

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (4)

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016



***TRILOGÍA
DE TONADILLAS***

BLAS DE LASERNA



LA ESPAÑA ANTIGUA

EL SOCHANTRE
Y SU HIJA

LA ESPAÑA MODERNA

BLAS DE LASERNA

(1751-1816)

Madrid, enero de 2016

FUNDACIÓN JUAN MARCH - TEATRO DE LA ZARZUELA



D.^o Ant.^o Rovales Lo que quiero es ser ansina,
y tener Maxidos mil.

D.^o Mar.^o d. l. Cruz L.

TONADILLAS

LA ESPAÑA ANTIGUA
EL SOCHANTRE Y SU HIJA
LA ESPAÑA MODERNA

Blas de Laserna

Coproducción de
la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

Dirección musical

Aarón Zapico

Dirección de escena

Pablo Viar

Primera interpretación en tiempos modernos

Índice

Presentación

8

Ficha artística

10

Argumentos

12

Textos cantados

16

Blas de Laserna: principales hitos

34

La tonadilla escénica o el reflejo de lo cotidiano

por Pablo Viar

40

Comicidad y modernidad en las tonadillas de Laserna

por Elisabeth Le Guin

42

La recuperación moderna de la tonadilla

por María Cáceres-Piñuel

50

La tonadilla vista por sus contemporáneos

60

Fuentes textuales y musicales

66

Biografías

70

Selección bibliográfica - Índice de ilustraciones

78

Presentación

Bajo el título Teatro Musical de Cámara, la Fundación Juan March inició en 2014 una línea de programación centrada en un vasto corpus teatral que por sus características (obras de pequeño formato destinadas a un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. La opereta de salón *Cendrillon* de Pauline Viardot inauguró este nuevo formato. A esta iniciativa se sumó luego el Teatro de la Zarzuela forjando una alianza institucional que cristalizó la temporada pasada en la coproducción de tres títulos: la recuperación moderna de *Fantochines* de Conrado del Campo, *Los dos ciegos* de Francisco Barbieri y *Une éducation manquée* de Emmanuel Chabrier.

Esta nueva coproducción amplía los horizontes cronológicos y se adentra en el teatro breve español de finales del siglo XVIII con la representación de tres tonadillas escénicas hasta ahora inéditas de Blas de Laserna (1751-1816), figura clave de la historia de la música española. De manos de Laserna, de cuyo fallecimiento se conmemora ahora el segundo centenario, la tonadilla alcanzó sus máximas cotas de popularidad. Y se convirtió en un género imprescindible que, a modo de *intermezzo*, se interpretaba en los entreactos de obras escénicas de mayores dimensiones. Su íntima vinculación con el teatro madrileño dieciochesco y su naturaleza cómica asociada a códigos sociales del momento son algunos de los principales rasgos de este particular género, que desapareció por completo de los escenarios a comienzos del siglo XIX. Justo un siglo después, los intentos por revivir la tonadilla promovidos por musicólogos y compositores como José Subirá y Julio Gómez (autor de la tonadilla *El Pelele*, que precisamente se repondrá en esta misma sala el próximo mes de abril), no acabaron por dotar de continuidad a una incipiente tradición interpretativa. Y de este modo, la recuperación para el público del siglo XXI de este género de excepcional importancia para la historia del teatro musical y de la cultura española afronta retos de envergadura que pasan necesariamente por actualizar sus códigos sin desvirtuar su esencia.

Fundación Juan March - Teatro de la Zarzuela

Blas de Laserna (1751-1816)

LA ESPAÑA ANTIGUA

Tonadilla a solo

EL SOCHANTRE Y SU HIJA

Tonadilla a tres

LA ESPAÑA MODERNA

Tonadilla a solo

Dirección musical

Aarón Zapico

Dirección de escena

Pablo Viar

Maestro repetidor	Aarón Zapico
Escenografía	Ricardo Sánchez Cuerda
Diseño de iluminación	Pablo Viar y Fer Lázaro
Diseño de vestuario	Gabriela Salaverri
Coordinación de producción	Gema Rollón
Ayudante de dirección	Rosa Zaragoza
Regiduría	Álvaro Renedo Cabeza
Ayudante de escenografía	Juan José González Ferrero
Técnicos de iluminación	Fer Lázaro y Santiago Mañasco
Técnico de sonido	María Rodríguez-Mora
Vestuario	Rosa Engel
Sastrería y maquillaje	Moisés Echevarría
Realización de escenografía	Mambo Decorados
Vestuario	Fondos del Teatro de la Zarzuela
Sobretítulos	Marcos García Lecuona y Mario Muñoz
Edición musical y del libreto	Fundación Juan March y Teatro de la Zarzuela
Transcripción y revisión musical	Pablo Zapico y Aarón Zapico
Realización de video	Mario Domínguez Jareño
Operadora de cámara	Patricia Pérez de la Manga

Repartos

La España antigua, soprano	Ruth Iniesta
La hija del sochantre, soprano	Ruth Iniesta
El barbero, tenor	Juan Manuel Padrón
El sochantre, barítono	Manuel Mas
La España moderna, soprano	Ruth Iniesta
Una doncella	Rosa Zaragoza

Forma Antiqua. Orquesta barroca

Traversos	Guillermo Peñalver y Antonio Campillo
Trompas	Ricardo Rodríguez y Jairo Gimeno
Violines	Daniel Pinteño y Pablo Prieto
Violonchelo	Guillermo Martínez
Guitarra barroca	Pablo Zapico
Clave y dirección	Aarón Zapico

Primera interpretación en tiempos modernos

Duración

65 minutos

Representaciones

8 de enero, 19 h

9 de enero, 12 h

10 de enero, 12 h

13 de enero, 19:30 h

La función del día 13 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE,
y en vídeo a través de www.march.es/directo.

Asimismo será grabada por TVE para su posterior retransmisión.

Argumentos

LA ESPAÑA ANTIGUA

Esta tonadilla a solo, de carácter alegórico, está protagonizada por una personificación de la España anterior al siglo XVIII. Lamentándose del olvido en el que se halla sumida, La España antigua repasa algunas de las transformaciones operadas en la sociedad del momento, añorando el esplendor del pasado y cuestionando el avance que supuestamente implicaba la Ilustración. Desde su punto de vista, la pérdida de las “buenas costumbres”, y en particular el relajamiento moral de las mujeres y la falta de virilidad en los hombres, reflejan el estado de decadencia y postración de la España contemporánea.

Tras presentarse, la España antigua inicia su monólogo con una queja cantada en “Los celos en muchos”: los valores de la antigüedad (el honor, la modestia, la discreción) se han relajado hasta transformarse en caricaturas de sí mismos. Posteriormente, en las coplas “En mi tiempo se veían” contraponen ciertos aspectos del pasado con otros del presente: los cambios en la indumentaria, la facilidad de trato entre ambos sexos, el nuevo papel de la mujer o el olvido de viejos valores como el honor son factores que le llevan a dudar del carácter “ilustrado” del siglo XVIII. Estas críticas están repletas de guiños cómicos, unas veces formuladas mediante referencias a la mitología clásica y otras a través de juegos de palabras con dobles sentidos. Como era habitual, la obra se cierra con unas seguidillas finales (“Al sol a que saliese”), cuyo texto trasciende la trama con fines moralistas o didácticos para evocar una escena bucólica de trasfondo mitológico con una función de puro divertimento.

EL SOCHANTRE Y SU HIJA

Frente al carácter alegórico de *La España antigua* y *La España moderna*, esta tonadilla posee una marcada naturaleza costumbrista siguiendo un rasgo típico de este género teatral. Su argumento se centra en el matrimonio, una de las instituciones que se estaban viendo alteradas en el proceso modernizador en la sociedad de las décadas finales del siglo XVIII.

La acción se inicia con la presentación en escena del barbero (“Barberito chusco”), un pícaro que corteja a la hija de un sochantre. Aprovechando la ausencia de este, el barbero pretende entrar en su casa con la complicidad de la hija. En las seguidillas “Como soy ordinaria”, ella se presenta como una maja castiza, dispuesta a dar esperanzas al barbero. De forma inesperada, el padre regresa a casa después de participar en los oficios en distintas iglesias cercanas, mostrando la felicidad de su situación profesional y familiar en “Ahora vengo de Maudes”. Cogida in fraganti, la joven pareja entra en pánico (“No puedo, de miedo, / formar

una voz”) y el encuentro con el barbero en casa desata la cólera del padre (“¡Ah!, insolentes picarones”), quien amenaza con matarlos a menos que se casen, único modo de salvar el honor de su hija. Ambos confiesan su amor y estar dispuestos a contraer matrimonio. Sin embargo, la hija se interesa por los recursos económicos del barbero (“¿Con qué has de mantenerme?”) y por la cantidad con la que su padre estaría dispuesto a dotarla (“Qué dote, padre mío?”). Tanto el uno como el otro carecen de medios económicos, lo que suscita una serie de enfrentamientos que, finalmente, se saldan con la boda de los dos pretendientes. Las seguidillas finales (“Cuántos novios se casan”), concebidas como un diálogo jocoso entre los tres personajes, desvelan la moraleja final típica de muchas tonadillas al describir la cruda realidad sobre el matrimonio de la época: la falta de sustento económico provoca la infelicidad de muchos enlaces, por lo que el casamiento con un viejo rico se presenta como una oportunidad para muchas jóvenes pobres.

LA ESPAÑA MODERNA

Planteada como una respuesta a *La España antigua*, esta tonadilla a solo también se basa en la prosopopeya. Con una estructura análoga pero con un mensaje opuesto, se desarrolla a través de una serie de contraposiciones entre la situación del pasado y la del presente, ahora con el propósito de mostrar cómo el progreso ha mejorado la situación española.

La acción se inicia con la aparición en escena del personaje de La España moderna, quien muestra su descontento con las opiniones vertidas por su antecesora (“¡Yo así tratada!”). Tras presentarse brevemente ante el público con el recitado “Juzgo que entenderán”, se dedica a repasar algunos de los “ultrajes” lanzados contra ella por La España antigua (“Dice sin modo”). En su defensa de las ventajas de la contemporaneidad insiste en los adelantos materiales y técnicos de su época: las artes, las ciencias, la agricultura, la manufactura, el comercio o las nuevas poblaciones de Sierra Morena (emblemas del discurso ilustrado) son puestos como ejemplo del progreso español en las últimas décadas. Además, los males que en sí reconoce La España moderna son atribuidos a la herencia del pasado. Tras esta exposición, prosiguen las coplas y boleras “En aquel tiempo”, donde compara algunos de los vicios del pasado con las mejoras del presente: los celos enfermizos, los raptos de doncellas, las condenas inquisitoriales o la pobreza, que abundaban en el pasado, parecen exterminados o reducidos en la actualidad. Sin embargo, y de manera contradictoria, La España moderna reconoce que el mundo empeora cada día, por lo que cabe suponer que el presente pueda ser menos virtuoso que el pasado. Como ocurre con *La España antigua*, esta tonadilla también concluye con unas seguidillas de temática pastoril y amorosa (“Un zagal muy garrido”) sin conexión argumental con la trama anterior y que funcionan como diversión distraída para el final de la obra.

OBERTURA

Fandango “de Luz”, anónimo

Allegro assai, de la Obertura en Fa mayor de Vicente Basset

TONADILLA A SOLO LA ESPAÑA ANTIGUA

Aire de minué (En este siglo)

Recitado (Pero no es de admirar)

Primo tempo (Pero, ¡ay!, de todo)

Cantado (Los celos en muchos)

Coplas (En mi tiempo se veían)

Minué en Fa mayor, de Vicente Basset

Seguidillas finales (Al Sol a que saliese)

INTERLUDIO INSTRUMENTAL

Andante dolce sempre, de la Obertura en Re menor de Vicente Basset

TONADILLA A TRES EL SOCHANTRE Y SU HIJA

Introducción (Barberito chusco). Barbero

Dúo (¿Cómo estás, barbero?). Hija y Barbero

Seguidillas (Como soy ordinaria). Hija

Terceto (Pisa barberito). Hija, Padre y Barbero

Solo de guitarra improvisado

Seguidillas finales (¡Cuántos novios se casan...!). Padre, Hija y Barbero

INTERLUDIO INSTRUMENTAL

Allegro assai, de la Obertura en Fa mayor de Vicente Basset

TONADILLA A SOLO LA ESPAÑA MODERNA

Allegretto (¡Yo así tratada!)

Recitado (Juzgo que entenderán)

Andante sempre piano, de la Sinfonía en Mi bemol mayor de Carl Friedrich Abel

Cantado (Dice sin modo)

Coplas y boleras (En aquel tiempo, nos dicen)

Seguidillas finales (Un zagal muy garrido)

Textos cantados

LA ESPAÑA ANTIGUA

1784

EL SOCHANTRE
Y SU HIJA

1779

LA ESPAÑA MODERNA

1785

t

Con.^a a Solo.

La España Antigua.

De Laserna.

1784.

LA ESPAÑA ANTIGUA

1784

TONADILLA A SOLO

PERSONAJE

La España antigua, *soprano*

Estreno

Madrid. Teatro de la Cruz o Teatro del Príncipe
Compañía de Eusebio Rivera, 1784. Joaquina Arteaga

AIRE DE MINUÉ

En este siglo,
aqueste traje
para mi ultraje
extrañarán.

RECITADO

Pero no es de admirar,
si se repara
que soy la España antigua,
que he venido
de la triste mansión
del negro olvido,
a ver si este hemisferio
celebrado en costumbres
o en genio se ha viciado.

PRIMO TEMPO

Pero, ¡ay!, que todo
he reparado
que está mudado,
como verán.

CANTADO

Los celos en muchos
se han vuelto confianzas,
la crianza es solo
puro [sic] patarata;
el honor, juguete;
la modestia, chanza;
la palabra, risa;
el amor, ganancia.
Esta es la triste vuelta
que ha dado España.

Además de aquesto,
lloro la desgracia
de ver en esta era,
se han vuelto en España
los coletos, chupas;
las espadas, cañas;
las guedejas¹, rizos,
y los hombres nada.
¡Ay de mí! ¡Qué distinta
España se halla!

Silencio entretanto,
que para la enmienda
muestro la distancia
que hay de esta a mi edad.
¡Atención! ¡Escuchad!

COPLAS

En mi tiempo se veían
cides de brío y nobleza.
Y hoy en vez de nobles cides,
tan solo se ven babiecas.

En mi tiempo era delito
mostrar las piernas las niñas.
Y hoy es gala del donaire,
enseñar las pantorrillas.²

En mi tiempo el traje hacía
pasar los monos por godos.
Y hoy a los godos el traje
los hace pasar por monos.

En mi tiempo los maridos
en sus mujeres mandaban.

1 Guedeja: cabellera larga.

2 En las partichelas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal, este verso aparece tachado y sustituido por “la indecencia que más brilla”. Este último fue copiado en la partitura conservada en la Biblioteca Nacional y en las partichelas conrsvadas en el Conservatorio.

Y hoy veo que sobre muchas
todos menos ellos mandan.

¡Que tengan valor muchos,
viendo estos daños,
de llamar a este siglo (olé, ay),
siglo ilustrado!

Por si se enmiendan,
con mi crítica (¡olé!, ¡ay!),
llena de pena.

En mi tiempo dominaba
a los héroes Marte agosto.
Y hoy hasta en el mismo Marte
tiene dominio Mercurio.

En mi tiempo no tenía
la bajeza valimiento.
Y hoy lo que no logra un sabio
lo facilita un torero.

En mi tiempo el pan del novio
le bastaba a una casada.
Y hoy, de tahona en tahona,
muchas van buscando hogazas.

En mi tiempo se tenía
por doncella a la doncella.
Y hoy la malicia las tiene
por lo que se tienen ellas.

¡Que tengan valor muchos,
viendo estos daños,
de llamar a este siglo (olé, ay),
siglo ilustrado!

Mas yo me marchó
y con las seguidillas (¡olé!, ¡ay!)
remató el caso.

SEGUIDILLAS FINALES

Al Sol a que saliese
Filis³ llamaba.
y el Sol llamaba a Filis
a que alumbrara.

Entrambos amanecieron,
y entrambos imaginaron
que los rayos eran suyos
y eran del otro los rayos.
Con tantas luces,
aves y flores
vuelven al canto
y a sus colores.

Y despertando Anfriso⁴
dijo asombrado:
Filis o el Sol salieron
a un tiempo entrambos.
Lleno de gozo al ver
que no sea errado
corre hacia el soto.

Y a las aves que cantaban
a la hermosura del día,
interrumpiendo sus trinos
les dijo con voz medida:
canoras⁵ aves,
que en estos sauces
dais gozo al día,
que a veros sale,
no deis al Sol tributos
que hay en el valle
otro Sol que a sus rayos
rayos añade.

3 Filis: diosa de la mitología griega y también un personaje frecuente en la poesía pastoril, donde encarna a una pastorcilla sencilla, encantadora y enamorada.

4 Anfriso: dios de la mitología que encarnaba el río del mismo nombre, famoso por ser sus riveras las preferidas de Apolo.

5 “Cantoras”, en la partitura conservada en la Biblioteca Nacional.

+

T
Tonadilla
ã 3.

A Sochantre y su Hija

De Laseana.

Año de 1772.

EL SOCHANTRE Y SU HIJA

1779

TONADILLA A TRES

PERSONAJES

La hija del sochantre, *soprano*

El barbero, *tenor*

El sochantre, *barítono*

Estreno

Madrid. Teatro de la Cruz

Compañía de Juan Ponce, 1779. Cristóbal Soriano (Sochantre),
Mariana Raboso (Hija), Vicente Sánchez Camas (Barbero)

INTRODUCCIÓN

BARBERO

Barberito chusco
soy de profesión,
cortejo a una niña
lo propio que un sol.

Su padre es sochantre,
o tiple, o tenor,
que lo mismo tiene
variando de voz.

Ya que ha ido a Maudes⁶
hoy a una función,
para hablar a [la] hija
esta es ocasión.

Si yo no me engaño,
en casa ha de estar
quiero hacer la seña
que ella sabe ya.

Bien haya, amén, La Mancha
que tanto cría,
pues da de sí buen vino
y seguidillas.

Viva la tierra
y viva lo salado
de mi morena.

HIJA

¿Eres el barberito? (hablado)

BARBERO

Sí, baja que aquí estoy. (hablado)

BARBERO

Con este reclamo
¡que presto salió!
Para cazar gangas
no hay otro mejor.

⁶ Maudes: antigua aldea perteneciente al municipio de Chamartín de la Rosa.

DÚO

HIJA

¿Cómo estás, barbero
de mi corazón?

BARBERO

Como mi guitarra,
siempre de un humor.

HIJA

Entra, que mi padre
se fue a una función.

BARBERO

Y si acaso vuelve
la habrá con los dos.

HIJA

Mi padre es muy bueno,
no tengas temor.

BARBERO

Como es medio loco,
yo temblando estoy.

HIJA

Saca, pues, los chismes,
que quiero cantar
una seguidilla
con garbo y con sal.

SEGUIDILLAS

HIJA

Como soy ordinaria
para madama,
no gusto de confites
que me empalagan.

Viva este garbo,
y viva mi barbero
que es muy salado.

Digo, ¿qué tal? (hablado)

BARBERO

Las cantas pero con sal. (hablado)

HIJA

Ya que anocheciendo
parece que va,
entremos en casa
un ratito [a] hablar.

HIJA Y BARBERO

Entremos en casa
un ratito hablar.

PADRE

Ahora vengo de Maudes
de una gran fiesta
que por ella me han dado
media peseta.

No hay vida como la mía
ni mayor felicidad
Soy sochantre de la legua
de Maudes y Foncarral,⁷

canto misereres
por la Navidad
y canto aleluyas
por el carnaval.

Tengo una hija bonita.
Y ayer me han dicho
que la quiere un barbero
de estos chusquitos.

Si le pillo yo con ella,
le hago al instante casar,
que la pobre sin casarse
puede que no quiera estar.

En mi casa me entro
que es de noche ya
a ver si al barbero
puedo agazapar.

HIJA

Pisa, barberito,
despacio, por Dios,
que hay aquí un vecino
muy murmurador.

PADRE

Muchacha.

HIJA

Mi padre ha llegado.

BARBERO

¿Qué dices? ¡Ay Dios!

HIJA Y BARBERO

No puedo, de miedo,
formar una voz.

HIJA

Ven allí a esconderte
deja de temblar.

BARBERO

¡Ay, pobres costillas,
que tanta lleváis!

PADRE

Muchacha.

HIJA

Ya viene mi padre
con luz hacia acá.

HIJA Y BARBERO

Sin remedio alguno
nos viene a matar.

PADRE

¡Ah!, insolentes picarones,
aquí a oscuras a estas horas
decidme qué haciendo estáis.

Bribonaza, bribonazo,
si no queréis que yo os mate
luego al instante os casad.

⁷ Foncarral (actual Fuencarral): antiguo municipio madrileño, hoy incorporado a la capital.

HIJA
Yo sí quiero.

PADRE
Bueno.

BARBERO
Yo no puedo.

PADRE
Morirás.

HIJA Y BARBERO
Ya nos queremos,
queremos casar.

HIJA, BARBERO Y PADRE
Y las condiciones
antes todos escuchad.

HIJA
¿Con qué has de mantenerme
si nos casamos?

BARBERO
Conque abunde la tienda
de parroquianos...

PADRE
De esos no faltan
al barbero que a un tiempo
afeita y sangra.

HIJA
¿Qué vestido de moda
hacerme piensas?

BARBERO
Uno de seguidillas
chuscas manchegas.

PADRE
Según la moda,
bata con seguidillas
se pondrán todas.

HIJA
¿Qué dote, padre mío,
piensa usted darme?

BARBERO
Para poner la casa
y examinarme...

PADRE
¡Qué disparate!
Te daré algunas solfas
para que cantes.

HIJA
No es razón aqueso⁸,
mi dote me dad.

BARBERO
Venga luego el dote
si me he de casar...

PADRE
Chitito, chitito,
no hay que alborotar
o, por vida de don Leopoldo
de Bracamonte y Tristán,
que el primero que me chiste
me las tiene de pagar.

HIJA
¡Padre mío!

BARBERO
¡Suegro mío!

HIJA Y BARBERO
El furor, por Dios, templad.

PADRE
Hu... (*hablado*)

HIJA Y BARBERO
El furor, por Dios, templad.

HIJA, BARBERO Y PADRE
Prosigan los tratos.
Silencio, observad,
que el caso por nuevo
no disgustará.

⁸ Pronombre demostrativo poético, sinónimo de "eso".

HIJA

Yo sacaré las muelas
mientras tú sangras.

BARBERO

Y en vez de sacar muelas,
saca quijadas.

PADRE

No es eso nuevo,
que sí suelen hacerlo
muchos barberos.

HIJA

Has de comprarme luego
mi bostonesa.⁹

BARBERO

Eso será conforme
gane la tienda.

PADRE

Ganaréis cuartos
como afeites barato [a]
los parroquianos.

HIJA

¿Conque usted darne dote
no determina?

BARBERO

Eso no es razón,
suegro del alma mía.

PADRE

Eres muy bestia,
¿qué más dote pretendes
que su majeza?

HIJA

Padre de mi vida,
mi dote me dad

BARBERO

Si no la dais dote,
no me he de casar.

PADRE

Chitito, chitito,
no hay que alborotar
o, por vida de don Leopoldo
de Bracamonte y Tristán,
que el primero que me chiste
me las tiene que pagar.

HIJA

¡Padre mío!

BARBERO

¡Suegro mío!

HIJA Y BARBERO

El furor, por Dios, templad.

PADRE

Hu... (*hablado*)

HIJA Y BARBERO

El furor, por Dios, templad.

HIJA, BARBERO Y PADRE

Y acaben los tratos
con felicidad,
pues que nuestra boda
concluida está.

BARBERO

Dame la manita.

HIJA

Tómala al instante.

HIJA Y BARBERO

Y cuatro mil siglos
dure nuestro enlace.

PADRE

Y mi bendición os caiga
de modo que no os levante.

HIJA, BARBERO Y PADRE

Viva nuestra boda,
viva la amistad,
y seguidillitas
todos escuchad.

⁹ Prenda de ropa femenina similar a una bata.

SEGUIDILLAS FINALES

HIJA Y BARBERO

Cuántos novios se casan
todos los días,

HIJA Y BARBERO

sin renta, sin oficio
y sin camisa.

PADRE

A los cuatro días
pasan mil trabajos.

HIJA

Falta la comida
y anda listo el palo.

BARBERO

Se acaban los gustos
y empiezan los llantos.

HIJA

Vienen los chiquillos
y no hay pan que darlos.

HIJA Y BARBERO

Estas sí que son penas
y sobresaltos.

PADRE

Si tú fueras soltera,
¿con quién casaras?

HIJA

Con un viejo muy chocho,
que es gran cucaña...

BARBERO

Y si fuere celoso,
¿qué harías luego?

HIJA

Engañarle y mimarle
al mismo tiempo...

HIJA Y BARBERO

Esto, ni más ni menos,
es lo que pasa.
Y aplaudir las fatigas
de quien os ama.

HIJA Y BARBERO

Silencio y oigan,
que prosigue la idea
sobre las bodas.

PADRE

Si el marido es tuno,
se hace ella tunanta.

HIJA

Y si él corre bromas,
corre ella verracas.

BARBERO

Entrambos se pierden
con estas andanzas.

HIJA

Llenos de miseria
a la postre acaban.

HIJA Y BARBERO

Estas sí que son penas
y tristes ansias.

PADRE

Di, ¿quién es más dichoso
hoy en casarse?

HIJA

El que se casa en lunes
y enviuda el martes...

BARBERO

¿Qué sacan las abuelas,
dime, en casarse?

HIJA

Si es el novio buen mozo,
morir cuanto antes...

HIJA Y BARBERO

Esto ni más ni menos
es lo que pasa.
Y si la idea gusta,
Dar [sic] dos palmadas.



*Vn Barbero, dando musica à
su Mala*

M. d. i. Cruz f.

La canto.
Joaguina Arteaga

t

Tona dilla.
a solo.

La España Moderna.

De Laserna.

1785.

LA ESPAÑA MODERNA

1785

TONADILLA A SOLO

PERSONAJE

La España moderna, *soprano*

Estreno

Madrid. Teatro de la Cruz

Compañía de Eusebio Rivera, 31 de marzo de 1785. Joaquina Arteaga

*(La cantante se descubre en un trono sentada)*¹⁰

ALLEGRETTO

¡Yo así tratada!
¡Yo así ultrajada!
Iras, rencores,
rabias, furores
para vengarme
dadme valor.

RECITADO

Juzgo que entenderán
por el ornato
que la España moderna
yo retrato,
que vengo a responder
a los excesos
que acrimina la antigua
a mis progresos.

CANTADO

Dice sin modo
que es malo todo.
Y la experiencia,
con cierta ciencia,
nos asegura
que es un error.

Y si no, que diga
si en su tiempo estaban
las artes y ciencias
tan aventajadas.

10 Este texto encabeza la edición del texto de Surbirá, pero no aparece en ninguna de las fuentes consultadas.

Si estaban en tanto auge
la agricultura,
manufactura,
libre comercio
y población.

Sierra Morena, sobre esto,
autoriza mi opinión.

Siendo esto constante,
¿Cómo, antigua España,
dice que me ha hallado
del todo viciada?

Confieso que hoy abundo
de mal y vicio,
mas tal perjuicio
ella en herencia
me lo dejó.

Pero para convencerla,
oiga un ente de razón.
Óiganle atentos:
verán patente
cómo ha sido aquel tiempo
distinto de este.

COPLAS Y BOLERAS

En aquel tiempo nos dicen
que se mataban por celos.
Y aunque hoy dicen que hay más causas,
no se ven tales efectos.

Cuentan que en la España antigua
hubo robos de doncellas.
Y hoy, aunque hay más libertad,
son raros los que se cuentan.

Si hablamos de las corozas,¹¹

11 Corozas: Cono alargado de papel engrudado que como señal afrentosa se ponía en la cabeza de ciertos condenados, y llevaba pintadas figuras alusivas al delito o a su castigo (*DRAE*).

las forjó la antigua España.
Y cuando ella las forjó,
tendría en quién emplearlas

¡Responde, España antigua,
a estas verdades!
Mas la van convenciendo
y está cobarde.

Y así prosigo,
defendiendo briosa
mi silogismo.

Cuentan que en la antigua España,
abundaban las riquezas.
Y eran seis maravedís,
el [sic] dote de una condesa.

También dicen que los hombres
robustos entonces eran.
Si fuera así no tendrían
tan canija descendencia.

También la inclusa fue obra
hecha por la antigua España.
Y cuando tuvo que hacerla,
no fue para encerrar paja.¹²

Aunque he defendido esto,
confieso ahora
que el tiempo cada día al
mundo empeora.
Y así contemplo
que habrá más mal que entonces
en nuestros tiempos.
Y con las seguidillas,
remato el cuento.

SEGUIDILLAS FINALES

Un zagal muy garrido
apacentaba
en la orilla de[] Tormes
una vacada,

cuando al despuntar la aurora,
unas ovejas manchadas
ve que presurosas corren
a mezclarse con sus vacas.

Después ve una Ninfa,
corre a saludarla.
Y ella encubre el rostro
con sus manos blancas.

Pero él la dijo alegre
con dulces ansias:
¿qué importa que te encubras,
si tus desdenes
lo que en fuego me quitan,
me dan en nieve?

12 En la fuentes conservadas en la Biblioteca del Conservatorio y en la Biblioteca Nacional, esta estrofa se sustituye por: “También la cárcel fue obra / hecha por la antigua España. / Y cuando tuvo que hacerla, / tendría en qué emplearla”.

Blas de Laserna: principales hitos

BIOGRAFÍA

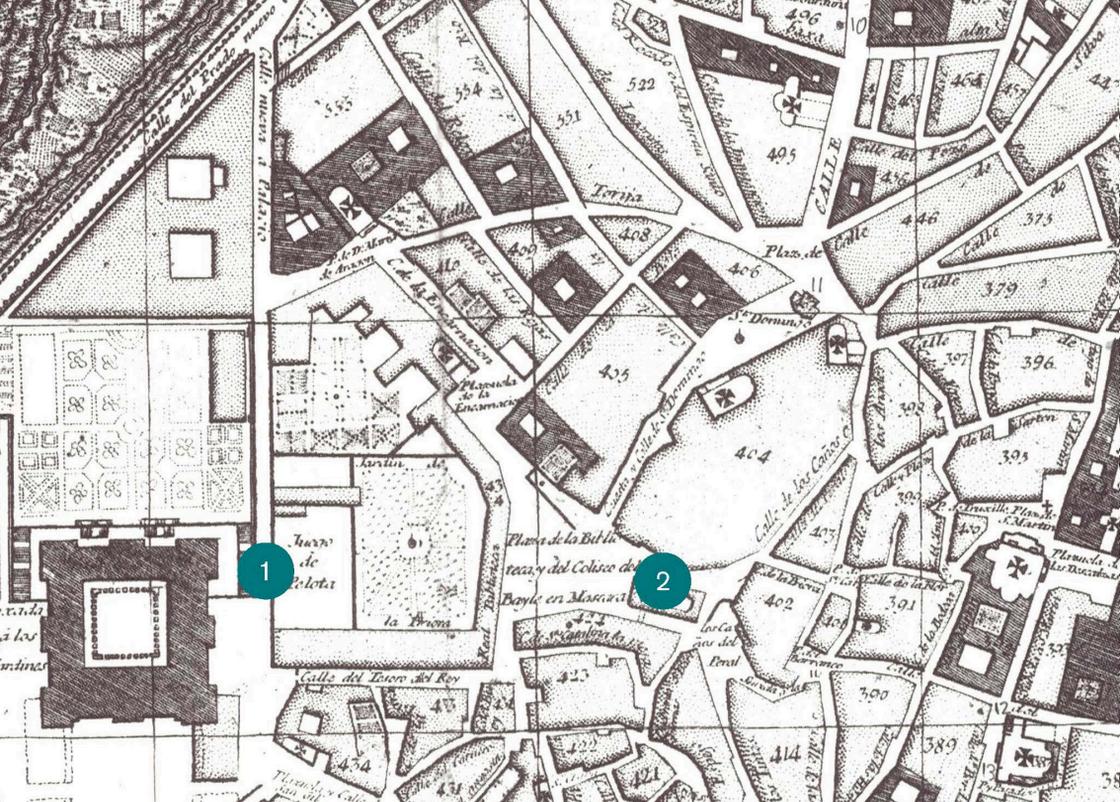
- 1751 Nace en Corella, Navarra, el 4 de febrero.
- 1768 Llega a Madrid, ciudad en la que desarrollará toda su carrera musical. Da lecciones de música, asiste a academias en casas aristocráticas y toca en diversas capillas musicales.
- 1772 Trabaja como músico al servicio del marqués de Mortara, donde coincide con el dramaturgo Luciano Francisco Comella, con quien colabora en *La Celia*, representada en casa de los marqueses.
- 1773 Se casa con María Teresa Adán, hermana del organista, compositor y teórico musical Vicente Adán. Con ella tendrá tres hijos: Micaela (madrina y protectora de Barbieri), Eugenio y Juan Paulino, ambos futuros oboístas en la Capilla Real.
- 1775 Estrena sus primeras obras, como las tonadillas a solo *La sevillana* y *El cuento del ratón*.
- 1776 Obtiene el cargo de “músico” en la compañía de Eusebio Rivera, sucediendo en este puesto a Antonio Guerrero. Por un salario de nueve reales diarios se ocupa de enseñar a los cantantes, ensayar las obras y dirigir en las representaciones.
- 1777 Presenta su dimisión, que no es admitida por los comisarios de teatros.
- 1779 Presenta un memorial a la Junta de formación de compañías en el que solicita la plaza de compositor en la compañía de Juan Ponce con las mismas obligaciones y emolumentos que Pablo Esteve cobraba en la de Manuel Martínez. Estrena la tonadilla a dúo *El majo y la italiana fingida*. Estrena *El sochantre y su hija* en el Teatro de la Cruz.
- 1779 Obtiene el puesto de “compositor de compañía”, un cargo de nueva creación que funde los antiguos de “músico mayor” y “copiante” (maestro de música). Trabaja para la compañía de Juan Ponce con un salario de 30 reales diarios por tocar el clave, dirigir los ensayos y representaciones y escribir 62 tonadillas anuales.
- 1781 Participa como maestro de clave en los conciertos celebrados en casa de la Duquesa de Osuna-Benavente con una gratificación de 10 reales diarios. En estas academias se interpretaba música instrumental española, italiana y alemana.

- 1783 Eleva un memorial a la Junta de Espectáculos en el que solicita un aumento de sueldo, que no se le concede. En años sucesivos, los dos compositores de compañía de Madrid (Blas de Laserna y Pablo Esteve) solicitarán varios aumentos de sueldo y mejoras de las condiciones laborales.
- 1784 La comedia *Los menestrales*, con texto de Cándido María Trigueros y música de Laserna, es premiada en un concurso público convocado por el Ayuntamiento de Madrid para celebrar el nacimiento de los dos hijos gemelos del príncipe de Asturias (los infantes Carlos Francisco de Paula y Felipe Francisco de Paula).
- 1784 Estreno de *La España antigua* en el Teatro de la Cruz o en el Teatro del Príncipe.
- 1785 Estreno de *La España moderna* en el Teatro de la Cruz, el 31 de marzo.
- 1787 Tras un nuevo memorial, Laserna y Esteve consiguen reducir a 40 el número de tonadillas que debían componer cada año. No consiguen un aumento de sueldo.
- 1790 Escribe un memorial al Corregidor proponiendo la formación de una escuela de canto de tonadillas.
- 1792-97 Trabaja como compositor para las dos compañías asentadas en los teatros públicos de Madrid (la de Eusebio Rivera y la de Manuel Martínez).
- 1792 Eleva un nuevo memorial solicitando un sueldo fijo y la rebaja del número de tonadillas que debe componer porque no le permite asistir a academias, lecciones y capillas. El género empieza a mostrar su declive.
- 1795 Contrae segundas nupcias con la tonadillera María Pulpillo y Barco, que había sido alumna suya. En 1781 le había dedicado la tonadilla *El desengaño de la Pulpillo*, una de sus obras más populares, y en 1791 compondrá la tonadilla *El cortejante calavera o Pulpillo disfrazada*.
- 1797 Pablo Moral es nombrado compositor de la compañía de Francisco Ramos, que había sucedido a Manuel Martínez. Laserna vuelve a trabajar en exclusiva para la compañía de Luis Navarro, que había sucedido a Eusebio Rivera.
- 1797 Compone un *Concierto para dos trompas* (al parecer no conservado) para el concierto cuaresmal del 22 de marzo celebrado en el Teatro de la Cruz, que interpretan José Trotta y Francisco Isabella.
- 1800 Alcanza un sueldo fijo de 12.000 reales al año.

- 1808-14 Durante la guerra se ve forzado a dar clases y a trabajar como copista de música. Al menos desde 1803 vendía partituras importadas de Europa y llega a establecer una librería musical.
- 1816 Fallece en Madrid, el 8 de julio. Nueve días antes había formulado declaración de pobreza ante notario.

RECEPCIÓN

- 1848 Coincidiendo con el aniversario de la muerte de Moratín, Margarita Montero, Francisco Lumbreras y Vicente Caltañazor interpretan la tonadilla *La tirana del trípili* en el Instituto Español.
- 1925 El 7 de marzo la Sociedad Filarmónica de Madrid organiza un concierto en el que se interpreta su tonadilla *El deseo de la Pulpillo*, junto a obras de Esteve, Granados y el estreno de *El Pelele*, de Julio Gómez.
- 1925-26 Julio Gómez publica *Don Blas de Laserna: un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero*.
- 1952 José Luis de Arrese, Eduardo Aunós y Julio Gómez publican *El músico Blas de Laserna*.
- 1968 Homenaje a Subirá en el Conservatorio de Madrid (24 de mayo). Se interpreta, entre otras, la tonadilla a dos *El majo y la italiana fingida* de Blas de Laserna. Por María Orán y Rubén Garcimartín, acompañados al piano por Francisco Corostola, bajo la dirección artística de Dolores Rodríguez Aragón y Rafael Pérez Sierra.
- 1970 Homenaje a José Subirá en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (5 de mayo). Se interpreta, entre otras, la tonadilla *El majo y la italiana fingida* de Blas de Laserna. Por el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid con José Luis Hernández (piano) y dirección artística de Lola Rodríguez de Aragón.
- 1970-73 José Subirá edita las tonadillas *El majo y la italiana fingida*, *Las murmuraciones del Prado* y *La beata (La vieja y el viejo)* (Unión Musical Española).
- 1998 Javier Suárez-Pajares edita *Lección de música y bolero* (ICCMU) que se interpreta en el Teatro de la Zarzuela.



El Madrid de Blas de Laserna

1. Palacio Real
2. Teatro de los Caños del Peral
3. Puerta del Sol
4. Carrera de San Jerónimo, donde estuvo una de las librerías que vendían música de Laserna (1805)
5. Calle del Príncipe nº 6 y nº 8, donde vendía partituras y daba clase Laserna (1807-1810)
6. Calle Carretas. En la librería de Gómez Fuentenebro se vendían obras de Laserna (1803)
7. Teatro de la Cruz
8. Teatro del Príncipe
9. Calle de Santa María nº 8, residencia de Laserna (1795-1809)
10. Calle Torrecilla del Leal esquina con calle del Olmo, donde falleció Laserna (1816)

Plano geométrico de Madrid. Tomás López, 1785.

La tonadilla escénica o el reflejo de lo cotidiano

PABLO VIAR

Este programa dedicado a la tonadilla escénica del siglo XVIII nos ofrece la atractiva y poco frecuente posibilidad de visitar y explorar un género dramático-musical cuya presencia en los escenarios madrileños de la época resultó tan intensa como efímera. Y hacerlo, además, a través de tres obras muy representativas del arte de Blas de Laserna, uno de sus más prolíficos y destacados compositores.

La España antigua (1784) y *La España moderna* (1785) constituyen dos ejemplos paradigmáticos de tonadillas a solo o compuestas para un único intérprete. Se trata de piezas que carecen de un argumento como tal, y en las que su protagonista absoluta, la tonadillera, aparecía como una aguda comentarista de las vicisitudes sociales de su época. Algunas de aquellas carismáticas artistas, cuyas imágenes han llegado hasta nosotros a través de los retratos de Goya, alcanzaron, como es sabido, una enorme popularidad en su tiempo. La inmediata conexión que se establece entre ambas piezas desde sus títulos mismos, y las comparaciones que los asombrosamente actuales contenidos de ambos textos establecen entre los avatares diarios de dos épocas distintas —la antigua y la moderna o la de “entonces” y la de “ahora”—, nos permitirán acompañar a los personajes en una travesía temporal desde el momento histórico en que las piezas fueron estrenadas (los últimos años del convulso y fascinante siglo XVIII), hasta la no menos convulsa y fascinante actualidad.

Por su parte, *El sochantre y su hija* (1779), la tonadilla a tres que ocupa la parte central del programa, presenta, a diferencia de las dos piezas a solo, un argumento cómico de ficción protagonizado por el sochantre, su hija y el pretendiente de esta, un joven barberito. Se trata de una trama más desarrollada, un conflicto amoroso que se presta a ser ampliado a las otras piezas del espectáculo.

Un espectáculo que transcurre dentro de un ambiente festivo y de sana diversión que remite, de alguna manera, a la cultura popular y carnavalesca en que hunde sus raíces este singular universo lírico. Un universo apasionado y lleno de vitalidad, cuyos múltiples y variados elementos aparecen aquí integrados en la elegante escenografía diseñada por Ricardo Sánchez Cuerda. Una escenografía que ofrece ingeniosas soluciones a la flexibilidad de la forma escénica del género a través de la sucesiva aparición de distintos espacios de representación y que aporta un sugerente marco “geográfico” al viaje de la tonadillera a través de las distintas épocas. Un espacio multifuncional, en fin, que acoge esta temprana manifestación de la vida real, esta lírica del día a día, este primer reflejo de lo cotidiano.

Comicidad y modernidad en las tonadillas de Laserna

ELISABETH LE GUIN

En líneas generales, es posible afirmar que compartimos el mismo sistema de valores culturales con la sociedad en la que vivió y trabajó Blas de Laserna. Así, las causas del escaso reconocimiento del que gozó durante su carrera siguen estando vigentes a día de hoy, justo doscientos años después de su muerte. Laserna, con una de las trayectorias más productivas, variadas e interesantes de entre todos los compositores teatrales en la historia de la música, sigue siendo una figura poco conocida aún entre los aficionados al teatro musical español.

¿Qué defectos lo confinaron al olvido? Laserna compuso música de moda, música que dio placer a mucha gente, música efímera de suma destreza. Según los funcionarios cortesanos que manejaban los teatros públicos de Madrid en su época, la naturaleza efímera de su arte, así como la rapidez con la que estaban obligados a componer los autores de tonadillas, eran muestras incontrovertibles de su bajo valor económico. A lo largo de treinta años, Laserna dirigió una serie de memoriales cada vez más funestos a la Junta de Teatros, organismo responsable de la gestión teatral, pidiendo mayor consideración por sus fatigas, pidiendo un salario digno, pidiendo apoyo en la formación de los cantantes y pidiendo el título de compositor en vez del menos valorado de maestro de música. Casi ninguno tuvo éxito.

Según los guardianes de la alta cultura –los críticos, estudiosos, poetas, profesores, periodistas– el mero encanto de una música como la suya, su atractivo fácil e inmediato, era una prueba incontestable de su bajo valor artístico. De estos guardianes de antaño y de hoy hemos heredado una actitud que nos lleva a sospechar de cualquier producción artística que se ponga llanamente al servicio del placer público. La expresión despectiva “mero entretenimiento” sigue siendo común y corriente. Y, al margen del valor humano y estético de, por ejemplo, la última canción pop que satura las emisoras de radio, lo cierto es que este prejuicio nos ha conducido a rechazar una gran parte de nuestro patrimonio inmaterial. Las artes del “mero entretenimiento” –las canciones, los bailes, los platos finos preparados por cocineros franceses, los pliegos de cordel, el teatro menor, la bata de seda minuciosamente bordada, los músicos ciegos bramando desde las esquinas– constituyen un recurso extraordinario para acercarnos a la gente que las consumió y apreció: gente no extraordinaria, almas no importantes; los invisibles de la historia. Es decir, gente como nosotros. Nos llegamos a conocer mejor, y a veces nos sorprendernos, a través de nuestros gustos más efímeros y triviales.

Casi toda la música de Laserna estuvo destinada a los teatros públicos de Madrid del momento: el Coliseo de la Cruz y el Coliseo del Príncipe (aquel se derrumbó en el siglo XIX para abrir la calle Espoz y Mina; este permanece formando los huesos arquitectónicos del actual Teatro Español). El término “público”



[7] Baile de máscaras en el Teatro del Príncipe

se usa en su pleno sentido moderno, pues casi todas las capas de la sociedad de la segunda mitad del XVIII acudieron a los coliseos, esparciéndose por los interiores en niveles literales (las barandillas y balcones, la cazuela de mujeres), o bien echándose entre la muchedumbre feroz y ruidosa que dominaba la planta baja, donde los asientos no se instalaron hasta los últimos años del siglo. Muchos documentos atestiguan el poder de este público, que no tardaba en intervenir o incluso en poner fin sumario a cualquier función que no alcanzara sus exigentes estándares de diversión.

Los documentos también nos sugieren que las tonadillas eran el motivo principal por el cual una buena parte de este público acudía al teatro. Los guardianes de la alta cultura lo lamentaban con regularidad: mucha gente salía del coliseo nada más sonar los últimos acordes de la tonadilla. En efecto, este hecho desmentía toda teoría ilustrada sobre la fuerza moral del teatro, pues ninguna acción trágica podía captar la atención de una audiencia tanto como los diálogos satíricos y los gestos sugestivos que cobraban vida gracias a una música ligera y que las

intérpretes lucían durante los quince o veinte minutos de una tonadilla. Durante un periodo de casi cincuenta años –los que corresponden con la segunda mitad del XVIII– las tonadillas constituyeron la argamasa económica de los coliseos de Madrid. Por eso, los críticos ilustrados tenían que tolerar lo que no querían justificar. En el auge del afán tonadillesco, los compositores de los dos coliseos tenían que proporcionar sesenta y dos tonadillas, cada uno, durante cada temporada teatral de diez meses anuales. Un poco más tarde –durante el periodo en que se estrenaron las tres tonadillas que se han seleccionado para esta producción– este número se había reducido a “solo” cuarenta tonadillas por compositor en cada año teatral. Es decir, que el público madrileño podía esperar, como promedio, una nueva tonadilla dos o tres veces a la semana.

Muchas veces, el mismo Laserna habría compuesto la música dramática para la obra principal también, pues no hay género músico-teatral ni estilo en que no dejara sus huellas. Su puesto se lo requería, como vemos en un memorial de Eusebio Rivera (autor de la compañía en la que trabajaba Laserna en el invierno de 1779) donde relata que el “músico” tenía que proporcionar:

... todas las músicas que sean convenientes a las piezas que en el discurso del año cómico hayan de servir al público, tanto en comedias españolas de representado y de música, como en las francesas, tragedias, zarzuelas, composiciones de estas enteramente, arias, recitados, seguidillas, pastorelas, cuatros, y todo lo demás que ocurra de esta clase en comedias y sainetes, supliendo en su respectiva orquesta la falta del copiante a la asistencia del clave, siempre que esté enfermo o ausente con licencia.¹

No obstante, la fama de Laserna estaría segura si solamente hubiera compuesto tonadillas, de las cuales dejó un caudal asombroso: se le pueden atribuir con certeza más de seiscientas, y además parece que, en la mayoría de ellas, no era solo el compositor sino también el poeta. La calidad es también asombrosa. Las obritas repiten fórmulas y son ligeras, ¡claro que sí! Pero, dentro de las pautas estrechas y siempre móviles del gusto popular, sus tonadillas muestran una destreza lírico-dramática notable. El estilo galante, de última moda por toda Europa, y el “chiste y sal” de los bailes regionales de España, se reúnen con una imaginación casi inagotable.

Las tres tonadillas de este programa son, cada una, ejemplos de alguna fórmula popular en este periodo. Las dos protagonizadas por La España pertenecen al tipo más numeroso de todos: el de las tonadillas a solo, escritas para una cantante (casi siempre es mujer) con pequeña orquesta. Mientras queda patente que la

¹ Transcrito en José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, vol. 1, p. 296. Subirá ha modernizado la ortografía.

popularidad enorme de este tipo de tonadilla dependía de las prendas personales de la graciosa que la cantó, hay otros elementos menos fáciles de explicar, como por ejemplo, el tono moralista que aparece por todas partes. La tonadillera se dirige directamente a los oyentes para nombrar y criticar sus vicios y culparles por sus flaquezas. Hay que preguntarse por qué a los oyentes de aquel Madrid les gustó tanto convertirse, asistiendo a estas obras, en la diana de la sátira.

LA ESPAÑA ANTIGUA

En *La España antigua*, las supuestas virtudes de una España mítica de antaño se contraponen a un catálogo de los vicios de la edad actual. Cabe recordar que la España de 1784 era una sociedad que estaba entrando rápidamente, quisiera o no, en el mundo cosmopolita de la modernidad; y que este hecho, como cualquier transición, provocó mucha inseguridad cultural. De acuerdo con la lógica de la inseguridad siempre se pierde algo con cada cambio. En este caso, parece que lo perdido es nada menos que el verdadero carácter nacional: el honor (según el poeta) se ha vuelto un juguete; las espadas, cañas; e incluso los celos, motor terrible de la tragedia barroca española, se han convertido en “confianzas.”

La música, por su parte, no tiene nada que ver con la de la época referida ni demuestra la más mínima preocupación por las ansiedades culturales del libreto. Es, ante todo, un vehículo útil para la cantante, Joaquina Arteaga, nueva en la compañía del mismo Rivera, todavía muy joven en 1784 y dueña de una voz muy flexible. Esto queda patente en la música de Laserna, llena de oportunidades para lucir la *cantilena* y una agilidad vocal que a veces se acerca a las hazañas del *bel canto*. La destreza vocal de la Arteaga la haría destacar frente a sus colegas, pues las tonadilleras, por lo general, carecían de formación como cantantes; aprendieron su oficio ejerciéndolo. Finalmente, la arenga de la España antigua sobre las flaquezas de la época actual le conduce al punto de poner en cuestión la mera idea de un “siglo ilustrado”. Es el remate saleroso de la tonadilla, que se refuerza con una música abiertamente folclórica: unas seguidillas manchegas.

Pero con eso no acaba la acción; siguen otras seguidillas más, esta vez de estilo galante, desprovistas de sus rasgos folclóricos y en las que la cantante dibuja una fábula pastoril que trata de una tal Filis y un tal Anfriso. ¿De dónde procede este fragmento irrelevante? Era costumbre que las tonadillas teatrales acabasen con unas seguidillas finales que generalmente no tenían conexión alguna con el resto de la obra. Toda pretensión de cumplir un fin moral o dramático se abandona a favor de la pura diversión. Es probable que la Arteaga bailara las seguidillas finales mientras las cantaba, pues las cómicas de los coliseos eran, como ha señalado Begoña Lolo en una expresión memorable, “vehículos todo-terreno”.

LA ESPAÑA MODERNA

Esta obra es, tal y como cabe sospechar, una respuesta directa a la tonadilla anterior. *La España moderna* lleva la fecha del año siguiente del calendario: 1785. Esto constituye un testimonio interesante sobre la capacidad del público de los coliseos para recordar una obra menor durante un tiempo (podrían haber sido un par de meses o bien un año entero, pues las temporadas teatrales se extendían desde la Pascua hasta la Cuaresma), y así saborear el “diálogo” secuencial entre las dos Españas. El hecho de que Laserna la ponga en la boca de la misma cantante seguramente ayudaría a la memoria de los oyentes.

La España moderna defiende impetuosamente la época actual, apoyada en una música decididamente moderna, hasta el punto de volverse un tanto seca, incluso un poco rígida. ¿Puede ser una parodia del estilo galante, el cosmopolitismo musical de la época? La tensión musical no concluye hasta que la Arteaga se dirige directamente a su oponente con un desafío abierto –“Responde, España antigua / a estas verdades”–, que se resuelve con unas seguidillas manchegas, señal musical de que hemos llegado al remate. Pero resulta un remate socavado, pues la España moderna abandona pronto su defensa de la modernidad para confesar “que el tiempo cada día / al mundo empeora”.

Nada más cedida la bandera, llegan las seguidillas finales, pastoriles, ajenas al tema del resto de la tonadilla. Forman un contraste marcado con el estilo de la primera parte de la obra, pues son notables por su gracejo musical: es como si Laserna estuviera jugando con el concepto mismo de la “modernidad” a través del baile más ubicuo y camaleónico de su época. Las seguidillas podrían vestirse a lo vetusto español, como símbolo de una tradición conservadora medio inventada. O bien, como aquí, podrían formar un esqueleto rítmico-prosódico sobre el cual construir un ejercicio de virtuosismo en el estilo más cosmopolita de su momento: ligero, sensible, lleno de movimiento y contrastes divertidos. Parece, en fin, que la discusión entre la antigüedad y la modernidad se ha resuelto a través del mestizaje: una resolución sabia y genial que plantea Laserna a nivel sonoro, por debajo del reino locuaz de las narrativas y los argumentos.

EL SOCHANTRE Y SU HIJA

La tercera tonadilla, *El sochantre y su hija* (compuesta para la compañía de Juan Ponce, que la representó en el Coliseo de la Cruz), es de otra índole, ya que presenta a tres personajes y un asunto dramático, por escueto que sea. Dos amantes reunidos en secreto en la casa de la mujer son descubiertos por el padre de esta (el sochantre del título). Él insiste en que se casen y ellos aceptan su condena con alegría. Pero el amante de la tonadilla, un barbero, no tiene posibilidades económicas, ni el padre puede, con su humilde oficio de músico, dotar a la hija.

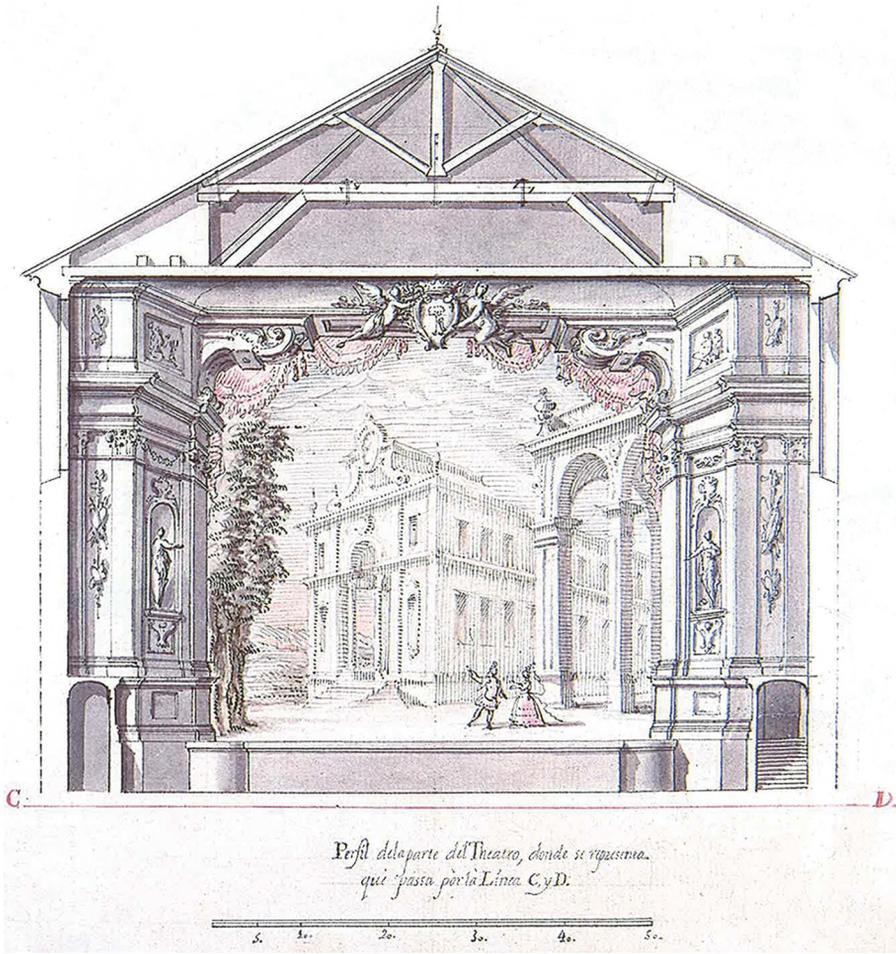
El considerable interés de la pieza se deriva de su comentario abierto sobre la institución del matrimonio, tal y como se practicaba entre los madrileños de estatus medio-bajo en aquel entonces.

La pequeña historia se cuenta a través de una serie de episodios breves, cada uno de los cuales demuestra el dominio de Laserna sobre los estilos cómicos del momento –un dominio, cabe afirmar, comparable por su destreza e invención a los de contemporáneos mejor conocidos, como Mozart–. Las seguidillas finales, en este caso, sí tienen que ver con el tema de la obra. Son buenos ejemplos de la alegría despreocupada típica de este baile. Pero la alegría choca fuertemente con la poesía, una plática satírica entre los tres personajes sobre un problema económico real de la época. La carencia de medios que sufren igualmente el padre y su futuro yerno no se resuelve; el matrimonio prosigue aunque los amantes están “sin renta, sin oficio / y sin camisa”. La desconexión entre música festiva y texto satírico no puede ser casual: llega a ser un reflejo fugaz y desconcertante hacia la amargura.

Al igual que las tonadillas a solo, las tonadillas a dos, a tres y más personajes servían para presentar y hacer lucir los talentos de los cantantes. Ahora, siglos después, solo nos podemos acercar a esta química efímera entre compositor y cómico o cómica a través de la imaginación. Animando con la imaginación los pocos datos que nos quedan sobre las compañías de teatro, podemos reconstruir historias que, a pesar de ser ajenas al asunto “oficial” de la tonadilla, deben haber sido importantes en su recepción original.

En el caso de esta tonadilla, por ejemplo, se sabe que el cómico para quien se concibió el papel del padre era un tal Cristóbal Soriano, que (según los funcionarios de la Junta de Teatros) tenía “mal carácter”. Hasta tal punto que, un año después del estreno de *El sochantre y su hija*, hirió a un compañero y fue condenado a la cárcel. Conociendo estos antecedentes podemos entender de un modo distinto el temperamento volátil del sochantre, pintado con esmero por Laserna a través de una serie de olas de agitación musical, que culmina en el pasaje en que brama “o por vida de Don Leopoldo de Bracamonte...”. El furor cómico adquiere un matiz especial con este guiño metateatral compartido entre el compositor, el cómico y la audiencia.

Las partes del barbero y la hija fueron cantadas por Vicente Sánchez, conocido como “Camas” y Mariana Raboso. Al conocer que los dos habían estado casados durante un largo tiempo pero no vivían juntos, y que la Raboso se comportó habitualmente con una cierta libertad amorosa (algo que también sabrían Laserna y buena parte de la audiencia), se entiende mejor la naturaleza de esta ficticia relación entre los “amantes”, en la que abunda la sal satírica.



[8] Proyecto para el Teatro de la Cruz

Estos serían los *para-asuntos*, por así decirlo, que rodeaban a cada cómico cuando salía a actuar sobre las tablas y que conocían bien muchos de los asistentes. Cabe recordar que la realidad no ha cambiado tanto, pues el chisme sigue rodeando a los actores actuales cada vez que salen en la pantalla del cine. Así es el progreso: ahora tenemos periódicos y foros digitales enteros dedicados a cultivarlo en exclusiva.

La recuperación moderna de la tonadilla

MARÍA CÁCERES-PIÑUEL

Durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, España fue un lugar especialmente fecundo en descubrimientos de fuentes, en edición y en interpretación de la música del siglo XVIII. La oficial neutralidad del país durante los dos conflictos bélicos favoreció la libre circulación y la actividad de investigadores, gestores e intérpretes especializados en repertorios musicales históricos. Aunque desde finales del siglo XIX se venían desarrollando variadas tentativas de recuperación sonora de música del pasado, fueron las condiciones políticas del periodo que medió entre los dos conflictos bélicos las que hicieron que las prácticas de recuperación informada de música histórica se convirtieran en actividades internacionalizadas, cosmopolitas y fuertemente enraizadas en la vida social y cultural del país.

Fue en ese primer tercio del siglo XX cuando el musicólogo José Subirá (1882-1980) llevó a cabo su investigación sobre la tonadilla, convirtiéndose en la máxima autoridad en este género. Durante los años treinta catalogó, editó y publicó fuentes musicales, textos y materiales relacionados con este género escénico breve del siglo XVIII. Sin embargo, no fue el único en ocuparse antes y después de este repertorio, como veremos a continuación. Durante gran parte del siglo XX, la tonadilla fue objeto de acalorados debates ideológicos en torno a la investigación, la divulgación y la construcción de la historia musical nacional. Sin embargo, a pesar de la importancia que tuvo su recuperación desde el punto de vista teórico, han sido contadas las ocasiones en las que estas obras se han puesto en escena. Las características de este género popular breve, del que se perdió la tradición interpretativa a principios del siglo XIX, hace que todavía hoy su interpretación sea todo un reto.



[9] Representación de tonadillas en el homenaje a José Subirá (1970)

Antes de hablar del renacimiento de la tonadilla en el siglo XX, hay que aclarar qué eran las tonadillas en el siglo XVIII y cómo fueron cambiando a lo largo del tiempo. Una tonadilla era, a principios del siglo XVIII, una canción suelta que se interpretaba al final de entremeses, sainetes y danzas, durante los entre actos de obras escénicas mayores y para concluir villancicos y jácaras. Poco a poco, las tonadillas fueron alargándose y desligándose del tema principal del género escénico al que acompañaban y aumentando sus secciones hasta desplazar a los entremeses en las dos primeras jornadas de las comedias. A finales del siglo XVIII, las tonadillas se convirtieron en breves óperas cómicas semejantes a los *intermezzi* italianos. Tras el cambio de siglo, fueron representándose cada vez menos hasta desaparecer totalmente de la programación teatral. Algunos números populares, sin embargo, pasaron al repertorio lírico como canciones sueltas. Cuando Subirá inició sus investigaciones se consideraba que las tonadillas eran canciones independientes, sin el armazón dramático que tuvieron durante la segunda mitad del siglo XVIII y, también, se denominaban tonadillas a los cuplés descendientes del género ínfimo. Por tanto, el musicólogo acuñó el término “tonadilla escénica” para diferenciar al género en sí de sus secciones y acotar su objeto de estudio.

LA TONADILLA Y LAS NARRATIVAS HISTÓRICAS DE LA MÚSICA

Cuando las tonadillas estaban en su cénit de popularidad en los teatros españoles peninsulares y de ultramar, los intelectuales de la época, como Tomás de Iriarte, Félix María Samaniego o Antonio Eximeno, discutieron sobre su adecuación estética, y también sobre si este género era representativo de la españolidad frente a la música en boga de la época, que era supuestamente la italiana. Tras casi cincuenta años fuera de repertorio, Mariano Soriano Fuertes en su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, publicada en 1855, recuperó el debate sobre si las tonadillas debían ser el modelo de música nacional para superar la influencia de la música italiana, sentando las bases del nacionalismo en la interpretación histórica de la música en España, pero sin atender a las fuentes o estudiar los autores que se ocuparon de aquel género. No fue hasta 1889 cuando Emilio Cotarelo y Mori dedicó un trabajo de investigación sobre historia del teatro, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, a uno de los autores de tonadillas más aclamados. Poco después, Felipe Pedrell también se ocupó de este género, esta vez desde la perspectiva musical, en *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (1897-1898). Además, en su influyente *Cancionero popular español* (1917-1922) incluyó ocho tonadillas, lo que supuso la primera transcripción moderna de este repertorio. También en la década de los veinte Rafael Mitjana se ocupó de la tonadilla en la sección de historia de la música española de la *Encyclopédie de la musique* (1921). Ese mismo año, el hispanista británico John Brande Trend dio noticia de la importante cantidad de manuscritos de tonadillas

que preservaba la Biblioteca Municipal de Madrid en su obra *A Picture of Modern Spain: Men and Music*. Fue precisamente el director de la Biblioteca Municipal de Madrid, Ricardo Fuente, quien informó a Subirá de la existencia de estos materiales inéditos, le encargó elaborar un catálogo y le animó a divulgar sus hallazgos en la publicación corporativa *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Además de en esta revista, Subirá publicó resultados parciales de su investigación en su libro *Tonadillas satíricas y picarescas* (1927). Para la documentación de su investigación, además de los fondos de la Biblioteca Municipal, también revisó las fuentes conservadas en el Real Conservatorio de Música y en la Biblioteca Nacional. En su obra monográfica en cuatro volúmenes *La tonadilla escénica* (1928-1932), además de compositores y obras, se ocupó de investigar los modelos productivos y de consumo, las instituciones, las costumbres y las tradiciones interpretativas. Todos estos aspectos, junto con su atención a las biografías de libretistas, cantantes y actores, convierten a Subirá en un pionero, dentro del ámbito hispánico, en la elección de un género musical como eje central de su investigación y en hacer una historia social del mismo. Esta obra le granjeó reconocimiento internacional y fue el eje vertebrador de toda su producción musicológica posterior.

Mientras Subirá realizaba su investigación sobre la tonadilla, se ganaba la vida como administrativo en la secretaría de la Junta para la Ampliación de Estudios. En este entorno conoció a Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, XVII duque de Alba, quien le permitió investigar en el archivo de la Casa de Alba, depositario de numerosas fuentes musicales de géneros escénicos de los siglos XVII y XVIII. Fue allí donde descubrió, en 1923, la primera ópera representada en España en 1660: *Celos aun del aire matan*, con música de José Hidalgo y texto de Pedro Calderón de la Barca. En 1927 publicó el catálogo y estudio de este archivo musical, *La música en la Casa de Alba*, en el que también ofrecía un estudio biográfico de compositores –alguno de ellos autor de tonadillas– que tuvieron relación con esta familia aristocrática. Esta publicación llamó la atención del entonces máximo especialista en teatro histórico en España, Emilio Cotarelo y Mori, secretario perpetuo de la Real Academia de la Lengua, quien hizo posible que esta corporación costeara la edición de *La tonadilla escénica*.

Por otro lado, y como consecuencia de esta publicación, John Brande Trend (quien, como hemos señalado anteriormente, fue el primero en poner su atención en las fuentes inéditas de este género) le invitó a participar en las revistas inglesas *The Chesterian* y *Digest*, donde él mismo era redactor, y con las que Subirá colaboró entre 1928 y 1931. Trend fue un destacado mediador cultural entre España e Inglaterra; fue divulgador de la música y cultura españolas en lengua inglesa, activo colaborador de la Junta para la Ampliación de Estudios e

inquilino ocasional de la Residencia de Estudiantes de Madrid en sus estancias de investigación en Madrid. En este centro impulsó las iniciativas de interpretación de repertorios escénicos históricos, siguiendo el modelo de recuperación de música antigua de la Universidad de Cambridge, donde era docente. Por tanto, la recuperación de la tonadilla en los años treinta tuvo un cierto impacto internacional y estuvo apoyada por el entorno intelectual, científico y cultural de renovación educativa y transnacionalización de la investigación que desarrolló la Junta para la Ampliación de Estudios.

LA TONADILLA Y SU INFLUENCIA EN LA CREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA

La investigación de Subirá coincidió con un repunte del interés general por la música del siglo XVIII y por los géneros populares históricos en España. Los acercamientos a este patrimonio se hicieron desde perspectivas tanto teóricas como prácticas. Por un lado, se incrementaron las ediciones musicales y se incorporaron estos repertorios al relato histórico de la música nacional. Por otro, se revalorizó el potencial estético de los géneros populares como música de concierto y como material para la composición contemporánea. El debate sobre los usos del legado musical histórico, cuya tradición interpretativa se había perdido, estaba abierto desde el flanco de la incipiente musicología, que se consideraba albacea de las fuentes musicales rescatadas en los archivos, y desde la creación, que defendía la libertad de su uso en la composición contemporánea.

En los albores de la Primera Guerra Mundial, Enrique Granados compuso su *Colección de tonadillas escritas en estilo antiguo* con la que, desde una perspectiva exótica propia de la música de salón, trató de emular esta música popular sin un acercamiento directo a las fuentes. Por su parte Julio Gómez, compañero de estudios y amigo de Subirá, dedicó su tesis doctoral en esa misma época a un compositor de tonadillas: *Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero*. Gómez, que era entonces director de la Biblioteca del Conservatorio Real de Madrid, publicó esta investigación entre 1924 y 1925. Desde el punto de vista musicológico, en una línea de argumentación parecida a la de Subirá, reivindicó la calidad artística de los géneros populares históricos del siglo XVIII como música de concierto. Pero además, desde su faceta de compositor defendió la actualización contemporánea de la música histórica. Su obra más representativa en este sentido fue *El Pelele*, una tonadilla contemporánea estrenada en 1925 (y que, precisamente, se repondrá en los próximos meses en esta misma sala en una coproducción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela). La diferencia principal de su propuesta compositiva respecto a la de otros autores contemporáneos, que también utilizaron materiales históricos del siglo XVIII para la composición, radica en que Gómez no los usaba como elementos de extrañamiento o con intención vanguardista, sino como base patrimonial para la creación.

De manera casi simultánea, a medio camino entre la investigación musicológica y la composición, el cubano Joaquín Nin publicó en París dos colecciones de canciones del siglo XVIII: *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols* (1926). En esta antología, en la que había canciones procedentes de tonadillas, Nin arregló y armonizó las piezas para piano con el propósito de acercar estos repertorios a los aficionados. Además de compositor y musicólogo, Nin fue un pianista comprometido con la recuperación sonora de fuentes históricas y su defensa de la actualización organológica y estética de la música del pasado le enfrentó con intérpretes con criterios historicistas que abogaban por el uso de instrumentos de época y por la reconstrucción del sonido del pasado mediante evidencias textuales. Subirá y Nin colaboraron en la programación de conciertos de música histórica en el auditorio de la Residencia de Estudiantes y el cubano se posicionó a favor de Subirá en la polémica que mantuvo con Adolfo Salazar, de la que hablaremos a continuación.

LA TONADILLA Y LAS DISCUSIONES SOBRE EL CANON MUSICAL

En 1927, el mismo año en que Subirá publicó su primer libro dedicado a la tonadilla, el influyente crítico musical del periódico *El Sol*, Adolfo Salazar, dictó una conferencia en el Ateneo de Bilbao con el título “La música en época de Goya”, cuya versión escrita publicó la *Revista de Occidente*. En aquel texto, Salazar señaló que las tonadillas fueron composiciones de circunstancia que, en su propia época, pasaban rápido de moda y cuyo valor estético era muy discutible por su propia naturaleza efímera. Aunque Salazar valoraba el trabajo de recuperación de fuentes desconocidas en archivos, denunció la incongruencia de editarlas como si fueran repertorios dignos de formar parte del canon musical y criticó la perspectiva erudita y la falta de interpretación crítica de la monumental obra sobre la tonadilla de Subirá. A partir de aquel artículo, Subirá y Salazar mantuvieron una agria disputa pública. Salazar en aquella época era el adalid teórico de un movimiento que pretendía usar la música histórica como material de experimentación dentro de la ideología de vanguardia de los compositores del Grupo de los Ocho de Madrid, y que calificó como neoclasicista. Este círculo creativo e intelectual, vinculado a la Residencia de Estudiantes, tenía un fuerte sesgo elitista y sus propuestas creativas se pusieron en escena en eventos minoritarios.

Por otro lado, Salazar tuvo mucha influencia en la gestión musical oficial durante los primeros años de la Segunda República y, desde esa posición, privilegió aquellas propuestas de creación musical insertas en el neoclasicismo y primó un modelo de programación musical destinada a públicos selectos. Por su parte, Subirá defendía la excelencia musical y la apreciación informada del arte, pero consideraba que todas las manifestaciones musicales, las cultas y las populares, formaban parte de la realidad y, por tanto, debían recogerse en los relatos históricos de una época. Además, en tanto que crítico musical, se ocupó de

compositores que utilizaban música histórica en sus creaciones sin pretensión de modernidad y, desde su labor de gestor musical en iniciativas privadas, se ocupó de programar conciertos históricos gratuitos para obreros. Consideraba que divulgar los repertorios populares históricos favorecía la dignificación del patrimonio popular contemporáneo, y en sus conferencias-concierto en centros obreros (como las que dio en la Casa del Pueblo de Valladolid y en la Escuela Social de Madrid en 1933) aunó su vocación musicológica y su posicionamiento estético con su ideología socialista.

EDICIÓN E INTERPRETACIÓN DE TONADILLAS

Aunque Subirá centró sus esfuerzos en el descubrimiento y la edición de fuentes históricas, su labor fue crucial para la recuperación sonora de las mismas. Precisamente por su interés en la interpretación, los criterios con los que seleccionaba y transcribía fuentes históricas entraban en contradicción. Deseaba que sus descubrimientos archivísticos se editasen siguiendo los criterios académicos de la época pero, a la vez, quería hacerlos accesibles a músicos prácticos para que fuesen interpretados y formasen parte del repertorio de concierto. Como hemos visto, Subirá divulgó este género con ejemplos musicales en conferencias a lo largo de su vida, pero no consiguió que este repertorio formase parte del programa de concierto comercial y público de la época. Todas las iniciativas de representación de tonadillas en vida del musicólogo quedaron dentro de la esfera semipública.

La mayoría de las fuentes con las que trabajó Subirá eran manuscritas y en casi todos los casos faltaba la partitura general de las obras. Al tratarse de un género efímero, de rápido consumo, no se solían imprimir los textos musicales, aunque sí los libretos. A pesar de que Subirá no encontró muchas partituras instrumentales, documentó que las tonadillas se interpretaron con el acompañamiento del clave y con pequeñas orquestas. No obstante, para la edición optó por hacer arreglos para voz y piano obviando, por tanto, la perspectiva filológica de edición musical histórica de la época con el fin de favorecer a una mayor divulgación del repertorio. Siguiendo este criterio, en 1933 publicó un libro de síntesis sobre su investigación titulado *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*.

Durante la década de los treinta, la representación de tonadillas tuvo un cierto auge nacional e internacional. Henri Collet dirigió en 1936 varias audiciones de tonadillas en la Universidad de la Sorbona bajo el auspicio del Instituto de Altos Estudios Hispánicos. Para estas sesiones, Collet utilizó las ediciones de Subirá y tradujo él mismo los textos al francés. De manera simultánea a este evento parisino, y también dentro del ámbito académico, se programó la interpretación de la tonadilla *El majo o la italiana fingida* de Blas de Laserna (1778), editada por Subirá, dentro de las actividades del Tercer Congreso de la

Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Barcelona en 1936. Subirá consiguió que la editorial Boileau ofreciese a los participantes de este evento internacional una muestra editorial de su obra sobre la tonadilla que sirvió para que las iniciativas de interpretación de este género fuera de España se hiciesen, en muchos casos, a partir de esta muestra editorial.

LA TONADILLA ESCÉNICA DESDE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

El interés y cierto auge de la recuperación e interpretación de tonadillas de los años treinta se truncó tras la Guerra Civil. Los postulados de la musicología institucional y la gestión cultural en España cambiaron radicalmente; el positivismo en la investigación y el objetivo de construir un canon musical nacional basado en la polifonía sacra renacentista dejaron obsoletas las interpretaciones históricas de música popular profana del siglo XVIII. Sería preciso esperar al final de la década de los setenta para presenciar un leve resurgir del interés por estos repertorios. En 1968 se representaron, en honor de Subirá, varias tonadillas, entre ellas *El majo y la italiana fingida* de Laserna. Dos años más tarde, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando homenajeó al anciano Subirá, académico desde 1953, con la representación de dos tonadillas, una de Laserna y otra de Pablo Esteve, en sesión académica

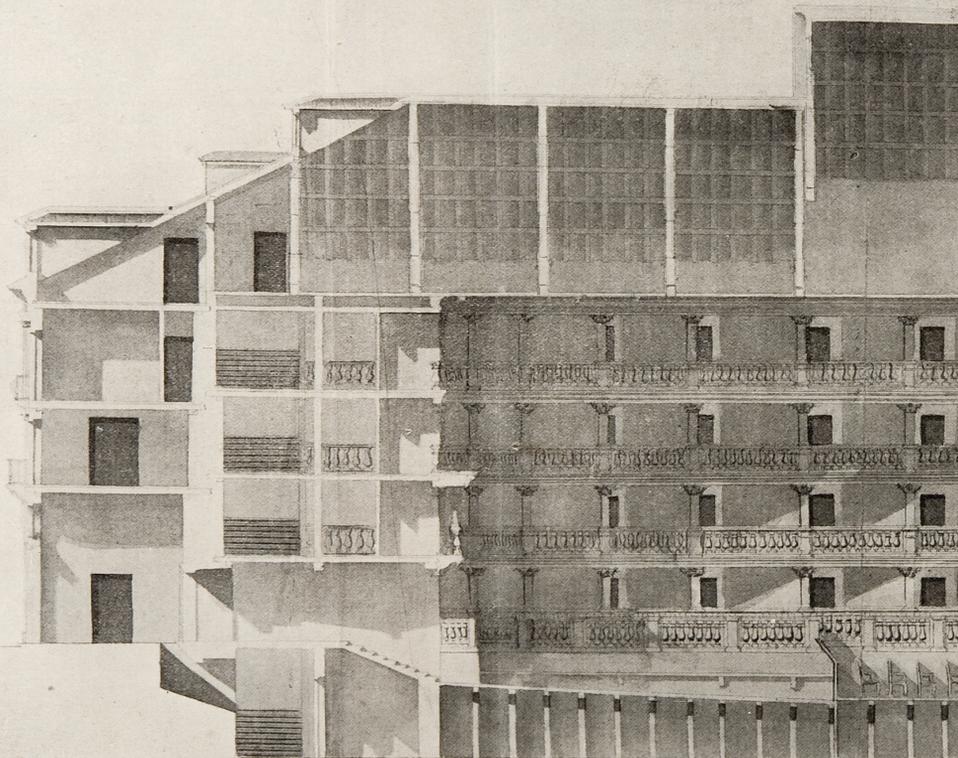


[10] José Subirá en el homenaje organizado por la Real Academia de San Fernando (1970)

e interpretadas por el recién creado Cuarteto de Madrigalista de Madrid. En aquella misma década, la editorial Unión Musical sacó a la venta una serie de ediciones prácticas de tonadillas, transcritas por Subirá, que se publicaron de manera individual con la intención de incentivar su interpretación. No obstante, las tonadillas han sido interpretadas y registradas en muy contadas ocasiones desde entonces, a pesar del significativo repunte de publicaciones e interés musicológico por este género desde el inicio del siglo XXI.

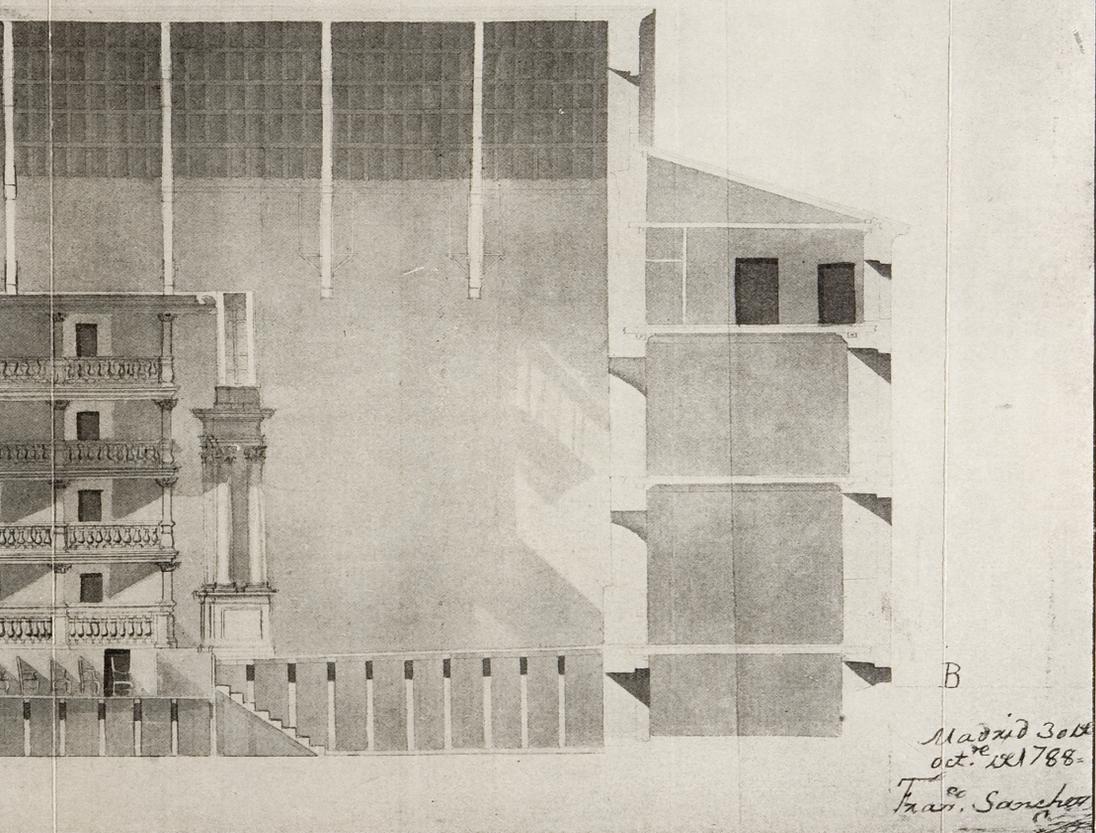
Elisabeth Le Guin, en su reciente monografía sobre la tonadilla *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (2013) rememora y reflexiona sobre su proyecto de escenificar una tonadilla y recrear la atmósfera en la que estas obras se representaban en el siglo XVIII. En el análisis de aquel evento, que se llevó a cabo con alumnos de la Universidad de California en Los Ángeles en 2009, la musicóloga señala las dificultades de recepción que este género escénico

Corte dado por la Línea AB de la Planta.



presenta al público contemporáneo debido a la cantidad de sobreentendidos existentes, tanto en los textos musicales como en los libretos. La pérdida de los referentes históricos necesarios para descodificar los textos, llenos de alusiones cómicas a la más inmediata contemporaneidad de circunscripción local, hace que la recuperación de las tonadillas haya sido problemática en la contemporaneidad. Por otro lado, este género teatral breve, popular y efímero ha desafiado algunos de los conceptos asociados a la recuperación de música histórica, como es el concepto de obra vinculada al texto, puesto que las fuentes documentales son fragmentarias y más cercanas a un guión escénico para una única representación que a una partitura para ser interpretada en la posteridad. Estas razones, junto a las controversias que ha generado en las narrativas históricas por su inadecuación al canon, hacen que el *revival* de la tonadilla merezca ser estudiado como un ejemplo tan complejo como apasionante en el proceso de recuperación musical del pasado en España.

[11] Sección del Teatro de los Caños del Peral



La tonadilla vista por sus contemporáneos

Esta selección de textos publicados en los últimos años del siglo XVIII y principios del siglo XIX y ordenados aquí por criterio cronológico contiene significativas alusiones a la tonadilla escénica.

Los extractos, de variados géneros literarios (poemas didácticos, obras teatrales, tratados musicales, poéticas, anuncios en la prensa), muestran diversas perspectivas a la hora de acercarse al género y opiniones variadas sobre el mismo.



[12] Tomás de Iriarte (1750-1791)

1. Tomás de Iriarte, *La música. Poema*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1779, canto IV, XII, p. 97:

Tampoco nuestra alegre tonadilla / hubieras olvidado, que antes era / canzoneta vulgar, breve y sencilla, / y es hoy a veces una escena entera, / a veces todo un acto, / según su duración y su artificio. / Mas, puesto que con juicio / tan imparcial y exacto, / reconociendo abusos / comúnmente en las óperas intrusos, / ingenuo los declaras, / sin duda no callaras / muchos que en las tonadas se introducen, / y su carácter nacional deslucen.

2. Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Venecia, Carlo Palese, 1785, vol. I, p. 310:

Las *tonadillas*, es decir, una especie de arias bufas que se cantan, pueden competir en la vivacidad cómica con cualquier otra composición musical de las otras naciones.¹

3. Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva o el café*, Acto I, Escena III (1792), en *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín*, París, Augusto Bobée, 1825, vol. I, p. 176-177:

¹ Traducción de Alberto Hernández Mateos.

DON ELEUTERIO: -Si se lo he dicho a usted ya. La tonadilla que han puesto a mi función no vale nada, la van a silbar y quiero concluir esta mía para que la canten mañana.

DON SERAPIO: -¿Mañana? ¿Con que mañana se ha de cantar y aún no están hechas ni la letra ni la música?

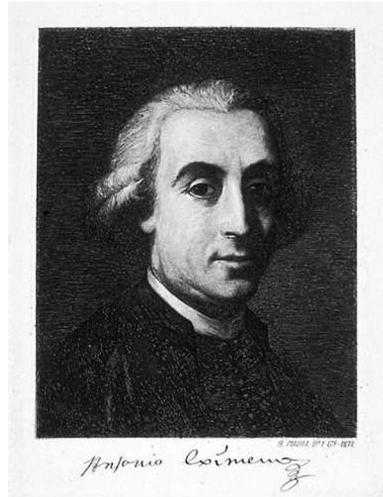
DON ELEUTERIO: -Y aun esta tarde pudieran cantarla, si usted me apura. ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan y chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal; cuatro equivoquillos, etc., y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle.

4. Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796, vol. III, p. 28:

... lo cierto es que la música tuvo más parte en la comedia antigua que en la nuestra: todas las comedias de Terencio llevan al principio el nombre del compositor de los modos o de la música. Pudieron, pues, cantarse las comedias a manera de nuestras tonadillas; a lo menos, su recitación se hacía con un tono de voz tan claro y sonoro que podía ser sostenida por los instrumentos.

5. Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796, vol. III, p. 196:

[los españoles] tienen piezas pequeñas en música, que sirven de intermedios; y juntamente presentan dramas en música, que llaman zarzuelas...



[13] Antonio Eximeno (1729-1808)

6. Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, p. 256

... y últimamente las tonadillas, usadas en nuestros coliseos. De estas unas son unipersonales, otras admiten dos, o tres, o más personas. Las primeras se cantan enteramente: su objeto por lo regular es el ridículo. Las segundas, que se componen de cantado y representado, son unas operetas muy cortas y comprenden el género serio, o el jocoso, o el pastoril. Las reglas de todos estos poemitas son iguales a las de los grandes; en ellos deben brillar las imágenes, los cuadros y los sentimientos.

7. [Anónimo], *Origen y progresos de las óperas. O sea noticias filarmónicas*, Madrid, Imprenta de Don Ramón Verges, 1828, p. 30:

Las tonadillas, que eran unos dramas cortos, a manera de sainetes, puestos en música, y que solían servir de fin de fiesta en las comedias, también abundaban en defectos; mas no dejaron por esto de servir por muchos años como de indicante de la afición de los españoles a la música y cántico.



[14] Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)

8. *Gaceta de Madrid*, suplemento del día 2 de diciembre de 1791, nº 97.

Aviso al público:

El Juez Protector de los Teatros y Representantes Cómicos de España, deseoso de llevar a la posible y debida perfección las piezas teatrales de música conocidas bajo el título de TONADILLAS, que diariamente se cantan y ejecutan en los dos coliseos de esta corte; deseoso igualmente de reformar los excesos y nulidades que en la mayor parte de ellas se notan, así por lo respectivo a sus *letras*, de corto mérito, y falta de invención en sus argumentos, como en lo perteneciente a la composición musical que se les aplica, la cual por lo común es inconexa y sin aquella variedad, gusto y propiedad que exige el teatro, para que sus espectáculos sean bien servidos y con ellos el público, a quien se dirigen: hace saber a todos los compositores de música existentes en esta corte y fuera de ella que por ahora se señalan tres premios en la forma siguiente: el primero de veinte y cinco doblones al que mejor desempeño y presente una tonadilla nueva original, que incluya en sí estas tres circunstancias:

I. Que el argumento de la letra sea compuesto de dos caracteres entre el serio y jocoso popular, dispuesta su poesía para ejecutarse entre cuatro personas, que deberán ser dos actrices y dos actores, limpia de toda expresión obscena y malsonante.

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

III. Que su coste o duración no pase de veinte a veinte y dos minutos, que es lo que debe durar el mayor intermedio de esta naturaleza.

El segundo premio de veinte doblones al que mejor desempeño y presente otra tonadilla nueva, dispuesta para ejecutarse entre dos personas, que deberán ser una actriz y un actor, y el argumento de su letra de medio carácter; observando en ella las circunstancias expresadas en la primera, en orden a su contenido por parte de la poesía y de la música, y añadiendo la de que su coste o duración no exceda de un cuarto de hora.

El tercer premio de doce doblones al que mejor desempeño y presente otra nueva tonadilla, dispuesta para una sola actriz o actor, de carácter seria, guardando

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

Para el desempeño y entrega de estas obras se señala y prefiija el tiempo de dos meses perentorios a los compositores existentes en Madrid, y el de dos y medio a los residentes en las demás partes del reino, cuyo término se contará desde el día de la publicación de este aviso; y al cumplirse deberán estar dichas obras en *partitura* y sin firma del autor, en poder del Doctor D. Manuel del Bario y Armona, secretario por S. M. del Corregimiento y Juzgado de Protección de los Teatros en España, bajo un *pliego cerrado*, y en él incluya una carta, igualmente cerrada, donde conste el domicilio, nombre y apellido del compositor, la que no se ha de abrir hasta que no se hayan adjudicado los premios.

Últimamente, para mayor satisfacción y estímulo de los interesados se advierte que, además de que han de ser examinadas prolijamente todas las obras que se presenten por los más hábiles profesores, conocedores del teatro, que las han de graduar en juicio comparativo, donde a las que lo merezcan los tres lugares acostumbrados en toda censura las ha de oír el público, a fin de que cotejada la voz que saquen de él con la censura de los referidos profesores, se pueda proceder con toda neutralidad a la más justa adjudicación de los mencionados premios, devolviendo a los que no quedaren comprendidos en ellos las obras que hubiesen presentado.

Fuentes textuales y musicales

FUENTES Y CRITERIOS DE EDICIÓN

La edición de *La España antigua* y *La España moderna* se basa en sendas fuentes manuscritas de finales del siglo XVIII catalogadas en la Biblioteca Histórica de Madrid, cuyo archivo custodia la documentación de los teatros municipales históricos: el Teatro de la Cruz y Teatro del Príncipe.

Estas fuentes fueron copiadas a finales del siglo XVIII o principios del XIX para la colección de tonadillas que poseía la Biblioteca del Palacio Real. En este entorno se conservaron hasta que, durante el reinado de Amadeo I, la colección de tonadillas pasó a integrarse en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, donde se conservan en la actualidad.

Una tercera copia fue realizada en la segunda mitad del siglo XIX y se custodia actualmente en el Fondo Barbieri de la Biblioteca Nacional, integrada en una amplia colección de tonadillas. En el caso de *La España moderna* existe, además, una cuarta fuente: un manuscrito del siglo XVIII también conservado en la Biblioteca Nacional.

En el caso de *El sochantre y su hija*, la fuente original (procedente de los teatros municipales) ha desaparecido, por lo que ha sido necesario partir de la copia conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y de la copia manuscrita de la partitura general del siglo XIX custodiada en la Biblioteca Nacional.

El texto de las dos primeras tonadillas aparece transcrito y editado en el libro *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, de José Subirá. Aunque esta fuente ha servido como material de consulta, la presente edición se basa en las fuentes musicales.

LISTADO DE FUENTES

LA ESPAÑA ANTIGUA

- Manuscrito de finales del siglo XVIII, partichelas. Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Mus, 83-14
- Copia manuscrita de finales del siglo XVIII, partichelas. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signatura 1/13906 (5)
- Copia manuscrita del siglo XIX, partitura. Biblioteca Nacional de Madrid, signatura MC/3054/8.
- Edición del texto en: José Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1923, pp. 209-210 (no incluye las seguidillas con las que concluye la obra).

LA ESPAÑA MODERNA

- Manuscrito de finales del siglo XVIII, partichelas. Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Mus, 83-14.
- Copia manuscrita de finales del siglo XVIII, partichelas. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signatura 1/7040 (209)
- Manuscrito de finales del siglo XVIII, partitura. Biblioteca Nacional de Madrid, signatura MSS/1406499.
- Copia manuscrita del siglo XIX, partitura. Biblioteca Nacional de Madrid, signatura MC/3051/10.
- Edición del texto en: José Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1923, pp. 210-211 (no incluye las seguidillas con las que concluye la obra).

EL SOCHANTRE Y SU HIJA

- Copia manuscrita de finales del siglo XVIII, partichelas. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signatura 1/14223
- Copia manuscrita del siglo XIX, partitura. Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: MC/3058/1.

La edición de los libretos preparada para esta producción y publicada en este mismo programa de mano sigue los siguientes criterios:

- La ortografía y la acentuación están actualizadas de forma tácita de acuerdo con los últimos criterios recogidos en la *Ortografía de la lengua española* (2010).
- La puntuación se ha normalizado de forma tácita de acuerdo con los criterios utilizados en la actualidad, y se han insertado signos de admiración y exclamación y paréntesis, entre otros, allí donde ha sido preciso.
- La sintaxis original se ha mantenido, incluido el uso de leísmos y laísmos, habituales en el lenguaje literario de la época.
- Las notas a pie aclaran el significado de términos que pudieran resultar dudosos, así como con las discrepancias existentes entre las distintas fuentes.

Biografias



AARÓN ZAPICO

Dirección musical y clave

Nacido en Asturias en 1978, es uno de los clavecinistas y directores más activos de su generación. Artista exclusivo de la compañía alemana Winter & Winter, sus grabaciones como solista o director han sido nominadas en 3 ocasiones a los International Classical Music Awards y obtenido el máximo reconocimiento de la crítica europea.

Fundador en 1999 del conjunto de música barroca Forma Antiqua, al que dedica la mayor parte de su tiempo y atención, ha logrado en pocos años situarlo en la élite de la interpretación histórica gracias a su presencia en los festivales europeos de mayor prestigio y a sus grabaciones consideradas de referencia. Durante años ha colaborado con alguno de los conjuntos de música antigua más sobresalientes del

panorama nacional, siendo actualmente invitado con regularidad a dirigir coros y orquestas barrocas y sinfónicas, como el Coro y la Orquesta Barrocos de Roquetas de Mar, la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, la Orquesta de Extremadura, el Coro de la Fundación Princesa de Asturias, la Orquesta Filarmónica de Málaga o la Coral de Bilbao.

Ha sido profesor en los conservatorios de Murcia y Oviedo y profesor colaborador de los cursos de música antigua más importantes del país. Además, ha impartido clases magistrales en lugares como Melbourne, Singapur, Gijón, Aracena, Burdeos o Albarracín. Aarón Zapico ha sido galardonado con diversos premios y reconocimientos a su trayectoria en su Asturias natal.



PABLO VIAR

Dirección de escena

Es licenciado en Historia por la Universidad de Deusto, especializado en Historia Antigua y Medieval, y diplomado en Música y Artes Escénicas por la London Academy of Music and Dramatic Art. A su regreso de Londres, formó parte del equipo técnico de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO).

Desde 2000 trabaja como ayudante de directores de escena de gran prestigio internacional como Robert Wilson (*La Dama del Mar*), Emilio Sagi (*Erwartung*, *Salomé*, *Lucia de Lammermoor*), y Tomaz Pandur (*Hamlet*, *Medea*, *Fausto*), entre otros. Entre sus trabajos como director de escena destacan *El Caserío* de Jesús Guridi, en una nueva producción del Teatro Arriaga de Bilbao y el Teatro Campoamor de Oviedo, y la traducción, versión y puesta en escena del largo poema narrativo *Venus y Adonis* de William Shakespeare, entre otros.

En 2011 recibió el Premio Revelación de Artes Escénicas - Escena Siglo XXI. En 2013 el Teatro Arriaga repuso su nueva producción de *El Caserío*, con Ainhoa Arteta (Premio Lírico Campoamor como Mejor Cantante de Zarzuela). En 2014, realizó el diseño y dirección del espectáculo *Pasión por Cano*, de Pasión Vega, en el Teatro Real de Madrid. En el Teatro de la Zarzuela fue ayudante de Graham Vick en la aclamada producción de *Curro Vargas*, de Ruperto Chapí.

En 2015, *El Caserío* fue presentado con gran éxito en los Teatros del Canal de Madrid. Entre sus proyectos futuros destaca una nueva producción de *El Sueño de una Noche de Verano*, de William Shakespeare, para el Teatro Arriaga de Bilbao.



RUTH INIESTA

Soprano

Nacida en Zaragoza, obtuvo el diploma honorífico en el conservatorio Arturo Soria. Ha obtenido el premio a la “Mejor intérprete de música española en el XIII Concurso Internacional de Canto Jacinto Guerrero (2011) y el premio especial en el Concurso Internacional de Canto de Bilbao (2012).

Sus interpretaciones más destacadas incluyen *El huésped del sevillano* y *Aida* en el Auditorio Nacional; *Doña Francisquita* (rol principal) en el festival Clásicos en Alcalá; *La vida breve* (Carmela) en la producción *Ay, amor!* dirigida por J. Mena y G. García Calvo; *La del manojo de rosas* (Clarita) con E. Sagi y el maestro Gómez Martínez; *El diablo en el poder* en el Teatro de la Zarzuela; *La del manojo de rosas* en el Teatro de la Maestranza; *L’elisir d’amore* en el Kursaal y el Principal

de Zaragoza; *Desde el Martín al Apolo*, *La salsa de Aniceta* y *El terrible Pérez* en el Auditorio de Cuenca.

Sus actuaciones en las temporadas 2014-2015 y 2015-2016 incluyen *Death in Venice* en el Teatro Real, *Luna de miel en El Cairo* en el Teatro de la Zarzuela, *L’elisir d’amore* en Valdepeñas, Toledo, Villava y Tudela, *La ópera de cuatro notas* en los Teatros del Canal, un concierto con la Orquesta Verum en El Escorial, *Carmina Burana* con la ORCAM en El Escorial y *La del manojo de rosas* en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (Bogotá).

En 2015 ha sido galardonada con el premio a la Artista Revelación en la III edición de los Premios Codalario de la Música.



JUAN MANUEL PADRÓN

Tenor

Nacido en Arrecife (Lanzarote) en 1981, estudió canto en los conservatorios de Lanzarote y Tenerife con Alicia García, Célida Alzola e Isabel García Soto, para continuar en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Manuel Cid, y en el Conservatorio Superior Rafael Orozco de Córdoba con Juan Luque y Carlos Hacar.

En 2004 tomó parte en el estreno de *El Correderas* junto a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en el Teatro Cuyás. En 2007 fue seleccionado para estudiar en la Academia Verdiana de Busseto (Italia) con Carlo Bergonzi. Ese mismo año, ganó el tercer premio en el Concurso internacional de Canto Ciudad de Logroño.

Ha realizado recitales por gran parte del territorio nacional. Entre sus interpretaciones más destacadas se incluyen *Luisa Fernanda*, *La del Manojito de Rosas*, *Bohemios*, *El Barberillo de Lavapiés*, *Nabucco*,

L'elisir d'amore, el *Réquiem* y la *Misa en Do mayor K317* de Mozart, y diversos Conciertos en el Teatro G. Verdi de Busseto (Italia). Entre 2010 y 2013 ha participado en los principales festivales de música y danza, así como de zarzuela y ópera en España, con roles en *Carmina Burana*, *Parsifal*, *Madama Butterfly*, *La Dolores*, *La Flauta Mágica* o *La del Manojito de Rosas* entre otras.

Ha trabajado con destacadas orquestas y bajo la dirección escénica de Emilio Sagi, Giancarlo del Mónaco, Mario Pontiggia, Graham Vick y directores como V. Petrenko G. García Calvo Gómez Martínez, Jose Miguel Pérez Sierra y P. Halffter, entre otros.



MANUEL MAS

Barítono

Comenzó su formación musical en la Sociedad Coral El Micalet y posteriormente realizó estudios superiores de canto en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia. Ha asistido a cursos de perfeccionamiento con cantantes de la talla de Joan Pons, Jaume Aragall, Magda Olivero, Giuseppe Di Stefano, Montserrat Caballé o Francisco Valls, entre otros.

Como solista ha interpretado los roles de Germont en *La Traviata*, Enrico en *Lucia di Lammermoor*, Marcello en *La Bohème*, Don Bartolo y Antonio en *Le Nozze di Figaro*, Rigoletto y Monterone en *Rigoletto*, Pedro Stakoff en *Katiuska*, Joaquín en *La del Manojó de Rosas*, Juan Pedro en *La Rosa del Azafrán*, Felipe en *La Revoltosa*, Lorenzo en *Agua, azucarillos y aguardiente*, entre otros.

Ha realizado actuaciones en diversos escenarios españoles en Valencia, Barcelona, Madrid, Huesca, Mallorca y

Castilla y León. Entre las orquestas con las que he actuado destacan la Orquesta de Valencia, Orquesta del Mediterráneo, Orquesta Lírica de Castellón, Amics de l'Òpera de Sabadell y las bandas municipales de Valencia y Palma de Mallorca.

En 2014 fue ganador del primer premio Manuel Ausensi en el X Concurso Internacional de Les Corts y finalista de la XIV edición del Concurso Internacional Montserrat Caballé 2014, en Zaragoza.



FORMA ANTIQVA

Orquesta barroca

Centrado en los hermanos Pablo, Daniel y Aarón Zapico, y bajo la dirección de este último, Forma Antiqua es un conjunto de música barroca de formación variable que reúne a los intérpretes más brillantes de su generación y que está considerado por la crítica como uno de los conjuntos más importantes y prometedores de la música clásica en España.

Su fulgurante carrera incluye conciertos en los más prestigiosos festivales y ciclos del país: Teatro Real de Madrid, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Quincena Musical de San Sebastián, L'Auditori de Barcelona, Auditorio Nacional de Madrid, inauguración de las

temporadas de ópera de Oviedo y Bilbao, Auditorio de El Escorial, Pórtico de Zamora o el Palau de la Música de Valencia.

Su intensa agenda internacional les ha llevado a grandes festivales europeos como el Ludwigsburger Schlossfestspiele en Alemania, el Van Vlaanderen en Brujas (Bélgica) o las Summer Festivities of Early Music de Praga. Además, Forma Antiqua se ha presentado en diferentes salas y auditorios de Bolivia, Brasil, Singapur, Australia, Italia, Grecia, China, Japón, Serbia y Francia. Forma Antiqua es conjunto residente del Auditorio Príncipe Felipe del Ayuntamiento de Oviedo y está patrocinada por el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música.

no ay q^e alborotar no ay no ay q^e alborotar
 tar o por x Vida de Don Leopoldo -- de
 Bracamonte y tistar. q^e el primero que me
 chiste me las tiene me las tiene me las tiene
 de papar me las

[15]

Att.^o
 Yo asi tra -
 ta da yo asi ultrafa da tras xencores
 tabias furores para vengar me dame va -

[16]

Selección bibliográfica

Índice de ilustraciones

Selección bibliográfica

- Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.
- María Cáceres-Piñuel, “José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932), en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 26 (2011), pp. 837-856.
- Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, José Perales y Martínez, 1889.
- Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917. Ed. facsímil: Madrid, ICCMU, 2001.
- Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934.
- Juan Pablo Fernández-Cortés, “Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el nuevo mundo a partir de algunas obras de Luis Mísón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Universidad de Granada, 2007, pp. 437-453.
- Alberto González Troyano, “En torno a la tonadilla escénica”, en José Checa Beltrán y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.), *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- Julio Gómez, “Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero”, en Antonio Iglesias (ed.), *Escritos de Julio Gómez*, Madrid, Alpuerto, 1986, pp. 71-179.
- Javier Huerta (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 573-578.
- Eduardo Huertas, *Teatro musical en el Madrid ilustrado*, Madrid, El Avapiés, pp. 53-94.
- Charles Kany, *Life and Manners in Madrid, 1750-1800*, Berkeley, University of California Press, 1932.
- Germán Labrador López de Azcona, “Rasgos culturales de trascendencia sonora en la tonadilla escénica: a la búsqueda de un registro ‘musicado’ de la cultura popular en el Madrid del siglo XVIII”, en *III Jornadas Nacionales. Folklore y sociedad*, Ciudad Real, CIOFF-España, 2006, pp. 151-172.
- Elisabeth Le Guin, *The tonadilla in performance. Lyric comedy in Enlightenment Spain*, Berkeley, University of California Press, 2013.
- Begoña Lolo, “La tonadilla escénica, ese género maldito”, en *Revista de Musicología*, vol. XXV, nº 2 (2002), pp. 439-467.

- Begoña Lolo (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid – Museo de San Isidro, 2003.
- Aurèlia Pessarrodona i Pérez, “Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII”, en *Recerca musicològica*, nº 16 (2006), pp. 17-63.
- Cesar Real y Luis Alcalde, “La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII”, en Reiner Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del simposio internacional*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 125-144.
- Alberto Romero Ferrer, “Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, nº 1 (1991), pp. 105-128.
- José Subirá, *Tonadillas satíricas y pintorescas*, Madrid, Páez, [1927].
- José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, 4 vols.
- José Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.
- José Subirá, *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933.

Índice de ilustraciones

- [1] Francisco de Goya, *Posible retrato de Lorenza Correa*, Colección privada (c. 1803). Lorenza Correa (1773-1831) comenzó su carrera como cantante de tonadillas y triunfó como cantante de ópera en toda Europa. Se casó con el actor Manuel García Parra. Rossini escribió para ella *Aurelio in Palmira*, y estrenó en Madrid *Il barbiere di Siviglia*.
- [2] Manuel de la Cruz, “Retrato de la actriz Polonia Rochel”, en *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios*, [1777], Biblioteca Nacional de Madrid, DIB/14/4/38. Polonia Rochel (fl. 1769-1797), actriz y cantante, mantuvo un enfrentamiento con Laserna hacia 1784.
- [3] Portada de *La España antigua*. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1/13906 (5).
- [4] Portada de *El sochantre y su hija*. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1/14223.
- [5] Manuel de la Cruz, “Un barbero dando música a su maja”, en *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios*, [1777]. Dibujo sobre papel. Biblioteca Nacional de Madrid, DIB/14/4/16.

- [6] Portada de *La España moderna*. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1/7040 (209).
- [7] Luis Paret, *Primer baile de máscaras que se dio en el Coliseo del Príncipe* (1786). Museo del Prado, Madrid.
- [8] *Proyecto para el Coliseo de la Cruz de Madrid (embocadura)* (c. 1785). Ayuntamiento de Madrid. Archivo de Villa.
- [9] Interpretación de tonadillas en el homenaje a José Subirá organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. RABSASF, Archivo, 7-55-1.
- [10] José Subirá en el homenaje organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. RABSASF, Archivo, 7-55-1.
- [11] *Corte lateral del Coliseo de los Caños del Peral*, 1788.
- [12] Joaquín Inza, *Tomás de Iriarte* (1785). Museo del Prado, Madrid.
- [13] Bartolomé Maura Montaner, *Retrato de Antonio Eximeno y Pujades* (1872). Biblioteca Nacional de Madrid, IH 2903/1/1.
- [14] Francisco de Goya, *Retrato de Leandro Fernández de Moratín* (1799). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- [15] Partichela de *El sochantre y su hija*. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1/14223.
- [16] Partichela de *La España moderna*. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1/7040 (209).

Teatro Musical de Cámara en la Fundación Juan March

[1]

Cendrillon · Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director de escena **Tomás Muñoz**

Director musical **Aurelio Viribay**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

[2]

Fantochines · Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director de escena **Tomás Muñoz**

Director musical **José Antonio Montaña**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

[Programa doble]

[3]

Los dos ciegos · Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri**

y libreto de **Antonio Romero**

Une éducation manquée · Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier**

y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director de escena **Pablo Viar**

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

[Programa triple]

[4]

Trilogía de Tonadillas · Tonadillas a solo y a tres

de **Blas de Laserna**

La España antigua · Tonadilla a solo

El sochantre y su hija · Tonadilla a tres

La España moderna · Tonadilla a solo

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director de escena **Pablo Viar**

Director musical **Aarón Zapico**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016

Teatro musical de cámara, enero 2016 [textos de Pablo Viar, Elisabeth Le Guin, María Cáceres-Piñuel y Dpto. Actividades Culturales de la Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2016.

86 p.; 21 cm.

Teatro musical de cámara (IV), ISSN: 2341-0787.

Programa: Trilogía de Tonadillas: “La España antigua”, tonadilla a solo; “El sochantre y su hija”, tonadilla a tres; “La España moderna”, tonadilla a solo, de Blas de Laserna. Pablo Viar, director de escena, Aarón Zapico, dirección musical y clave; Forma Antiqua, orquesta barroca, Ruth Iniesta, soprano, Juan Manuel Padrón, tenor y Manuel Mas, barítono; celebrados en la Fundación Juan March el 8, 9, 10 y 13 de enero de 2016.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Tonadillas escénicas - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

Coproducción con:



Teatro
de la
Zarzuela



Participan:



Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Pablo Viar
© Elisabeth Le Guin
© María Cáceres-Piñuel
© Fundación Juan March. Departamento de Actividades Culturales
© Teatro de la Zarzuela
ISSN: 2341-0787

Agradecimientos: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ignacio Jassa, Enrique Mejías, Emilio Moreno y Víctor Pagán.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

El Pelele, de Julio Gómez - Mavra, de Igor Stravinsky

Domingo, 3 de abril 12:00 h
Miércoles, 6 de abril 19:30 h
Sábado, 9 de abril 12:00 h
Domingo, 10 de abril 12:00 h

Roberto Balistreri, dirección musical y piano

Tomás Muñoz, dirección de escena y escenografía

MELODRAMAS

Liszt dramaturgo

Miércoles, 4 de mayo 19:30 h
Viernes, 6 de mayo 19:00 h
Sábado, 7 de mayo 12:00 h

Clara Sanchis, narradora

Miriam Gómez-Morán, piano

Temporada 2015-16



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

Todos los conciertos de miercoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE, y en vídeo a través de www.march.es/directo



