *El ciego* (Rosales) y *El desagravio de los abates* (Esteve). Es absoluta en *La ramilletera, conejera, franceses y valenciano esterero* (Esteve), por lo cual no figuran aquí partichelas de trompas, sino de clarines.

Hay casos excepcionales en que algunos de los instrumentos citados se asocian con otros de uso bien poco frecuente, pues así lo imponía o aconsejaba el carácter de la obra, como vemos en *Un pobre soldado* (Abril), escrito "para violines, trompas y timbales". En igual caso se hallaban violas, clarinetes y fagotes, antes de que les diesen carta de naturaleza las orquestas de los teatros madrileños.

Si las diversas familias instrumentales se hallaban representadas deficientemente en estas orquestas reducidas, ello no impidió que se buscaran contrastes, mediante el silencio parcial del grupo de cuerda o del de boca. Así, mientras en la "alemanda" de *El ciego fingido* (Laserna) callan los instrumentos de aire y sólo toca la cuerda, en otros números, sobre todo si se tra-

taba de marchas, o cuando quería dárseles cierto carácter heroico o imprimirles un sello popular, se procedía a la inversa, como lo atestiguan una "marcha" de *El mozo de compra disfrazado* (Misón) y un "minué" de *Los deseos opuestos* (Moral), pues en ambos casos calla la cuerda, tocando solamente oboes y trompas.

Con bastante frecuencia, aun descontados esos contrastes característicos, guardaban silencio algunos instrumentos a lo largo de todo un número, lo cual se indicaba con la expresión "tace" o "tacet".

Si se intercalaban canciones populares, soliase acompañarlas tan sólo por el bajo y clave, callando todos los demás instrumentos de la orquesta. Asimismo callaban todos, incluso clave y bajo, en las piezas que los intérpretes cantaban acompañados de guitarra.

La elección de ciertos números podía quedar al arbitrio del cantante, como en la "tirana *ad livitum*" (*sic*) de *La Visita* (Laserna), donde se lee dicha expresión en el guión de apuntar, y aparece la palabra "tacet" en el lugar correspondiente de las partichelas.

Técnicamente, los instrumentos eran tratados con escasa autonomía y personalidad en estas orquestas. Ni los usos imperantes a la sazón en materia de orquestación, ni las tradiciones vigentes por nuestro solar ibérico, ni, por otra parte, el fin, el carácter y el destino de las tonadillas —condenadas por lo general a rápido fenecimiento— hubieran permitido otra cosa. Era usual que los violines segundos duplicasen homofónicamente a la misma altura o a la octava inferior la melodía enunciada por los violines primeros, cuando no contrapuntaban con ella en movimientos paralelos de terceras o sextas. A veces el paralelismo se establecía deliberadamente a la quinta, como en el siguiente caso de Laserna, donde la despreocupación por los preceptos didácticos no puede ser más visible:



También se movían con independencia los violines para reforzar el interés armónico; y así lo comprueba Esteve en la canción de tipo folklórico que ilustra una tonadilla suya, cuyo

acompañamiento se desarrolla siguiendo el molde rítmico a base de un mordente y un tresillo alternados:



Los instrumentos de madera solían siempre duplicar la melodía ya en su totalidad, ya fragmentariamente, o a lo sumo hacer algunas glosas de la misma, si bien a veces también actuaban como solistas. Las trompas se limitaban de un modo constante, por no decir casi exclusivo, a sostener o reforzar ciertas notas de la armonía, y servían de pedal, si la ocasión era oportuna. En *Una graciosa de compañía y un compositor de viejo* (Misón), con partichelas de violines, bajo, trompas y oboes, el primer oboe duplica al violín primero. En *El Calesero* (Anón.) una partichela declara: "Violín primero y oboes", con lo cual se ve que este último instrumento duplicaba lisa y llanamente la parte de aquél. Aunque era corriente fijar en cada caso el uso alternativo de oboes y flautas, algunas veces se dejaba al mismo instrumentista la elección; así las coplas de *La razón de estado* (Esteve) consignan: "Oboes o flauta, lo que acomode." Análoga indicación se ve en la *Folla de María Antonia* (Esteve).

La parte del clave sólo tenía escrito el bajo y el "maestro al cembalo" se cuidaba de efectuar el respectivo relleno armónico. Este bajo estaba comúnmente sin cifrar, porque aparte la práctica de los cembalistas en tal sentido, solían ser los mismos autores de las tonadillas quienes tocaban la parte del clave. Ello no obstante, para que ciertas veces, aunque muy pocas, apareciera el bajo cifrado, como se ve en *Ay, corazón mío, deja el palpitar* (*sic*) (Ferrer). A veces la cifra sólo aparecía esporádicamente, sobre todo para indicar con exactitud ciertos acordes de los "recitados" que se intercalaban en las tonadillas. *La vuelta de Vicente Camas o el primo indiano* (Esteve) tiene un recitado que aparece cifrado en sus dos últimos acordes, como se verá después con el ejemplo musical correspondiente.

* * *

Curioso es, por lo minuciosamente que expone las indicaciones musicales, el libreto de una tonadilla a 3 (Anón.) que existe en la Biblioteca Nacional, procedente del legado de Barbieri, cuyo título dice *La criada graciosita y los amantes.*

He aquí, en efecto, los párrafos, títulos e indicaciones marginales de orden orquestal, impuestas a buen seguro por el libretista anónimo:

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

"Flautas y violines con sordinas."

"Un allegro piano con la propia música."

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

"Con clave solamente, flautas, violines y buenos bajos."

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

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

"Esto con clarines."

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

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

"Punteado."

"Final. Seguidillas." Este postrer número intercala una "to-

cata bonita y corta con salterio y obueses sólo, sentándose Bernarda para figurar que lo toca, y Ciriaco y Gil acompañan sonando unas pajaritas de fuelle". En este mismo número "cantan los tres inglesa con salterio y orquesta", y además hay un trozo titulado "Música de clarín".

Una indicación consignada en el manuscrito hace suponer que la referida obra se representó en octubre de 1778.

II. *Los instrumentos de cuerda.*

Tras estas nociones generales sobre el aspecto instrumental en las tonadillas, tócanos hablar ahora detalladamente de la forma en que se utilizaba ese material, examinando primeramente de qué modo prestaban su concurso los instrumentos que podríamos denominar cultos, y después la intervención de los instrumentos populares.

La cuerda desempeñaba el papel más importante en las orquestas de esos coliseos, aunque jamás se la imponía dificultades magnas. En lo instrumental quedaba suprimido todo alarde de virtuosismo, reservándoselo al elemento vocal, y aun no siempre, pues los compositores, para asegurar el éxito de sus obras, procuraban que éstas se acomodasen a las aptitudes y habilidad de los intérpretes que habrían de cantarlas en cada caso.

Siguiendo la consagrada tradición, dividíanse los violines en dos secciones: la de primeros y la de segundos. Excepcionalmente se halla una subdivisión en las seguidillas finales de *Un español, un italiano y una maja* (Presas), pues —con lenguaje bilingüe— tenía el correspondiente manuscrito musical partichelas de violino principal, violino primo y violín 2.º (confiándose al superior jerárquico de esos instrumentos de cuerda ciertos floreos y glosas). También se hallan excepcionalmente subdivisiones de primeros y segundos violines, o se requieren más de dos violines obligados, en varias tonadillas de diversos autores. Exige tres violines obligados una pieza de *El sacrificio de indios* (Misón). Tienen divididos los violines primeros alguna tonadilla de Esteve (*Pastelero a tus pasteles*), y de Marcolini (*El maestro de cantar*). Esa división aparece en los violines segundos de una tonadilla de Castel (*El compositor y la cómica*). Moral dividió los violines primeros en *El maestro y la discípula*, repartiéndose dichos instrumentos la melodía y los acordes ar-

BIBLIOTECA MUNICIPAL MADRID

pegiados. Laserna dividió en "violín 1.° solo" y "violín 1.° ripiano", los violines primeros de *El médico y los sobrinos*. Un caso bien curioso de división, entre los que hemos registrado, se halla en *El payo y la paya* (Rosales), pues alcanza a los dos grupos de violines durante gran extensión. Rosales distinguió aquí en cada grupo el instrumento solista y los instrumentos de "ripieno", escribió para los solistas pizzicato diversos, los que alternaban con el arco, y dispuso para los violines de "ripieno" una ejecución "punteado siempre". Véase el comienzo de este número:



Esteve, cuidadoso con frecuencia de la expresión instrumental, establece un diálogo entre el "violín solo" y "tutti" en *El afecto de la Nicolasa*, entre otras diversas producciones.

El uso simultáneo de más de una cuerda en los violines se manifiesta de dos modos. Varias veces, las menos, son dos las cuerdas utilizadas, empleándose una de ellas como nota pedal tenida; en otros casos, frecuentísimos, se emplean tres o cuatro cuerdas. La doble cuerda con pedal aparece en obras de autores tan populares como Esteve o Rosales y de otros menos fecundos. Generalmente la cuerda de notas variables lleva diseños melódicos, aunque también se da el caso de que glose con arpegios los acordes de tónica y dominante, como sucede en *El cestero y Remedo de los remedos* (Castel).

Como muy bien puede suponerse, desde Misón en sus prime-

ras obras hasta Laserna en las últimas que compuso, es frecuentísimo el uso de triples y cuádruples cuerdas, especialmente en los ritornelos y coletas instrumentales de las diferentes piezas, formando acordes abiertos en los que frecuentemente hay una o dos cuerdas al aire (sol, re, si, sol, por ejemplo).

Es muy interesante y constituye un acierto de instrumentación, el de la tonadilla de Esteve *El paje de las habilidades*, merced a su división no declarada, tanto en los violines primeros como en los segundos, pues ofrece la particularidad de que las notas tenidas de ambos instrumentos forman un intervalo de cuarta, para dar la doble pedal de gaita, mientras que las notas variables de la otra cuerda son las mismas, pero a distancia de octava, en los dos grupos de violines:



* * *

Aunque los instrumentos de cuerda tocaban comúnmente con el arco en las orquestas tonadillescas, a veces exigían una interpretación en "pizzicato", lo cual a la sazón se designaba en las partichelas correspondientes con el elegante y castizo vocablo español "punteado"; y también otras veces, en vez de herir directamente con el dedo una sola cuerda, formulaban por ese procedimiento acordes de tres o cuatro cuerdas, en "rasqueado", ya con intenciones imitativas, ya para evocar el sonido de la guitarra. Recuérdese a tal propósito que, durante el siglo XVI, estuvo muy en boga por España la vihuela, floreciendo una literatura vihuelística ilustrada con los nombres de Milán, Narváez, Fuenllana y otros músicos, cuyas obras requerían una ejecución "punteada"; y que al perder la vihuela su aristocrática popularidad, alcanzó en el siglo XVII una popularidad democrática la guitarra, su inmediata sucesora, imponiendo entonces

a sus intérpretes una ejecución "rasgueada" por lo general. Fieles los tonadilleros, siglo y medio más tarde, al recuerdo de esa tradición musical, no vacilan en incluir trozos o piezas donde reinaba ya el "punteado", ya el "rasgueado", reservándose esto último, de modo especialísimo, para la exacta interpretación evocativa de números netamente populares que el vulgo acompañaba con la guitarra en la vida corriente, como lo eran, por ejemplo, seguidillas y fandangos.

No siempre se ordenaba de un modo concreto, sino ambiguo, esa especial interpretación con referencia a los violines. "Como guitarra" dicen las partichelas de violines en *La despedida del arriero y lavandera* y *La noche del Prado*, ambas de Esteve. Nos ofrecen un caso de análoga índole las seguidillas epilogales de *El examen de cortejos* (Esteve), donde los actores "hacen que tocan la guitarra". Hay un "andante como guitarra" en otra obra, sin año, del mismo autor, titulada *Una maja, un arriero y tres bandoleros*. "Como bandurria" dice un pasaje en semicorcheas de la copla intercalada en las seguidillas epilogales de *El juego del burro* (Rosales). Otras veces se declaraba esa interpretación del dedo en sustitución del arco, empleando las palabras "punteado" y "rasgueado" o "rasgado". Así, por ejemplo, tiene un "andante rasgueado" *El chasco del perro* (Aranaz). Se ve "Rasgado" con todas sus letras y al mismo tiempo en la forma abreviada "rasg.^{do}" cotejando las diversas partichelas de violines de *El borracho fingido* (Castel). Cuando lo requería la índole de las obras, se alternaban el rasgueado de acordes y el punteado de la melodía a muy breves distancias, como en las boleras de *El discurso y la verdad* (Laserna). Las seguidillas finales de *El borracho fingido* mencionado anteriormente, tenían dos compases de diseños melódicos que se tocaban "punteado", enlazados con otros dos de notas en acorde, que se debían tocar "rasgado". La vuelta a la interpretación normal se indicaba usualmente con la palabra "arco". He aquí un ejemplo recogido en *La despedida del arriero y lavandera*, donde los violines debían tocar "como guitarra", es decir, rasgueando las notas de los acordes, mientras el violonchelo y el contrabajo "punteaban" las notas del pentagrama inferior:



Como sinónimo de "pizzicato" se lee "punteado" en el bajo y "picado" en los violines de un número de la tonadilla cuya portada tiene con lapicero el título *Mi poca fortuna ansina me tiene* (Laserna). También dice "picado siempre" la partichela de violín con referencia a una pieza de *El hojalatero* (Anón.). Por otra parte, no es muy raro, tratándose de instrumentos de arco, que se exija una interpretación "stacatta". Así, por ejemplo, escribió Esteve —el compositor que tantas muestras venía suministrando de su celo por ciertas filigranas instrumentales— un "assay stacatto" en *La cortesana pastora* y un "stacatto semper" en *Francés y majas*. Manuel Pla, un primitivo de la tonadilla —y cultivador ocasional de este género a juzgar por las pocas obras que de él se conservan hoy—, puso en *El soldado* un "spicato con arco" para los violines, que simultaneaba con un "spicato senza arco" para el "acompañamiento", es decir, para violones y contrabajos. Unas seguidillas de *El soldado y la patrona* (Anón.) dicen con referencia a los violines: "Las seguidillas con su repetición sin arco y el estribillo con arco."

Los dictámenes opuestos (Laserna) suministran la siguiente combinación de rasgueado y punteado:



Algunas veces se exigía una interpretación "a punta de arco",

y esto se ve en obras de muy diferentes autores: Esteve, Marcolini, Medrano, etc. La titulada *Mosqueteritos míos* (Presas) advierte que en los violines deberán tocar determinados trozos "golpeando con la punta del arco", y otros "a golpe de punta". También aparecen con relativa frecuencia las indicaciones "al puente" y "al puentecillo", y ello desde los primeros años de implantarse este género teatral, como lo acredita *La chinesca* (Misón), donde explícitamente se ordena: "Tocando el arco junto al puente."

En algunas piezas se requería que el dedo fuese arrastrado o corrido a lo largo de la cuerda entre los límites extremos que se marcaban en cada caso. Ese ámbito sonoro se reduce a una cuarta mayor en las tonadillas de Misón *Un pastor y una pastora* y *El equívoco*, y es de una quinta menor —escribiéndose todas las notas cromáticas de ese intervalo con la orden "correr el dedo"— en *La visita de Chinita* (Esteve). Véanse los ejemplos respectivos:



El empleo de armónicos, bajo la denominación "flautado", aunque anómalo, no quedó excluído en absoluto. Lo requieren, entre otras producciones, *El tambor* (Laserna) y *El remedo de un gangoso* (Castel), esta última al describir el canto de un ruiseñor.

El uso de la sordina exigíase alguna vez, justificándolo casi siempre la situación teatral. Utilizan este recurso todos los compositores principales, desde Misón hasta Laserna. Como ejemplo de aplicación en cierto modo realista de la sordina, citaremos un número de *Los dos primos peregrinos que van a Roma* (Diego de la Riva), en el que los dos personajes mencionados en el título cantaban, fingiendo estar dormidos. Una "gaita" de *Todo o nada* (Rosales) ordena textualmente: "Poner llaves o rosario sobre los violines." Para señalar su uso decíase "con sordina" o simplemente "sordina", y para ordenar que se suprimiese, consignábanse las frases "sin ella" o "sin sordina".

La fiel exactitud impuso en ciertas ocasiones que la interpretación fuese deficiente, a fin de imitar las torpes ejecuciones de músicos callejeros. Y con la misma intención realista se reducía a uno solo, en determinados casos, el número de violines que debían tocar un determinado número. *Los presidiarios de Madrid* (Esteve), tienen una "coplita" cantada por un ciego, que acompañaba tan sólo un violín sin bajo, y en la partichela de violín primero se lee: "Tace la coplita que toca el violín", lo cual permite suponer que había en la misma escena un violín encargado de la ejecución de esa melodía, a no ser que la tocase quien desempeñaba el papel de ciego.

* * *

Las violas no entraron de un modo regular en la orquesta, como instrumentos acompañantes de la tonadilla, sino cuando este género menor se hallaba en el apogeo. Aun así su papel no solía ser relevante, sino más bien secundario. Existen casos, a pesar de todo, en que, por excepción, y aun en años anteriores al de la plenitud de la tonadilla, se requiere su intervención. Tal sucedió ya en *El memorialista, un sargento y una dama* (Misón), donde, además de las partichelas correspondientes a "violines", "violón" y "acompañamiento", existe otra de "viola". No es inoportuno recordar aquí que Misón compuso dos series de seis sonatas "a flauta travesiera y viola obligadas", con destino al Duque de Alba, hacia mediados del siglo XVIII, y que de esas obras se conserva hoy la parte de flauta y bajo —aunque no la de viola— en el Palacio de Liria.

Más curioso que aquel ejemplo de Misón en la música teatral, y por añadidura verdaderamente anómalo, así como rarísimamente imitado, es el que suministra, en sus seguidillas epilogales, *La cautiva jardinera* (Anón.), obra que da intervención importante en casi todos sus números al referido instrumento, por lo cual tiene una partichela de "violas obligadas" —es decir, que no exigía una sola viola como en el caso de Misón, sino dos—, las cuales tocaron casi siempre en terceras o sextas.

Violón y contrabajo solían tocar unidos las mismas notas. Con relativa frecuencia, durante el primer período, la parte del bajo confiada a la cuerda se designaba en las partichelas correspondientes bajo el epígrafe "Acompañamiento". Recordemos a este respecto las tonadillas *El compositor* (Misón), *El pintor y una*

dama (anón., cantada por María Ladvenant) y *La pastorela* (por "Don Antonio" (*sic*), refiriéndose a Guerrero).

La individualización de violones o violonchelos y de contrabajos no es usual. Sin embargo, se ven casos en que ambos instrumentos tocaban divididos, usando Esteve principalmente de este artificio, con el que se fortificaba el interés, aunque en dosis muy reducidas y quizás apenas perceptibles para la mayor parte del auditorio. Vemos alternar el "violón" y el "tutti" (es decir, violón y contrabajo) en la parte de bajo de *La tabernerilla y el vinatero* (Esteve). Están divididos bajo y violón en *El compositor y la cómica* (Castel).

Párrafo aparte merece una tonadilla de Manuel García, titulada *La declaración*, pues ahí se establece el diálogo entre ambos instrumentos, confiándose a uno de ellos diseños en valores rápidos que lo elevan en jerarquía con respecto a la sumisión que venía padeciendo como simple instrumento acompañante. Otra tonadilla de este mismo compositor, *La maja y el majo*, dice en una partichela "contrabajo y violón", porque, considerándose aún cosa transitoria la división e independencia de dichos instrumentos, tenían ambos una partichela común.

El bajo solía dar tan sólo la nota más grave de cada acorde. Hay sin embargo, casos excepcionales en que decían sucesivamente, en sencillos arpegios, todas las de cada acorde; pero ello parecía reservado al acompañamiento de canciones populares (caballos, tiranas, etc.). Así, por ejemplo, el bajo de la tirana interpolada en *El desengañado* (Laserna), está parcialmente en arpegios (sol, si, re), llevando cada parte de compás, en ordenada sucesión, cada una de las tres notas que forman el acorde tónico o dominante.

La alternación de bajo "punteado" y después con "arco" es bastante usual, no sólo al acompañar canciones típicas o tomadas del arroyo, que usualmente se entonaban al son de la guitarra (tales como fandangos), sino también en otras donde el compositor daba rienda suelta a su fantasía creadora.

III. *Los instrumentos de "boca" y de percusión.—Instrumentos ajenos a la orquesta.*

Ya se ha dicho que oboes y flautas, usados alternativamente, constituyeron —en unión de la cuerda y las trompas— la or-

questa tonadillesca durante varios lustros, y que este material fué reforzado con la adición de otros instrumentos de madera cuando la tonadilla alcanzó su plenitud. A pesar de aquellas limitaciones se daba entrada por excepción a determinados instrumentos, si así lo requería la situación escénica o el carácter del asunto literario correspondiente.

La intervención de los oboes, que se tocaban en número par, no era siempre muy personal. O duplicaban ya fielmente, ya con glosas, la parte de canto, cuando no la de los violines, o reforzaban algunas notas del sostén armónico. En determinados casos esas partichelas aparecen absolutamente identificadas con las de los violines, aunque ello sea excepcional; así vemos que el primer oboe tocaba con el violín primero en *Una graciosa de una compañía y un compositor de viejo* (Misón). La denominación del referido instrumento es variable en cuanto a su fonética y ortografía. Además de "oboe" se decía "obue" (por ejemplo, en la tonadilla de Laserna *Un valenciano, una maja y una petimetra*), originándose de aquí la forma plural "obueses".

La flauta, lo mismo que el oboe, solía duplicar, glosar o reforzar el contenido melódico; pero en ocasiones poseía un valor propio y personalísimo, como demuestra *Los pastores amantes y escribano criminal* (Laserna), donde hay un solo de flauta. Tanto uno como otro instrumento presentaban un carácter muy apropiado para "pastorales" y otras piezas evocadoras de la vida rústica o campestre, así como cuando se trataba de imitar ciertos instrumentos populares afines a ellos.

Intervenían los "flautines", por excepción, en varias piezas sueltas y aun en tonadillas enteras de aspecto marcial o con escenas militares, siendo Esteve quien principalmente incorporó dicho instrumento a estas producciones. Recordemos, en efecto, varias obras suyas, todas sin año: *La folla de María Antonia* requiere el flautín en una marcha que evoca lo bélico; también lo requieren una pieza de *El abate quejoso*, y varias de *La soldada*, en donde las partichelas de los oboes tienen tachadas las palabras "oboe primero" y "oboe segundo", y puesta en su lugar la palabra "flautín". A este último instrumento se le llamó alguna vez "flautilla"; así, por ejemplo, en *El desafío de Polonia* (Esteve) figuran partichelas de "flautilla 1.º" y "flautín 2.º", lo cual revela la absoluta identificación de ambas formas diminutivas.

Aparecen sustituídos los oboes por los "otavines" (*sic*, por "octavines") en una pieza de *Todo o nada* (Rosales). Recordemos a este respecto que la palabra "ottavino" es la designación italiana de flautín.

El "clarinete" no llega a ser de usual empleo en el cultivo tonadillesco hasta los últimos lustros de esta manifestación escénica. Cuando se lo empleaba de un modo excepcional, era casi siempre para dar el carácter marcial o bélico a la obra que lo impuso. Ofrece la prueba más elocuente de esto *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Valledor), que tiene "clarinetes" y "cajas". Con bastante anterioridad a tan típica producción puso Esteve "clarinetes" y "pífano" —además de los instrumentos corrientes— en *El Granadero*, con la particularidad de que empezando la obra con una "marcha", el "pífano" no se reserva para este número, sino para las "coplas". En el mismo año que Valledor estrenaba *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, Laserna también recurrió al "clarinete" en *La enhorabuena de la Pulpillo*, presentándolo de una manera bien excepcional en un breve "coro", todo él cantado unisonalmente, excepto durante los tres compases postreros, que están a tres voces reales. La parte de voz y bajo dice con referencia a este número: "Orquesta arriba con clarinetes." Las partichelas de violines dicen en el correspondiente lugar: "Tace y tocan los clarinetes"; y las de oboes y trompas dicen: "Tace un coro." Falta en esta obra esa partichela de clarinetes, la cual debió de traspapelarse, por considerar innecesario unirla a las demás, desde el momento que se tocaba en la escena y no abajo, con la orquesta del coliseo. En 1789 puso Esteve música a *La visita de Vicente Camas a la Nicolasa*, donde se pintan costumbres de actores a la sazón afamados, y en esta obra Vicente pedía a Nicolasa que le cantase alguna cosa, entonando ella, para complacerle, una "seguidilla extraña de clarinete obligado". Cuando los clarinetes entran de un modo habitual en la orquesta de las tonadillas, se los suele ver empleados a pares, lo mismo que oboes y trompas.

El "fagot" se usa desde antiguo, pero con una misión restringida, pues se limita a duplicar el bajo de la cuerda. Sin embargo, en algunas obras desempeña un papel más activo. *Los celos de Clori* (Esteve, 1761) hace alternar en el bajo el "fagot" y el "tutti". Otra tonadilla muy posterior del mismo Esteve, *El afecto de la Nicolasa*, tiene una partichela de "fagot obligado".

También puso Laserna parte de "fagot" en una "marcha" de *La visita de las estatuas* (1782).

El mismo Laserna impone a veces el "bajón", instrumento antiguo, semejante al fagot —como dice Pedrell—, pero de timbre áspero y bastante desagradable, que se usaba en los templos de nuestro país para acompañar el canto llano o la música a fabordón durante determinadas ceremonias religiosas. Sus tonadillas *El héroe del Barquillo* y *La gallega seducida* utilizaron ese instrumento: la primera en una marcha con partichela de "bajón obligado" y la segunda en varios números, uno de los cuales se cantaba sin más acompañamiento que el de bajón, lo cual declara el guión de voz y bajo con la frase: "Solo de bajón. Tace."

***

Quedan señaladas las inclinaciones de Esteve hacia el colorido instrumental, que obtenía por división de la cuerda y por interpolación de determinados instrumentos de madera. También sentíase muy inclinado a usar "clarines" asociados a los "timbales" —comprobándolo buen número de tonadillas suyas—, ya para acentuar el carácter de algunas obras, como sucede con aquellas que aluden a la vida tauromáquica, ya para reforzar con aires de grandiosidad ciertas situaciones teatrales solemnes. En su tonadilla *La venida de María Antonia,* Garrido dice que para obsequiar a la actriz y cantante de este nombre —es decir, "La Caramba"—, quiere complacerla ahora con una "regia sonata de timbales punteados" y ordena al punto que "comiencen sus consonancias". Entonces —como dice el manuscrito correspondiente— "tocan los clarines y timbales. Interin María Antonia sale al theatro". También "tocan clarines y timbales" en una pieza de *Los presidiarios de Madrid,* y en una "parada" donde se hace "la prueba del timbalero", incluída en las seguidillas epilogales de *El pillo Lechuza.* Lo mismo que las precitadas producciones, son de Esteve otras donde se describen corridas de toros ya en la parte central, ya en las seguidillas finales. Así, por ejemplo, en *El torero, la maja y el petimetre* (obra cuyo guión musical sustituyó la palabra "petimêtre" por "abate"), se leen los versos:

Timbales y clarines
tocan y sale el toro.

"Lará, lará, lalá,
lalará, lará, lalá"...

Le ponen banderillas clarines y timbales:
y tocan a matarle, "Lará, lará, lalá,
y suenan de este modo lalará, lará, lalá"...

Una nota que acompañaba al referido texto dice: "Tocan clarines y timbales." Las seguidillas con que remata *La hortelana* intercalan la descripción de una corrida de toros, o, como dice la partichela de violín primero, "fiesta de toros". El guión declara que "tocan clarines y timbales *ad libitum* durante la función de toros". La partichela de trompas reclama "clarines" en este número final de la tonadilla, y durante la descripción referida aparece consignada la frase: "clarines *ad libitum*". Estaba tan deseoso Esteve de generalizar los timbales en las orquestas de los teatros madrileños, que a propuesta suya se encargaron en 1784 dos pares de estos instrumentos con destino a ambos coliseos, lo cual ahorraría pagar el alquiler cada vez que hacían falta. Se sabe —por los papeles de Barbieri existentes en la Biblioteca Nacional— que los fabricó el maestro cerrajero Michel Delaune, costando cada uno quince doblones. Ello testimonia que si hasta entonces los timbales habían tenido poco uso en las orquestas teatrales de Madrid, comenzó a sentirse por aquel tiempo la necesidad de emplearlos más asiduamente.

Existe una partichela de "clarín obligado" en *El imposible* (Anón.), limitándose, por cierto, dicha intervención a un solo número, lo cual constituye un curioso alarde de virtuosidad instrumental, dadas las condiciones de lugar y tiempo en que se la exigía. Más curiosa es la intervención de un "clarín de eco" que sustituía a la trompa primera en las seguidillas epilogales de *Los signos del año* (Esteve), cuya letra dice:

El Prado por las tardes de suaves clarines:
es un encanto, "¡Ah! ¡Ah! ¡Ah..."
que deja los sentidos Y así resuena el eco
embelesados. en sus confines.
Todo es armonía; Todas las tardes,
todo amantes lides. el genio más adusto
Y así resuena el eco logra alegrarse.

En este número la parte correspondiente a las vocalizaciones "¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!" se presenta varias veces y siempre en distinta forma. El "clarín primero" repite cada diseño vocal y el "clarín de eco" repite a su vez las postreras notas del diseño mu-

sical correspondiente. Bajo el epígrafe "Remedos" existe una hoja de este fragmento, en el cual sólo conciertan con la voz esos dos instrumentos musicales, y esto explica el carácter de tan curiosa manifestación artística.

La intervención del "clave" aparece *insinuada en el guión* musical, con la presentación manuscrita del bajo que el director tenía presente para hacer el relleno armónico. Ello no ofrecía dificultad alguna, pues generalmente asumían la dirección los mismos autores de la música. Hay casos en que lleva el rótulo "clave" el referido guión, como sucede especialmente en la primera época, y de un modo más singular en dos tonadillas escritas por Esteve el año 1763, a saber: las tituladas *La Paca afligida* y *La nueva graciosa.*

Cuando el "piano" comenzó a ocupar el puesto que antes venía teniendo el clave, no es de extrañar que apareciera mencionado en algún caso concreto. Así se ve en *El maestro y las discípulas* (Laserna), donde figuraba un número rotulado "Solfeo", que imita una lección de esta disciplina musical. Aquí guardaba silencio la orquesta, y el guión de voz y bajo incluye aquellas notas que el pianista debía tocar con la mano derecha, lo cual constituye un caso tal vez único por lo excepcional en todo el repertorio tonadillesco.

* * *

La "guitarra" o "vihuela" —que ambas voces se usaban a la sazón indistintamente— es objeto de reiteradas menciones en las tonadillas, sainetes y otros productos literarios de arte menor pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII, apareciendo en manos de personas pertenecientes a todas las clases sociales: usías, petimetres, majos, barberos, ciegos postulantes, etc., etc. Al trazar la historia de la tonadilla escénica ya hemos dicho la participación que la guitarra tenía para el acompañamiento de la parte vocal en algunas obras. Los más ilustres compositores (Misón, Esteve, Laserna, Moral) imponían el silencio de la orquesta y la única intervención instrumental de la guitarra para varios números típicos de sus tonadilles, tales como seguidillas, boleras, tiranas, fandangos y caballos.

El "vandolín o "bandolín", que de ambos modos aparece ortografiado, es una especie de bandurria pequeña que Laserna llevó a varias tonadillas en el último decenio del siglo XVIII, sin

que hayamos visto reclamada esta intervención instrumental en ninguno otro tonadillero. En algún caso hasta impuso que tocasen dos "vandolines" conjuntamente, mientras callaba toda la orquesta. Por el examen de *La dama maja* se deduce que Laserna consideraba sinónimas las voces "vandolín" y "bandurria". *La italiana y la andaluza* tiene un número para "vandolino obligado".

El "salterio" gozó de mayor y más prolongada boga que el instrumento anteriormente mencionado, y aunque sólo episódicamente, apareció con cierta constancia, a través de la segunda mitad del siglo XVIII, en sainetes y tonadillas. Laserna lo puso en una "arieta" y "minué" de *Los amantes chasqueados*, que ha sido transcripto por Pedrell. Acaso lo llevó a *Los temores de la Ronquillo* en una pieza que modestamente ha calificado de "minuetillo puesto en solfa". Moral compuso para *La tía burlada* unas "seguidillas de salterio y guitarra".

La "gaita gallega" aparece en varias tonadillas, comenzando por una de Misón. La "gaita zamorana" era instrumento obligado en diversas obras de Esteve y otros. La "gaita", sin adjetivación, alternaba con la orquesta en algunas obras de Laserna.

La "dulzaina" se halla en una tonadilla de Rosales, ornamentando las seguidillas postreras. La "chirimía" entraba en ciertas producciones, aunque a veces se la sustituía por un oboe que la remedaba.

Las "sonajitas", "castañuelas" o "castañetas", "zambombas", "panderetas" o "panderitos", "tamboriles" y "tambores" de diversas clases, ya solos, ya asociados entre sí o a otros instrumentos, y casi siempre con intenciones descriptivas o miras folklóricas, abundan en la literatura tonadillesca.

El detalle de esta materia queda reservado para un ulterior estudio —que ya tengo terminado—, por considerar que su inclusión aquí alargaría la longitud de la presente obra.

IV. *Piezas exclusivamente instrumentales.—El acompañamiento instrumental en las piezas vocales.*

La participación orquestal en las tonadillas era de cuatro clases, a saber: puramente instrumental, acompañamiento de "parolas" o declamados libres, acompañamiento de recitados al estilo italiano, y acompañamiento de canciones, dúos, trios, concertantes y coros.

Faltan, en realidad, las piezas pura y exclusivamente instrumentales, excepto cuando se trata de bailables a cuyo son danzaban los actores, de marchas a cuyo son se caminaba, de batallas a cuyo son se peleaba, o de algún otro número que, muy excepcionalmente, venía impuesto por la índole del asunto y subrayaba una acción pantomímica. Mal podía suceder otra cosa, puesto que la tonadilla es una composición cantada que sirvió de intermedio entre dos actos de la comedia, y la misma brevedad impuesta por su papel secundario le impidió desplegar desarrollos instrumentales que hubiesen alargado la duración, aun descontada la consideración de que hubieran sido ajenos al espíritu y carácter de estas obras menores.

Por la misma razón faltan aquí "sinfonías" —empleada esta palabra en el sentido que le dieron los operistas italianos y no los compositores germanos de música instrumental—; pero hay ritornelos, que, por lo general, eran un poco dilatados al empezar la obra y más reducidos en los sucesivos números. Las "coletas" o remates de cada pieza eran siempre brevísimos, si es que existían, pues con frecuencia concluía el número instrumental en el mismo compás que la parte de canto.

Misón puso algunos ritornelos inaugurales llenos de carácter expresivo, como por ejemplo el de *El sacrificio de indios*, que es una página exquisita en su especie. *El entusiasmo* (Laserna) "empieza el ritornelo rumboso —como dice textualmente—, y al hablar ella, para de un golpe"; y otro número de la misma producción advierte: "Empieza el ritornelo, que será alegrito." Contrastando con estas declaraciones concretas se ordena en algunos casos la supresión del ritornelo, como sucede en una pieza de *Los majos operantes* (Ferandiere), donde aparece tachado el comienzo instrumental, y por si esto no fuese bastante aún, se consignó la frase: "Sin ritornelo."

Algunos ritornelos tienen intenciones descriptivas categóricas. Tal se ve en el de un número de *La criolla* (Laserna), donde la música evoca el oleaje, la tempestad y las zozobras de dos aterrorizados náufragos que se hallaban en tierra de salvajes indios.

Es curiosa la advertencia puesta al principio de un número en *Los petimetres* (Anón., 1769), cuyas palabras dicen: "El ritornelo lo canta el galán y lo glosa sobre lo que tocan los violines."

Se ha dicho que las piezas exclusivamente instrumentales solían ser marchas, batallas, escenas pantomímicas y bailables. Algunas marchas excluyen los instrumentos de arco, imponiendo los de aire o "boca", acompañados a lo sumo por el clavista. Las batallas recurrían a escalas, trémolos y trinos para las descripciones musicales que evocasen el ruido de la lucha, como se ve en *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Valledor). En las escenas pantomímicas la música tuvo a veces corta longitud, como en *Los mayordomos de Griñón* (Misón), donde por cierto vemos una bella frase de nueve compases a dúo instrumental sostenida por el bajo con una insistente pedal de semicorcheas que dan un intervalo de cuarta y no de quinta, por superposición de la nota tónica sobre la dominante; advirtiéndose aquí: "Sale la Mariana en su sillón como que viene de la Comedia" y añadiéndose al punto: "Se repite lo que convenga, hasta que diga: "Agur, caballeros." Otras veces tenía mayor extensión, como sucede con *La desdicha de las tonadillas* (Esteve), donde un personaje pretendía inventar un "juguete heroico", en parte pantomímico y representado sobre música. El correspondiente texto, exclusivamente instrumental, se denomina "Paso heroico". Como ejemplo de bailes mencionaremos el "fandango" que intercaló Esteve en *El celoso chasqueado y transformaciones de Peliche el estudiante* (1787), número al que por cierto se denomina "el minué del Barquillo". El referido trozo instrumental de *Los mayordomos de Griñón*, dice así:



Ya expusimos de qué forma solían presentarse las "parolas" sobre música en las tonadillas. Un caso, en cierto modo excepcional a tal respecto, nos suministra *La tragedia* (Anón.), con una breve pieza rotulada "Música instrumental", que es una especie de melólogo, y en ella el actor intercalaba las frases declamadas sucesivamente: "¡Ah, pérfido!", "A mi despecho", y "¡Muero de celos!"

Los recitados se acompañaban en la forma instrumental co-

rriente a la sazón, según se dijo ya. Lo consuetudinario, al rutinarizarse, limitaba los aspectos con que hubiera podido enriquecer esta manifestación artística el numen del compositor. Existen, sin embargo, algunos casos que pretenden quebrantar la uniformidad, para esquivar monotonías. Uno, muy curioso, se halla en la tonadilla *El recitado* (Anón.), donde un breve recitado se cantaba tres veces consecutivas. Aquí aparece un diseño confiado a los violines, que la primera vez se tocaba tal como aparece escrito, en la primera repetición se suprimía y en la segunda repetición se tocaba a la octava baja, como se advirtió al consignar textualmente: "La 2.ª vez no; la 3.ª 8.ª abajo."

El acompañamiento de las canciones populares que se introducían en las tonadillas —ya con el texto original, ya con otro acomodado a la situación escénica— solía presentarse de un modo bien uniforme, duplicando la melodía los violines primeros y segundos, que tocaban en octavas; imponiendo silencio bajo la denominación "taze", "tace" o "tazet" a los instrumentos de "boca", y haciendo que el "acompañamiento" (violones y contrabajos) repitiesen uniformemente en notas de valores no muy grandes —generalmente una nota por cada compás— el sonido grave del acorde fundamental (es decir, la tónica), el cual ejercía función de pedal a lo largo de toda la pieza. Mantuvieron esa costumbre los principales tonadilleros a través de toda la evolución de este género teatral. En algún caso, el "acompañamiento" de las canciones populares tocaba sucesivamente las notas del acorde perfecto, como sucede también con algunas tiranas y con la canción gitana de la primera parte de *Locuras y resultas de Carnestolendas* (Laserna), aunque esto no es habitual. Aún era más excepcional que el violín glosase la melodía de la canción popular, en vez de reproducirla fidedignamente; pero también se ve algún caso, como, por ejemplo, el de ciertas seguidillas —acaso originales, si bien inspiradas directamente en las constituídas por el pueblo— de *El soldado y la patrona* (Anón., 1763).

A fin de dar carácter o color, se quebrantaba aquella costumbre instrumental, si la ocasión era oportuna, como sucede en la segunda parte de *Los españoles viajantes* (Ferandiere), donde una "canción" popular con letra gallega (que por cierto había sustituído a una "muñeira-pastoral") ya no era acompañada por los instrumentos de arco, excluyendo a los de boca, sino por

instrumentos de boca con omisión de los violines, revelándolo así su título: "Canción con tres oboes y bajo." Este rasgo evidencia marcado apego a lo folklórico.

Cuando se trata de canciones originales, era muy frecuente —sobre todo durante los primeros lustros de la tonadilla escénica independiente— que los violines dialogasen de un modo paralelo o quebrado, formado intervalos de terceras y sextas, limitándose la madera y metal (oboes y trompas) a reforzar algunos diseños melódicos o acentuar la armonía episódicamente. A veces dialogaba la voz con los violines, o los diversos miembros de la frase musical se confiaban alternativamente a la cuerda y la madera. Al avanzar el género, notamos una independencia orquestal más acentuada; no siendo raro que los violines primeros dupliquen literal u ornamentalmente la melodía y que los segundos arpegien los acordes. Por excepción ya se usó algo tal procedimiento en la tonadilla escénica de los primeros años por el mismo Misón. *Las quejas y las satisfacciones de los amantes* (Aranaz) confió en un número la melodía al violín primero, el cual también llevaba algún refuerzo armónico, mientras el violín segundo sostenía la armonía tocando en *doble cuerda*.

No faltaban arrepentimientos. Vemos uno en el "tempo di minué" de *Tres ingenios* (Esteve), cuya partichela de violín primero tenía silencios quebrantados fugazmente por notas de acordes, para acentuar la armonía; pero se puso una nueva versión donde la cuerda duplicaba toda la melodía vocal.

Nos abstendremos de seguir paso a paso, en tantos centenares de obras, las formas adoptadas por el acompañamiento instrumental de las piezas vocales; y lo dicho basta, por consiguiente, para mostrar lo más esencial bajo este aspecto.

V. *La música instrumental al servicio de la acción escénica.*

El expresivismo musical tiene su manifestación en ciertos comentarios instrumentales a la acción escénica de las tonadillas, tanto para destacar lo material como para realzar lo psicológico. En *El pedante* (Laserna) las cortesías que el protagonista debía hacer acompasadamente al hallarse en presencia de una dama, tienen su reflejo musical en ciertos giros de la orquesta. Cuando la Locura pregunta al Juicio la causa de que

llore, en *La locura y el Juicio* (Moral), la orquesta dice breves diseños entrecortados sobre una armonía arpegiada. Los ejemplos podrían proseguirse con abundancia insólita.

Diversas tonadillas requirieron una intervención musical real o fingida en la misma escena, ya a la vista del público, ya entre bastidores. Galanes que rondaban a las mozas con guitarricos, ciegos que formaban orquestillas callejeras, pastores que tocaban instrumentos rústicos, todo esto y mucho más aparecía ante los espectadores que miraban al tablado. Con tal motivo recordaremos parte de lo ordenado en el *Reglamento* que dictó don José Antonio de Armona el 22 de marzo de 1777:

"Para que los *autores* españoles no ignoren las alhajas y demás trastos con que deben servir sus comedias, sainetes y tonadillas, se explican en la forma siguiente:... Cencerros, Campanillas de coche de camino, Campanas de todos tamaños... Trompas, Oboes, flautas, bajo y clarines... Arpa y violín... Ginebras, zambombas, tabletillas y rabeles... Clave y salterios naturales... Salterios de ciego. Gaitas zamoranas, Gaitas gallegas... Cencerro grande y zumbas que se suelen ofrecer... Chirimías..."

Tales providencias no eran inútiles, pues examinando el caudal de tonadillas existente, se observa que todos esos instrumentos prestaron su utilidad alguna vez por lo menos. He aquí, efectivamente, algunas de las anotaciones musicales consignadas en libretos o guiones de música:

"Pito arriba". (*Los payos burlados,* Laserna.)

"Toma la jardinera una gaitilla zamorana bonita" en las "seguidillas a la calabresa" que epilogan la obra. (*La jardinerita,* Castel.)

Un pastor, con aire de bobo, sale conduciendo ganado y tocando la gaita, cosa que hace en un silencio de compás de la orquesta en el primer número. (*El pastor sordo y la cazadora,* Esteve.)

"Aquí Ayala con otros tres y uno que haga el oso, bailando con sus trompas y bajón.) (*El médico fingido,* Marcolini.)

El actor finge tocar la gaita y la cantante finge tocar el tamboril. (*Los pastores simples,* Laserna.)

"Parola y en medio de ella se toca un solo de flauta arriba." (*La mogigata,* Anón.)

"Suena dentro una flauta", dice el guión musical, y "suena un tañido y tacet", dicen las partichelas. (*Los trajes trocados,*

Laserna.) Es de advertir que esta tonadilla tiene partichelas de clarinete, mas no de flauta.

"Toma una flauta y hace que toca, y otro toca por ce sol fa ut ad libitum", cierto personaje taciturno, después de haber despreciado a una mujer. Acude otra dama hacia él: también la desprecia, y al quedarse solo de nuevo se dispone a tocar el violín, tras lo cual "toma un violín y hace que toca, y uno toca al bastidor *ad libitum* por ce fa ut." (*El café de Barcelona,* Laserna.)

El cadete "saca una flauta del bolsillo" para acompañar las *Seguidillas del cuco* a una dama que era discípula de él. La frase entre comillas aparece tachada en el original; como falta toda indicación complementaria o aclaratoria, no podemos saber si es que tenía ese instrumento sobre una mesa o silla próxima, o si se lo sustituyó por otro en la ficción escénica. (*La dama y cadete,* Laserna.)

En un calderón de silencio de la orquesta se dice: "Castañuelas." (*El inglés y la gaditana,* Moral.)

Las dos jardineras y los dos jardineros que formaban el coro cantaban tocando "unas fariñas o aquellos hierros que tocan los ciegos". (*La jardinerita,* Castel.)

Suena un "tambor" dentro de la escena en las seguidillas epilogales de *La función del lugar* (Anón.) y en *Un maestro de música y una señorita* (Misón).

Tocan un "tambor" a cada frase de un recitado que dice el cantante; y cuando éste abrazaba a la actriz se advierte en el manuscrito: "Toca el tambor la diana al abrazar Alfonso a la Rosa.) (*El instruído de moda,* Valledor.)

Tocan adentro "tambor y gaita". (*La boda de una aldea y sacristán,* Esteve.)

Ruido de campanillas como de coche de camino. (*La posadera y el arriero,* Laserna.)

* * *

También aparecían concretamente determinadas intervenciones musicales cuando los actores hablaban u obraban de acuerdo con la situación escénica, probándolo así los ejemplos mencionados a continuación:

El personaje masculino "pinta mientras el ritornelo" (en una pieza de *El pintor y la dama,* Anón).

"En estando todos, señal a la orquesta." — "Aviso a la orquesta en bajando Tadeo del calesín." — "En cayendo Aldovera, aviso a la orquesta." (*El molino y la casa,* Laserna.)

Un personaje "coge el trompo, le enseña y le va armando para la segunda copla". (*Los serranos inocentes,* Esteve.)

"Sale Garrido interin este toque." (*Ir por lana,* Moral.)

"Juegan a compás" con la baraja los diversos actores en una pieza. (*El juego del burro,* Rosales.)

Los mismos personajes acompañaban a veces la música con ciertas expresiones silábicas de índole onomatopéyica. Las dos partes de *Las cabañas* (la primera anón. y la segunda de Rosales), tienen un principio común, pues en ambas imitaron los actores los balidos de las ovejas, diciendo rítmicamente: "Be... Be... Be... Be..." Esta misma imitación de balidos fué usada por Guerrero en *La pastorela.*

En *La cuaresma* (Laserna) se finge que un reloj da las doce, y un personaje, siguiendo el ritmo musical, imita el tañido del reloj, mientras cuenta doce campanadas, al decir: "Tram, una; tram, dos; tram, tres", etc.

En la tonadilla *Los peregrinos perdidos y el encanto de la venta* (Esteve) cuatro personajes fingían dormir, roncando rítmicamente al son de la música: "Ho... Ho... Ho... Ho..." En *La panadera de Sacedón* (Laserna) Querol, "bostezando", cantaba así:



A veces no eran tañidos, sino pausas o silencios, las circunstancias musicales que acompañaban determinados actos de la representación escénica. Para que la actriz se siente al tocador hay una pausa, señalada en las partichelas con la frase "Un poco de suspensión", entre dos piezas de la primera parte de *El desagravio de los abates* (Esteve). En un calderón de *Todo es mío* (Laserna) se ordena: "Para hasta arrimar la silla."

Para finalizar este capítulo mencionaremos tres casos de subordinación orquestal a lo escénico. Los hemos espigado en seguidillas epilogales de otras tantas tonadillas, las dos primeras a solo y la postrera para tres interlocutores, cuyos músicos

respectivos fueron los tres más ilustres representantes del género, a saber: aquel Misón cuya actividad no traspasó el primer período; aquel Esteve cuya producción no conoció reposo durante el segundo período, y aquel Laserna cuya fecundidad se extiende a buena parte de este segundo período y la totalidad del tercero.

Dice la letra de *El equívoco* (Misón):

Aquí sale un mocito
como un serafín,
a tocar seguidillas
con el tamboril.
Con extrañeza
le acompañan a un tiempo
las castañuelas.

(*Tocan el tambor a compás y ella baila, cuando le parece, con castañuelas.*)

Tan lará, lará, la, morenito,
tan lará, lará, dulce prenda.
Tan lará, lará, yo te quiero.

(*Hablado.*)

E, chichi.

(*Cantado.*)

No te engaño.

(*Hablado.*)

E, chichi.

(*Cantado.*)

Yo hablo de veras.

(*Lo deja.*)

Toca, toca, muchacho.
Tócale, aprieta.
Redobla los palillos,
y anda, morena.

(*Toca.*)

(*Hablado.*)

Cha, anda; cha, toca.
Cha, anda; cha, ea.
Ahora aquí arrimaditos
hacia la orquesta,
tocarás más alegre
para que vean
de que estamos rendidos
y humildes a sus finezas.
Adiós, morenas.
Si la tonada es mala,
habrá otras buenas.

Dice la letra de *Los esclavos del mundo* (Esteve):

Alternando la orquesta
con mis cariños,
voy a haceros presente
lo que os destino.
Oíd, morenitos
de mi corazón,
cómo los violines
declaran mi amor.

(*Durante dos compases calla la voz y tocan los violines.*)

Oíd las flautitas
cómo mi fe explican.

(*Durante dos compases calla la voz y tocan las flautas.*)

Oíd en los bajos
mis celos confiados.

(*Otros dos compases en los que violonchelo y contrabajo cantan en vez de la voz.*)

Y con dulce armonía
voz e instrumentos,
siempre unidos, digamos:
"¡Viva mi pueblo!"

Y dice *El pobre malicioso* (Laserna):

LOS TRES.

Pues es tiempo de Pascuas,
en aguinaldo
cada uno unas boleras
queremos daros.

PACO.

(*Parola.*)

Yo pretendo a los violines
acomodar las boleras,
para que en obsequio vuestro
trabajen todas las cuerdas.

(*Canta boleras alusivas a la festividad.*)

PULPILLO.

(*Parola.*)

Con las flautas expresivas,
boleras cantaros quiero.
Si es corto el don, admitid
los quilates del deseo.

(*Canta boleras.*)

QUEROL.

(*Parola.*)

Como a los bajos me inclino,
con ellos cantaré yo,
que instrumentos de alfeñique
de poco hombre ensayos son.

LOS TRES.

Y en la orquesta completa,
con su dulce armonía,
resuene la alegría
para celebridad,
diciendo que vivan, vivan
nuestros amantes polacos
por toda la eternidad.

Son, en suma, tan variados como numerosos los casos de sumisión orquestal a la situación escénica en el repertorio tonadillesco.

CAPITULO VII

Terminología y escritura musicales.—Alteraciones, repeticiones e interpolación de textos.

I. *La terminología.*

Las tonadillas escénicas no tenían, realmente, un vocabulario musical propio y exclusivo de ellas, sino que lo tomaban del a la sazón corriente, salvo contadas excepciones, y ya hemos dicho algo sobre esto al estudiar las cualidades genéricas de ese producto de arte menor y su plan morfológico, así como también al mencionar las expresiones características en lo agógico y lo dinámico. Para completar la materia, señalaremos aquí algunos casos más o menos curiosos.

La terminología musical de la tonadilla se ha nutrido con un doble influjo: el nacional y el extranjero. Ocasionalmente, muestra influencias latinas. Los dos primeros aspectos suelen mezclarse produciendo frases pintorescas.

Para marcar el contraste con el "cuatro" —tan popular en la música teatral del siglo XVII, como consecuencia de la polifonía religiosa reinante por doquier—, se hace resaltar a veces el "unísono" —*sic*, en vez de "a solo" —; pero esta voz se presenta en latín durante el primer período de la tonadilla, viéndose así en Guerrero y Misón. De este último son las seguidillas que cantaban "todos unisonus" en *Los maestros* (1758). "Piano semper" debía tocarse un minuete (como dice el "baxo") o un "minué" (como dice el violín) de esta misma obra, el cual, por cierto, requería una interpretación "aspazio" (*sic*, por "despacio").

"Tacet", como sinónimo de "calla", suele emplearse en las tonadillas, sobre todo si pertenecen a la primera época: "tace en lo hablado" consigna *El pintor y la dama* (Anón.). Otras obras de

la época de plenitud, en vez de esa expresión latina, consignan el imperativo castellano "Para", como dicen las diversas partichelas de *El mayordomo y la mayordoma* (Rosales, 1778). A veces la expresión latina se presenta de un modo adulterado, aunque fácilmente recognoscible: "sempre picato" ordenaba una partichela en *De remedar a Mariana* (Misón, 1763).

A veces muestra una desviación el sentido real que tienen ciertas palabras. "Preludio y parola" se titula un número que no es el inaugural, sino el quinto, en *La maestra y la discípula* (Valledor). Aparece usada la voz genérica "música", en vez de la específica "orquesta", en *Los pastores amorosos* (Esteve).

Aunque pudo decirse "ritornelo", a la italiana, se usa la voz española en cierto modo equivalente "pasacalle", en las seguidillas del fin de fiesta de *La folla* (¿Guerrero?); pues al principio y final de las mismas leemos: "Hay pasacalle."

En sustitución del italiano "coda", utiliza su similar "coleta" *Para vencer amor, saber vencerle* (Laserna), pues allí figura la frase: "Al segno, y después la coleta." Utiliza el diminutivo "coletilla" *El vinagrero y las majas* (Esteve). Y utiliza otro diminutivo que puede considerarse como sinónimo, "conterilla", cierta obra teatral que no es una tonadilla, sino un sainete rotulado *Los mal casados* (Guerrero). Arias y duetos, cuando son breves, agregan a esta denominación italiana terminaciones diminutivas de sello español, bajo las formas "arietilla" y "duetillo". Esto no se ve de un modo excepcional, sino con relativa frecuencia. Tampoco es raro que coexistan en una misma obra dos rótulos, debidos a la influencia del bilingüismo musical. El postrer número de *La maestra y la discípula* (Valledor) se denomina "canción" en el guión de voz y bajo, y "canzonetta" en las partichelas de violín.

La denominación de los instrumentos refleja en ocasiones la influencia italiana. *Los maestros* (Misón) está compuesta, según expone la portada, para "violines, trompas *e basso*"; pero aquí, en vez de escribir la palabra "tutti" se dice "todos juntos", con referencia a la intervención simultánea de los actores en las seguidillas epilogales.

Tiene partichelas de "violino primo" (en italiano) y "violín 2.º" (en castellano) *El sistema de los preocupados* (Laserna). Con mucha anterioridad se escribió "violino 1.º" en *El chasco del co-*

fre (Misón). *La pesca* (Marcolini) puso partichelas de "oboe primo" y "oboe secondo".

Ciertas frases relacionadas con la interpretación musical solían expresarse de un modo bilingüe ("Volti sin parar", "Como primo", "Al segno cinco más"). Ciertas palabras simultaneaban el bilingüismo en una misma obra ("picado" y "picatto"). El silencio instrumental subordinado al canto se designa en algunas partichelas con las voces "ferma" o "fermata", lo cual significaba que los instrumentistas debían atenerse a la "fermata" del cantante para entrar después a su debido tiempo. A veces las abreviaturas arbitrarias recaían sobre palabras o frases extranjeras: "pizzi" en vez de "pizzicatto", o "Volti P.to" en vez de "volti presto".

La doble t de procedencia italiana suministra curiosas aberraciones ortográficas en las palabras "finalitto" (libreto de *La paya sagaz*), y "coletta" (*El crítico granadero*), o en las abreviaturas "Andtte." y Atto." (*Los andaluces*). El censor eclesiástico que en 1774 vió la tonadilla *Avellanera y petimetre*, empleó la doble t del abusivo modo que a continuación puede leerse:

"Damos Licencia por lo que a Nos ttoca, para que en los Coliseos de Comedias de estta Cortte, pueda canttarse la Tonadilla anttete de estte quaderno, Intitulada, *de la Abellanera y Pettimettre*, a Duo, med.te q.e la hemos vistto y reconocido y q.e no conttiene cosa opuesta a nra. S.ta fée y buenas costumbres. Dada en Madrid a diez de Mayo de mil y settez.s settentta y quatro."

Esta misma curiosa aberración se halla en otras obras escénicas de la misma época, como queda expuesto en un capítulo de el estudio consagrado a la morfología literaria.

No es habitual el uso arbitrario de las abreviaturas, aunque hay algunas lógicas, pero difícilmente comprensibles por lo anfibológicas, como aquella que dice "B.s a lo payo", donde "B.s" podría tomarse como contracción de "bailes", cuando en realidad se refiere al apellido de la actriz María Bastos, en *La visita de Bastos* (Misón).

II. *La escritura.*

Respondiendo a una costumbre usual e inveterada de la época, todas las portadas de tonadillas y todas las partichelas iban encabezadas con una cruz, aunque el asunto entrañase algunas irreverencias, si no precisamente contra los preceptos dogmáti-

cos —pues en esto la severísima censura no hubiera tolerado la más ínfima transgresión—, al menos contra ciertos abusos que en nombre de la religión cometían sacristanes, abates, beatas y diversos fieles de uno y otro sexo. Una alusión a esta costumbre de encabezar todo escrito con una cruz se halla en el melólogo *El poeta escribiendo un monólogo* (Anón, 1793), donde el actor, fingiendo que va a componer una obra de esa índole, exclama: "Cruz, no le lleve el diablo, y se principia."

En la Introducción o sainete *El maestro de música* (Anón., 1774), aparece Garrido como compositor, y habiéndole preguntado sus compañeros si había escrito él un "cuatro" que acaban de ensayar, responde que esa obra es totalmente suya "desde la cruz al *Laus Deo*".

Ocasionalmente la cruz no se coloca sobre el título, sino dividiendo a éste en dos partes. Tal cosa muestran las partichelas de *El memorialista* (Misón), al decir gráficamente:

EL MEMORIA † LISTA

Aunque raro, no es insólito que algunas portadas contengan frases mortificantes o de mal gusto con referencia a autores e intérpretes; y aunque a veces aparecen tachadas, sin embargo se reconstruye con facilidad lo que de tal suerte había sido borrado. Aquello que, con referencia al compositor Antonio Guerrero, dice una de esas portadas manuscritas, ha sido expuesto extensamente en mi obra *La Música en la Casa de Alba. La dama y el cadete* (Laserna, interpretada por Josefa Valdés y Briñoli) tiene esta declaración bien poco grata para los intérpretes: "¡Qué melón será el que cante esta tonadilla!"

En el guión de voz y bajo faltaba, según costumbres de la época, toda mención armónica, pues tal relleno se efectuaba improvisadamente por el clavista. Excepcionalmente, ese guión de la voz podía quedar sin el correspondiente bajo, como sucede en *La francesa* (Laserna).

Para las partes de canto se utilizaba constante y casi exclusivamente la clave de do en primera, sin distinguir sexos ni voces. Sin embargo, por excepción hallamos en *La cómica y la operista* (Laserna) un número cantado por Polonia Rochel, que no se halla escrito en aquella clave ni en la de sol, sino en la de do en cuarta línea, lo cual trae la sospecha de que tal vez pertenece a

otra producción no tonadillesca y se lo incluyó aquí. Aunque era usual que la parte de canto destinada a los varones figurase por debajo de la reservada a las mujeres, la presentación de las partes vocales ocupa un orden inverso en *La maja bailarina* (Castel) y en algunas otras producciones.

Los recitados secos solían presentar el bajo sin cifrar; pero a veces se quebrantaba esta regla, como sucede en la ton. sin título *De remedar a Mariana* (Misón), donde vemos un 3 seguido del signo ♯ (expresión del sostenido) sobre la nota del acorde dominante del modo menor; o en el fragmento musical, ya reproducido, de *La vuelta de Vicente Camas* (Esteve), donde esa misma cifra lleva en un caso el signo de sostenido y en otra el de bemol, para indicar los acordes de dominante y tónica del modo menor.

La notación negra se había entronizado, a la sazón, en la caligrafía musical reinante; a pesar de esto se usan valores que recuerdan la notación blanca en una canción de *La visita de Bastos* (Misón), escrita en compás binario, con redondas y breves, por lo cual es de aconsejar que su transcripción se efectúe reduciendo los valores, a fin de adoptar su fisonomía a lo que ya era corriente entonces.

El puntillo, cuando se trataba de compases sobre base ternaria (6 por 8, por ejemplo), no indica que la nota sobre la cual se puso debiera prolongarse una mitad más, sino tan sólo un tercio. He aquí un ejemplo, recogido en *El recitado* (Anón.):



Aunque el paso del modo menor a su relativo mayor se efectuaba armando la clave con los accidentales correspondientes, a veces se consignaba la advertencia "menor" o "mayor", puesta en los lugares respectivos, tal vez para facilitar en ciertas partichelas la ejecución de algún torpe instrumentista.

La tonalidad primitiva estaba sujeta a constantes variaciones para que las obras, en cada caso, se hallasen de acuerdo con la capacidad de los intérpretes vocales. Parece lógico que el transporte se efectuase en sentido descendente; y esto no obstante, algunos casos muestran lo contrario. Así, por ejemplo, se ordena la ejecución "dos puntos alto" en las seguidillas epilogales

de *Las quejas y las satisfacciones* (Aranaz). A este respecto se ven desacuerdos tonales en una misma obra. Un número de *La peregrina viajante* (Anón.) tiene en si bemol la parte de violín primero y un semitono bajo el violín segundo. Naturalmente que aquí, lo mismo que en similares situaciones, no se pretendió cultivar politonías que mal hubiera podido presentir aquel siglo, aunque el nuestro tiene ocasión de oírlas merced a las producciones de algunos músicos avanzados, sino tan sólo rectificar la tonalidad establecida primeramente, por resultar demasiado alta para la cantante, consignándose tal modificación únicamente en aquellas partichelas confiadas a músicos poco familiarizados con el transporte, según suponemos.

III. *Abreviaturas e incorrecciones en los manuscritos musicales.*

Algunas abreviaturas, hoy caídas en desuso, facilitaban las tareas del copista y la lectura del ejecutante en la música tonadillesca. Consignaremos aquí las principales, para facilitar el estudio de quienes deseen examinar las fuentes manuscritas.

Cuando se repetía un acorde isocronamente en los violines, se pintaba la nota superior en su forma real tantas veces como debía tocarse y se abreviaban las inferiores, poniéndolas en él una sola vez, en el centro del compás o grupo y con el signo correspondiente al valor total de ese compás o grupo mismo. Las dudas que pudiera acarrear tal abreviación quedan resueltas cotejando las diversas partichelas cuando, como sucede en algún caso, una de ellas presenta la abreviatura y otra consigna la dicción total. Esta misma abreviatura se aplica indistintamente a pasajes escritos para cuádruple, triple o doble cuerda. Veamos algunos ejemplos:

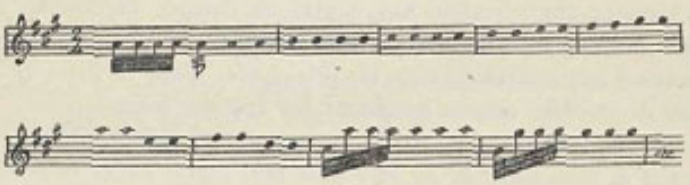


La repetición isócrona de una misma configuración rítmica en el bajo se abrevia, una vez iniciada esa configuración, dando

a las notas el valor del compás entero; pero con el rabillo correspondiente a la duración de cada nota (corchea, semicorchea):



Cuando la configuración rítmica en valores isócronos rápidos se repite a diversas alturas de un modo constante, se escribe debidamente el primer grupo, y cada uno de los siguientes grupos marca tan sólo la cabeza de las notas sucesivas, suprimiendo, por tanto, las correspondientes barras de semicorcheas, fusas, etc., indicadas en la primera aparición del grupo:



Cuando a modo de arpegio u ondulación debían repetirse dos notas en valor breves (semicorcheas, por ejemplo), se comenzaba poniendo la figuración real, y enseguida se presentaban las correspondientes notas como si debieran sonar unidas, dándoles el valor total de la duración (blanca, redonda) y la indicación abreviada de que era preciso repetirlas. Esto se ve muy especialmente en el bajo cuando sólo entran dos notas:



y en los volines cuando entran más, dibujándose en tales casos el contorno de la ondulación, el cual se repetía sin interrupción mientras duraba la abreviatura:



A veces, en estas y otras formas arpegiadas se ponían signos de repetición (·//.), y por si ello fuese poco explícito, se aña-

dían expresiones redundantes, como "simile" (ejemplo, *La bola del mundo*, de Laserna), o "sigue" (ejemplo, *Los adustos*, de Laserna).

Si había que repetir otras tres veces un grupo de dos compases, se escribían éstos, y a continuación se marcaba la nota inicial de la repetición, consignando la frase literal: "6 compases" (ejemplo, *El celoso chasqueado*, de Esteve).

Al requerirse en los violines una ejecución arpegiada con acordes abiertos, era usual escribir el acorde en notación que representase el valor íntegro del compás (notas blancas si la pieza estaba en 2 por 4; blancas con puntillo si estaba en 3 por 4, etcétera); añadiendo la palabra aclaratoria "arpegio". Igual procedimiento se usaba, aunque entrasen en un mismo compás varios acordes de desigual duración, consignándose en cada caso el acorde con su duración correspondiente. Así se procedía, sobre todo, cuando había que sostener con música instrumental una "parola" o declamado de breve longitud; y entonces se consignaban las frases "arpegio lo que dure la parola", "arpegio hasta acabar la parola" u otras análogas; de modo que en tales casos, la duración de la abreviatura, sin quedar previamente sujeta a un determinado número de compases, se prolongaba todo cuanto fuera preciso, aunque gráficamente ocupaba tan sólo un compás, o a lo sumo dos si, como sucede con relativa frecuencia, se hacían alternar los acordes de tónica y dominante, ocupando cada uno de estos acordes un compás íntegro.

Cuando se llevaban a la escena ciertas piezas popularísimas o tomadas del folklore, a veces sólo se escribía el primer compás, aunque se ponía todo el texto literario correspondiente, como sucede con respecto a un "fandango" de *Esterero, petimetre y oficial* (Esteve), el cual, por cierto, tiene escritos a renglón seguido todos sus versos, por lo cual presenta un aspecto propio de la prosa y no de la poesía.

Al copiar el texto literario que debían cantar los intérpretes vocales, se cometieron a veces incorrecciones que sólo salva el sentido común después de alguna meditación. "Did, did, did", leemos en un número de *Las campanas o los músicos por fuerza* (Misón). Esto que onomatopéyicamente no respondía a ninguna oportunidad e idiomáticamente carecía de sentido, quería decir "din, din, din", pues "todos" los actores lo cantaban "bailando y tocando" (*sic*), al evocar tañidos de campanas. Cuando

más adelante reaparecen a guisa de estribillo esos monosílabos onomatopéyicos, figuran escritos con absoluta corrección, confirmándose entonces la sospecha que desde el primer instante se tuvo.

Motiva una constante fuente de errores la involuntaria supresión de accidentales (sostenidos, becuadros o bemoles), sobre todo tratándose de piezas escritas en modo menor; y no deja de ser frecuente la discrepancia, a tal respecto, entre las diferentes partichelas de una obra, o entre las partes de orquesta y las de canto.

La falta de la debida confrontación podría llegar a conclusiones históricas o estéticas extraviadas, como, por ejemplo, la de que tal o cual número musical estaba escrito en uno de los antiguos modos eclesiásticos, y no en el modo menor; o que admite intervalos de segunda aumentada —especialmente en el paso del sexto grado a la sensible—, en vez de seguir el curso normal de la escala diatónica. Ello no obsta para que algunas veces, aunque contadísimas, se acepten modos y modalidades de tal índole, como sucede en unas seguidillas de *El majo y la maja* (García), donde resalta la evidencia de efectuar ese intervalo de segunda aumentada. Otro modo de puntualizar las verdaderas intenciones, además del proporcionado por el cotejo de diversas partichelas, es el de comparar en una misma partichela aquella frase donde aparecen esas expresiones modales características con la repetición taxativamente consignada de la misma frase musical, pues entonces se ve restituída la verdad gráfica que por un descuido quedó alterada poco antes. En cuanto al intervalo de segunda aumentada, su existencia efectiva es indiscutible cuando los accidentales respectivos lo formulan así de un modo inequívoco, como en el siguiente ejemplo:



No debemos olvidar que la supresión de los accidentales también se hacía deliberadamente, sin duda, en bastantes casos, a fin de ahorrar tiempo y trabajo, si la interpretación exacta no ofrecía duda. Ello se ve, singularmente, cuando se repetía un diseño que en el compás anterior había puesto el accidental, o cuando un compás comenzaba con la misma nota alterada que había

dado fin al compás precedente, aunque no apareciesen esas notas enlazadas por ligadura. También en algunos casos se ve, frente a tanto descuido voluntario, una meticulosidad excesiva, pues habiéndose bemolizado transitoriamente una nota, y no volviendo a escribirse esta misma nota hasta diez compases después, en su reaparición se pone el signo de "natural", aunque el intérprete había olvidado aquel bemol transitorio y la realidad sonora del conjunto hubiera bastado por sí sola para dar de un modo inconfundible el sentido tonal que holgaba representar gráficamente.

Lo que la escritura tonadillesca muestra con tanta constancia en materia de armaduras de claves y descuido en la fijación de notas accidentales, permite suponer que otro tanto sucedió en mucha mayor medida algunos siglos atrás, cuando se escribieron códices musicales cuya lectura hoy —al hallarnos ante obras cuya notación es enrevesada— sugiere la sospecha de que, *si no en todo, al menos en una parte difícil de precisar, pudieron* tener sentidos tonales distintos de aquel con que en cada caso aparecen registradas gráficamente, puesto que algunas de ellas, repetidas en varios códices, o transcriptas en algún libro estampado muy antiguamente, ofrecen divergencias de tal índole.

IV. *Supresiones parciales o totales de algunos números.*

Las alteraciones musicales de la tonadilla escénica eran frecuentísimas. No obedecían jamás a exigencias de una fuerza superior que fuese preciso acatar, al contrario de lo que siempre ocurrió con los textos literarios, víctimas no pocas veces de los censores religiosos o civiles, sino más bien al deseo de mejorar la obra. Y esta mejoría podía lograrse por uno de los siguientes procedimientos: supresión, adición y sustitución, ya total o ya parcial, de algún número.

No es fácil saber cuándo se introdujeron tales modificaciones; pero puede suponerse que si algunas antecedieron al estreno de la obra y otras se impusieron tras las representaciones primeras, algunas ya no eran contemporáneas de la producción, sino posteriores a la misma, y parecían obligadas para acomodar una vieja tonadilla, en su "reprise", a los gustos o exigencias del auditorio, puesto que también evolucionaban los gustos públicos, si bien no con tanta celeridad como en nuestro siglo.

Las supresiones parciales tenían por objeto abreviar la du-

ración para que la obra pesase menos, o para que fuese menos comprometida. Hallamos una supresión de varios compases —y no seguidos, sino salteados— en un extenso ritornelo de las "seguidillas a dúo" (*sic*) que epilogaban *Los petimetres* (Anón.). Y hallamos una supresión de varios compases, donde se prodigaban los gorgoritos a granel, en un "cantabile" de *La quejosa* (Laserna). No cabe duda que aquel corte se hizo para aligerar el preludio instrumental de las seguidillas, puesto que éstas reconcentraban su interés en la parte vocal; y que el otro corte se efectuó para facilitar la tarea de la intérprete, pues los compases suprimidos requerían esfuerzos superiores a las dotes de la tonadillera.

La supresión total de un número es frecuentísima, contándose por docenas, y casi por centenares, las obras que sufrieron esa tala. Dejaban de tacharse las notas, porque ello era más incómodo que poner la palabra "No", con gruesos caracteres, a la cabeza del número suprimido. Un caso excepcionalísimo en que sólo la música recibió ese trato, es el de *El instruído de moda* (Valledor), pues a la cabeza de la respectiva pieza se lee: "Esta música no se canta y se dice la letra representada."

Sobre las seguidillas finales recaía con gran reiteración aquella tala. Unas veces se hacía el corte casi a raíz del estreno, por revelar una actualidad efímera. Vemos, por ejemplo, que *El molinero vengado* (Laserna) tiene, tras un "Coro de molineros" unisonal, las seguidillas epilogales, donde se describe satíricamente cómo transcurrían las fiestas de Navidad; pero cuando quedó atrás esta fiesta, perdió su oportunidad el postrer número, por lo cual se cosieron las hojas que lo contenían, y al final del que le antecedía, o sea el referido "Coro", se consignó: "Repite el tañido antecedente para acabar." Este es uno de los frecuentísimos casos que comprueban el carácter variable y despegadizo de la pieza epilogal en las tonadillas escénicas.

Asimismo quedan suprimidas las seguidillas finales cuando, reprisada la obra tras no corto lapso de tiempo, gozaban a la sazón tiranas, polacas o "finales" del favor que antes había monopolizado aquella otra pieza cantable y bailable. También las mismas "tiranas", en análogas circunstancias, eran víctimas de semejante poda.

En vez de limitarse los cortes a un solo número, incluyeron

varios frecuentemente. De los diez puestos a *El soldado embrollista* (Moral), aparecen tachados dos. En algún caso tales supresiones abarcan la mitad de la obra, como lo comprueba *El amante apocado y la dama quejosa* (Esteve), pues aquí quedaron sacrificados un recitado, una tirana y un rondo (*sic*, por "rondó") con letra italiana. En ocasiones las páginas del número o números suprimidos se cosían con un hilo o se cogían con un alfiler que aún subsiste hoy, y que en lo posible procuré respetar al ver los legajos correspondientes.

Hay casos especiales que muestran arrepentimientos por la supresión efectuada. En un número tachado de *Los dos majos* (Aranaz) se advierte: "Esto borrado se dice." En otro número tachado de *La encaprichada* (Laserna), aparece con gruesos caracteres —en oposición al "No" habitual con que se marcaban los cortes—, la palabra "Sí". En *El juicio lo vence todo* (Laserna) las partichelas dicen al final de un número: "No. Se repite el tañido antecedente al 3 por 4"; sin embargo, el guión de voz y bajo reproduce dicha pieza, para afirmar de un modo inconfundible que tal número era indispensable aquí.

V. *Adiciones y sustituciones parciales o totales de algunos números.*

La adición parcial dentro de un mismo número —cosa que viene a constituír una prolongación del mismo— es rarísima y tiene proporciones muy reducidas. La hallamos limitada a un compás en *Los compositores o la boda por la música*, cuyo guión de voz bajo consigna en cierto lugar de la obra, y con caligrafía de época posterior a la del manuscrito, la frase: "Una batuta di piu." Algo parecido, por cierto, hizo también Beethoven.

Las adiciones de números sueltos formando unidades íntegras son algo más frecuentes, y por lo general posteriores a la época en que la respectiva obra se produjo —mientras que las supresiones solían ser contemporáneas—, lo cual explica el hecho de que aparezcan trazadas por otro amanuense.

Veamos algunos casos de esas adiciones, anónimas por lo común, si bien excepcionalmente aparecía mencionado el nombre del músico que "colaboró" con el autor primitivo, lo cual hizo en ocasiones a bastantes años de distancia y cuando éste había fallecido. *La sombra chinesca* (Laporta) incluye seguidillas majas de

otra caligrafía. *La prueba de los cantores* (Laserna) intercala una "cavatina". *El paje galanteador* (Anón.) y *El paje petimetre* (Esteve) incluyen sendas "tiranas", teniendo la de esta última tonadilla los rasgos caligráficos de comienzos del siglo XIX. *Los maestros de la Raboso* (Anón., S. a.) adiciona un "duetto" de Carnicer, lo cual revela una longevidad o supervivencia bien notable.

Las sustituciones eran más frecuentes que las adiciones acaso. Con ello se reforzaba el interés de una obra, eliminando aquellos números que lo habían perdido o no lo habían logrado nunca (pues de las diversas piezas que integraban cada producto tonadillesco unas gustaban más y otras menos) y poniendo en su lugar lo que por experiencia se sabía que habría de ser acogido entusiastamente, si se agregaban piezas ya sancionadas por los auditorios, o lo que con seguridad habría de recibirse más benévolamente que la pieza sacrificada.

Los números que más frecuentemente recibían esa modificación eran las seguidillas epilogales. He aquí algunos ejemplos de tal índole: *Las mandas de la Felipa* (Esteve), tienen pegadas unas seguidillas sobre la hoja que contuvo las primitivas. *Buscando varias cosas* (Esteve) muestra el comienzo de las primitivas tachado en el folio que las comenzaban; la continuación de las mismas se arrancó, poniéndose en su lugar las que habían de sustituirlas. *El cuento del Prado y el calesero* (Laserna) intercala nuevas seguidillas en el guión de apuntar, y tiene pegadas las modernas sobre las primitivas en las diferentes partichelas. Otra sustitución, y esta curiosa en verdad, en la de *El canapé* (Palomino). Tachados, por la censura probablemente, los versos primitivos, que eran demasiado libres, en lugar de esa seguidilla epilogal se cantó otra, con la particularidad de que el guión de voz y bajo sólo tiene el texto primitivo (letra y música), en tanto que las partichelas carecen de la correspondiente música, mostrando en su lugar una pieza con melodía, armonía y tonalidad distintas a las de aquel texto.

En determinados casos no eran ya seguidillas precisamente, sino trozos de otra índole, aquellos que debían sustituír a las seguidillas epilogales. A ciertas seguidillas, muy recargadas con gorgoritos, sucedió un "final" con versos octosílabos y compás de 6 por 8, en *La paya y los cazadores* (Esteve). *El desengañado* (Laserna) tiene una modificación más singular: su versión pri-

mitiva tenía unas seguidillas muy extensas de tipo A B A, precedidas de otro número; y en la versión posterior se cercenaron de raíz las seguidillas, sustituyéndolas por un "final" —cuya partitura autógrafa de Laserna se conserva por cierto—, estando compuesta esta pieza con el mismo texto literario que en la anterior versión precedía a las seguidillas epilogales. De *La caracolera y el amolador* (Laporta) se conservan hoy dos guiones de apuntar con sus correspondientes juegos de partichelas, y ambos son iguales en todo, salvo en el número epilogal que en un ejemplar está constituido por "seguidillas" y en el otro por "final" en 2 por 4.

A veces las seguidillas cedían su puesto a una tirana, como queda ya dicho. *Los recién casados* (Esteve) se halla en tal caso, mas con la particularidad de que la "tirana" no figura, por lo cual es de suponer que se la cantaba "ad libitum", escogiendo alguna de las más populares. Se ven unas seguidillas tapadas, con la frase: "Canta la tirana y se repite al signo", en *Aviso a los forasteros y mal uso del idioma* (Esteve.)

Ocasionalmente una "tirana" es sustituída por otra "tirana", como en *Los majos de rumbo* (Valledor), donde la pieza titulada "Tirana" contiene la siguiente observación textual: "Esta tirana, no; la suelta, sí", escrita con arbitraria puntuación.

Las sustituciones de un determinado número, no ya corriente sino especial, por alguna tirana, eran cosas que también se ven a veces; así como también lo contrario, según demuestra *La Miscelánea* (Anón., cantada por Vicente Camas), donde se anunciaba un "rondón (*sic*) o cavatina" con texto italiano, que sucedió a una tirana, con lo cual se impuso lo extranjero y postizo sobre lo peculiar de nuestro país.

También las sustituciones afectaban a piezas de carácter diverso, que no eran tiranas o seguidillas. Recordemos aquí, a este respecto, los ejemplos que nos suministran dos tonadillas, ambas de Laserna y sin expresión del año en que se las compuso. La titulada *Los gitanos y el hidalgo* muestra el propósito de intercalar un "zorongo" en la tirana final, pero se lo sustituyó por un "jopeo". El texto dice: "Del jopeíto pequeño — escuche usted la canción." "Jopeito" no está en la misma línea del verso, sino interlineado y sustituyendo a la palabra "zoronguito", que se tachó. En *Hipólita y Narciso* (Laserna) una italiana pedía al "maco", o sea el "majo", que le cantase el "cachirulo". Esta

petición del "cachirulo" fué sustituída por la del "fandango", para lo cual se tildó aquella palabra, poniéndose en su lugar ésta. Lo que no se puso fué las notas del fandango, por tratarse de un aire que todos los músicos tocaban de memoria entonces.

VI. *Repeticiones dentro de una misma obra.*

Una de las cualidades más características que diferencian la música de la poesía es la facultad que aquélla tiene —y que a ésta se le niega— de poder repetir literalmente largos períodos, ya después de otros distintos, ya sin solución de continuidad. Mientras la poesía permite a lo sumo la reexposición de ciertos estribillos como las letrillas, o determinados versos en una labor constructiva de glosa —pues la reaparición de trozos más extensos produciría fatiga por lo monótona—, la música basa su desarrollo en las repeticiones. Estas se dan en las fugas del género contrapuntístico y en las sinfonías del género melódico-armónico, en las piezas integrantes de misas y de óperas, en las composiciones sueltas para música vocal o instrumental. No se muestran únicamente de un modo sistemático y con sujeción a patrones rígidos, sino también en los refinamientos y estilizaciones del característico "Leitmotiv" cultivado por Wagner al escribir sus dramas líricos o en la forma "cíclica" que tuvo por antecedente la literatura sonatística anterior al período sinfónico y por defensor eminente a César Franck, el último, acaso, de los sinfonistas excelsos.

Por eso no es de extrañar que prodigue las repeticiones toda la música tonadillesca. Aparte las propias de cualquier composición en el terreno musical, sin las cuales no se concibe la tarea constructiva del compositor —y de las cuales es innecesario tratar aquí—, existen otras especiales, que no debemos omitir en el presente estudio.

Una repetición musical frecuentísima era la de breves trozos instrumentales formados a veces por sólo dos compases con acordes de dominante y tónica —ya usados exclusivamente, ya sirviendo de sostén a un brevísimo diseño melódico—, y formados a veces por una asociación de 4, 6 y 8 compases, mientras los intérpretes decían "parolas", como quedó expuesto en otro lugar. También se repetían determinados números, por lo general muy breves: unas veces entre su exposición y su

reexposición se interpolaban otros; en ocasiones la repetición se efectuaba dos, tres, cuatro, cinco y aun más veces sin solución de continuidad; varias obras presentaban la repetición de un modo periódico, a modo de estribillo, como ciertos "coros" escritos para las tonadillas de "pasos" que se cantaban sin modificación alguna como remate de cada "paso", a fin de evitar bruscas transiciones o para fortificar el interés de la obra.

Cuando había que repetir un número, era usual no volver a escribirlo, sino advertir que debía ejecutárselo nuevamente en el lugar oportuno. "Se repite el tañido primero a la señal y parola", leemos en *La quejosa* (Laserna). "Repite el tañido primero a la señal", leemos en *El hombre solo y las dos criadas* (Acero). "Al tañido que dice *Es aquesto malo*", leemos en *La novia astuta* (Laserna). "A la señal dos veces y la última copla no tiene ritornelo", leemos al finalizar las coplas de *El paseo de las delicias* (Anón.). "Parola y repite el tañido antecedente", leemos al final de una pieza en *Los genios encontrados* (Laserna). Encaminada tal norma a economizar esfuerzo y tiempo, no dejaba de tener excepciones. Así vemos en *La francesa* (Laserna) un número que es repetición del inicial, en cuanto a la música, si bien con letra diferente; y con toda probabilidad se lo escribió, porque en la repetición se modificaba el texto literario. Cuando se repetían periódicamente ciertas breves piezas a modo de estribillo en las tonadillas de pasos, también se volvían a escribir las correspondientes notas en cada reaparición, aunque poseían todas letra común, sin duda para evitar el trastorno de tener que volver continuamente al sitio en que se hallaba cuando apareció por primera vez, y ahorrar los saltos consiguientes en busca del enlace con lo que había de seguir en cada caso.

Con estructura semejante a las tonadillas de "pasos" aparece la obra escrita por Esteve para "La Caramba" con el título *Folla de María Antonia*, pues tiene una "canción" (*sic*, como epígrafe) que aparece tres veces —y siempre con letra que da vítores a la folla—, epilogándose con ella los números siguientes: un "rondó", una "marcha" y unas "seguidillas majas", como hemos dicho más detalladamente.

La repetición inmediata de un breve número que se cantaba sucesivamente cuatro o más veces, era cosa usual en las "coplas" u otras piezas de reducida longitud. En tales casos, el interés literario servía de contrapeso a la monotonía que

pudieran producir esas reiteradas repeticiones musicales. Cuatro veces se cantan unas seguidillas intermedias de *El escarmientado* (Anón.). Cinco se cantaban un número de *¡Ay, mosqueteros!* (Esteve) y uno de *Los dos majos* (Aranaz), donde hay la indicación "Al segno 4 vezes". Otro de *Una chusca, marido y mujer* (Anón.), con la orden: "Al segno cinco más", se cantaba seis veces seguidas; y en igual caso se hallaba una pieza de *Los segadores* (Esteve) que advierte "cinco más". Siete veces se cantaba, con otras tantas letras en diálogo, una pieza de *Un barquero y una pastora* (Misón). No citamos estas obras como casos especiales, sino sólo como ejemplos de tan abundantísimas repeticiones. Sin embargo, no siempre se decía alguna pieza tantas veces como se había proyectado primeramente. *El indiano y la novia* (Anón.) tiene cinco textos literarios para un número, pero habiéndose tachado un par de estrofas, las repeticiones, de cuatro, se redujeron a dos.

Hemos examinado los casos en que se repite una misma pieza ya varias veces seguidas, ya entreverado con otras de carácter diverso a las que servía de epílogo. Hay también casos en que se repiten empalmados dos números distintos de carácter diferente, apareciendo por el mismo orden de su exposición, aunque con letras distintas. Tal ocurre con un aire pastoril en "andante" y unas seguidillas en "allegretto" de *El sueño de dos pastores* (Misón). Esta dualidad, que integra una misma pieza, es frecuentísima en las tonadillas satíricas a solo, donde empalmaban las "boleras" con las diversas estrofas de la "copla", repitiéndose después con nueva letra las "coplas" musicales y sus "boleras" correspondientes.

La repetición de ciertos números —entre ellos aquellas breves frases puramente armónicas o melódicas que habían de decirse tantas veces como fuese necesario, mientras durase la "parola"— obedecía frecuentemente a circunstancias de índole extramusical y aun al capricho de los actores o comparsas. Una "marcha" de *El héroe del Barquillo* (Laserna) "se repite hasta que Romero dice ¡Alto!". *El molino y la caza* (Laserna) tiene dos piececitas instrumentales, sin intervención de la voz; una de ellas advierte: "Repite a los párrafos hasta que se junten los cazadores en medio del tablado", y la otra advierte: "Repite a los párrafos hasta que avise el apuntador".

Compréndese, por todo lo dicho, cuánta variedad ofrece

la tonadilla en materia de repeticiones, tanto si éstas se efectuaban sin solución de continuidad, como si aparecían a modo de ritornelo. Mucho más podríamos decir aquí en relación con las alteraciones de varios números y con el acoplamiento de algunos de ellos o de su totalidad a obras diferentes; pero dada la concatenación existente entre la letra y la música en la tonadilla escénica, en buena parte constituiría una repetición de lo expuesto anteriormente al estudiar las alteraciones literarias, cuya lectura es aconsejable como complemento del presente capítulo.

VII. *Interpolación de números ambulantes.*

Con frecuencia las tonadillas interpolaban números ambulantes. Estas piezas no pertenecían a la obra correspondiente, porque procedían del dominio público, y aquella incorporación se efectuaba merced al específico sello folklórico que las distinguía o merced a la gran popularidad de que venían gozando. Algunas veces se interpolaban, asimismo, algunos números elegidos caprichosamente entre otros espigados en el caudal tonadillesco.

Como se trataba de piezas conocidas o cuya elección pendía del intérprete, era frecuente que no las reprodujeran ni el guión de apuntar ni las partichelas orquestales; aun descontado el hecho de que dichas piezas iban acompañadas en ocasiones por la guitarra sola.

He aquí ahora una lista —a título indiciario tan solo, y sin que pretenda inventariar estas manifestaciones musicales— de números musicales no escritos en las correspondientes obras, estableciéndose la subdivisión, según que se trate de piezas vocales o puramente instrumentales.

A) Números vocales.

Canción andaluza indeterminada a la guitarra. En *El examen para el teatro* (Laserna, 1807) le piden a un personaje que cante algo en andaluz y él accede.

Caballo. La Miscelánea (Laserna, 1776) impone "dos coplas de caballo *ad libitum*". *Aquí salgo, señores* (Anón., S. a.) impone un "caballo *ad libitum*". En *Ya sale mi guitarra* (Esteve), 1766) manifiesta la intérprete que su chairo la cantaba un caballo, y ella lo repite; el manuscrito, en vez de poner las notas, dice: "Canta el caballo." *Los gitanos* (2.ª parte) (Anón.) tiene

la letra de un caballo, mas no la música. En *Briñoli, oficial y criada* (Valledor) tienen los violines tachado, a los pocos compases, un acompañamiento de caballo que falta en el guión de apuntar; la correspondiente partichela de contrabajo tiene el título "caballo" seguido de la clave armada con compás y accidentes propios del tono, pero sin una sola nota musical de la referida pieza.

Fandango. Los fandangos no escritos son numerosos. Los vemos en las tonadillas anónimas y sin año *La maja y el usía* y *El paje y la doncella;* en la tonadilla anónima de 1778 *Las cautivas,* donde se advierte "fandango *ad libitum*"; en la tonadilla de Esteve *La conducta de los majos* (1783), donde tras una copla se lee: "Toca un violín de la orquesta el fandango." Otra tonadilla de Esteve titulada *Esterero, petimetra y oficial* (S. a.) incluye un "Tempo de minué. Amoroso", escrito en el guión y partichelas, que enlaza con un "Fandango" del cual sólo aparecen consignados el primer compás y parte del segundo. La letra no se escogió libremente, sino que fué impuesta por el autor, teniendo el carácter de un romance de ciego, pues dice:

En la ciudad de Antequera,
que es emporio de los jaques,
nació un caballero un lunes,
que por lo aciago fué martes,
pues se murió de repente
el miércoles por la tarde,
como el curioso lector
verá en la segunda parte.

Lea. Esta canción andaluza debía cantarse, acompañada por guitarra, en *La maja pobre y majo enamorado* (2.ª parte de *El zorongo*) (Bruzzoni, 1794).

Seguidillas. En *La maja y el majo* (Manuel García, 1798) y en *El marqués fingido* (Moral, 1801) se incluían seguidillas cantadas "con la guitarra". En *El nuevo de las boleras* (Esteve, 1788) se cantaban unas "seguidillas boleras" *ad libitum.* En *El peluquero y la modista* (del mismo autor y año que la precedente obra), una mujer es solicitada por tres galanes y promete su mano a aquel de los candidatos que cante mejor. Uno salió por seguidillas al estilo de Lavapiés, otro por seguidillas serias y el tercero por "seguidillas boleras", cuya letra no figura en el manuscrito.

Tiranas. La visita. (Laserna, S. a.) tiene la indicación "tirana *ad livitum*" (*sic*), y las partichelas dicen "tacet", con referencia a este número. Al final del libreto de *Las murmura-*

doras o nadie juzgue de lo oculto (Laserna, S. a.) leemos: "Se cantó la tirana de las guitarras", y quizás se trataba de la pieza que ese mismo compositor puso para esos dos instrumentos, sin acompañamiento orquestal, en *El trueque de los amantes* (1785), donde el actor Paco cantaba los siguientes versos:

> La tirana está muy triste,
> pues se ha llevado el gran chasco
> de haberse encontrado perro,
> discurriendo hallarse gato.

Tampoco aparece en el libreto la letra de una tirana que daba fin a *La burla del gallego*, porque probablemente se tomaría del repertorio.

Minués y contradanzas. Falta la música del minué en *Los presidarios de Madrid* (Esteve, 1783, en donde "sale Garrido de ciego con un volín y toca un minué". Y falta la música de la contradanza en *El melonero* (Esteve, S. a.), aunque al final de la obra dicen unas partichelas: "Volti a la contradanza segido" y otras dicen "Volti a la contradanza seguido". Tampoco se escribieron, en el guión de apuntar, el minué y la contradanza que debían tocarse en *Locuras y resultas de Carnestolendas* (1.ª parte) (Laserna, S. a.).

Canciones indeterminadas. En *Los gitanos* (3.ª parte) un personaje pide a cierta mujer que entone algo para celebrar la boda, y aquí se advierte textualmente: "Cta. la Prado lo que quiera", con lo cual la intérprete elegía lo que más le agradase para cantar. (Es de advertir que las tres últimas palabras de esa frase están escritas de otra letra y tinta, para suplir la deficiencia del amanuense primitivo, ya que éste no expresó con toda claridad que se trataba de una canción "ad libitum".) *La despedida*, citada ya varias veces, tiene un número que debía repetirse. Durante una pausa del mismo se dice con referencia al personaje, en la primera vez: "Canta de capón lo que quiera"; y en la segunda vez: "Canta de bajo lo que quiera." Esta obra pinta costumbres del teatro en Italia. En *El maestro de guitarra* (Laserna, 1801) el maestro, para camelar a su discípula, toca una pieza a la guitarra. No está la música de este número, sino la indicación: "Canta lo que quiera con la guitarra." *Los vagamundos y ciegos fingidos* (Galbán, S. a.) tiene un número cantado "ad libitum". La "arieta" que se can-

taba en *El café de Barcelona* (Laserna, S. a.) por una actriz que fingía ser italiana, no figura en el guión de apuntar, por lo cual podemos deducir que se incluyó alguna aria a la sazón en boga. Cierto personaje de *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Esteve, 1787) anuncia que va a cantar una "sirridilla (*sic*, por "seguidilla", pronunciando esta palabra chapurreadamente) francesa" y en seguida "canta una canzoneta a su modo", es decir, "ad libitum." En las partichelas de la cuerda se ve el primer compás de esa canción con un solo acorde, para dar el tono: unas partichelas consignan ese acorde en la tonalidad de sol mayor y otras en la de fa mayor, mas en alguna vemos aquella tonalidad tachada y sustituída por ésta, figurando todo ello bajo el epígrafe "Canción". El guión musical muestra, en caligrafía de otra mano, siete compases melódicos con sello popular, que eran, sin duda, aquellos con que principiaba la canción incluída como "sirridilla francesa" durante la interpretación de la obra.

B) Números instrumentales.

Entre los números exclusivamente instrumentales que también quedaban al arbitrio del ejecutante, por confiárselos a la guitarra, citaremos uno, intermedio, que comienza con "preludio de vigüela" en *Los ciegos* (Misón, 1758), y otro de *El atarantulado* (Esteve, 1787), donde se lee: "Tocan para que baile el enfermo. Después mudan otro toque. Paran y para de bailar el enfermo."

C) Casos mixtos.

A pares contiene los números no escritos —siendo uno vocal y el otro exclusivamente instrumental— *La tertulia de la Pulpillo y Segura* (Laserna, 1792), obra de costumbres teatrales. En unas seguidillas "ad libitum" de esta obra la actriz repite lo que dice oyó cantar en una tertulia la víspera, y con referencia a esta pieza consigna el libreto: "Canta unas viejas ya cantadas en el teatro." El otro número se tocaba a la guitarra, en la escena por el actor Segura, para complacer una petición de los otros personajes, manifestando el libreto con tal motivo: "*Toca un poco la guitarra.*"

Como vemos, varias veces incluyó una tonadilla nueva algún número desglosado de otra producción antigua. Con tal motivo recordaremos aquí que nunca temían los compositores adherir a sus tonadillas aquellos números fácilmente desglosa-

bles (seguidillas, tiranas, etc.), sancionados en otras tonadillas anteriores por el entusiasta aplauso público. Y no debió de ser pequeño el triunfo logrado por Esteve con la tirana que puso a *El gurrumino tuerto, la vieja coja y el compadre usía* (1774), bajo el epígrafe "allegro", cuando un año después la lleva sin reparo —con el título "Copla 2.ª Tirana"— a su tonadilla *El hidalgo en la fonda*. Tal proceder no merece reproche alguno a cargo de los compositores tonadilleros, pues era bien usual aún entre los operistas más ilustres. En las mismas representaciones cortesanas de Madrid había ocurrido bastantes veces. "Los tres días de Pascua hacen la ópera. Dicen que la han mudado las más de las arias": así se expresaba el 5 de abril de 1749, refiriéndose a las representaciones del Buen Retiro, la infanta María Antonia en carta dirigida a su madre Isabel de Farnesio, quien residía en la Granja entonces.

* * *

Por todo lo expuesto queda testimoniada la inagotable variedad existente en el campo de la tonadilla escénica y se deduce que no es empresa fácil la de recoger totalmente los múltiples aspectos con que fué presentándose, ya simultánea, ya sucesivamente, en aquel medio siglo de su brillante y efímero reinado, durante el cual impuso sus obras no sólo en los intermedios de las comedias, sino también en los de algunas zarzuelas, como *Los segadores* (Castel, S. a.), pues una de esas obra menores dice en su portada: "Tonadilla *La maja petardista* en la zarzuela *Los segadores*"; y aun en los de algunas óperas, como *La serva padrona*, de la cual se dieron seis representaciones seguidas en 1786, con una introducción y además "un fin de fiesta de varias piezas de cantado que sirve de sainete y tonadilla".

EPILOGO

Felipe Pedrell dijo en su "Teatro lírico español anterior al siglo XIX": "Del elemento popular viene la fuerza de la tonadilla. Olvidada completamente una de las mejores y más necesarias manifestaciones de españolismo musical, está por hacer su historia, y siento llegar el primero y no tener otros datos que desearía para llevar a término esta empresa que, de realizarla como su interés requiere, habría de reportar valiosos materiales al conocimiento de la lírica dramática nacional de la segunda mitad del siglo XVIII." A ocupar ese hueco viene el presente estudio. Como es natural, no pretendemos haber dicho la última palabra sobre la materia, pues consideramos bien retribuídos nuestros desvelos con haber dicho la primera palabra en algunos de los insospechados aspectos que ofrece la tonadilla.

Llegados a las postreras páginas de este volumen, permítasenos cerrarlo con unas consideraciones de orden histórico y empalmar éstas con otras de orden estético.

* * *

Como queda visto y comprobado, la tonadilla escénica gozó de lozana vida, no obstante su ingenuidad y sencillez, mientras le daban su carácter más típico aquellas fuentes nacionales que nutrían su inspiración; mas pereció ahogada por asfixia cuando, abandonando esas fuentes, bebió ansiosamente en las que le suministraba la ópera italiana, de la cual se hizo imitadora servil.

Los artistas en general, y los músicos en particular, no son más pequeños cuando se limitan a recoger las flores del huerto patrio, ni son más grandes cuando cultivan otras análogas a las que les ofrece la importación de artículos extranjeros, porque la grandeza jamás se debe al poder asimilador, sino a la facultad creadora, y si ésta no trepa hasta las más altas cumbres, a su compenetración con el espíritu racial. Y en el caso

de la tonadilla escénica, aquellos músicos en quienes los nuestros hallaron modelos que destruían una antigua tradición musical patria, no eran tan insignes como han supuesto erróneamente los filarmónicos de su época.

Los Anfossi, Guglielmi, Fabrizi, Gazzaniga y demás exportadores de óperas italianas, produjeron obras que merecían morir, no obstante su renombre tan difundido como fugaz; y nadie sabe hoy nada de ellos, salvo los historiadores y musicólogos. Por otra parte, aquellos compositores hispanos que tuvieron un renombre limitado al patrio solar por los años en que sus reverenciadísimos colegas lo difundían más allá de las fronteras natales, sólo merecen supervivir en tanto que cultivaron la tradición nacional, aunque no lo hicieran siempre con gran elevación; y en cuanto copiaron modelos extraños, a la sazón imperantes, pero que estavan condenados a perecer —porque modas y modelos suelen tener efímera existencia—, sus obras, sin ganar en intensidad emotiva, perdieron en carácter típico, es decir, en lo que mejor podía defenderlas, dado su peculiar interés, que no era absoluto, sino relativo tan sólo.

Como las lecciones del pasado encierran vaticinios para el porvenir, se beneficiarán con las enseñanzas de esta experiencia cuantos en el campo de la composición musical contemporánea se entregan a especulaciones faltas de emotividad. Estos deben considerar que no es difícil conquistar un renombre más o menos durable imitando a Ravel, Strawinski, Casella, Szymanowsky, Schönberg o a cualquier otro de los artistas de estos últimos lustros cuyo difundido renombre actual acaso fulgure radiante durante siglos y siglos, pero acaso palidezca tanto en el porvenir como palideció la fama de brillantes astros a quienes quisieron emular nuestros tonadilleros; mas a la corta o a la larga, ni el espíritu de imitación, ni el ansia de originalidad, ni el desarrollo del intelectualismo aplicados al Arte, conducirán a otra cosa que a prolongar la lista de los compositores olvidables, siempre tan mezquinos cuando figuran al lado de los inolvidables en las páginas de los Diccionarios, porque sus obras ya no producen exaltaciones a los públicos filarmónicos, sino tan sólo curiosidad a los eruditos.

De lo dicho se desprende una suprema lección, demostrable con varios ejemplos, entre los cuales ninguno tan patente como el ejemplo ruso, merced a sus dos corrientes: la moscovita, re-

presentada por Tschaikowsky y otros músicos menores de tipo germánico, y la petersburguesa, representada por los cinco y otros más, de tipo nacionalista; la primera, pronto marchita y exhausta; la segunda, floreciente y vigorosa. Esa lección puede resumirse así:

Todo artista deseoso de ser útil a su Arte, a su Patria y a sí mismo, debe intensificar su producción y ensancharla sin límites, salvo aquellos que le impone su propia capacidad, siguiendo fielmente los dictados de su propio espíritu —el cual se moldeó con la herencia racial y el nacional ambiente— y familiarizándose con las producciones ajenas en todo instante, pues algo aprenderá de ellas. Evitará, sin embargo, entregarse a la copia más o menos disimulada de estilos, escuelas o personalidades que le son extrañas. Quien antes de ayer imitó a un Jommelli o un Cimarosa, campeones de la ópera italiana; quien ayer imitó a un Mozart o un Beethoven, maestros de la sinfonía vienesa; quienes hoy imitan a un Debussy o un Ravel, cultivadores del impresionismo francés, por el solo hecho de imitar —en vez de crear— han sufrido o sufren esterilidad en vida y olvido tras su muerte, sin que de nada les hayan servido los elogios que les tributaban o tributen quienes, con sinceridad no siempre indiscutible y por motivos no siempre confesables, les proclamaron o proclaman astros de primera magnitud, confundiendo satélites con soles.

* * *

Esta es, por otra parte, la época de las reivindicaciones nacionales en asuntos artísticos; y nada más plausible que contribuir a ellas cuando vienen a subsanar olvidos o reparar injusticias. La fecunda escuela francesa de violín ha tenido un excelso reivindicador en M. Lionel de la Laurencie, quien, para finalizar su minucioso estudio sobre tan vasta materia, pide que no se desprecie a los modestos obreros del arte del violín, pues aportaron su piedra al edificio inmortal. "Con frecuencia —añade, recordando un texto de Bacon— es mucho más fácil explicar las cosas grandes por otras bajas y pequeñas, que explicar las pequeñas por las grandes"; y cierra su estudio con este párrafo: "Escuchemos, pues, la voz durante muchos años olvidada de nuestros artistas, y sus acentos, condenados al silencio por el tiempo implacable; y de la abrumadora monotonía de la His-

toria desgájase, por lo menos, el homenaje conmovido de la posteridad ante tantos humildes y celosos trabajadores. Este homenaje es el complemento necesario de la corona de laureles que ciñe las sienes de aquellos a quienes el genio favoreció."

He aquí lo que, apropiándonos estas palabras de M. de la Laurencie, podríamos decir con referencia a nuestros olvidados tonadilleros. No menospreciemos sus nombres ni desdeñemos sus obras. En la pequeñez de tales producciones hay gérmenes de grandeza que merecieron mejor fortuna. Escuchemos, pues, esas voces seculares, olvidadas durante muchos años. Escuchémoslas como pedía Domenico Scarlatti que se escuchasen las sonatas suyas, cuando, dirigiéndose a los lectores, expuso: "Mostraos más humanos que críticos, y así aumentará vuestro propio gozo." Escuchémoslas considerando que el mejor punto de mira en materia de apreciación artística fué formulado por François Couperin al escribir: "Siempre estimo aquellas cosas que lo merecen, sin distinción de autores ni de países." Si así lo efectuamos al examinar los fondos tonadillescos, se nos revelará en toda su plenitud el alcance de unas sentencias formuladas por dos musicólogos españoles contemporáneos de nuestros olvidados tonadilleros, sentencias que Pedrell espigó en dos famosísimas obras de los padres Eximeno y Lampillas, y que reproduciremos aquí para conclusión de nuestro estudio. La del padre Antonio Eximeno dice: "Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema." Y la del padre Javier Lampillas dice: "La misma indulgencia con que se procuran cubrir los defectos de la ópera italiana debería usarse con los defectos de la comedia española."

ÍNDICE

PÁGS.

PALABRAS PRELIMINARES..... 7

SEGUNDA PARTE.—MORFOLOGIA LITERARIA:

CAPÍTULO I.—LOS LIBRETISTAS.

I. Los libretistas ante la opinión..... 11
II. Fingidas paternidades de los libretos..... 15
III. Los vates como libretistas efectivos..... 24
IV. Los compositores como libretistas efectivos..... 29

CAPÍTULO II.—DENOMINACIONES COLECTIVAS Y TÍTULOS INDIVIDUALES.

I. Observación preliminar..... 35
II. Rebasamientos de la tonadilla considerada genéricamente..... 36
III. Variedades específicas en lo concreto y en lo abstracto..... 50
IV. Denominaciones simultáneas. Las formas diminutivas..... 61
V. Evolución de los títulos tonadillescos..... 65
VI. Nombres, apellidos, versos y proverbios en los títulos..... 70
VII. Títulos erróneos, engañosos, equívocos y defraudadores..... 74
VIII. Obras con varios títulos..... 77
IX. Títulos comunes a varias obras..... 83

CAPÍTULO III.—ASUNTOS Y PERSONAJES. CENSURAS Y LICENCIAS.

I. Variedad de asuntos..... 87
II. Desgaste de los asuntos..... 91
III. Tipos predominantes en las tonadillas. Majos, abates, etcétera..... 95
IV. Los asuntos en las tonadillas unipersonales..... 100

PÁGS.

V. Los asuntos en las tonadillas para interlocutores.... 103
VI. Homogeneidad, paralelismo y prolongación de los asuntos..... 108
VII. El número de personajes. La intervención coral..... 117
VIII. Los sexos y la despersonalización transitoria en las representaciones de tonadillas..... 127
IX. Repartos *ambiguos y concretos*..... 135
X. Trámites para la aprobación..... 141
XI. Variedad de dictámenes y modificaciones de los textos correspondientes..... 145
XII. Consideraciones morales, intelectuales y estéticas en los dictámenes. Desacuerdos entre los censores..... 154
XIII. Infracciones de la prohibición..... 161

CAPÍTULO IV.—MORFOLOGÍA LITERARIA EN GENERAL.

I. La tonadilla tripartita: sus caracteres..... 165
II. Extensión y límites de la tonadilla tripartita..... 167
III. Libretos con denominaciones morfológicas..... 178
IV. Excepciones al plan tripartito..... 180
V. "Introducciones" preparatorias de tonadillas..... 183

CAPÍTULO V.—INTRODUCCIÓN Y "COPLAS" EN LAS TONADILLAS TRIPARTITAS.

I. Elogios y solicitudes de atención..... 187
II. "Entables" y exposición de los asuntos..... 190
III. "La copla" en las tonadillas. Sus caracteres. Sus encabezamientos eventuales..... 192
IV. La métrica en las "coplas"..... 198
V. Las "boleras" como remate de las "coplas"..... 206
VI. El diálogo en las "coplas"..... 209
VII. Casos especiales en relación con las "coplas"..... 210

CAPÍTULO VI.—EL FINAL EN LAS TONADILLAS TRIPARTITAS.

I. Las seguidillas en las producciones tonadillescas..... 213
II. Variedad de seguidillas tonadillescas..... 220
III. Elogios y despedidas en las seguidillas..... 227
IV. La métrica en las seguidillas..... 231
V. *Los asuntos en las seguidillas*..... 238
VI. El estilo en las seguidillas tonadillescas..... 247
VII. El desarrollo formal en las seguidillas tonadillescas. 253
VIII. La "tirana" y la "polaca" como finales tonadillescos. 263
IX. El "Final" como denominación genérica en la tonadilla. Otros finales característicos..... 272

PÁGS.

CAPÍTULO VII.—LA VERSIFICACIÓN. LA ESCRITURA. ALTERACIONES DE LOS TEXTOS LITERARIOS.

I. La métrica y la rima 283
II. Artificios poéticos 290
III. Tarabillas, estribillos y tartamudeos 295
IV. Licencias prosódicas e incorrecciones ortográficas. 302
V. El latín, las lenguas peninsulares y los idiomas extranjeros 309
VI. El cultivo de la onomatopeya 318
VII. La escritura de los libretos 321
VIII. Alteraciones parciales de los textos en lo intrínseco. 324
IX. Alteraciones parciales de los textos en lo extrínseco. 330
X. Alteraciones simultáneas. Modificaciones del número final 339
XI. Alteraciones esenciales o totales. Adiciones y supresiones 344

TERCERA PARTE.—MORFOLOGIA MUSICAL:

CAPÍTULO I.—LOS COMPOSITORES.

I. Los compositores tonadilleros ante la opinión 353
II. Fingidas paternidades de la música tonadillesca 357
III. Los compositores como tonadilleros efectivos 361

CAPÍTULO II.—LOS INTÉRPRETES VOCALES E INSTRUMENTALES.

I. Formación musical de los cantantes 367
II. El deber, la modestia y la adulación de los cantantes. 371
III. Temores reales o fingidos. Confianza en la benevolencia. Soltura en la presentación 374
IV. Aplausos y gritas. "Palmadas de moda" 378
V. Los intérpretes vocales e instrumentales 382

CAPÍTULO III.—LAS INFLUENCIAS MUSICALES NACIONALES Y EXTRANJERAS.

I. Las influencias nacionales 385
II. Las influencias musicales italianas 394
III. Otras influencias musicales europeas 406
IV. Las influencias musicales de otros continentes 408
V. Asociación de lo extranjero a lo nacional 409

CAPÍTULO IV.—MORFOLOGÍA Y EXPRESIÓN MUSICALES.

I. Plan general de la tonadilla escénica 413
II. La introducción y las "coplas" musicales en la tonadilla tripartita 416
III. El número final de las tonadillas tripartitas 421
IV. La variedad de tiempos 430

PÁGS.

V. Vacilaciones y rectificaciones en materia de aires... 437
VI. Lo agógico y lo dinámico..... 441

CAPÍTULO V.—EL ASPECTO VOCAL.

I. Parolas, pregones y pantomimas..... 446
II. Los recitados..... 452
III. Canciones a solo..... 456
IV. Canciones para varios personajes..... 460
V. Los coros..... 464
VI. Acoplamiento de la música a la letra..... 467

CAPÍTULO VI.—EL ASPECTO INSTRUMENTAL.

I. La orquesta en las tonadillas..... 473
II. Los instrumentos de cuerda..... 481
III. Los instrumentos de "boca" y de percusión. Instrumentos ajenos a la orquesta..... 488
IV. Piezas exclusivamente instrumentales. El acompañamiento instrumental en las piezas vocales..... 494
V. La música instrumental al servicio de la acción escénica..... 498

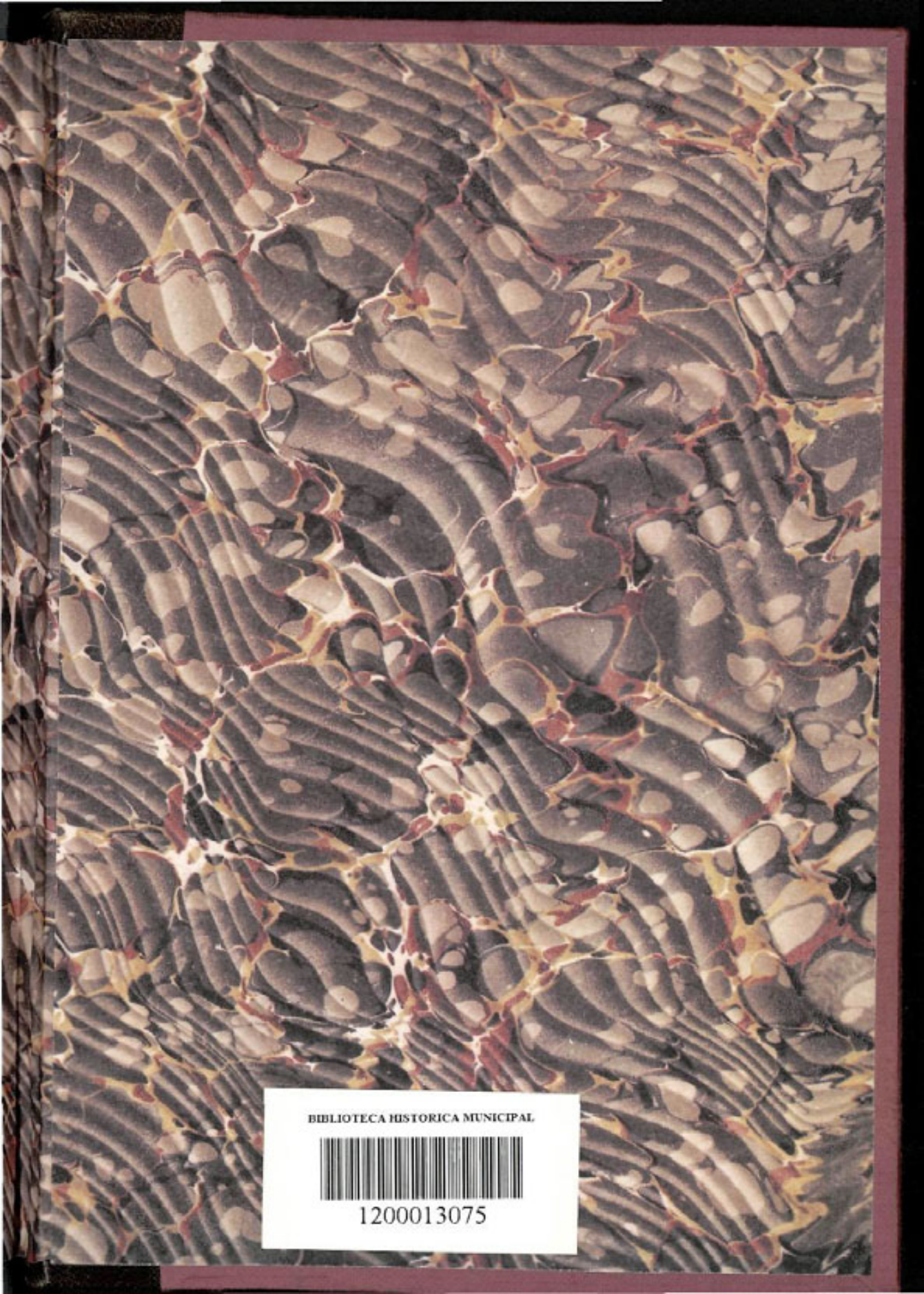
CAPÍTULO VII.—TERMINOLOGÍA Y ESCRITURA MUSICALES. ALTERACIONES, *REPETICIONES E INTERPOLACIÓN DE TEXTOS.*

I. La terminología..... 504
II. La escritura..... 506
III. Abreviaturas e incorrecciones en los manuscritos musicales..... 509
IV. Supresiones parciales o totales de algunos números. 513
V. Adiciones y sustituciones parciales o totales de algunos números..... 515
VI. Repeticiones dentro de una misma obra..... 518
VII. Interpolación de números ambulantes..... 521
EPÍLOGO..... 527

RECTIFICACIONES

Entre otras erratas que fácilmente subsanará el lector, debemos hacer resaltar aquella que en la línea 22 de la página 31 dice "Puccini" en vez de "Piccini", y la omisión de una palabra en la línea 28 de la página 65, en donde deberá leerse: "poner título alguno".




BIBLIOTECA HISTORICA MUNICIPAL
1200013075