

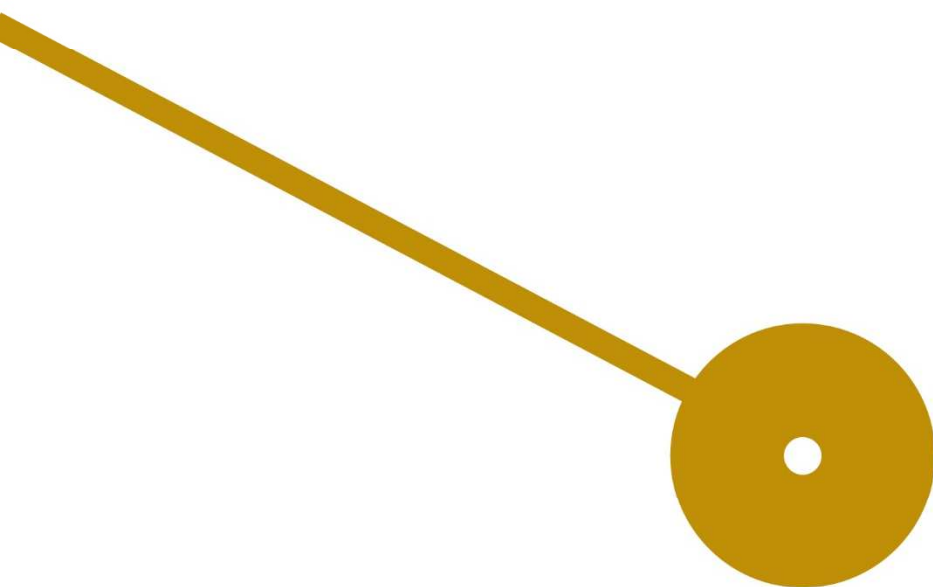


# La Tonadilla Escénica

Redescubriendo un género lírico-dramático  
del barroco español

Esperanza Mara Filgueira Rama

09/2017





**MESTRADO**  
**MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**  
MUSICA ANTIGA - CANTO

# La Tonadilla Escénica

Redescubriendo un género lírico-dramático  
del barroco español

Esperanza Mara Filgueira Rama

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Música – Interpretação Artística, Música Antiga,  
*canto*

Professor Orientador  
Pedro Alexandre Sousa Silva

09/**2017**

Dedico este trabajo a mi compañero sentimental José Brenlla por su ayuda y dedicación, y a nuestra hija Moraima, luz de nuestros ojos.

## **Agradecimientos**

Quería agradecer mi tutor Pedro Sousa su disponibilidad para acompañarme en este camino y las enseñanzas adquiridas en el proceso.

Quería agradecer también a mi profesora de canto Magna Ferreira su flexibilidad y toda la sabiduría transmitida así como a Catarina Costa e Silva por su incansable y magnífica labor y ayuda.

A los músicos y amigos que intervinieron en todas mis pruebas prácticas sin los cuales este proceso no tendría razón de ser.

A mis compañeros del Departamento de Música Antigua, por todas las experiencias vividas tanto dentro como fuera de la ESMAE.

A todo el personal docente y no docente de esta escuela, con los cuales he tenido el placer de dar sentido a mi estancia aquí.

A mi familia, porque son mi apoyo incondicional y han depositado la semilla que poco a poco está dando los frutos.

A mis amigos, porque sois el reconforto del viajero cansado.

## **Resumen**

En la segunda mitad del s.XVIII surge en Madrid un género músico-teatral para deleitar al público en los intermedios de las comedias, autos sacramentales, etc. Tal fue su repercusión social que existe un acervo musical numeroso repartido principalmente entre la Bioblioteca Histórica de Madrid y la Biblioteca Real de dicha ciudad.

Las tonadillas podrían ser interpretadas con uno o más personajes. Nuestro estudio se centrará en las denominadas *tonadillas a solo*, en donde recae el peso sobre la única intérprete de la misma. Las habilidades como la danza, las castañuelas o el texto hablado junto con una personalidad elocuente determinan el éxito de la interpretación y forman parte de las *tonadilleras* o *majas* más prestigiosas de esta época. Este trabajo contornará todos estos elementos clave para la interpretación de este género así como la transcripción y edición crítica de las *Tonadillas a solo del Gallego*, *La Rifa* y *Las Musicas* para su posterior puesta en escena.

## **Palavras-chave**

Tonadilla escénica, género, músico-teatral, tonadillera, maja, Madrid, s.XVIII.

## **Abstract**

In the second half of the eighteenth century a musician-theater genre emerged in Madrid to delight the public in the midst of comedies, “autos sacramentales”, etc. Such was its social repercussion that there is a large musical collection distributed mainly between the Historical Library of Madrid and the Royal Library of said city.

The *tonadillas* could be interpreted with one or more personages. Our study will focus on the so-called *solo tonadillas*, where weight falls on the only performer of the same. Skills such as dance, castanets or spoken text along with an eloquent personality determine the success of the performance and are part of the most prestigious *tonadilleras* or *majas* of this era. This work will bypass all these key elements for the interpretation of this genre as well as the transcription and critical edition of the *Tonadillas a solo del Gallego*, *La Rifa and Las Musicas* for later staging.

## **Keywords**

Tonadilla escénica, musician-theater, genre, tonadillera, maja, Madrid, s.XVIII.

ESMAE

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

# Índice

Estado de la cuestión .....	4
1. La Tonadilla escénica .....	7
1.1 Definición .....	7
1.2 Fuentes.....	8
1.3 Lugares de representación .....	10
1.4 Personajes tipo: <i>majas</i> y <i>tonadilleras</i> .....	11
1.5 Elementos interpretativos .....	15
1.5.1 La Danza.....	15
1.5.2 Las castañuelas .....	21
1.5.3 El texto hablado .....	24
1.6 Los trajes .....	26
2. Edición, transcripción y estudio de caso .....	29
2.1 Criterios Editoriales.....	29
2.2 <i>La Rifa</i> – Bernardo Álvarez Azero .....	31
2.3 <i>El gallego</i> – Pedro Aranaz.....	44
2.4 <i>Las Musicas</i> – Blas de Laserna .....	56
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	80
Partituras .....	83
Anexos.....	83

ESMAE

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

Ilustración 1: Lista de tonadillas organizadas por compositores, (LOLO, 2002, pag. 442).....	9
Ilustración 2: Cartel de 1792 anunciando la representación de la comedia “La Egilona” en el Coliseo de la Cruz (AGUERRI MARTINEZ, 2003, pág. 97).....	10
Ilustración 3: Grabado de Marcos Tellez titulado “Atabalillos de las Seguidillas Boleras” (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 161).....	11
Ilustración 4: Frontispicio de la Tonadilla a solo La Caramba, (Catálogo de obras expuestas: Los Cómicos y Compositores, 2003, pág. 132).....	12
Ilustración 5: Estampa de Lorenza Correa, (Catálogo de obras expuestas: Los Cómicos y Compositores, 2003, pág. 136).....	13
Ilustración 6: “Traje de teatro a la antigua española”, [Estampa de Maria Ladvenant], (Catálogo de obras expuestas: Los Cómicos y Compositores, 2003, pág. 139) .....	14
Ilustración 7: Detalle de la dedicatoria a la Sr Pretola en la Tonadilla a solo La Rifa, (ÁLVAREZ AZERO, Tonadilla a solo La Rifa, 1792).....	14
Ilustración 8: L. Barrutia, Mariana Máiquez bailando el zorongo, (MORENO, 2003, pág. 60) .....	15
Ilustración 9: Detalle de la Tonadilla Las Musicas, “Zorongo”, (LASERNA, [ca. 1790]).....	16
Ilustración 10: Detalle de las "Seguidillas Allegro" de la Tonadilla La Rifa, (ÁLVAREZ AZERO, Tonadilla a solo La Rifa, 1792).....	17
Ilustración 11: "Seguidillas Andantino" de la Tonadilla a solo del Gallego, (ARANAZ, 1767) .....	18
Ilustración 12: "Vaila el fandango" de la Tonadilla a solo Las Musicas, (LASERNA, [ca. 1790]) .....	19
Ilustración 13: "Paseo de las Seguidillas Boleras", (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 160) .....	21
Ilustración 14: Pistolees de las Seguidillas Boleras, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 162) .....	22
Ilustración 15: Detalle de las Campanelas de las Seguidillas Boleras, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 158).....	23
Ilustración 16: Detalle "Coplas - Allegro" de las Tonadilla a solo La Rifa, (ÁLVAREZ AZERO, Tonadilla a solo La Rifa, 1792).....	25
Ilustración 17: La Petimetra en el Prado de Madrid, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 167) .....	25

Ilustración 18: Petimetra con mando en la Semana Santa, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 168) .....	27
Ilustración 19: "Costume de Madrid", (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 171) .....	28
Ilustración 20: Detalle de fundas de gafas de época con un majo y una maja bailando, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 196)..	28
Ilustración 21: Frontispicio de la Tonadilla a solo La Rifa, (ÁLVAREZ AZERO, Tonadilla a solo La Rifa, 1792) .....	32
Ilustración 22: Anotaciones Tonadilla a solo El Gallego, (ARANAZ, 1767).....	44
Ilustración 23: Frontispicio de la Tonadilla a solo El Gallego, (ARANAZ, 1767).....	45
Ilustración 24: "Andante" de la Tonadilla a solo El gallego, (ARANAZ, 1767).....	46
Ilustración 25: Detalle de las Seguidillas de la Tonadilla a solo el Gallego, (ARANAZ, 1767) .....	46
<i>Tabla 1 – Claves Tonadilla a solo La Rifa.....</i>	<i>33</i>
<i>Tabla 2 - Indicaciones movimientos Tonadilla a solo La Rifa.....</i>	<i>34</i>
<i>Tabla 3 - Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo La Rifa.....</i>	<i>37</i>
<i>Tabla 4 – Claves Tonadilla a solo del Gallego.....</i>	<i>47</i>
<i>Tabla 5 – Indicaciones movimientos Tonadilla a solo del Gallego .....</i>	<i>48</i>
<i>Tabla 6 – Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo del Gallego .....</i>	<i>52</i>
<i>Tabla 7 - Claves Tonadilla a solo Las Musicas .....</i>	<i>57</i>
<i>Tabla 8 - Indicaciones movimientos Tonadilla a solo Las Musicas .....</i>	<i>58</i>
<i>Tabla 9 - Desglose del 4º movimiento de la Tonadilla a solo Las Musicas.....</i>	<i>61</i>
<i>Tabla 10 - Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo Las Musicas.....</i>	<i>68</i>

## Introducción

Este trabajo pretende ir al encuentro de la interpretación históricamente informada de un género que se cultivó en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII, mayoritariamente. Existe un vasto corpus de *tonadillas escénicas* que sobrepasa las dos mil obras. A pesar de que no ha llegado la totalidad de obras compuestas a nuestros días, su extensa cantidad se debe a la caducidad del género, puesto que normalmente solo se interpretaban una vez. Existen algunos casos en donde se tiene constancia que se interpretaban con regularidad debido al gusto del público hacia dicha obra. En la actualidad existen muy pocos trabajos de exploración del género así como de transcripción y edición crítica. Es difícil encontrar en la programación de un Festival, Ciclo o afines la presencia de este género a pesar de que en su época alcanzó mucha fama.

Las obras en las que me gustaría centrar mi atención son las llamadas *tonadillas a solo*, compuestas para conjunto instrumental, al que podemos denominar *orquesta*, y un solista. Solían caracterizarse por narrar una historia que se centraba en referencias autobiográficas o bien en narrar lances propios de la profesión del cómico: reales o fingidos. Por ello, muchas de estas *tonadillas* fueron compuestas pensando en la intérprete que estrenaría la *tonadilla*. Esto me incita a intentar seguir el camino de mi investigación contornando la figura de la *tonadillera* o la *maja*, personaje que reúne diversas y múltiples cualidades. La danza, las castañuelas, la interpretación y el propio canto eran elementos comunes a muchas de estas *tonadillas a solo*.

A través de este proyecto pretendo alcanzar un mayor conocimiento del género a través de la transcripción crítica y edición, así como los mecanismos y herramientas que una intérprete debe tener u obtener para interpretar este tipo de repertorio.

## Estado de la cuestión

El corpus de *tonadilla escénicas* estudiadas no es muy abundante si lo comparamos con el éxito del que gozó en la época y la cantidad de manuscritos que conservamos. Existen diversas fuentes donde podemos encontrar información sobre este género, como por ejemplo en diccionarios como *La musique en Espagne* de la autoría de Rafael Mitjuana, (MITJANA, 1920) o *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* de Felipe Pedrell. (PEDRELL, 1897) Estos son los primeros trabajos que recogen, aunque de manera escueta, este género. En el inicio del s. XX debemos destacar la figura de José Subirá, puesto que publicó los tres volúmenes de su obra monumental *La tonadilla escénica* entre 1928 y 1930 y en 1932 editó un nuevo libro con transcripciones musicales de tonadillas que podría considerarse el cuarto volumen de esta monografía aunque tuviese diferente título: *La tonadilla escénica. Tomo primero. Concepto, fuentes y juicios* (1928); (SUBIRÁ, 1928) *La tonadilla escénica. Tomo segundo. Morfología literaria. Morfología musical* (1929); (SUBIRÁ, 1929) *La tonadilla escénica. Tomo tercero. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices* (1930); (SUBIRÁ, 1930) *La Tonadilla Escénica, sus obras y sus autores* (1933). (SUBIRÁ, 1933) Hasta la fecha, la obra de Subirá (que recoge sin duda más títulos), sigue siendo el corpus de mayor relevancia en el estudio de la tonadilla, si bien cabe destacar que en relación al teatro (más recientemente), Emilio Cotarelo presenta en su obra *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* y en otros trabajos su profundo conocimiento sobre este género. (COTARELO Y MORI, 1934)

Cuando continuamos indagando vemos que en cuestión de ediciones monográficas, a excepción de Subirá, la información es escasa. Existen trabajos de edición crítica y transcripción de finales de los años 90 como el realizado por el musicólogo Javier Suárez Pajares: *Tonadillas (I)*. (SUÁREZ PAJARES, 1998) Encontramos además algunos trabajos, como los realizados por Aurelia Pessarrodona sobre Jacinto Valledor (PESSARRODONA, 2010), o el estudio, catalogación y edición de Ángel Ruiz sobre José Castel (RUIZ RODRÍGUEZ, 2015) ya más recientemente. Muchas de las tonadillas que se hicieron o hacen en la actualidad son de ediciones de partituras que no están publicadas pues son tratos directos entre músicos y musicólogos o realizadas por los propios músicos que la interpretarán, por lo tanto aún no han visto completamente la luz.

Entre los artículos relevantes sobre la tonadilla, cabe destacar los de las autoras Elisabeth Leguin (LEGUIN, 2014) y María Cáceres Piñuel, (CÁCERES PIÑUEL, 2011) ambas musicólogas no residentes en España, que realizan un trabajo profundo e interesante. Han tenido

el coraje de revisar y criticar el trabajo realizado por José Subirá desde un punto de vista constructivo pues ambas hablan de la importancia del trabajo de este musicólogo dentro de su contexto. El artículo de María Cáceres Piñuel (CÁCERES PIÑUEL, 2011) titulado *José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)* aborda más profundamente esta época tan productiva de cara a la tonadilla del musicólogo. Quizás la parte más interesante para lo que aquí nos concierne es la referente a la tonadilla escénica en el discurso sobre la identidad. En él esclarece la clasificación temporal que el autor otorga al género. Delimita el nacimiento de la tonadilla en el 1751, el crecimiento entre 1757-1770, el esplendor a partir de 1771 y la decrepitud desde la última década del s. XVIII hasta el inicio del s. XIX. Subirá estudió la influencia francesa e italiana en la tonadilla y afirma que la invasión italiana delimita la decadencia del género. La autora afirma que su trabajo es muy significativo pero denota un lastre nacionalista y que hoy en día aún se asume esta visión, sin revisión crítica. Esta interpretación nacionalista, juzga la autora, debilita su investigación y dificultó de alguna manera su inclusión. Cabe decir que en la época de este autor aún se escribía alguna Tonadilla de nueva creación. En lo referente a la creación contemporánea, Subirá aconsejaba a los compositores españoles a no imitar los modelos extranjeros, como hicieron los tonadilleros, aunque sí deben estar al tanto de las técnicas punteras. De ahí la afirmación implícita de que la tonadilla tiene rasgos italianizantes. Algo que el autor anuncia extrañado es lo paradójico que siendo la tonadilla un género madrileño, se representaron tonadillas en todo el territorio peninsular y de ultramar.

El último punto abordado por la autora en su artículo es la edición y divulgación que ha realizado el musicólogo. Dice que la mayoría de las fuentes trabajadas por Subirá son manuscritas y que no ha realizado la partitura general de las obras. Sus ediciones musicales son arreglos para voz y piano, muy típico del concepto de la música de salón de inicios del s. XX. Justifica en su prólogo del tercer volumen de su obra que este carácter no académico es para llegar a un público mayor, aunque *a posteriori* y posiblemente por las críticas audaces, cambia los criterios y se acerca a la edición científica.

Dado que es un género muy efímero, ya que era de rápido consumo, no existen muchas impresiones de las obras musicales, pero sí de los libretos. Lo usual de la conservación de las *particellas* es que aparezca la melodía con el bajo armónico. Subirá no encontró muchas partituras instrumentales, sin embargo documentó que eran hechas con clave y pequeña orquesta. Era muy posible que para aportar el color local a los personajes, dice el autor, se utilizasen instrumentos tradicionales (gaita, panderos, dulzainas). La autora refleja en el final de su artículo la gran labor social musical que realizó Subirá. Él informaba tanto a los públicos

especializados como a los centros obreros de los resultados de sus investigaciones. Participó en diversos congresos como ponente y a veces incluso como coordinador, a pesar de toda su labor divulgativa no consiguió que este repertorio formase parte de los panoramas de concierto.

Otro tipo de soporte donde encontramos información interesante y valiosa sobre la tonadilla es en catálogos de exposiciones, como el catálogo realizado por diversos autores para la exposición "Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII, La Tonadilla Escénica" realizada en el Museo de San Isidro, Madrid, en 2003. En dicho catálogo aparecen artículos de diversos autores como Begoña Lolo, Germán Labrador, Emilio Moreno, María José Ruiz Mayordomo, Amalia Descalzo o Ascensión Aguerri, en donde se abordan diversos elementos relacionados con el tema: las obras, su localización, el papel del teatro, la danza, la vestimenta, el personaje de la tonadillera, entre otros.

Muchos de los autores reflejados en dicho catálogo han realizado artículos para revistas (mayoritariamente), en donde critican el poco estudio del género, así como la idea de que nada nuevo fue dicho después de Subirá, simplemente se volvió a interpretar y reproducir su obra.

En los últimos tiempos se ha visto incrementado levemente el número de presentaciones de tonadillas. El Teatro de la Zarzuela ha realizado dentro de su proyecto pedagógico, la puesta en escena de la Tonadilla *La cantada vida y muerte del general Malbrú*. La Fundación Juan March también apostó por este género en enero del pasado año con la puesta en escena de una trilogía de tonadillas de Blas de Laserna, autor de una de nuestra selección de tonadillas y del cual se conmemoró el segundo centenario de su muerte el año pasado y se celebró un congreso dedicado a su figura en la Universidad Autónoma de Madrid.

En general podemos ver esfuerzos casi aislados por recuperar un género que como bien dice Begoña Lolo:

Pocos géneros musicales fueron tan del gusto popular en la época en la que se produjeron, y pocos tan denostados y olvidados con posterioridad. (LOLO, 2002)

# 1. La Tonadilla escénica

## 1.1 Definición

Germán Labrador define la *Tonadilla* como:

Tipo de repertorio musical encuadrado dentro del teatro lírico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Madrid, que se representa en los intermedios de las jornadas de las comedias de los teatros. Empezó siendo una pieza de breve duración que se interpretaba por los propios cómicos de la compañía en el intermedio entre la primera y segunda jornada. (LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2003)

En el origen y curso del término nos encontramos que en el s. XVI se encuentran registros del uso indiferente de *tonada* y *tono* para denominar piezas cortas de canto que se acompañaban con música, designándose también con este nombre las que, en las representaciones teatrales, se cantaban al comienzo de la función o dentro de ella. En el s. XVII se usa el diminutivo *tonadilla* para designar la música a cuyo son se bailaba en el teatro. Poco más tarde se entiende por *tonadilla* la letra de cuanto se cantaba en medio o al final de los entremeses y bailes. Es entonces cuando, lentamente, toma cuerpo esta nueva manifestación escénica.

Existe una tonadilla titulada “Advertencia” que en su libreto impreso se puede leer en el “Prólogo”:

Dícese, que se llama Tonadilla por mal nombre, a causa de que para ser una verdadera Tonadilla le faltan aquellos sonsonetes populares, propios nuestros, y los que á su imitación inventan los Compositores, que es por los que constituyen un genero de composición de que carecen y carecerán siempre los Extrangeros, mediante á que sus idiomas no la permiten; razon por que deberia ser mas estimada de nosotros, siendo cierto como lo es, que nuestra lengua es capaz de las gracias y músicas de todas, y tiene ademas otras peculiares suyas, que admiran y celebran hasta los que no pueden imitarlas; pero afectamos ser como los Indios, que estiman en mas la frágil claridad del vidrio que les llevamos, que la solidez del oro, de que abundan sus países (Rodríguez y Esteve 1792:3).

Podemos observar las características que tendría una verdadera tonadilla, y la defensa nacionalista que se hace den género. Este es el principio de que existan personajes tipo, ya que la *maja* o la *tonadillera* aluden siempre a lo castizo, lo nacional; aquello que como bien vemos defienden los compositores de la Tonadilla.

## 1.2 Fuentes

Entre las fuentes que podemos encontrar debemos dividir en fuentes musicales: partituras; y fuentes literarias: libretos. Los principales lugares donde encontramos partituras son:

- Biblioteca Histórica de Madrid, en la cual se encuentra el legado procedente de los Teatros de la Cruz y del Príncipe. Contiene un total de 1956 obras y fue catalogado en 1930 por José Subirá, publicación que vio la luz en 1965.
- Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, en donde se encuentra el legado procedente del Palacio Real a través de donación. Contiene un total de 472 obras que están sin catalogar y de las cuales sólo 206 son únicas, las demás son copias. Entre los autores más significativos en ambas bibliotecas, aparecen Misón, Esteve, Rosales, Castel o Laserna.
- Biblioteca Nacional de Madrid, en la que se encuentra el legado Barbieri. Contiene un total de 174 obras de las cuales 160 son de Blas de Laserna. Se encuentran sin catalogar.
- Biblioteca del Palacio Real en donde se encuentran 20 obras, probablemente olvidadas del envío a la Biblioteca del Real Conservatorio.

Otros centros son la Biblioteca de Cataluña, el Archivo de la catedral de Valladolid, B.U.P. Navarra, B.U. Sevilla, British Library, Weimar-Laudes Bibliotek, Biblioteca Montpellier, en donde se pueden encontrar un número indeterminado de tonadillas en formato pequeño adosadas en obras de diferentes tipologías como pueden ser sainetes y entremeses. También se encuentran piezas sueltas de danzas que podrían formar parte de las tonadillas.

En cuestión de libretos:

- Biblioteca Histórica de Madrid, en donde se encuentran 1414 libretos manuscritos sin identificación de autor. Fueron catalogadas por una serie de bibliotecarios organizados por Carlos Cambrero, y el trabajo quedó incompleto.
- Biblioteca Nacional de Madrid, proveniente del legado Barbieri. Existen 616 obras, de las cuales 335 contienen la fecha de censura y apuntamientos, dato muy relevante para el estudio.
- Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, en donde encontramos lo referente a la compañía de María Hidalgo. Catalogados y publicado por M<sup>a</sup> Carmen Simón.

- Biblioteca de la Universidad de Sevilla y Navarra en donde se encuentran copias manuscritas realizadas por José Subirá.

Para hacernos una idea de un número aproximado de obras que ya se han catalogado, en donde, si existen correspondencias en otras bibliotecas y cuáles son los compositores, presento aquí un cuadro realizado por la musicóloga Begoña Lolo. (LOLO, 2002)

Compositor	Obras en BHM	Obras repetidas en RCSMM	Obras únicas en RCSMM	TOTAL
ABRIL	3			3
ACERO	7			7
ARANAZ	17			17
BARBIERI	1			1
BRUZONI	3	1		3
BUSTOS	21			21
CASTEL	52	10	6	58
ESPINOSA	1			1
ESTEVE	367	105	79	446
FERANDIERE	8	3		8
FERRER	2		3	5
FRANCESCONI	3			3
GALVÁN	21			21
GARCÍA	2			3
GONZALEZ	10		1	11
GUERRERO	10			10
LAPORTA	7		1	8
LARRIBA	4	1	1	5
LASERNA	657	99	53	710
LEÓN	4			4
LIDÓN	1			1
LÓPEZ	6			6
MARCOLINI	41			41
MEDRANO	3			3
MISÓN	87	51	39	126
DEL MORAL	142	2		142
MORANTE	1			1
MORENO	1			1
MOSCOZO	2			2
PALOMINO, Antonio	2			2
PALOMINO, José	8			8
PLA	1			1
PLAZA	2			2
PRESAS	15			15
REMESSI	1			1
RODRÍGUEZ	1			1
ROSALES	148	6	9	157
VALLEDOR	24	1		24
ANONIMOS	270 <sup>11</sup>		1	271
	1956	279	193	2149

Ilustración 1: Lista de tonadillas organizadas por compositores, (LOLO, 2002, pag. 442)

### 1.3 Lugares de representación



*Ilustración 2: Cartel de 1792 anunciando la representación de la comedia “La Egilona” en el Coliseo de la Cruz (AGUERRI MARTINEZ, 2003, pág. 97)*

Los dos teatros en donde se interpretaban tonadillas estaban ubicados en Madrid, el Teatro o Coliseo de la Cruz (a partir de 1743) y del Príncipe (a partir de 1745). Tardíamente se realizaban también en el Coliseo de los Caños del Peral (a partir de 1786), aunque estaba más direccionado a la ópera. Begoña Lolo aporta que posteriormente eran realizadas en coliseos públicos y tertulias académicas. (LOLO, 2002) También eran dos las compañías de representantes. Se formaban cada caño y alternaban el uso de los teatros. Afirma Germán Labrador, que era un complejo entramado administrativo que regulaba la vida teatral en donde era necesario repartir la recaudación diaria y realizar la contabilidad. Esta documentación ayudó a que hoy en día tengamos información con sobre los cómicos de las compañías. El actor o actriz que pertenecía a una Compañía, también debía estar integrado en una Cofradía, que desde el 1634 y hasta nuestros días es la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. A partir de 1775 era obligado pertenecer al gremio y existía el Montepío, también llamada la “concordia”, la cual daba derecho a la jubilación y daba auxilio a las viudas y huérfanos. El hecho de existir una autoridad directa, el corregidor, o juez protector en Madrid, ha hecho con que fuesen reclutados para la Villa los mejores intérpretes de la península, muchos de ellos de Cádiz. Esto provocó la protesta del empresario del teatro de dicha ciudad. Es bastante comprensible dado que la personalidad del intérprete es determinante para el éxito de la representación, como bien afirma Germán. Muchas veces la propia interpretación se sobreponía a los méritos de la música y del libreto. Prueba de ello es que en algunas portadas aparecía el nombre de la intérprete aunque faltase el nombre del compositor. La tonadillera muchas veces era identificada en la representación con el propio nombre, lo que ha establecido confusión entre el personaje y la persona. En este sentido es un género innovador. Germán Labrador lo define como un meta teatro y autorreferencial. (LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2003)

### 1.4 Personajes tipo: *majas* y *tonadilleras*

La tonadilla es un teatro interactivo con el público, donde éste podría ser personaje activo, se dejaba querer y actuaba como juez. El cómico era un “todoterreno”, tenía instrucción en la arte de declamado así como en el canto y la danza y tocaba castañuelas si era menester. Estas características que Begoña Lolo atribuye al cómico, Germán Labrador también las cita. Según él, viene delimitada por el carácter de sus textos, la ausencia de regularidad y la introducción de elementos extra-literarios (música, danza, castañuelas e interacción con el público). Muchas veces el mismo cómico interpretaba varios personajes en una misma obra. Los hombres podían hacer papeles de mujer y viceversa. Sin embargo Germán da a entender que la práctica más común era que las mujeres interpretasen papeles de hombres y cita diversos ejemplos de tonadillas como *El maestro de baile*, *El Sofeo*, *Pastelero a tus pasteles...*, en donde el personaje masculino era interpretado por una mujer. (LABRADOR, 2014)

Las *majas* o *tonadilleras* tendrían como habilidades el ser capaces de hablar, cantar, bailar e incluso eventualmente tocar instrumentos.<sup>1</sup>



Ilustración 3: Grabado de Marcos Tellez titulado “Atabalillos de las Seguidillas Boleras” (Catálogo de obras expuestas: *Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII*, 2003, pág. 161)

En un pequeño artículo que aparece en el catálogo realizado por el Museo San Isidro de Madrid, encontramos en la parte dedicada a la danza alguna información sobre los y las intérpretes. (RUIZ MAYORDOMO M. J., 2003) Segundo la autora, la tonadilla era creada a medida de sus

<sup>1</sup> Véase descripción 1.5.1 La danza.

intérpretes, según dominasen el texto, canto y la danza. Existe un contacto estrecho entre los creadores e intérpretes en la evolución textual, musical y coreográfica, al contrario de lo que sucede en el teatro mayor o “serio”. Los actores debían de tener grande versatilidad y registro. Existía una gran variedad temática. Muchos de los intérpretes procedían de Andalucía, Murcia, Galicia, etc. por lo que aportaban cultura coreográfica tradicional. Entre las tonadillas escogidas aparece una que ilustra este tipo de personajes: *Tonadilla a solo El gallego*, en donde la *tonadillera* vendría a ser la criada de este gallego y recusaría sus muestras de amor hacia ella. Este personaje es caracterizado por el cambio de “u” por “o” en las partes en las que se cuenta la historia imitándolo.

Entre los personajes típicos encontramos en gran parte mujeres, *majas* en el más amplio sentido de la palabra, como por ejemplo la “Caramba”<sup>2</sup>. Para ella fueron escritas muchas tonadillas pues ha sido una de las intérpretes de más reconocido prestigio en la época. Llegó a Madrid con veinticinco años y desde el principio se hizo popular por su belleza, desparpajo y atrevimiento en sus actuaciones e incluso por su forma de vestir, combinando los rasgos de las majas y señoras, imitada por todas las mujeres. Dice Begoña que de pasear por la calle y desencadenarse tormentas, acabará buscando refugio en una iglesia y decidió abandonar el oficio de cómica para meterse monja y morir en soledad. (LOLO, 2003) Y es que la vida personal de estas mujeres era tanto o más intensa y dramática cuanto las tonadillas que interpretaban.



Ilustración 4: Frontispicio de la Tonadilla a solo La Caramba, (Catálogo de obras expuestas: Los Cómicos y Compositores, 2003, pág. 132)

<sup>2</sup> María Antonia Vallejo Fernández (1751 – 1787), natural de Motril fue la *tonadillera* por excelencia.

Germán Labrador dice que la personalidad de la intérprete es determinante para el éxito de la representación y es que estas *majas* eran conocidas y reconocidas tanto dentro como fuera del escenario. (LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, 2003)

Otra de las *tonadilleras* de las cuales sabemos que en la época se reconocía su prestigio, sobre todo en el Coliseo de La Cruz, fue Lorenza Correa. Aquí presentamos su busto, estampado en un grabado a puntos por Giovanni Boggi en donde se puede leer debajo la fama de la que gozaba.



*Ilustración 5: Estampa de Lorenza Correa, (Catálogo de obras expuestas: Los Cómicos y Compositores, 2003, pág. 136)*

En el Museo Municipal de Madrid se conservan estampas también de otra reconocida tonadillera valenciana, conocida en los teatros madrileños por sus admiradores como “la Divina”. Estuvo casada con el también actor Manuel Rivas, y a pesar de su escandalosa vida matrimonial (nada nuevo en este tipo de personajes), fue amante de varios nobles y tuvo varios hijos con ellos. Fue una apreciada actriz de teatro clásico y empresaria. En su casa de la calle Fúcar se reunían intelectuales como Moratín, Clavijo o Fajardo. Murió a la temprana edad de veintiséis años tras una penosa enfermedad. La colección de vestidos de la que gozaba esta intérprete es de reconocido prestigio y valor incalculable, aquí la podemos ver con un *traje de teatro a la antigua española*.



Ilustración 6: “Traje de teatro a la antigua española”, [Estampa de Maria Ladvenant], (Catálogo de obras expuestas: Los Cómicos y Compositores, 2003, pág. 139)

Dos de las *tonadillas* que estudiamos tienen dedicatoria. La *Tonadilla a solo Del gallego* fue compuesta o dedicada para la Sr. Paca Martínez<sup>3</sup>, de la cual sabemos poco más que era buena tonadillera y que había tenido sus diferencias con María de la Chica, “la Granadina” porque había ascendido en la compañía de su padre, probablemente en detrimento de ésta. En la *Tonadilla a solo La Rifa* podemos observar en el margen derecho de la portada el siguiente nombre:

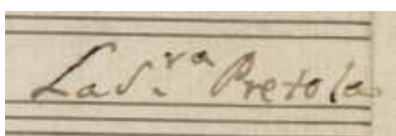


Ilustración 7: Detalle de la dedicatoria a la Sr Pretola en la *Tonadilla a solo La Rifa*, (ÁLVAREZ AZERO, *Tonadilla a solo La Rifa*, 1792)

De la cual sabemos que la llamaban Pretola Morales y que era procedente de Cádiz.

<sup>3</sup> Ver Ilustración 22

## 1.5 Elementos interpretativos

### 1.5.1 La Danza

Al indagar en el mundo de la Tonadilla, un aspecto fundamental es la danza. Toda danza viene *delimitada por una coreografía, elemento escénico visual complementado por las vestimentas.*

Existe un catálogo, ya citado aquí, que nace de una exposición pictórica en donde se presentan diferentes aspectos de la Tonadilla Escénica del siglo XVIII en Madrid, tema que nos concierne. Uno de los temas abordados es la danza, con un pequeño artículo o reseña escrito por la reconocida bailarina y coreógrafa, M<sup>a</sup> José Ruiz Mayordomo. (RUIZ MAYORDOMO M. J., 2003, pág. 61) Más adelante tratamos escuetamente el tema de los trajes, por entender que ya haremos apuntes a este tema en este apartado.



Ilustración 8: L. Barrutia, Mariana Máiquez bailando el zorongo, (MORENO, 2003, pág. 60)

Antes ya de empezar a leer el artículo, podemos observar en el catálogo la ilustración superior, que muestra la apariencia de una intérprete, en este caso bailando. Se muestran los elementos característicos, como pueden ser las castañuelas y el propio traje. No es por acaso que aparece también una guitarra, que como sabemos, caracteriza a la música española de todo el barroco. A pesar de que en las tonadillas en las cual hemos trabajado nunca se nombra la guitarra, consideramos que es indispensable este instrumento en la realización del bajo continuo. En nuestra elección de Tonadillas se da la casualidad de que hay una que tiene una parte que se llama *zorongo* y que por tanto todo apunta a que sería danzado y la casualidad hace que la tonadilla se titule *Las Musicas*.

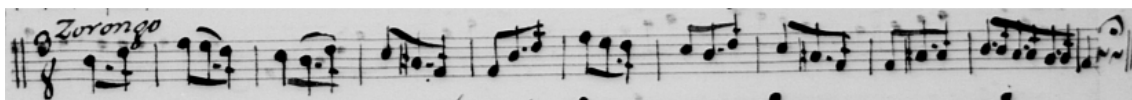


Ilustración 9: Detalle de la Tonadilla *Las Musicas*, “Zorongo”, (LASERNA, [ca. 1790])

María José Ruiz Mayordomo habla del papel de la danza y los bailes. Dice que no toda la música de bailes es para bailar. Dice también, que la danza tiene un papel destacado en el desarrollo, la presentación de los personajes, el transcurso dramático así como el desenlace final. La Danza de la tonadilla es un conglomerado de tradiciones tanto españolas como extranjeras, respondiendo a un gusto refinado o “alto” hasta lo más soez o “bajo”. Desde un punto de vista teatral, resuelve problemas escénicos como el cambio de vestuario o las transiciones (“caballo”).

En la Tonadilla no sólo se utilizan formas coreográficas intrínsecamente teatrales, sino que se efectúa un tratamiento coreográfico teatral de formas que en principio no tenían una connotación escénica. (RUIZ MAYORDOMO M. J., 2003)

El siguiente apartado que delimita son los personajes de la tonadilla. La mayor parte son estereotipos que necesitan un tratamiento coreográfico específico. Proviene de las clases sociales mayoritarias, y excepcionalmente son nobles o príncipes. Coreográficamente se distingue su procedencia a través de la danza, por tanto una *maja* o *tonadillera* se la distinguiría igualmente por la manera de danzar.

El “baile extranjero” está formado por danzas de suite francesa, y utiliza patrones y fórmulas establecidas en el Teatro Musical francés. Es un retrato social de los personajes a través de la danza. Dos eran los tipos personajes envueltos: clase media burguesa o *Petimetres* (caballeros afrancesados, cursis y ridículos). Las danzas que los caracterizaban era el minueto o paspied. La gavota denotaba una clase baja, genuinamente franceses pícaros.

El “baile nacional” era compuesto por personajes de nacionales de clase media o baja (dependientes o criados). El casticismo, debidamente estilizado, estaba presente en la Tonadilla con una fuerza especial. En la primera etapa de la tonadilla era representado por fandangos y seguidillas que se asocian a formas arcaicas y a partir de 1780 por el bolero, que no se refiere a una pieza coreográfica concreta.

En el apartado que ofrece al Bolero, explica que surge a finales del s. XVIII, que no tiene necesariamente una forma coreográfica, sino un conjunto de códigos sociales y estéticos reflejados en los vestidos, la manera de hablar, bailar, cantar y moverse. También ejemplifica

tonadillas con boleros no bailables. Luego especifica que hay algunos que aparecen personajes *indianas, criollas y gachupinos*, de carácter más exótico, sensual y ridículo. El *cumbé* sería la danza característica de estos personajes. A pie de página explica que es una danza caribeña, con pasos acelerados y ridículos, a imitación de los que efectuaban los negros (Roxo de Flores, 1793).

En la tonadilla a dúo *Pepín fuera de la cárcel* podemos leer:

Mutación de la calle. Al alzarse el telón, aparecen las majas con los panderos y los majos con guitarrillas. Comienza la obra con unas seguidillas para bailar. (ESTEVE, 1785)

Las Seguidillas de esta etapa agrupan en sí realidades muy diferentes: seguidillas poéticas, musicales o coreográficas, que no tienen por qué corresponderse entre sí. Pueden adquirir un carácter diferente según el estamento social concreto del personaje que las interpreta en escena y la localización geográfica de la pieza. Entre la sección de tonadillas que exploramos tenemos movimientos que se llaman *Seguidillas*, y podemos observar las primeras diferencias evidentes entre ellas, por lo menos de carácter: las *Seguidillas Allegro* de la Tonadilla a solo *La Rifa*, están en la tonalidad de Sol Mayor, compás de 2/4 y con una estructura de ABB,<sup>4</sup> mientras las *Seguidillas Andantino* de la Tonadilla a solo *Del gallego*, se encuentran en la tonalidad de Do Mayor, compás de 3/4 y con una estructura igual de ABB<sup>5</sup>, pero en B aparece una indicación de tempo *Andante* en la voz y el bajo continuo y *minué* en las demás voces, que luego “deshace” con la indicación *como prima*.

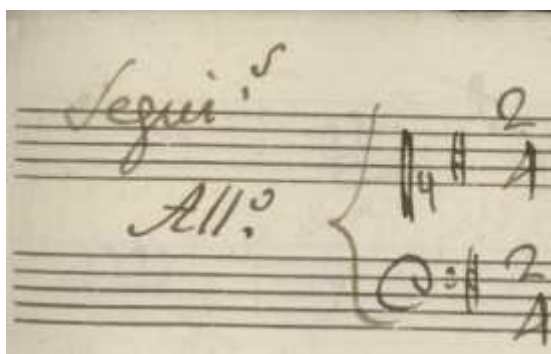


Ilustración 10: Detalle de las "Seguidillas Allegro" de la Tonadilla *La Rifa*, (ÁLVAREZ AZERO, *Tonadilla a solo La Rifa*, 1792)

<sup>4</sup> Parte A (1 - 46), parte B (47 - 126)

<sup>5</sup> Parte A (1 - 8), parte B (9 - 36): b' (8 -1), *minué* o *andante* (14 - 28), *como prima* (29-36)

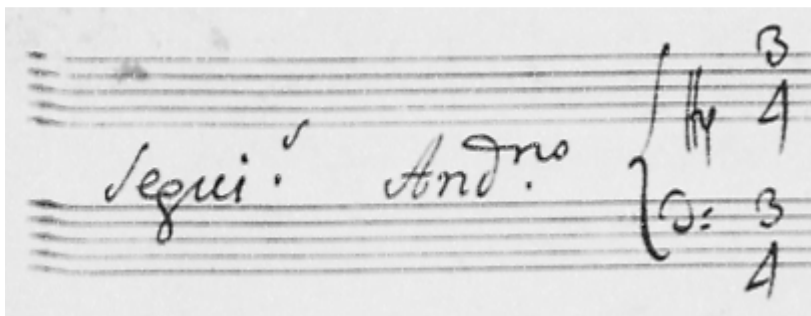


Ilustración 11: "Seguidillas Andantino" de la Tonadilla a solo del Gallego, (ARANAZ, 1767)

En el apartado correspondiente a los Bailes Epilogales, afirma Mayordomo, que son la continuación de la tradición. Son muy utilizados en el teatro menor del s. XVII. Se componen básicamente de seguidillas o contradanzas. Explica al detalle el origen, definición, y utilización de las contradanzas. A veces los bailes epilogales también pueden ser formas coreográficas añadidas como colofón y sin relación directa con la acción dramática.

En los aspectos formales que nombra, anuncia que las repeticiones no siempre están indicadas en las partituras. Esto engloba no solo problemas a la hora de la danza, sino también musicales o incluso pueden trascender a una mala recuperación histórica. Estos problemas fueron tratados desde una visión más general por autores como Subirá, o las nuevas generaciones como Begoña Lolo. La complejidad de este género debido a la poca notación gráfica y delimitada. Puede que realmente sí existiese algún tipo de canon, tan conocido en la altura que fuese tan obvio que ni siquiera fuese preciso anotarlo. ¿Será realmente la tonadilla un género tan dispar, o será que con el material que tenemos es muy difícil comprender? ¿Hasta qué punto sería un canon archiconocido? La realidad es que en la tonadilla a solo de *Las Musicas* aparecen ejemplos de lo que serían bailes como el *fandango* o el *zorongo*, pero su duración en número de compases es muy pequeña.<sup>6</sup> Podemos entonces realizar la repetición de la sección para así darle una consistencia musical e interpretativa.

Para la autora, otras funciones de la danza en la tonadilla es la utilización de esta música de manera incidental o ambiental, para las escenas bucólicas se utilizan las "Pastorales" que son un tipo de *giga*, para resolver dinámicamente los conflictos, como tema o argumento de la tonadilla, para resolver acciones dramáticas, etc. Una de sus preciosas apreciaciones es que la

<sup>6</sup> El *fandango* dura 7 compases y el *zorongo* dura 12 compases.

danza es un recurso atractivo para quien viene a observar el movimiento de sus cómicas favoritas. A veces este simple hecho hizo que no fuese preciso su justificación dramática.

En la secuencia de información aportada por María José, denota que la tonadilla va teniendo cada vez mayor duración, mayor importancia y aparecen más números de danza bailada. Estas danzas se vuelven más complejas y largas. Mayordomo afirma que la creación musical y coreográfica eran conjuntas y que a duración de la coreografía vendría fijada en los ensayos. (RUIZ MAYORDOMO M. J., 2003)

En nuestros días sabemos muy poco sobre las coreografías propias para este género. No podemos tampoco afirmar y acotar las partes danzadas. La propia intérprete que tendría como más valía el arte del recitado y danzado, podría realizar pequeños *solos* en cualquier parte de la tonadilla para atribuir más *gracia* o porque la propia intérprete considere ello de interés hacia el público o su propia exhibición. En Madrid en el año 2015 existió un congreso en titulado: Teatro musical español del siglo XVIII (teatro breve): géneros y nuevas perspectivas<sup>7</sup> en donde tuvo lugar una comunicación que iluminaba algo más este sujeto. (RUIZ MAYORDOMO & PESSARODONA, 2016) En este caso se trata de una danza que sobrevive en nuestros días: el fandango, elemento que ya hemos introducido. El artículo pretende ilustrar la función del fandango dentro de los géneros músico-escénicos breves dieciochescos, sobre todo la tonadilla.

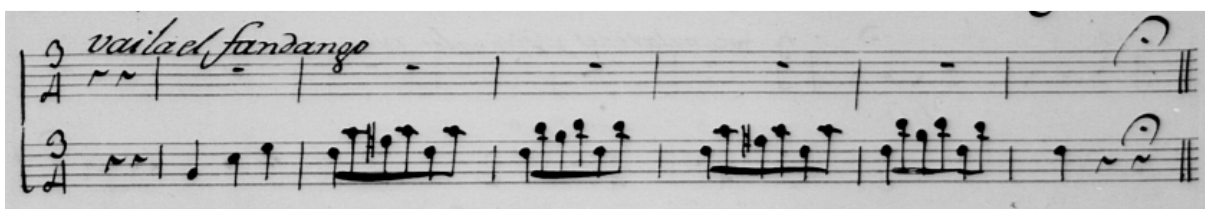


Ilustración 12: "Vaila el fandango" de la Tonadilla a solo Las Musicas, (LASERNA, [ca. 1790])

Parte de ese trabajo ha sido la restauración de un fandango de teatro de finales del siglo XVIII con música de Bernardo Álvarez Acero<sup>8</sup> a partir de la coreografía del Fandango del Siglo XVIII,

<sup>7</sup> (RESAD, Madrid, 14-16 de noviembre de 2015).

<sup>8</sup> Cuyo manuscrito musical se encuentra en la Biblioteca Histórica de Madrid (=BHM) como Fandango n° 2 bajo la signatura Mus 627-6. (RUIZ MAYORDOMO & PESSARRODONA, 2015, págs. 711-71)

que se cuenta entre los más antiguos dentro de la tradición escénica bolera<sup>9</sup>, incluyendo el análisis de las relaciones entre música y gesto coréutico. (RUIZ MAYORDOMO & PESSARODONA, 2016) Este estudio ha proporcionado herramientas clave para que las autoras pudiesen estudiar la presencia del fandango en la tonadilla desde la gestualidad asociada con su música y en relación con los fandangos coréuticos que han pervivido a través de la tradición escénica bolera, así como sus posibles funciones dentro del entramado dramático-musical del género.

Gracias a este trabajo se abre una línea de investigación sobre todo de los fandangos en tres partes pero no engloba otras tipologías de fandango ni los específicamente cantados.<sup>10</sup> En este trabajo sus investigaciones sobre el *sujeto investigador* y el *objeto investigado* coinciden en el *cuerpo danzante español del siglo XVIII*: buscaron razonar, de manera analítica, aquello que un cuerpo del siglo XVIII tenía totalmente integrado y que con sólo sentir la música sabía qué y cómo bailar.

En dicho estudio se centran en:

El cuerpo danzante de los actores de las compañías de los teatros públicos madrileños, intérpretes multifacéticos capaces de hablar, cantar, bailar e incluso eventualmente tocar instrumentos —guitarra, castañuelas— de cara a crear espectáculos “globales” con gran peso de los elementos visuales y auditivos, pero para cuyo trabajo no precisaban la especialización propia del bailarín profesional. (RUIZ MAYORDOMO & PESSARODONA, 2016)

Lo interesante de esta afirmación para nuestro estudio es que especifica claramente que los intérpretes debían ser multifacéticos, capaces de hablar, cantar, bailar e incluso eventualmente tocar instrumentos y que no era necesario ser un bailarín o bailarina profesional. Por ello en la

---

<sup>9</sup> Se conoce la coreografía gracias a la transmisión directa —ágrafa— de Mercedes Zúñiga León, nieta de dos leyendas en el entorno bolero Mercedes León y Albano Zúñiga y nieta de la legendaria bailarina y maestra bolera de mediados del siglo XX, *La Quica*.

<sup>10</sup> Algunos casos son las canciones denominadas “fandango” —o identificables como tales— que aparecen en la música para el entremés *El gracioso detenido* de Antonio Guerrero (BHM Mus 63-37) o en las tonadillas *Lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva* de Misón (BHM Mus 180-29). Son fandangos que siguen la misma estructura musical de los “fandangos del sur” que identifica (BERLANGA, 2000, págs. 178-180) y que desde un punto de vista coreográfico parecen guardar relación con la subida —sección con aumento de velocidad— que encontramos en el Fandango del Reto, de tradición bolera, e incluso en testimonios dieciochescos, como el Fandango de Minguet (1754).

interpretación de las tonadillas seleccionadas para este trabajo habrá pequeños momentos de danza como en el *fandango* o *zorongo* en seguimiento a toda esta información.



Ilustración 13: "Paseo de las Seguidillas Boleras", (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 160)

### 1.5.2 Las castañuelas

Uno de los instrumentos que vestía a la *tonadillera* eran las castañuelas. En toda la colección de grabados de Marcos Tellez vemos a los bailarines que tanto él como ella contienen en sus manos dicho instrumento. He aquí un ejemplo:



*Ilustración 14: Pistolees de las Seguidillas Bolerias, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 162)*

Es un elemento que aparece en el folclore de la península y que enriquece rítmicamente con un sonido generalmente bastante agudo y brillante cualquier música o baile. Parece ser que la dimensión de la castañuela popularizada actualmente no se corresponde con la que observamos en la ilustración, siendo que las del s. XVIII serían más pequeñas y podrían disimularse más fácilmente con las manos.



Ilustración 15: Detalle de las Campanelas de las Seguidillas Boleras, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 158)

Como observamos, una de las manos tiene la palma en dirección al público por lo que se puede ver la castañuela y en la otra mano la está escondiendo. Este tipo de ilustraciones es de gran utilidad a la hora de intentar reconstruir históricamente este instrumento.<sup>11</sup> No existe ningún tratado o libro pedagógico de la altura para enseñar a tocar las castañuelas. Entendemos que la transmisión, como gran parte del conocimiento en esta altura, se hacía oralmente, de maestro a alumno.

En las *seguidillas* de una tonadilla podemos leer “Tocan el tambor a compás, y ella baila, cuando le parece, con castañuelas”. (MISÓN, *El Equivoco*)

---

<sup>11</sup> Tenemos información de que existe al menos un *luthier* a día de hoy con sede en Barcelona que realiza reconstrucciones de este instrumento.

De esta didascálica sacamos mucha información: el tambor era un instrumento que podría estar inserido entre los músicos o entre los intérpretes del escenario. La *tonadillera* baila y además cuando quiere, pero lo más interesante es la afirmación de que lo hace con castañuelas. Este es un mero ejemplo para ilustrar una práctica extendidísima que llega hasta nuestros días.

### 1.5.3 El texto hablado

En todos los textos consultados que hablan sobre las capacidades o habilidades de un intérprete de este género aparece nombrado el texto hablado en el sentido de interpretación teatral del mismo. Dice Begoña Lolo que el éxito de la tonadilla no residía exclusivamente en sus capacidades, sino sobre todo en la habilidad para conectar con el público. La tonadilla era un tipo de teatro interactivo, su representación se desarrolla a modo de meta teatro en la medida en la que el público era muchas ocasiones personaje activo de la propia interpretación. Al público se dirigían las *tonadilleras* en el entable o presentación de la obra y a él también le suplicaban el perdón o la indulgencia a la hora de cerrar la función.<sup>12</sup> Y el público se dejaba querer, convirtiéndose de alguna manera en juez cuando la situación lo requería silbando o dando lentas palmadas marcadas con los pies anunciando a los cómicos el poco interés y diversión que esa tarde le había deparado la representación, o por el contrario, vitoreando y aplaudiendo entusiásticamente a modo de aprobación cuándo estos sabían divertir. Todas estas vivencias aparecen reflejadas en la prensa de época. (LOLO, 2003)

El texto hablado podía ser espontáneo y por tanto recreado por la *tonadillera* en el propio momento de la interpretación o podría estar ilustrado en la *particella*. En la *Tonadilla a solo La Rifa* encontramos texto que aparece después de una acotación<sup>13</sup> y sin notas musicales para cantarlo, con lo que ratifica el hecho de tener que recitarlo, dice así:

- (*saca una cedula*): *Petrimetras del salón de el prado: averque les toca;*
- (*saca otra*): *Indianos recién venidos: averque les toca;*

<sup>12</sup> Ver Texto de las *Seguidillas* de la *Tonadilla a solo Las Musicas*.

<sup>13</sup>*Saca una cédula*

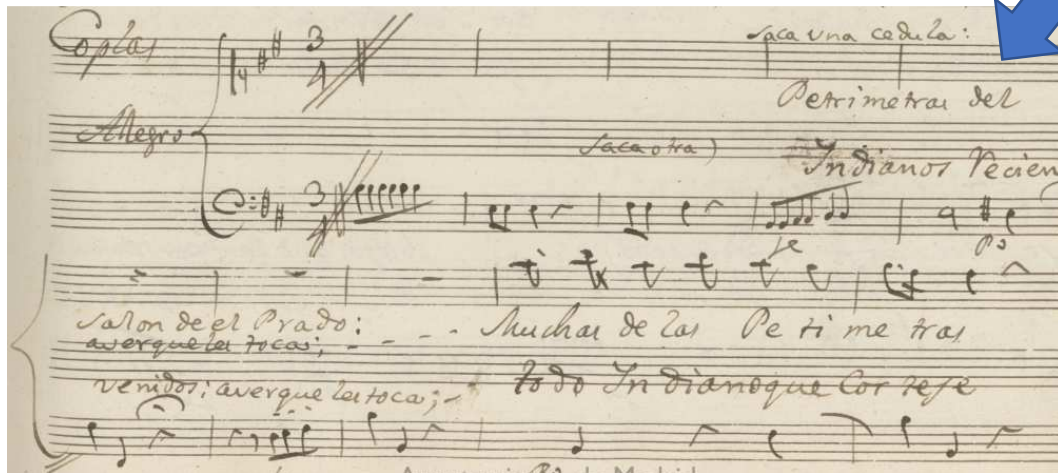


Ilustración 16: Detalle "Coplas - Allegro" de las Tonadilla a solo La Rifa, (ÁLVAREZ AZERO, Tonadilla a solo La Rifa, 1792)

En el Madrid del s. XVIII se habilitaron grandes espacios al aire libre para la relación social, y aún cuando los paseos abiertos en las rondas del suroeste estaban destinados en principio a las clases populares, y el nuevo eje del Prado y Retiro a la aristocracia, se dio en la segunda mitad de siglo un curioso fenómeno de cohabitación. Esta imagen nos presenta varios personajes de las clases medias, elegantemente vestidos paseando en el Prado y curiosamente se titula *La Petimetra en el Prado de Madrid* dándonos así una imagen a las palabras que aparecen en nuestra tonadilla.



Ilustración 17: *La Petimetra en el Prado de Madrid*, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 167)

## 1.6 Los trajes

Amalia Descalzo en su artículo sobre las vestimentas, también realza el hecho de que la moda “majista” está en fondo basada en ensalzar la figura de las majas. El éxito de un espectáculo musical no solo reside en lo sonoro, este hecho también era sabido en el siglo XVIII. Cuando queremos imaginar las gentes o épocas pasadas, algo que no puede pasar desapercibido, son las costumbres y vestimentas. En el artículo de Amalia Descalzo nos advierte que podemos ver estas vestimentas en los cuadros de Goya. En sus cartones para tapices encontramos *majos* y *majas* del Madrid del siglo XVIII. Sus vestidos son vistosos, de colores brillantes y ajustadas hechuras. Durante el artículo se remite mucho a la figura de Goya y sus obras.

Segundo la autora, la tonadilla es una manifestación artística en la que intervienen la música, el canto y la letra y que ocupaba los intermedios en las representaciones teatrales. Añade a esta definición que se caracterizaban por sus letras, que eran gacetas cotidianas, a modo de periódico. Eran interpretadas mayoritariamente por mujeres (cómicas) y existía una complicidad entre ellas y el público, las cuales tenían un buen número de seguidores.

La moda está reflejada en los textos de las tonadillas, cómo vestirse tiene importancia. La podemos ver en múltiples órdenes, prohibiciones y referencias a los medios de expresión de la época. En el siglo XVIII existía un debate entre las modas nacionales y extranjeras, sobre todo francesas, que afectaron a las clases elevadas y medios de difusión. Las reacciones casticistas responden a este afrancesamiento de un sector privilegiado de la sociedad española de la época. (DESCALZO, 2003) Un ejemplo de estas reacciones se puede ver en la tonadilla *¡Que de temores!*, compuesta en 1755:

No se con que motivo  
 las extranjeras  
 quieren ser el asombro  
 de la Majeza  
 Donde esta una andaluza  
 no habrá quien la compita  
 para echar un caramba  
 un mirar a lo zaino...

Por suerte tenemos estampas y cuadros en donde observar aquello a lo que aluden las palabras. Aquí por ejemplo vemos lo que sería un traje de *petrimetra*, que no es otra cosa que la vulgarización de dos palabras francesas: *petite – maitrêsse*.



Ilustración 18: Petimetra con mando en la Semana Santa, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 168)

Nuestra moda también era conocida en otros países, y que mejor manera de relacionar información que ilustrando con una estampa francesa un traje típico madrileño que forma parte de la obra de Pierre de la Messangère, *Costumes des div[erses] Pay[ses]*, publicada en París en 1827:



Ilustración 19: "Costume de Madrid", (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 171)

Como colofón de este pequeño apartado y curiosidad, muestro aquí unas fundas de gafas de época en donde se puede apreciar tanto un traje femenino como uno masculino:



Ilustración 20: Detalle de fundas de gafas de época con un majo y una maja bailando, (Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII, 2003, pág. 196)

## 2. Edición, transcripción y estudio de caso

### 2.1 Criterios Editoriales

1. Las voces y claves originales son:

Clave de Sol: Violín I y Violín II, Oboe I y Oboe II, Trompa I y Trompa II<sup>14</sup>

Clave de Do en 1ª línea: [Voz]

Clave de Fa en 4ª línea: [Bajo Continuo], Trompa I y Trompa II

En la edición hemos respetado todas exceptuando la voz (de soprano) que por convenciones modernas se escribe en Clave de Sol. Todas las voces aparecen en *partes separadas (particellas)* excepto la voz y bajo continuo que no aparecen nombradas pero aparecen juntas.

2. Para facilitar la lectura de partitura hemos seguido la convención de voces más agudas en la parte superior, y las voces más graves en la parte inferior optando por esta clasificación de arriba hacia abajo: *Violín I, Violín II, Trompa I, Trompa II, Voz, Bajo Continuo, Contrabajo*.

Optamos por colocar la parte de la *Voz* encima del *Bajo Continuo* por ser así que se encuentra en las partituras originales.

3. Los manuscritos consultados poseen duplicados del *Violín I* y *Violín II* realizados por otra mano. Consultamos estos duplicados en aquellos casos en los que podrían aclarar dudas eventuales.
4. No hemos hecho alteraciones en los valores de las notas, por ejemplo, si en el manuscrito aparece una negra, en la edición también aparece una negra.
5. Las barras de compás siguen la propuesta que aparece en el manuscrito y cambiamos de partes y mensuración siguiendo el propio manuscrito.
6. No hemos hecho transposiciones para los instrumentos *transpositores* como las trompas, simplemente cambiamos la clave cuando el manuscrito así lo ilustraba.
7. Los elementos entre corchetes (en el texto y música) significan intervención editorial y no pertenecen al texto musical o escrito que consta en la fuente.

---

<sup>14</sup> Ver *Tabla 4 Tonadilla a solo El gallego*.

8. Los ajustes y correcciones así como las ligaduras y otros elementos de articulación añadidos no figuran entre corchetes en la edición a excepción de la dinámica puesto que buscamos clareza de lectura. Estos elementos son tratados en tablas y cada tonadilla tiene su tabla de alteraciones (cambios de articulaciones, movimientos o compases).<sup>15</sup>
9. Seguimos un criterio de unión de plicas igual al manuscrito por entender que puede ejercer sobre el intérprete una ejecución diversa. Por ejemplo en el compás 14 del *Allegretto* de la *Tonadilla a solo La Rifa* aparece en la voz de bajo continuo una ligadura de corcheas que pertenecen a tiempos diferentes. Podemos imaginar que el intérprete siente la voluntad de realizarlas más ligadas que si estuviesen separadas como convencionalmente se haría en la actualidad para la clareza de lectura. Sin embargo creemos que la dirección de las plicas es aleatoria y no contiene ninguna información que pueda variar la interpretación, por tanto hemos seguido el criterio común de a partir de la tercera línea la plica va colocada a la derecha y hacia arriba, y las en las notas que sobrepasan la tercera línea va a la izquierda hacia abajo.
10. Los adornos son los que figuran en su versión original y existe un símbolo<sup>16</sup> que aparece generalmente en el violín 1º que parece significar la entrada de la voz después de un pasaje instrumental probablemente porque el Violín I desenvolvería una función de *jefe de cuerda* o incluso conduciría toda la orquesta.
11. En la cuestión del texto hemos decidido poner el texto añadido entre corchetes en cada una de las tablas correspondientes a cada texto de cada tonadilla, sin embargo y una vez más por claridad de lectura, no aparece en la partitura musical entre corchetes.

---

<sup>15</sup> Véase *Tabla 3 - Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo La Rifa*, *Tabla 6 – Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo del Gallego*, *Tabla 10 - Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo Las Musicas*.

<sup>16</sup> Por ejemplo, compás 50 del *Allegro Poco* de la *Tonadilla a solo La Rifa*.

## 2.2 La Rifa – Bernardo Álvarez Azero

El Sr. Azero fue maestro de capilla y compositor nacido en 1766. A la edad de 19 años publicó *Seis contradanzas nuevas para clave o forte piano* y con solo 24 años era maestro de capilla del Convento de la Soledad y lo había sido de la Real Casa de San Cayetano. No obstante, sustituyó a Pablo Esteve durante una enfermedad y, más adelante, a su jubilación en la plaza de compositor en la compañía teatral madrileña de Manuel Martínez. Barbieri comenta al respecto lo extraño de que un músico de iglesia en "estos tiempos de rigor religioso se permitiera aspirar a ocupar un puesto en los teatros para escribir boleras y tiranas".

Dirigió también obras propias y de otros autores. Fue profesor de música de jóvenes cantantes. Entre 1793 y 1799 fue maestro de clave en el Teatro de los Caños del Peral, en el que se interpretó el melodrama *Idomeneo* intercalando en él un aria y una cavatina compuestas por Álvarez Acero. Desde el año 1804 a 1809 fue maestro de los Caños del Peral y después de esta fecha, en opinión de Barbieri, se dedicó plenamente a su trabajo como maestro de capilla. Falleció el 21 de enero de 1821 en Madrid, según señala Baltasar Saldoni..

Como compositor de música religiosa escribió una *Misa sobre el Pange lingua*, letanías, gozos y otras piezas litúrgicas. En cuanto a música instrumental, compuso al menos *Seis contradanzas nuevas para clave o forte-piano*. Sus composiciones para música escénica, especialmente tonadillas, son numerosas, entre otras encontramos *El contabando del vicio*, *El presumido castigado*, *Cristóbal Colón*, *El castigo de la miseria* o *El burlado por sí mismo*.

Se conservan obras suyas en la Biblioteca Histórica de Madrid, en el Archivo del Monasterio de El Escorial y en el Archivo de Montserrat. (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2017)

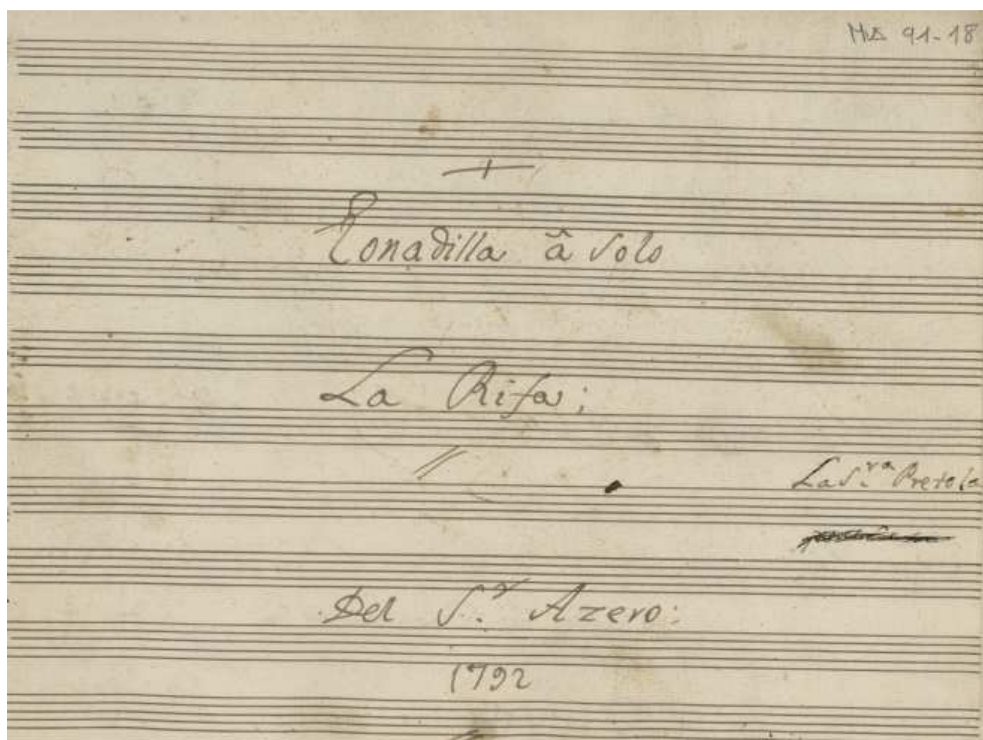


Ilustración 21: Frontispicio de la Tonadilla a solo La Rifa, (ÁLVAREZ AZERO, Tonadilla a solo La Rifa, 1792)


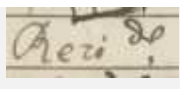
Podemos observar la portada de esta tonadilla que aparte del título nos informa del compositor, año de composición y la ya introducida “dedicatoria”.



Es la única de las tres tonadillas que contiene un *Recitado* a modo recitativo italiano. No es muy extenso pues dura 5 compases y se encuentra después del primer movimiento como vemos en la *Tabla 2*.

Tabla 1 – Claves Tonadilla a solo La Rifa

<b>Instrumento/Voz</b>	<b>Clave manuscrita</b>	<b>Nombre clave</b>
<b>Violín I</b>		Clave de Sol
<b>Violín II</b>		Clave de Sol
<b>Oboe I</b>		Clave de Sol
<b>Oboe II</b>		Clave de Sol
<b>[Bajo Continuo]</b>		Clave de Fa
<b>Contra[b]ajo</b>		Clave de Fa en 4ª línea
<b>Trompa I</b>		Clave de Fa en 4ª línea
<b>Trompa II</b>		Clave de Fa en 4ª línea
<b>[Voz]</b>		Clave de Do en 1ª línea

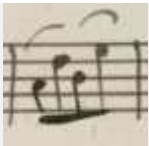



Tabla 2 - Indicaciones movimientos Tonadilla a solo La Rifa

<b>Voz</b>	<b>Número movimiento</b>	<b>Indicación movimiento</b>	<b>Observaciones</b>
[Voz + B.C.]	1º (1:1)		<i>Allegro Poco</i> Compás 2/4 REM - Sim
Violín I	1º (1:1)	<i>Ídem</i>	
Violín II	1º (1:1)	<i>Ídem</i>	
Oboe I	1º (1:1)	<i>Ídem</i>	
Oboe II	1º (1:1)	<i>Ídem</i>	
Trompa I	1º (1:1)	<i>Ídem</i>	
Trompa II	1º (1:1)	<i>Ídem</i>	
Contrabajo	1º (1:1)	<i>Ídem</i>	
[Voz + B.C.]	1º (1:2)		<i>Recitado</i> Compás de Compasillo = 4/4 Sim -REM
Violín I	1º (1:2)	<i>Ídem</i>	
Violín II	1º (1:2)º	<i>Ídem</i>	
Oboe I	1º (1:2)	<i>Ídem</i>	
Oboe II	1º (1:2)	<i>Ídem</i>	
Trompa I	1º (1:2)	<i>Ídem</i>	
Trompa II	1º	<i>Ídem</i>	

	(1:2)		
Contrabajo	1°	<i>Ídem</i>	
	(1:2)		
[Voz + B.C.]	2°		<i>Allegretto</i> Compás 2/4 REM
Violín I	2°	<i>Ídem</i>	
Violín II	2°	<i>Ídem</i>	
Oboe I	2°	<i>Ídem</i>	
Oboe II	2°	<i>Ídem</i>	
Trompa I	2°	<i>Ídem</i>	
Trompa II	2°	<i>Ídem</i>	
Contrabajo	2°	<i>Ídem</i>	
[Voz + B.C.]	3° (3:1)		<i>Coplas</i> <i>Allegro</i> Compás de 3/4 Sim
Violín I	3° (3:1)	<i>Ídem</i>	
Violín II	3° (3:1)	<i>Ídem</i>	
Oboe I	3° (3:1)	<i>Ídem</i>	
Oboe II	3° (3:1)	<i>Ídem</i>	
Trompa I	3° (3:1)	<i>Ídem</i>	
Trompa II	3° (3:1)	<i>Ídem</i>	

Contrabajo	3° (3:1)	<i>Ídem</i>	<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	3° (3:2)		<i>Andantino</i> Compás de 3/8
Violín I	3° (3:2)	<i>Ídem</i>	
Violín II	3° (3:2)	<i>Ídem</i>	
Oboe I	3° (3:2)	<i>Ídem</i>	
Oboe II	3° (3:2)	<i>Ídem</i>	
[Voz + B.C.]	4°		<i>Seguidillas</i> <i>Allegro</i> Compás de 2/4 SOLM
Violín I	4°	<i>Ídem</i>	
Violín II	4°	<i>Ídem</i>	
Oboe I	4°	<i>Ídem</i>	
Oboe II	4°	<i>Ídem</i>	
Trompa I	4°	<i>Ídem</i>	
Trompa II	4°	<i>Ídem</i>	
Contrabajo	4°	<i>Ídem</i>	

Tabla 3 - Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo La Rifa

Movimiento	Compás	Símbolo	Voz alterada	Observaciones
1º	18		Violín II	Las corcheas aparecen sin ligar en el Violín II pero queremos que tenga la misma dirección de fraseo que el Violín I
		17		
1º	20		Ídem	No aparece la línea sobre la primera corchea del compás pero imita al violín I, por tanto unificamos interpretación.
1º	26		Violín II, Oboe I, Oboe II, [B.C], Contrabajo	Las cuatro notas del compás aparecen sin líneas, entendemos que busca el mismo carácter orquestal.
1º	23 - 25	Ligaduras	Violín II, Oboe I, Oboe II	En la segunda parte del compás existen voces con la misma figuración de 4 semicorcheas que están ligadas como el Violín I, el [B.C.] y el contrabajo con una ligadura de expresión y otras que no, buscamos la misma interpretación.
1º	24	Ligaduras	Violín II, [B.C.], Contrabajo	Ídem
1º	97		Contrabajo	Adoptamos la articulación propuesta para el [B.C.]
		18		
1º	98	Ídem		

<sup>17</sup> ligaduras<sup>18</sup> *Spicatto* o *picado*

1º	54		Contrabajo		En el contrabajo aparece (forte), pero entendemos que como en las demás voces aparece <i>sforz</i> es necesaria una unificación de criterio para la interpretación conjunta.
1º	109	<i>picado</i>	Oboe II		Proponemos la misma articulación para los dos Oboes
1º	110		Contrabajo		Hemos introducido la misma articulación propuesta en el Oboe I
1º	112	Ligadura	[B.C]		Proponemos la misma ligadura que aparecen en las demás voces
1º	132	Ligadura	Ligadura		Cambiamos la propuesta del compositor y unificamos con el Violín I
1º	145	<i>Spicatto</i>	Instrumentos cuerda		Proponemos la misma articulación en todos las cuerdas
2º	5	Ligadura	Violín II		Proponemos la misma ligadura que aparecen en las demás voces
2º	9	Ligadura	Contrabajo		El Violín I y II realizan el mismo motivo, pero en el Violín II no aparecen las ligaduras de expresión.
2º	40 - 41		Trompa I		El [B.C.] está a unísono y por tanto adoptamos la misma ligadura
3º	27, 51	Ligadura	Violín I		Optamos por la articulación del Violín II
3º	57, 71, 85	<i>Spicatto</i>	Violín II		Unificamos articulación del Violín I

---

<sup>19</sup> *Stacatto*

3º	58, 72, 86	Ligadura <i>Stacatto</i> <i>spicatto</i>	Violín I	Unificamos articulación del Violín II
4º	1 - 13	[compás] <sup>20</sup>	[B.C.]	Aparecen las notas en <i>stacatto</i> en la mayoría de las voces y unificamos criterio.
4º	48	Ligadura	Violín I	Unificamos articulación con el Violín II

---

<sup>20</sup> Por [compás] entendemos que no aparecen dicho compás en la *particella*

## TEXTO

### Transcripción diplomática

(Saca dos Cestitas con papelitos rollados:)

1. Todo este aparato Yestas dos cestitas  
manifiesta claro que es para una Rifa  
manifiesta claro

[manifiesta claro] ques para una Rifa  
chiquito atencion chiquito atencion  
chiquito atencion [chiquito atencion]  
chiquito atencion verán la invencion  
[verán la invencion] verán veran

veran la invencion [veran la invencion]  
veran la invencion

2. Noes aquesta Rifa compuesta de alajas  
si no de verdades con chiste doradas  
si no de verdades [si no de verdades]  
con chistes doradas

chiquito atencion chiquito atencion  
chiquito atencion [chiquito atencion]  
chiquito atencion verán la invencion  
[verán la invencion] verán veran

(Sepone Junto ala mesa figurando  
lo que con tiene la Rifa:)

Aquí pues se figura que echaron varios  
y que oy salen las suertes  
y [que oy salen las suertes]  
por el a caso por el a caso  
pero yo siento [pero yo siento]  
que Nombren mi Inocencia  
que [Nombren mi Inocencia]  
para este efecto:

### Texto editado

(Saca dos Cestitas con papelitos enrollados:)

1. Todo este aparato y estas dos cestitas  
manifiesta claro que es para una Rifa,  
manifiesta claro,

[manifiesta claro] que es para una Rifa  
chiquito atención, chiquito atención,  
chiquito atención, [chiquito atención],  
chiquito atención, verán la invención,  
[verán la invención] verán, verán

verán la invención [verán la invención],  
verán la invención.

2. No es *aquesta* Rifa compuesta de alajas,  
si no de verdades con chiste doradas,  
si no de verdades, [si no de verdades]  
con chistes doradas.

chiquito atencion chiquito atencion  
chiquito atencion [chiquito atencion]  
chiquito atencion verán la invencion  
[verán la invencion] verán veran

(Se pone junto a la mesa figurando  
lo que contiene la Rifa:)

Aquí pues se figura que echaron varios,  
y que hoy salen las suertes,  
y [que hoy salen las suertes],  
por el acaso, por el acaso,  
pero yo siento, [pero yo siento],  
que nombren mi Inocencia,  
que nombren mi Inocencia,  
para este efecto:

<p>para este efecto para este efecto                  [para este efecto]                  (Se lebanta)  <i>Recitado</i>                  estad ciertas Madamas quen ni Rifa                  hablando entre nosotas                  no ha de aber los embudos                  que ay en otras:</p>	<p>para este efecto, para este efecto,                  [para este efecto].                  (Se levanta)  <i>Recitado</i>                  Estad ciertas Madamas que en mi Rifa,                  hablando entre nosotras,                  no ha de haber los embudos                  que hay en otras:</p>
<p>prepare el silencio la dulce armonia                  para que aporfia de la Rifa pueda                  la suerte sacar la suerte sacar                  preparad grato el oido que asi empiezo ya                  que asi que asi empiezo ya                  que asi que asi empiezo ya                  que a[si empiezo ya] que asi empiezo ya</p>	<p>Prepare el silencio, la dulce armonía,                  para que a porfía de la Rifa pueda                  la suerte sacar, la suerte sacar.                  Preparad grato el oído que así empiezo ya,                  que así, que así empiezo ya,                  que así, que así empiezo ya,                  que a[sí empiezo ya], que así empiezo ya.</p>
<p>1.(Saca una cedula:)  <i>Petimetras del salon de el Prado: aver que les                  toca;</i>                  Muchas de las Petimetras que frecuentan esta                  calle                  les preparan en Madrid en San Fernando                  ospedaje                  en San Fernando ospedaje;</p> <p><i>Biejas que ban con Moca aver que les toca;</i>                  Alas viejas que acompañan a cierta clase de                  chicas                  se emplearán en su alabanza de Madrid todas las                  plumas                  de Madrid todas las plumas;  <i>Andantino</i></p>	<p>1. (Saca una cédula:)  <i>Petimetras del salón del Prado: a ver que les                  toca;</i>                  Muchas de las Petimetras que frecuentan esta                  calle,                  les preparan en Madrid, en San Fernando                  hospedaje,                  en San Fernando hospedaje;</p> <p><i>Viejas que van con Moca, a ver que les toca;</i>                  A las viejas que acompañan a cierta clase de                  chicas,                  se emplearán en su alabanza, de Madrid todas las                  plumas,                  de Madrid todas las plumas;  <i>Andantino</i></p>

si ay alguno que tenga parte en la Rifa  
 parte en la Rifa apercibir la alaja  
 a cuda àprisa a cuda aprisa  
 apercir la alaja acuda aprisa  
 mas todos callan señal de que a ninguno  
 les toca alaja les toca alaja  
 señal es que a ninguno les toca alaja

si hay alguno que tenga parte en la Rifa,  
 parte en la Rifa a percibir la alhaja,  
 acuda a prisa, acuda a prisa,  
 a percibir la alhaja acuda a prisa,  
 mas todos callan, señal de que a ninguno  
 les toca, les toca alhaja,  
 señal es que a ninguno les toca alhaja.

## 2.(Saca otra)

*Indianos recién venidos; aver que les toca;*  
 todo Indiano que corteje aunque tenga mosca y  
 coche  
 su mosca àtas Niñas y su coche a los limones  
 y su coche a los limones;

## 2.(Saca otra)

*Indianos recién venidos; a ver que les toca;*  
 todo Indiano que corteje, aunque tenga mosca y  
 coche,  
 su mosca a las Niñas y su coche a los limones,  
 y su coche a los limones;

*Biejos casados con Niñas aver que les toca;*  
 todo viejo así casado está expuesto aque en  
 retorno  
 le hagan pagar si hizo agravios a otros quando  
 fue Mozo  
 a otros quando fue Mozo;  
*Andantino*

*Viejos casados con Niñas, a ver que les toca;*  
 todo viejo así casado, está expuesto a que en  
 retorno,  
 le hagan pagar, si hizo agravios, a otros cuando  
 fue Mozo,  
 a otros cuando fue Mozo;  
*Andantino*

si ay alguno que tenga parte en la Rifa  
 parte en la Rifa apercibir la alaja  
 a cuda àprisa a cuda aprisa  
 apercir la alaja acuda aprisa  
 Ninguno quiere mas con las seguidillas cese el  
 Juguete  
 cese el Juguete  
 mas con las seguidillas cese el Juguete;

si hay alguno que tenga parte en la Rifa,  
 parte en la Rifa a percibir la alhaja,  
 acuda a prisa, acuda a prisa,  
 a percibir la alhaja acuda a prisa,  
 Ninguno quiere, mas con las seguidillas cese el  
 juguete,  
 cese el juguete,  
 mas con las seguidillas cese el juguete;

Quando su ceño muestra el frio Invierno

Cuando su ceño muestra el frío Invierno,

quando su ceño muestra el frío Invierno  
el frío Invierno  
quando su ceño muestra el frío Invierno  
el frío Invierno el frío Invierno  
el frío Invierno la hermosura desmaya  
del Universo del Universo  
recias nubes le roban soberbias  
al sol claro sus luces hermosas  
sopla el viento furioso y altivo  
y el mar brama y ostenta sus olas  
pero la furia de la estación  
en su cabaña burla el Pastor  
en su cabaña burla el Pastor burla el Pastor  
hasta que de las iras que el tiempo ostenta  
renace más hermosa la Primavera la Primavera  
renace más hermosa la Primavera  
la Primavera la Primavera

quando su ceño muestra el frío Invierno,  
el frío Invierno,  
quando su ceño muestra el frío Invierno,  
el frío Invierno, el frío Invierno,  
el frío Invierno la hermosura desmaya  
del Universo, del Universo,  
recias nubes le roban soberbias,  
al sol claro sus luces hermosas,  
sopla el viento furioso y altivo,  
y el mar brama y ostenta sus olas,  
pero la furia de la estación,  
en su cabaña burla el Pastor,  
en su cabaña burla el Pastor, burla el Pastor,  
hasta que de las iras que el tiempo ostenta,  
renace más hermosa la Primavera, la Primavera,  
renace más hermosa la Primavera,  
la Primavera, la Primavera.

### 2.3 *El gallego* – Pedro Aranaz

Pedro Aranaz nació en Tudela (Navarra) el 2 de mayo de 1740 y falleció en Cuenca el 24 de septiembre de 1820. Estudió con Luis Serra y con Francisco Javier García "El Españolito". Fue infante de coro de la basílica del Pilar de Zaragoza, de la que más tarde llegó a ser maestro de capilla. Fue también maestro de capilla de la Catedral de Cuenca durante muchos años.

Cuenta con una extensísima obra: 45 misas, 190 motetes, 15 himnos, cerca de una centena de salmos, lamentaciones, visperas, villancicos, etc. Escribió también numerosas tonadillas de las que se conservan 17, siendo las más conocidas *La maja limonera*, *La satisfacción de los amantes*, *Dos payos y dos soldados*, *El remedio de los locos*, *El chasco del perro*, *El chusco y la maja*. Compuso la música para la comedia *Ipsipile* que se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid. Algunas de sus obras fueron publicadas por Eslava en *Lira Sacra Hispana* y en *Biblioteca Sacro Musical* de Bilbao. En 1998 la editorial donostiarra Duo Seraphin publicó algunos de sus ofertorios de Adviento. (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2017)

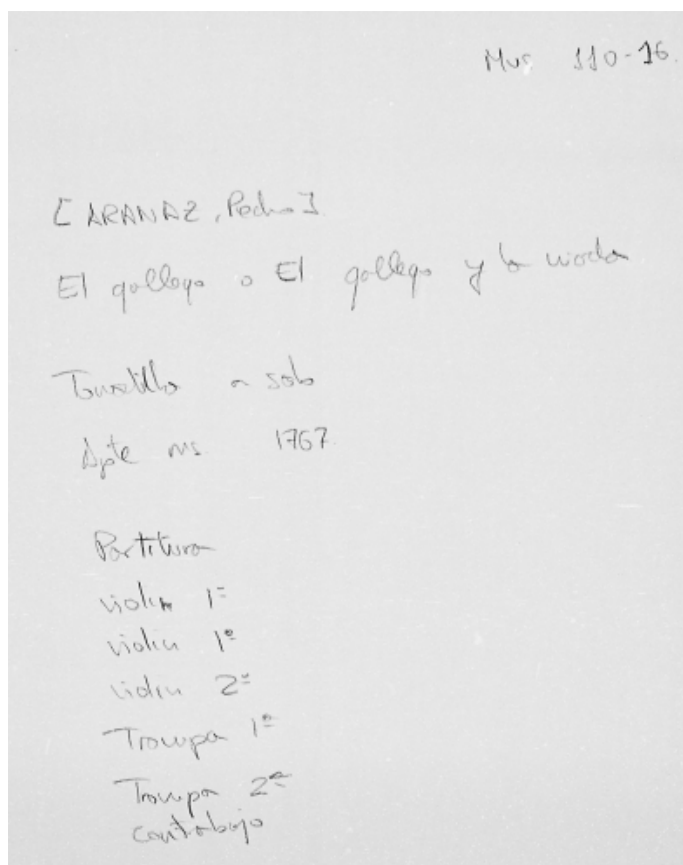


Ilustración 22: Anotaciones Tonadilla a solo *El Gallego*, (ARANAZ, 1767)

La imagen anterior es la primera página de la fuente digitalizada con la que trabajamos. Como se puede observar la caligrafía es bastante moderna por lo que deducimos que es una hoja descriptiva del contenido para facilitar la búsqueda de información.



Ilustración 23: Frontispicio de la Tonadilla a solo El Gallego, (ARANAZ, 1767)

En esta imagen podemos observar que la cota aparece por duplicado: al margen izquierdo con letra manuscrita de época, y al margen superior derecho con letra manuscrita más actual; aparece el título que contiene en sí el género, la dedicatoria y finalmente el compositor<sup>21</sup> y fecha de composición (probablemente). Con respecto a la Dedicatoria, es algo muy habitual en este tipo de composiciones. Podríamos decir que tiene doble función, dedicatoria y designación de la *tonadillera* que estrenaría la obra.

<sup>21</sup> El compositor se llama Pedro Aranz, nacido en Tudela, de ahí que se le denomine Sr. Tudela.

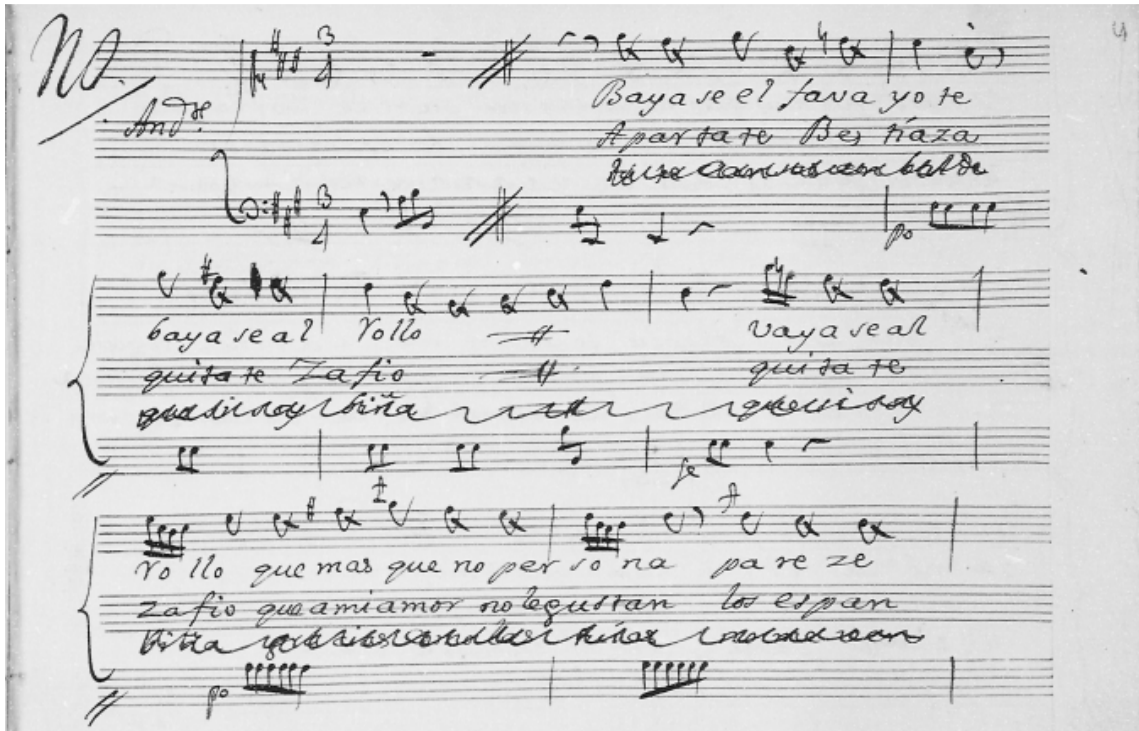


Ilustración 24: "Andante" de la Tonadilla a solo El gallego, (ARANAZ, 1767)

Podemos observar que la tercera letra está totalmente tachada, pudiendo leerse algunas palabras, pero siendo muy difícil la reconstrucción íntegra de la 3ª letra.

A continuación vemos el único sitio de las tres tonadillas en donde hemos encontrado letra en verso que corresponde a la 2º letra de la parte final de las Seguidillas. Tal vez estaba con prisa y necesitaba terminar rápido, o simplemente ya estaba muy cansado, pues lo encontramos justo al final de la tonadilla.

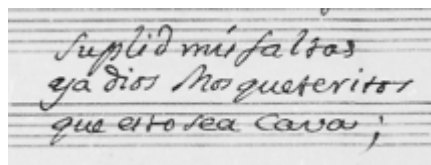
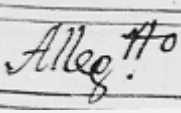
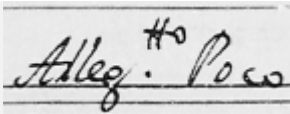
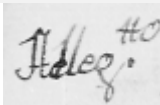


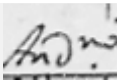
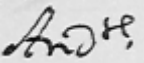
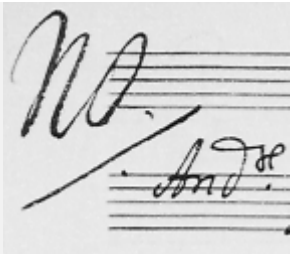
Ilustración 25: Detalle de las Seguidillas de la Tonadilla a solo el Gallego, (ARANAZ, 1767)

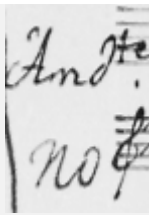
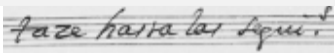
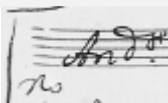
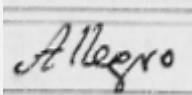
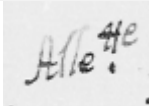
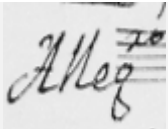
Tabla 4 – Claves Tonadilla a solo del Gallego

Instrumento/Voz	Clave manuscrita	Nombre clave
<b>Violín I</b>		Clave de Sol
<b>Violín II</b>		Clave de Sol
<b>[Bajo Continuo]</b>		Clave de Fa
<b>Contra[b]ajo</b>		Clave de Fa en 4ª línea
<b>Trompa I</b>		Clave de Fa en 4ª línea
		Clave de Sol
<b>Trompa II</b>		Clave de Fa en 4ª línea
		Clave de Sol
<b>[Voz]</b>		Clave de Do en 1ª línea

Tabla 5 – Indicaciones movimientos Tonadilla a solo del Gallego

Voz	Número de movimiento	Indicación de movimiento	Observaciones
[Voz + B.C.]	1º		<i>Allegretto</i> Compás de 6/8 FAM
Violín I	1º	<i>Ídem</i>	Aparece escrito en el margen superior izquierdo de la <i>particella</i> : oboe, sin especificar I o II, creemos que en algún momento pudo realizarse con oboes, pero no tienen sentido ni realizar un edición repitiendo toda la voz del violín ni interpretarla con el oboe al unísono con el violín
Violín II	1º	<i>Ídem</i>	
Trompa I	1º	<i>Ídem</i>	
Trompa II	1º	<i>Ídem</i>	
Contrabajo	1º	<i>Ídem</i>	
[Voz + B.C.]	2º (2:1)		<i>Allegretto Poco</i> Compás de 6/8 SOLM – Mim Hay tachones, parece no estar claro de donde a donde se repetiría
Violín I	2º (2:1)		<i>Allegretto</i> No aparece el <i>Poco</i>
Violín II	2º (2:1)	<i>Ídem</i>	
Trompa I	2º (2:1)	<i>Ídem</i>	Aparecen tachones

Trompa II	2° (2:1)	<i>Ídem</i>	<i>Ídem</i>
Contrabajo	2° (2:1)°	<i>Ídem</i>	<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	2° (2:2)		Sin indicación de tempo Todas las indicaciones de expresión aparecen igual que en el manuscrito pues creemos que así el intérprete podrá tener un abanico más grande de posibilidades para escoger
Violín I	2° (2:2)		<i>Ídem</i>
Violín II	2° (2:2)		<i>Andantino</i> Hemos decidido designarlo como <i>andantino</i> para ser más clara la diferencia con el siguiente movimiento
Trompa I	2° (2:2)		Sin indicación de tempo
Trompa II	2° (2:2)		<i>Ídem</i>
Contrabajo	2° (2:2)		<i>Andante</i>
[Voz + B.C.]	3°		<i>Andante</i> Compás de 3/4 MIM Escrito en grande NO, es probable que en alguna versión no se realizase este movimiento, probablemente por el contenido textual. La tercera letra está tachada
Violín I	3°	<i>Ídem</i>	

			En el violín no aparece el NO en grande
Violín II	3°		Vuelve a aparecer el NO
Trompa I	3°		Tacet hasta las Seguidillas
Trompa II	3°	Ídem	
Contrabajo	3°		Aparecen tachones
[Voz + B.C.]	4°		Allegro Compás de 2/4 Mim Hemos decidido que el movimiento se identificará como Allegro, como la mayor parte de sus voces indica
Violín I	4°		Allegrette Esta indicación de tiempo sería allegretto y no coincide con el allegro que vemos en la fila superior
Violín II	4°		Allegro
Trompa I	4°		
Trompa II	4°		
Contrabajo	4°	Ídem	Ídem

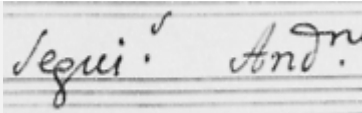
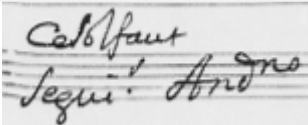
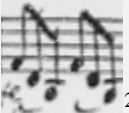

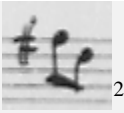
[Voz + B.C.]	5°		Seguidillas Andantino Compás de 3/4 DOM Aparece un cambio de carácter a <i>andante</i> , y vuelve a <i>como prima</i> . Aparece un compás tachado Es el único movimiento con letra escrita al final en verso
Violín I	5°	Ídem	
Violín II	5°	Ídem	
Trompa I	5°		Cso/faut Seguidillas Andantino La primera indicación puede deberse a que cambia la clave, antes estaba en fa en 4° línea y ahora en sol
Trompa II	5°	Ídem	
Contrabajo	5°	Ídem	Seguidillas Andantino

Tabla 6 – Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo del Gallego

Movimiento	Compás	Símbolo	Voz alterada	Observaciones
1º	13 - 14 44 - 45	 <sup>22</sup>	Violín III	Aparecen durante 4 compases el violín II haciendo un acompañamiento en arpeggios de corcheas ligadas cada 3 y luego continua con el mismo motivo por tanto continuamos ligando hasta la primera parte del compás 14
1º	17, 21, 31-32	Ligadura (6)	Violín I	Utilizamos como modelo las ligaduras del Violín II
2º	13, 15	Ligadura (6)	Violín I	<i>Ídem</i>
2º	23	 <sup>23</sup>	[Voz], [B.C]	En la mayor parte de las voces aparece un calderón así que se lo incrementamos a todas
3º	19	 <sup>24</sup>	Violín I	El violín duplica la voz pero no aparece el re sostenido
3º	23- 24 27 - 29	Ligadura (6)	Violín I	El motivo es el mismo pero no aparecen las ligaduras en el Violín II, que por tanto añadimos

<sup>22</sup> Ligadura<sup>23</sup> Calderón<sup>24</sup> Sostenido

**TEXTO****Transcripción diplomática**

Yo soi una criada que por destino  
 sirbo  
 sin saver nunca lo que me sirbo  
 ando de casa en casa por si consigo  
 entre tantas guaridas encontrar nido  
 oygan escuchen que sin desbio  
 contaré un lanze que pasó al bibo  
 con un pobre Gallego recien venido  
 oigan oigan atiendan el cuentecillo  
 que sera si os gustare como mui mio  
 como mui mio;

1. Entré a servir mui gustosa  
 por un Pobre del ospicio  
 en una casa mui propia  
 de la clase de su oficio  
 era el ama gentil polla  
 el amo gran Lazarillo  
 y el comprador de los brabos zorzales  
 que ay en el siglo  
 atencion Mosqueteros  
 porque lo dicho  
 es tan cierto y seguro  
 como que es fijo
2. Un dia que descuidada  
 estaba de los cariños  
 que acoz y bocado siempre  
 suelen usar los coritos  
 llegose reconcomiendo  
 a mi el Gallego y me dijo  
*por Dios que tus ollus Clara  
 me apañan un tabardillo*

**Texto editado**

Yo soy una criada que por destino sirvo  
 sin saber nunca lo que me sirvo.  
 Ando de casa en casa por si consigo,  
 entre tantas guaridas, encontrar nido.  
 Oigan, escuchen, que sin desvío,  
 contaré un lance que pasó al vivo  
 con un pobre gallego recién venido.  
 Oigan, escuchen, atiendan el cuentecillo,  
 que será si os gustare como muy mío,  
 como muy mío;

1. Entré a servir muy gustosa  
 por un pobre del hospicio,  
 en una casa muy propia  
 de la clase de su oficio.  
 Era el ama gentil polla,  
 el amo gran Lazarillo,  
 y el comprador de los bravos zorzales  
 que hay en el siglo.  
 Atención mosqueteros,  
 porque lo dicho,  
 es tan cierto y seguro  
 como que es fijo.
2. Un día, que descuidada  
 estaba de los cariños,  
 que *acoz* y bocado siempre,  
 suelen usar los coritos.  
 Llegó reconcomiéndose  
 a mí el gallego y me dijo:  
*por Dios que tus ollus, Clara,  
 me apañan un tabardillo.*

atencion [Mosqueteros  
 porque lo dicho  
 es tan cierto y seguro  
 como que es fijo]  
 3. Yo viendo de sus amores  
 y afectos el baturrillo  
 le di la carta de pago  
 que merecio el desatino  
 respondiome como pudo  
 logrando en los estibillos  
 que fuesen como los versos  
 ridiculos los cariños  
 atencion [Mosqueteros  
 porque lo dicho  
 es tan cierto y seguro  
 como que es fijo]

Atención [Mosqueteros,  
 porque lo dicho  
 es tan cierto y seguro  
 como que es fijo.]  
 3. Yo viendo de sus amores  
 y afectos el baturrillo  
 le di la carta de pago  
 que mereció el desatino.  
 Me respondió como pudo,  
 logrando en los estribillos,  
 que fuesen como los versos,  
 ridículos los cariños.  
 Atención [Mosqueteros,  
 porque lo dicho  
 es tan cierto y seguro  
 como que es fijo.]

Tirele un plato y el a listante  
 sin responderme se fue a la calle  
 y entre tanto dispuse amante  
 las seguidillas para el remate  
 oyelas mono oyelas chusco  
 que an de gustarte si si  
 si si que an de gustarte  
 si si si si que an de gustarte;

Le tiré un plato y él, al instante,  
 sin responderme, se fue a la calle;  
 y entre tanto dispuse amante,  
 las seguidillas para el remate.  
 Óyelas mono, óyelas chusco,  
 que han de gustarte, si, si,  
 si, si, que han de gustarte,  
 si, si, si, si, que han de gustarte;

el amor que no tiene correspondencia  
 el amor que no tiene correspondencia  
 correspondencia por mas que se  
 declare  
 por mas que se declare nunca se  
 alimenta  
 será rendido será constante

El amor que no tiene correspondencia,  
 el amor que no tiene correspondencia,  
 correspondencia por más que se declare,  
 por más que se declare, nunca se alimenta.  
 Será rendido, será constante,  
 Será galante, mas feliz no.

será galante mas feliz no  
habra suspiros habrá ternezas  
habra finezas pero no amor;  
    porque frustrado  
    amor que no es unido  
amor amor amor amor  
amor que no es unido  
nunca es premiado.

2. correspondencia por mas que se  
    declare  
por mas que se declare nunca se  
    alimenta  
será rendido será constante  
será galante mas feliz no  
habra suspiros habrá ternezas  
habra finezas pero no amor;  
    suplid mis faltas  
ya Dios Mosqueteritos  
que esto sea cava;

Habrá suspiros, habrá ternezas,  
Habrá finezas, pero no amor.  
    Porque frustrado,  
    amor que no es unido,  
amor, amor, amor, amor,  
amor que no es unido,  
nunca es premiado.

2. correspondencia, por más que se declare,  
por más que se declare, nunca se alimenta.  
Será rendido, será constante,  
será galante, mas feliz no.  
Habrá suspiros, habrá ternezas,  
Habrá finezas, pero no amor;  
    Supolid mis faltas,  
y adiós mosqueteritos,  
que esto se acaba;

## 2.4 Las Musicas – Blas de Laserna

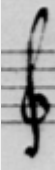
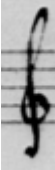
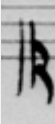
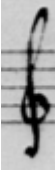




Blas de Laserna nació en Corella, Navarra el 4 de febrero de 1751. Fue uno de los más destacados compositores de música para teatro. No hay muchas noticias sobre sus primeros años, y en 1774 se encuentra ya en Madrid como "músico de compañía" y tres años después como "compositor de compañía" trabajando para compañías teatrales de la capital. En 1790, tras la jubilación de Esteve, quedó como único compositor titular de las compañías de los teatros del Príncipe y de la Cruz. Durante la Guerra de la Independencia trabajó como copista musical y maestro de música.

Su trabajo como compositor se centra casi exclusivamente en la música escénica, siendo uno de los principales impulsores del género de la tonadilla escénica, que alcanza con él uno de sus momentos de máximo esplendor. Laserna se apoyó en los géneros "hispanicos" frente a la influencia italianizante que dominaba la escena musical, proponiendo incluso la creación de una escuela de cantantes de tonadillas, para enseñar a cantar a los cómicos, propuesta que no prosperó.

Compuso además de tonadillas, conciertos, óperas, zarzuelas y muchos sainetes con libretos de D. Ramón de la Cruz. Algunas de sus canciones, como las seguidillas del *Triunfo de las mujeres*, o la *Tirana del Trípili*, adquirieron tanta fama y popularidad que pasaron al patrimonio popular. Murió en Madrid el 8 de julio de 1816.

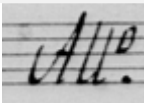
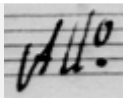
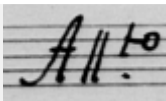
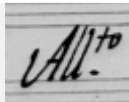
Su abundante obra, de la que cabe destacar *El majo y la italiana fingida*, *La cita al ensayo*, *La lección de música y bolero*, *Las murmuraciones del Prado*, etc. fue copiada para el archivo real, de donde pasó a la biblioteca del Real Conservatorio de Madrid. También se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid, y en la Biblioteca Nacional. (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2017)

Tabla 7 - Claves Tonadilla a solo Las Musicas

Instrumento/Voz	Clave manuscrita	Nombre clave
<b>Violín I</b>		Clave de Sol
<b>Violín II</b>		Clave de Sol
<b>[Voz]</b>		Clave de Do en 1ª línea
<b>Oboe I</b>		Clave de Sol
<b>Oboe II</b>		Clave de Sol
<b>[Bajo Continuo]</b>		Clave de Fa
<b>Trompa I</b>		Clave de Fa en 4ª línea
<b>Trompa II</b>		Clave de Fa en 4ª línea

En la edición hemos respetado todas exceptuando la voz (de soprano) que por convenciones modernas se escribe en Clave de Sol. Todas las voces aparecen en *partes separadas* (*particellas*) excepto la voz y bajo continuo que no aparecen nombradas pero aparecen juntas.

Tabla 8 - Indicaciones movimientos Tonadilla a solo Las Musicas

Voz	Número de movimiento	Indicación movimiento	Observaciones
[Voz + B.C.]	1º		No aparece nada indicado Compás de 2/4 SOLM - Solm - SOLM
Violín I	1º		Aparece la o en pequeño como en la imagen: <i>Allegro</i>
Violín II	1º	<i>Ídem</i>	
Oboe I	1º	<i>Ídem</i>	
Oboe II	1º	<i>Ídem</i>	
Trompa I	1º	<i>Ídem</i>	
Trompa II	1º	<i>Ídem</i>	
[Voz + B.C.]	2º		No aparece nada indicado Compás de 6/8 DOM
Violín I	2º		<i>Allegro</i>
Violín II	2º	<i>Ídem</i>	
Oboe I	2º		Aparece en pequeño "to" asociado a <i>Allegretto</i>
Oboe II	2º		<i>Allegro</i>
Trompa I	2º	<i>Ídem</i>	
Trompa II	2º	<i>Ídem</i>	
[Voz + B.C.]	3º		<i>Allegretto</i> Adoptamos nombrar el movimiento así, ya que parece que el carácter es

			menos vivo o rápido que un <i>allegro</i> Compás de 3/4 SOLM
Violín I	3°		<i>Allegro</i>
Violín II	3°	Ídem	
Oboe I	3°		En el 3/4 <i>Tacet</i>
Oboe II	3°	Ídem	
Trompa I	3°		<i>Allegretto Tacet</i>
Trompa II	3°		<i>Allegro Tacet</i>
[Voz + B.C.]	4° (4.1)		<i>Allegro No mucho</i> Compás de 6/8 REM
Violín I	4° (4.1)		<i>Coplas</i>
			<i>Allegro no mucho</i>
Violín II	4° (4:1)	idem	
Oboe I	4° (4.1)		<i>Coplas</i>
Oboe II	4° (4:1)		<i>Allegretto</i> Parece que hubo un error ya que es la única voz que indica algo totalmente diferente

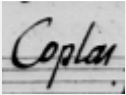
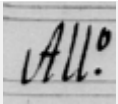
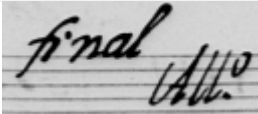
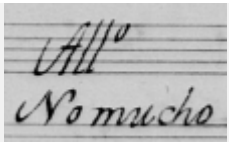
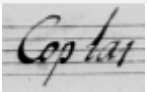
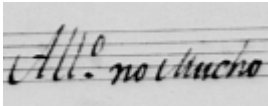
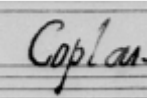
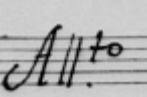
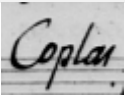
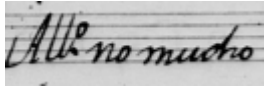
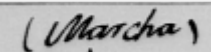
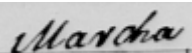
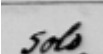
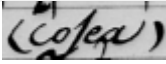
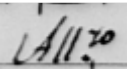
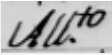
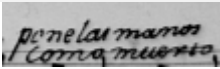
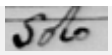
Trompa I	4° (4:1)		<i>Coplas</i>
			<i>Allegro no mucho</i>
Trompa II	4° (4:1)		<i>Ídem</i>
[Voz+B.C.]	5		<i>Allegro</i>
Violín I	5		<i>Ídem</i>
Violín II	5		<i>Ídem</i>
Oboe I	5		<i>Ídem</i>
Oboe II	5		<i>Ídem</i>
Trompa I	5		<i>Final</i> <i>Allegro</i>
Trompa II	5		<i>Ídem</i>

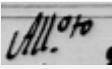
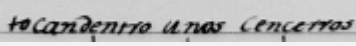
Tabla 9 - Desglose del 4º movimiento de la Tonadilla a solo Las Musicas

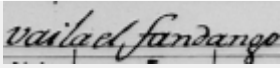
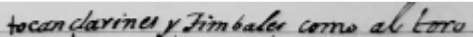
Voz	Número movimiento	Indicación movimiento	Observaciones
[Voz + B.C.]	4:1		<i>Allegro No mucho</i> Compás de 6/8 REM Lo designaremos como A (4:1)
Violín I	4:1	 	<i>Coplas</i> <i>Allegro no mucho</i>
Violín II	4:1	<i>idem</i>	
Oboe I	4:1		<i>Coplas</i>
Oboe II	4:1		<i>Allegretto</i> Parece que hubo un error ya que es la única voz que indica algo totalmente diferente
Trompa I	4:1	 	<i>Coplas</i> <i>Allegro no mucho</i>
Trompa II	4:1	<i>Ídem</i>	<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:2		<i>(Marcha)</i> Compás de Compasillo (C) REM
Violín I	4:2		<i>Ídem</i>
Violín II	4:2	<i>Ídem</i>	<i>Ídem</i>
Oboe I	4:2	<i>Ídem</i>	<i>Ídem</i>

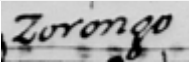
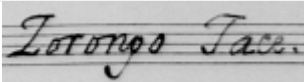
Oboe II	4:2		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:2		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:2		<i>Solo</i> Los demás instrumentos también tocan y además el motivo rítmicamente es igual y melódicamente se caracteriza por ser un arpegio. No se percibe muy bien la naturaleza de esta indicación
[Voz + B.C.]	4:3		No aparece nada indicado Compás de 6/8 REM A (4.1) Musicalmente es prácticamente igual al 4.1 exceptuando pequeños cambios de octava.
Violín I	4:3		<i>Ídem</i>
Violín II	4:3		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:3		<i>Ídem</i>
Oboe II	4:3		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:3		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:3		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:4		( <i>Cojea</i> ) Solo aparece la acotación escénica Compás de 3/4 REM
Violín I	4:4		<i>Allegretto</i>

Violín II	4:4		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:4		Sin indicación de tiempo
Oboe II	4:4		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:4		<i>Allegretto</i>
Trompa II	4:4		Sin indicación de tiempo
[Voz + B.C.]	4:5		A (4:1)
Violín I	4:5		<i>Ídem</i>
Violín II	4:5		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:5		<i>Ídem</i>
Oboe II	4:5		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:5		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:5		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:6		(pone las manos como muerto) Solo aparece la acotación escénica Compás de 6/8 REM Hemos decidido cambiar el compás <sup>25</sup>
Violín I	4:6		Sin indicación de tiempo Compás de 2/4
Violín II	4:6		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:6		<i>Solo</i>
Oboe II	4:6		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:6		Sin indicación de tiempo

<sup>25</sup> Ver tabla de alteraciones (cambios realizados)

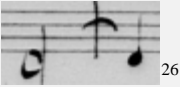
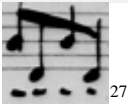
			Compás de 6/8
Trompa II	4:6		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:7		<i>Allegretto</i> Compás 3/8 REM - Sim - REM
Violín I	4:7		Sin indicación de tempo
Violín II	4:7		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:7		<i>Ídem</i>
Oboe II	4:7		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:7		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:7		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:8		A (4.1)
Violín I	4:8		<i>Ídem</i>
Violín II	4:8		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:8		<i>Ídem</i>
Oboe II	4:8		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:8		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:8		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:9		<i>Tocando unos cencerros</i> Solo aparece acotación teatral Compás de 2/4 REM
Violín I	4:9		Sin indicación de tempo
Violín II	4:9		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:9		<i>Ídem</i>
Oboe II	4:9		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:9		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:9		<i>Ídem</i>

[Voz + B.C.]	4.10		A (4:1)
Violín I	4.10		<i>Ídem</i>
Violín II	4.10		<i>Ídem</i>
Oboe I	4.10		<i>Ídem</i>
Oboe II	4.10		<i>Ídem</i>
Trompa I	4.10		<i>Ídem</i>
Trompa II	4.10		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4.11		<i>Vaila el fandango</i> Solo aparece la acotación teatral Compás de 3/4 Sim
Violín I	4.11		Sin indicación de tempo
Violín II	4.11		<i>Ídem</i>
Oboe I	4.11		<i>Ídem</i>
Oboe II	4.11		<i>Ídem</i>
Trompa I	4.11		<i>Ídem</i>
Trompa II	4.11		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:12		A (4:1)
Violín I	4:12		<i>Ídem</i>
Violín II	4:12		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:12		<i>Ídem</i>
Oboe II	4:12		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:12		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:12		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:13		<i>Tocan clarines y timbales como al toro</i> Solo aparece la acotación teatral Compás de 3/4 REM


Violín I	4:13		Sin indicación de tempo
Violín II	4:13		Sin indicación de cambio de compás ni tempo
Oboe I	4:13		Sin indicación de tempo
Oboe II	4:13		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:13		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:13		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:14		[A(4:1)] En las demás voces aparece la parte A, por ello hemos realizado una parte instrumental copiando el B.C. pero sin voz ya que no tenemos letra
Violín I	4:14		A (4:1)
Violín II	4:14		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:14		<i>Ídem</i>
Oboe II	4:14		<i>Ídem</i>
Trompa I	4:14		<i>Ídem</i>
Trompa II	4:14		<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:15		[Zorongo] Existe un zorongo que no viene ilustrado en estas voces, pero que incluimos en la edición
Violín I	4:15		<i>Zorongo</i> Compás de 3/8 REM
Violín II	4:15		<i>Ídem</i>
Oboe I	4:15		<i>Zorongo Tacet</i>

Oboe II	4:15	<i>Ídem</i>
Trompa I	4:15	<i>Ídem</i>
Trompa II	4:15	<i>Ídem</i>
[Voz + B.C.]	4:16	Sin indicación de tempo Compás de 3/8 REM
Violín I	4:16	<i>Ídem</i>
Violín II	4:16	<i>Ídem</i>
Oboe I	4:16	<i>Ídem</i>
Oboe II	4:16	<i>Ídem</i>
Trompa I	4:16	<i>Ídem</i>
Trompa II	4:16	<i>Ídem</i>

Tabla 10 - Indicación intervenciones editoriales Tonadilla a solo Las Musicas

Movimiento	Compás	Símbolo	Voz alterada	Observaciones
1º	7-8		Violín II	Aparece una ligadura de unión en el violín principal que parece olvidada en el Violín II pues se encuentran al unísono
1º	15	Ligadura	Violín I	En la segunda parte del compás aparece una ligadura expresiva en el violín II que debería hacerse en el violín I para unificar la dirección musical
1º	23	Nota	[B.C.]	Por razones armónicas cambiamos el si del BC por un do.
1º	36	Ligadura	[B. C.], Oboe I	En la vez introducción orquestal que se presenta el mismo motivo rítmico y melódico aparecen ligadas y fuertes las tres corcheas unidas, hemos introducido las mismas ligaduras que los violines
1º	49	Ligadura	Oboe I	Casi todas las voces presentan una ligadura que no aparece en el Oboe I y que por tanto unificamos
1º	57 y 61	Sostenido	[B. C.]	Continuamos con el fa#, sensible de la tonalidad.
1º	68 y 69	Nota	[B. C.]	Cambiamos el la por el si por razones armónicas.
1º	76		[B. C.]	El violín II y el bajo continuo tienen la misma figuración al unísono pero no la misma articulación, lo unificamos

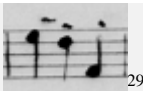
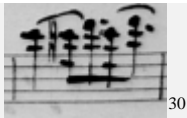
<sup>26</sup> Ligadura<sup>27</sup> *Stacatto*

1º	76		Violín II	El violín II y el bajo continuo aparecen al unísono, solo que en el bajo continuo aparece un becuadro. En el mismo tiempo la voz del violín I también tiene becuadro por lo que optamos por hacer si becuadro para modular a SolM.
1º	77	<i>Stacatto</i>	[B. C.]	<i>Ídem</i>
1º	78	<i>Stacatto</i>	Violín II, [B. C.]	Aparece el mismo tipo de acompañamiento en los dos violines, pero en el segundo violín las notas no tienen ningún símbolo de articulación y por tanto introducimos
1º	88	<i>Stacatto</i>	Violín I	<i>Ídem</i>
1º	90	Ligadura	Violín II	En el segundo tiempo del Violín I aparece una ligadura de expresión de 4 semicorcheas que no aparece en el Violín II siendo el mismo motivo una tercera por abajo
1º	92	Nota	[B. C.]	Cambiamos el fa por un sol ya que es un acorde de SolM
1º	95	Ligadura	Violín II	En el primer tiempo del compás los dos violines están al unísono y el Violín I tiene una ligadura de expresión que no aparece en el Violín II
1º	97	Calderón	<i>Tutti</i>	Creemos pertinente que exista un calderón ya que era usual que hubiese cadencias inventadas por

---

<sup>28</sup> Becuadro

el intérprete. Es una sugerencia de la edición.

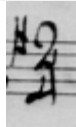
2º	4	Ligadura	Violín I	En el violín II aparece en el segundo tiempo que luego aparece igual con el mismo motivo en otro compás en el violín I
2º	8	Ligadura	Violín II	Ídem
2º	11 - 13	Notas	[B. C.]	Reconstruimos la línea del bajo para cuadrar la armonía. Las nuevas notas son: sol – fa – mi – si – do.
2º	15 y 16	Notas	[B. C.]	Repetimos la reconstrucción sin el último do.
3º	16		[B.C.]	La última nota del compás parece que tiene una articulación similar a nuestro contemporáneo <i>spicatto</i> en los violines, por tanto introducimos la misma articulación
3º	16	Stacatto	[B.C.]	En las dos primeras notas aparece <i>stacatto</i> en las dos voces de violín y el motivo que aparece en el bajo continuo es muy similar, rítmicamente igual.
3º	22		Violín I	En el compás 22 del violín I aparece el mismo motivo melódico y rítmico que en el compás 6 pero esta vez sin el sostenido
4º	14	Ligadura	Violín I	Unificamos con el Violín II
4º	15	Sostenido (5)	Violín II	Armónicamente se hace necesario un sostenido y sobre

<sup>29</sup> *Spicatto*


<sup>30</sup> Sostenido

				todo hay un indicio claro de que debería serlo pues dos compases después el sol aparece becuadro cuando no necesitaría de esa información puesto que no está el sol sostenido en la armadura
4º	25	Notas	Violín II	Faltan notas para completar el compás, hemos cambiado el último do por un re y añadido dos mi en valor de negra.
4º	50 53	Ligadura (1)	Violín II	Aparece el mismo motivo que en el violín I en unísono
4º	57	Nota	[B. C.]	Optamos por poner un re en vez del fa del manuscrito por coherencia con las otras partes iguales.
4º	70	[movimiento] <sup>31</sup>	[Voz], [B.C.]	Hay una parte que en la partitura de voz y bajo continuo que aparece en 6/8 y en las demás voces que tienen música aparece en 2/4. Ya que venimos de un 6/8 y siguiendo este criterio de cambiar de compás después de cada doble barra, hemos decidido que será un 2/4 en todas las voces.
4º	198	[compás]	Violín II	Simplemente falta la indicación de compás pero aparecen los 6 compases de silencio igual que en el Violín I
4º	202	[compás]	Trompa I	Falta un compás, como van a unísono las dos trompas hemos

<sup>31</sup> Por [movimiento] queremos expresar que hay una parte o movimiento en la partitura de voz y bajo continuo que hemos cambiado pues existe en las demás voces en compás de 2/4 pero en el *guion* de voz y bajo continuo aparece en 6/8.

				copiado el compás que falta de la Trompa I
4º	225	[movimiento]	[Voz], [B.C.]	En la partitura de voz y bajo continuo faltan dos partes hacia el final, una es en 6/8 y otra es el <i>Zorongo</i> en 3/8. El <i>zorongo</i> es instrumental, lo extraño es que falte la parte del 6/8 pues corresponde a una copla; hemos optado por dejar en la partitura las dos partes que faltan y en el 6/8 añadir solo el bajo continuo y no la voz, ya que carecemos de la letra de esta copla.
4º	226-227	Ligadura	Violín II	Aparecen prácticamente a unísono los dos violines, por tanto buscamos la misma articulación
4º	234	[compás] <sup>32</sup>	Violín I	La barra de compás no aparece y crea de repente la sensación de 3/4
4º	236	[compás]	Violín I	En todas las demás voces la indicación de compás es de 3/8 exceptuando el violín, sin embargo es exactamente lo mismo que aparece en el anterior 3/8, por eso hemos decidido cambiar en el violín I la indicación de compás
5º	1		[B.C.]	En el inicio del último movimiento de esta tonadilla, en la parte de la voz y b.c., no aparece ni indicación de compás ni

<sup>32</sup> Por [compás] queremos decir que hemos añadido un compás que no existe en el manuscrito, pero sin el cual no funciona la música ni armónicamente y ni en numeración de compases o también indicamos que la barra de compás que debería estar no aparece, para ello véase en la observación el comentario.

				armadura pero lo introducimos como aparece en los violines
5°	19	Ligadura	[Voz]	En la [Voz] no aparece la negra del compás anterior ligada a la primera corchea de este compás, pero la sílaba no cambia, y además en el Violín I si aparece la ligadura, unificamos criterio
5°	20		<sup>33</sup>	Aparece una indicación de solo en el oboe II pero en realidad está el conjunto de la orquesta tocando por lo que no hemos duplicado la indicación
5°	21	Ligadura	Oboe II	El motivo aparece en las demás voces con una ligadura de expresión
5°	25	Ligadura	Violín I, Oboe I, Oboe II	En el Violín I que duplica la [Voz] no aparece la ligadura y cuatro compases antes, el mismo motivo una segunda por encima también tenía la ligadura tanto el Violín I como la [Voz]
5°	25-26	Barra de compás	Oboe I	Parece simplemente un descuido que no comete en el Oboe I
5°	27	Ligadura	Violín I	En el Violín II aparece ligado en ese compás el mismo motivo
5°	55	[compás]	Oboe I	Hemos añadido dos negras, fa y la agudo imitando al Oboe II sin salir de la armonía del compás
5°	69-70	Sostenido	[Voz]	En el compás 69 aparece un re sostenido que debería seguir siéndolo en 70

<sup>33</sup> Aunque es una anotación textual y no un símbolo, llama nuestra atención por la incoherencia de la indicación y así lo hacemos notar.

5º	69-70	Ligadura	Violín I	En el Violín I aparece una ligadura de expresión en todo el compás 70, pero creo que es un pequeño error ya que debería ser una ligadura de unión entre la última nota del compás 69 y la primera del 70, al igual que ocurre en la voz
5º	92	[compás]	Oboe I	Parece que no cuadran los compases en el Oboe I, pues falta uno, hemos añadido siguiendo el Oboe II el compás 80 con un sol agudo negra y luego un si agudo con dos corcheas

**TEXTO****Transcripción diplomática****Texto editado**

Pues que mi tonadilla cantar es fuerza  
 cantar es fuerza  
 en musica fundada sera mi ydea  
 sera mi Ydea

Pues que mi tonadilla cantar es fuerza,  
 cantar es fuerza,  
 en música fundada será mi idea,  
 será mi Idea.

Quanto decir piense varios ynstrumentos  
 con varios a centos oi es presaran  
 con varios a centos oi es presaran  
 mi voz el vicio esplicara  
 y la musica el resto dira  
 segun imagino por original  
 el capricho creo q.e puede agradar  
 el capricho creo q.e puede agradar  
 que puede agradar q.e puede agradar

Cuanto decir piense varios instrumentos,  
 con varios acentos hoy expresarán,  
 con varios acentos hoy expresarán,  
 mi voz el vicio explicará,  
 y la música el resto dirá,  
 según imagino por original,  
 el capricho creo que puede agradar,  
 el capricho creo que puede agradar,  
 que puede agradar, que puede agradar.

Asi qualsi fuese noche de S.n Juan  
 su musica a todos so licito dar  
 pues los defectos tan varios es tan  
 la musica varia en todos sera  
 la musica varia en todos sera  
 la musica varia en todos sera  
 en [todos sera]

Así cual si fuese noche de San Juan,  
 su música a todos solicito dar,  
 pues los defectos tan varios están,  
 la música varia, en todos será,  
 la música varia, en todos será,  
 la música varia, en todos será,  
 en [todos será].

atencion escuchad  
 q.e en tono metrico con voz energica  
 mi tema musico voi a empezar  
 mi tema musico  
 mi [tema musico] boi a empezar  
 atencion escuchar  
 atencion escuchad  
 escuchad

Atención, estuchad,  
 Que en tono métrico, con voz enérgica,  
 mi tema, músico, voy a empezar,  
 mi tema, músico,  
 mi [tema, músico] voy a empezar,  
 atención, escuchar,  
 atención, escuchad,  
 escuchad

Al cortejo que una Niña tiene desplumado ya  
 y para seguir su trato no lea quedado niun real

Al cortejo que una Niña tiene desplumado ya,  
 y para seguir su trato no le ha quedado ni un real,

quese le deve tocar q.e se [le deve tocar]

chis

Aquel currutaco simple q.e de noche al prado ba  
a pasear con una moza al altillo de S.n Blas

q.e se le deve tocar q.e se [le deve tocar]

chis

Aquel viejo q.e se quiere con una Niña casar  
quando ya sufrir no puede la carga matrimonial

q.e se le deve tocar q.e se [le deve tocar]

si los tonos a muchos si los tonos a muchos

tal vez no agradan tal vez no agradan

sera porq.e descubren todas sus faltas

sera porq.e descubren todas sus faltas

Pero paciencia y al q.ele coja el carro sufra la

rueda

y al q.e le coja el carro

y al quele coja el carro sufra la rueda

Ala vieja presumida con sesenta años y mas

q.e aun le gustan los cortejos y no tiene muelas ya

q.e se le deve tocar q.e se [le deve tocar]

chis

Al q.e en la clinica logra una gran suerte sacar  
yen la banca aquella noche pierde hasta el ultimo

real

q.e se le deve tocar q.e se [le deve tocar]

chis

Aquel Marido paciente q.e siempre sufriendo esta  
y para entrar en su casa suele primero silvar

q.e se le deve tocar q.e se [le deve tocar]

chis

que se le debe tocar, que se [le debe tocar]

chis

Aquel *currutaco* simple que de noche al prado  
va

a pasear con una moza al altillo de San Blas,  
que se le debe tocar, que se [le debe tocar]

chis

Aquel viejo que se quiere con una Niña casar,  
cuando ya sufrir no puede, la carga matrimonial,

que se le debe tocar, que se [le debe tocar]

Si los tonos a muchos, si los tonos a muchos

tal vez no agradan, tal vez no agradan,

será porque descubren todas sus faltas,

será porque descubren todas sus faltas.

Pero paciencia, y al que le coja el carro, sufra la

rueda,

y al que le coja el carro,

y al que le coja el carro sufra la rueda.

A la vieja presumida con sesenta años y más,

que aún le gustan los cortejos, y no tiene muelas

ya,

que se le debe tocar, que se [le debe tocar]

chis

Al que en la clínica logra una suerte sacar,  
y en la banca aquella noche pierde hasta el

último real,

que se le debe tocar, que se [le debe tocar]

chis

Aquel marido paciente, que siempre sufriendo  
está,

y para entrar en su casa, suele primero silbar,

quien no quiera se digan  
q.n no quiera se digan aqui sus yerros  
aquí sus yerros con enmendarlos tiene facil  
remedio  
con emnendarlos<sup>34</sup> tiene,  
con emendarlos tiene facil remedio (al segno)  
Pues siempre el teatro  
entre burlas y veras deve mostrarlos  
entre burlas y veras  
entre burlas y veras debe mostrarlos.

que se le debe tocar, que se [le debe tocar]  
chis  
quien no quiera se digan,  
quien no quiera se digan aquí sus yerros,  
aquí sus yerros, con enmendarlos tiene fácil  
remedio,  
con enmendarlos tiene,  
con enmendarlos tiene fácil remedio  
Pues siempre el teatro,  
entre burlas y veras debe mostrarlos,  
entre burlas y veras,  
entre burlas y veras debe mostrarlos.

Y por raro el capricho la ydea por ser nueva  
fina espero q.e os deva si no aplauso piedad  
fina espero q.eos deva si no aplauso piedad  
gratos afables tiernos y finos  
siempre benignos mi fe premiad  
siempre benignos  
siempre benignos mi fe premiad  
siempre benignos mi fe premiad  
y por raro el capricho la ydea por ser nueva  
fina espero q.e os deva si no aplauso piedad  
fina espero q.eos deva si no aplauso piedad

Y por raro el capricho, la idea por ser nueva,  
fina espero que os deba, si no aplauso, piedad,  
fina espero que os deba, si no aplauso, piedad,  
gratos afables, tiernos y finos,  
siempre benignos, mi fe premiad,  
siempre benignos,  
siempre benignos, mi fe premiad,  
siempre benignos, mi fe premiad,  
y por raro el capricho, la idea por ser nueva,  
fina espero que os deba, si no aplauso, piedad,  
fina espero que os deba, si no aplauso, piedad.

<sup>34</sup> En el manuscrito aparece emnendarlos, no es un error.

## Conclusiones

Podemos entonces definir la tonadilla escénica (*a solo*) como un género músico teatral de rápido consumo en donde influye la personalidad y más valías de la tonadillera, cruciales para el éxito de la representación. Entre estas competencias encontramos la danza, las castañuelas y el arte del recitado. Este género era introducido como *intermedio* en obras teatrales de mayor extensión como comedias o autos sacramentales. En las tonadillas trabajadas encontramos que casi la totalidad de los movimientos serían denominados como *arias*, siendo que encontramos un solo y escueto *Recitado* en la *Tonadilla a solo La Rifa*. Como característica propia de este género que pertenece al “mal denominado” *teatro breve*, su duración no suele sobrepasar los 20 minutos.

El arduo trabajo de la transcripción y edición crítica nos ha permitido observar que realmente debía de ser un género efímero ya que parece que está escrito con mucha rapidez. Posee muchos errores y tachones que anuncian un poco cuidado y detenimiento a la hora de copiar o componer las tonadillas. Es probable que existiese un borrador de partitura, pero podría ser lo contrario también, ya que es relativamente simple conseguir componer algo del género pues hay muchas partes que se repiten y las voces suelen ir homófonas a razón de 3ª o 6ª sobre todo entre las voces pareja: Violín I – Violín II, Oboe I – Oboe II, Trompa I – Trompa II.

Podemos observar también que en las voces duplicadas de los violines existe otra mano, por tanto es probable que se necesitase por el volumen de músicos que aparentemente debían ser al menos 8 violines, si bien es cierto que no podemos afirmar que la caligrafía sea de la misma altura o posterior.

En términos de la masa orquestal podemos suponer que sería lo que hoy llamaríamos *pequeña orquesta*, pues realmente se puede realizar con menos de 20 músicos.

A parte de la contribución que puede llegar a ser esta edición para que otros intérpretes, ha sido sin duda la mejor manera de absorber profundamente melodías, acordes y sobre todo trazos característicos de esta música y en definitiva, ser más consciente del entramado orquestal a la hora de interpretar.

El trabajo de investigación de los elementos interpretativos me conduce a pensar que en nuestros días es difícil encontrar a intérpretes que tengan reunidos en su persona todas las habilidades de una *maja* o *tonadillera*. Hoy en día la especialización en una sola área es lo habitual. Seguramente la interpretación musical, por ejemplo, podría llegar a ser mejor, pero se

perdería la *gracia* del baile y las castañuelas. Es un compromiso que intentaremos alcanzar para dar pinceladas de todo este mundo pictórico en la parte práctica de este trabajo.

En un futuro me gustaría realizar un trabajo monográfico sobre alguno de los autores con su transcripción crítica y edición del material musical así como puesta en escena.

## Bibliografía

- AGUERRI MARTINEZ, A. (2003). La Colección de Música y Teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Apuntes para su Estudio. (M. S. Madrid, Ed.) *Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII - La Tonadilla Escénica*, 93 - 108.
- AMORÓS, A. (1999). Antología comentada de la Literatura española. Siglo XVII. *Castalia*, 274-275.
- ANGLÉS, H., & SUBIRÁ, J. (1946-1951). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- BERLANGA, M. A. (2000). Bailes de candil andaluces y “fiestas” de los verdiales: otra visión de los fandangos. *Málaga: Diputación*.
- CABAÑAS, F. J. (1992). *Tonadillas a solo (Pablo Esteve)*. Madrid: Real Conservatorio Superior de Madrid.
- CÁCERES PIÑUEL, M. (2011). José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932). *Artigrama*, núm. 26, 837-856.
- CÁCERES-PIÑUEL, M. (2011). José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932). *Artigrama*, n°26, 837-856.
- CASARES, E. (1999). Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2, 205.
- Catálogo de obras expuestas: Los Cómicos y Compositores. (2003). *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII - La Tonadilla Escénica*, 131 - 150.
- Catálogo de obras expuestas: Vida, Modas y Costumbres en el Madrid del s. XVIII. (2003). *Catálogo Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII-La Tonadilla Escénica*, Museo San Isidro de Madrid, 151 - 201.
- COTARELO Y MORI, E. (1934). *Historia de la Zarzuela: o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. ICCMU - Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- DESCALZO, A. (2003). Costumbres y Vestimentas en el Madrid de la Tonadilla. *Catálogo Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII-La Tonadilla Escénica*, Museo San Isidro de Madrid, 72-91.
- DOWLING, J. (1970). La comedia Nueva. *Castalia*, 92-93.
- DOWLING, J. (1996). Ramón de la Cruz en el teatro lírico del XVIII: El poema y la música. *Teatro español del siglo XVII*, 310.

- ESTEPA, L. (1994). *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid.
- ESTEVE. (1785). *Pepín fuera a la Cárcel*. Madrid.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. (2001). José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla. *Revista de Musicología SEDEM*, vol. XXIV, 115-134.
- GIL, B. G. (2001). José Castel y la tonadilla. Entre Tudela y Madrid. *Nasarre*, XVII, 1-2, 243-304.
- GÓMEZ, J. (1926-1927). Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*.
- GUERRA, J. F. (1992). Chorizos y polacos, notas al programa. Madrid.
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. (09 de 2017). *La música y la danza en tiempos de la Constitución de Cádiz*. Obtenido de Bernardo Álvarez Azero: <http://musicadiz1812.es/compositor-alvarez-acero-bernardo.html>
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. (09 de 2017). *La música y la danza en tiempos de la Constitución de Cádiz*. Obtenido de <http://musicadiz1812.es/compositor-laserna-blas-de.html>
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. (09 de 2017). *La música y la danza en tiempos de la Constitución de Cádiz*. Obtenido de Pedro Aranaz y Vides: <http://musicadiz1812.es/compositor-aranaz-y-vides-pedro.html>
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2003). Una mirada sobre la Tonadilla: Música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico. *Catálogo Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII-La Tonadilla Escénica, Museo San Isidro de Madrid*, 38-47.
- LABRADOR, G. (2014). Una oportuna revisión de la tonadilla y su puesta en escena: The Tonadilla in Performance. *Revista de Musicología, SEDEM, Vol. XXXVII, 2*, Madrid.
- LEGUIN, E. (2012). Tonadillas and diplomacia in Enlightenment Madrid. *Early Music Magazine*.
- LEGUIN, E. (2013). The Glory of Having a National Music. A translation of and critical commentary on the first two sections of José Subirá's "La Tonadilla Escénica: sus obras y sus autores" (1933). *Music & Letters*, vol. 94, nº3.
- LEGUIN, E. (2014). The Tonadilla in Performance. Lyric comedy in Enlightenment Spain. *Revista de Musicología SEDEM, Vol. XXXVII, 2*.
- LOLO, B. (2002). La tonadilla escénica, ese género maldito. *Revista Musicología SEDEM*, XXV, 2.

- LOLO, B. (2003). Itinerarios Musicales en la Tonadilla Escénica. *Catálogo Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: La Tonadilla Escénica*, pp. 16-17.
- MITJANA, R. (1920). *La musique en Espagne, Encyclopedie de la musique*. París: Librairie de Lagrave.
- MORENO, E. (2003). Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero. *Catálogo Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII-La Tonadilla Escénica, Museo San Isidro de Madrid*, 49 - 60.
- MORI, E. C. (2000). *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte. (septiembre de 1787). *Memorial Literario, tomo XV*, págs. 169-174.
- PAJARES, J. S. (1998). *Tonadillas*. Madrid: ICCMU.
- PEDRELL, F. (1897). *Teatro lírico español anterior al siglo XIX, vol. I(II)*. La Coruña: Canuto Berea y compañía.
- PEDRELL, F. (s.f.). *El Cancionero Popular Español (1917-1922)*.
- PESSARRODONA, A. (2010). La Tonadilla Escénica a través del compositor Jacinto Valledor. *Tesis doctora dirigida por el Dr. FRANCESC BONASTRE BERTRAN*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- RAMOS, C. R., & CUEVAS, L. A. (1996). La tonadilla, un capítulo de la historia del espectáculo del s. XVIII. *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, 128.
- RODRIGUEZ, A. R. (2015). De las tonadillas escénicas irrepitibles de José Castel (1737?-1807) en la biblioteca del RCSMM, Estudio, Catalogación y Edición crítica. *Revista Música del RCSMM, n°22*, 111-151.
- RUIZ MAYORDOMO, M. J. (2003). El papel de la danza en la Tonadilla Escénica. *Catálogo Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII-La Tonadilla Escénica, Museo San Isidro*, 60-71.
- RUIZ MAYORDOMO, M. J., & PESSARRODONA, A. (2016). El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto. *Música Oral del Sur, n° 13*.
- RUIZ MAYORDOMO, M. J., & PESSARRODONA, A. (2015). El gesto coréutico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango. *Música Oral del Sur, n° 12*, pp. 667-719.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Á. (2015). De las Tonadillas Escénicas irrepitibles de José Castel en la Biblioteca del RCSMM. *MÚSICA*.
- SUÁREZ PAJARES, J. (1998). *Tonadillas (I)*. Madrid: ICCM.

- SUBIRÁ, J. (1927). *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y bibliográficos*. Madrid.
- SUBIRÁ, J. (1927). *Tonadillas satíricas y picarescas*. Madrid: Paez.
- SUBIRÁ, J. (1928). *La tonadilla escénica. Tomo primero. Concepto, fuentes y juicios*. Madrid.
- SUBIRÁ, J. (1929). *La tonadilla escénica. Tomo segundo. Morfología literaria. Morfología musical*. Madrid.
- SUBIRÁ, J. (1930). *La tonadilla escénica. Tomo tercero. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices*. Madrid.
- SUBIRÁ, J. (1932). *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*. Madrid.
- SUBIRÁ, J. (1933). *La Tonadilla Escénica, sus obras y sus autores*. Barcelona.
- SUBIRÁ, J. (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.
- SUBIRÁ, J. (1965). *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo primero. Teatro menor: tonadillas y sainetes*. Madrid: Sección Cultura Ayuntamiento Madrid.

## Partituras

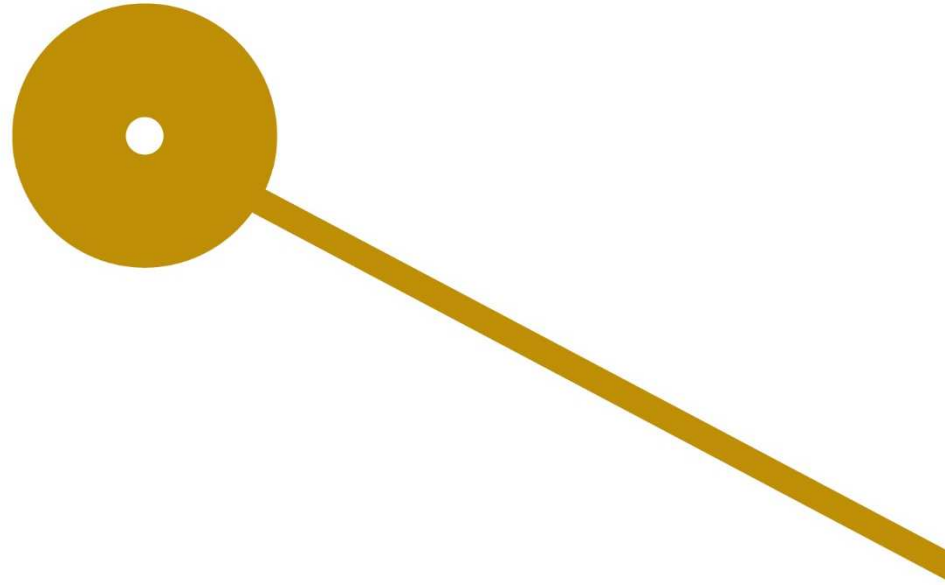
- ÁLVAREZ AZERO, B. (1792). Tonadilla a solo La Rifa. *Cota: BHM-MUS-91-18*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: manuscrito.
- ARANAZ, P. (1767). Tonadilla a solo El Gallego o El Gallego y la criada. *Cota: BHM-MUS-110-16*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: manuscrito.
- LASERNA, B. d. ([ca. 1790]). Tonadilla a solo Las Musicas. *Cota: BHM-MUS 79-22*. Madrid: Manuscrito.

## Anexos

Ver anexos en impresión por separado, o en versión digital en capeta de anexos.

—  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



—  
**M**

**MESTRADO**

**MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**

MUSICA ANTIGA – CANTO

La Tonadilla Escénica

Redescubriendo un género lírico-dramático del barroco español

**Esperanza Mara Filgueira Rama**