

UN ATAQUE A LA ESTETICA DE LA RAZON. LA CRITICA ILUSTRADA FRENTE A LA TONADILLA ESCENTICA: JOVELLANOS, IRIARTE Y LEANDRO FERNANDEZ DE MORATIN

Se suele presentar aún el siglo XVIII español como una centuria monolítica, coherente en sí misma que, a modo de paréntesis, ejerce un papel muy secundario y poco digno en la Historia de la Literatura Española; ignorándose en muchos de los casos que es precisamente a partir de este siglo maldito, más concretamente a partir de su segunda mitad, cuando la literatura entra en la Historia, "se construye en ella, y así se institucionaliza dentro de una situación histórica *polidiscursiva*"(1). Sin embargo, frente a esta lectura más o menos extendida, que no constituye un criterio analítico convincente sobre las manifestaciones estéticas de la Ilustración y sí "un elemento pertinente para la historia de la crítica más reaccionaria", usurpando las palabras de Serge Salaün sobre la escasez de estudios específicos referidos a literaturas no prestigiadas (2), encontramos otras lecturas y otros juicios que van a hablarnos de otro siglo dieciocho y de otra Ilustración que se ajustan con mayor rigor crítico al continuo de la Historia de la Mentalidad y a la continuidad literaria de ciertas manifestaciones ya existentes desde los siglos XVI y XVII, y más fiel, también, a la diversidad del mundo ilustrado, en todas sus polémicas y contradictorias facetas.

Uno de esos fenómenos en los que cristalizan muchas de las tensiones ideológicas, institucionales, sociales y estéticas de la Ilustración Española es lo que se conoce como "tonadilla escénica", cuya historia, polémicas, críticas y trascendencia posterior; así como sus aspectos discursivos desde el punto de vista ideológico y estructural, la convierten en un catalizador emblemático de ese planteamiento inicial con el que caracterizábamos la complejidad de la Ilustración Española.

El concepto de tonadilla escénica quedaría definido en función de su esencia dramática como "comedia, sainete o acción mezclada de aires de canto" (3), sin olvidar que se trata siempre de un género breve, lo que condiciona toda su dramaturgia verbal, gestual y musical. Sin embargo dentro de este mundo literario sincré-

ticamente abreviado podemos detectar una estructura y una organización dotada de cierta variedad y complejidad. La tonadilla es una fórmula "con variedad de escenas, de personajes y a veces hasta de lugares de acción, y sobre todo, y esto es lo principal, dividida en distintos aires o piezas musicales, que unas veces se cantan seguidas y otras con intermedios recitados"(4).

La tonadilla escénica es un espectáculo dramático-musical con una duración aproximada de veinte minutos, que surge de una evolución, por un lado, de la jácara barroca que ya a finales del siglo XVII había alcanzado un pequeño desarrollo dramático, consecuencia del papel cada vez más importante que va a desempeñar la parte cantada y bailada dentro del discurso teatral en el que se fundamenta la escenografía del Barroco (5).

La ascendencia dramática del género hemos de buscarla pues en una serie de coincidencias con otros géneros menores de los siglos XVI y XVII así como en otros aspectos que de forma tangencial la emparentarían con el sainete dieciochesco propiamente dicho. En el primero de los casos hemos de centrar nuestra atención en la jácara con cuya arquitectura musical parece evidenciarse un cierto parentesco señalado ya por Cotarelo (6).

La etimología de la palabra *tonadilla* nos indica que procede de la voz *tonada*, que a su vez nos remite al término *tono*. Según la Real Academia Española se entiende por *tonadilla* una "tonada alegre y ligera" y también una "canción o pieza corta y ligera que se canta en algunos teatros" (7). En el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias de 1606 sólo aparece el vocablo *tonada* referido al "aire del cantarcillo vulgar, quales son las tonadas que oy usan los músicos de guitarra" (sic) (8). De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades* la primera aplicación del término al teatro, aunque sea desde un punto de vista estrictamente teórico, se debe a Cristóbal de Mesa (hacia 1564-hacia 1630) que en su obra poética lo utiliza aplicándolo al teatro de Plauto y Terencio:

"Sólo tienen valor Plauto, y Terencio.

Reinan comedias, reinan tonadillas,

Y todo lo demás está en silencio".

También Cervantes lo había utilizado colocándolo en boca de uno de sus personajes novelescos, y refiriéndose muy posiblemente a una composición métrica de carácter festivo y alegre diseñada para cantarse:

"Y como sí vendré, respondió Loaisa, y aun con tonadicas nuevas... Y por ahora escuchad esta tonadilla" (9).

Por tanto, el término *tonadilla* no siempre había servido para designar lo mismo; por un lado, los vocablos *tono* y *tonada* se utilizaban ya desde el siglo XVI para designar los cantos breves que se acompañaban de música; por *tonadilla* se entenderá posteriormente las músicas que acompañaban el baile y finalmente, ya entrado el

siglo XVIII sirve para referirse a los textos acompañados de discurso musical que se insertan en las piezas breves del sintagma teatral, para terminar independizándose por completo de la obra menor a la que iba complementando y ocupar así un puesto legítimo como unidad cerrada dentro de la estructura del espectáculo ilustrado (10).

La tonadilla, pues, es un género que al igual que los entremeses o los sainetes, se inserta en los intermedios de la comedia principal del espectáculo. Sin embargo, no siempre había sido así, y va a ser durante el reinado de Carlos III cuando se independice la parte musical de los finales de los bailes y los entremeses, alternándose en aquellos intermedios como una pieza más, aportando de esta manera, la variedad de una estructura músico-dramática que la diferenciaba ostensiblemente de otras posibilidades con las que competía en estos entreactos, para llegar a convertirse en un esbozo de ópera bufa a la española, género éste –la ópera bufa– que tanta importancia va a tener en el resto de Europa.

José Subirà resume este desarrollo con las siguientes palabras:

"No sólo la jácara, sino también el entremés y el sainete concluían frecuentemente con un número cantado, que por cierto no solía ser el único en estas obras menores. Poco a poco esta pieza final fue aumentando su amplitud a la vez que se desentendía del asunto principal, y concluyó así por desgajarse del sainete. Constituido así en libre composición literaria musical, aquello que venía siendo un apéndice del intermedio parcialmente cantado y parcialmente hablado, aceptó la música en su totalidad" (11).

El contexto teatral y musical en el que nace este "intermezzo" musical para las comedias se encuentra marcado por una situación compleja en la que conviven de forma asistemática diversos géneros. En primer lugar, nos encontramos con la que se ha dado en llamar "zarzuela antigua" que desde el punto de vista literario venía a repetir los cánones del siglo XVII y desde el punto de vista musical fórmulas análogas. El teatro de este tipo está representado por José de Cañizares a cuyos libretos suelen ponerle música los maestros de la Capilla Real José de Nebra y Antonio Lleres, padre e hijo. En la mayor parte de los casos se trata de zarzuelas de ambiente mitológico: *Hacis y Galatea* (sic), *Júpiter y Danae*, o de carácter heróico: *De los encantos del amor, la música es el mayor*, *De su amante se corona quien sabe amar y perdonar*, cuando no se trata de refunciones con música de textos de Calderón. Por otro lado, también las comedias de magia van a utilizar una importante participación musical, firmada en muchos casos por Laserna, Guerrero o Esteve, todos ellos afamados compositores de tonadillas. La inclusión de la música, bien sola, bien como acompañamiento de alguna parte del texto dramático está motivada por el reclamo del público y por su necesidad para efectuar el cambio de tramoyas en un tipo de teatro que se fundamentaba esencialmente en discursos espectaculares (12).

Con la aparición del madrileño Ramón de la Cruz asistimos a una primera reno-

vación estilística del drama cantado que podríamos dividir en dos frentes: de un lado traduce y refunde en zarzuelas óperas italianas, consiguiendo con ello unas audiencias más amplias que los cerrados círculos cortesanos; y de otro incorpora elementos sacados de los ambientes populares vinculados siempre a la época coetánea del autor: personajes, escenarios y motivos fundamentalmente. En este sentido podemos destacar *Las labradoras de Murcia*, *Las segadoras de Vallecas*, *El tío y la tía* o *La mesonerita* entre otras muchas (13).

Desde otro punto de vista, la tonadilla escénica hemos de entenderla simultáneamente como una reacción estética frente al agresivo predominio de otras fórmulas musicales de origen extranjero en el panorama teatral español, formas esencialmente italianas y francesas.

En este alambicado contexto surge y se desarrolla la tonadilla, cuyos dominios se van a extender hasta 1850, como ha establecido el musicólogo Subirá. Su fecundidad e importancia dentro de las carteleras teatrales nos habla de una preferencia y unos gustos del público que se inclinan más por aquellos espacios diseñados a partir de la transgresión de la normativa oficial y prestigiada. Además, llama poderosamente la atención que siendo un género de raíces populares tenga una especial trascendencia precisamente en las ciudades más cultivadas del país. Subirá destaca en este sentido el papel que desempeñan los teatros de Cádiz y Madrid, ruta obligada de toda compañía por cuanto suponían como enclaves culturales nacionales (14).

Pero para entrar en el diseño del papel que juega la tonadilla y perfilar sus contenidos literarios e ideológicos conviene analizar este ataque a la estética de la razón ilustrada desde y a través de los diversos testimonios que nos han dejado figuras tan sintomáticas y reveladoras de aquel mundo como Jovellanos, Iriarte o el propio Leandro Fernández de Moratín.

Las opiniones de estos autores se insertan dentro de la polémica y el debate general que sobre el teatro se abre en el siglo XVIII español. Figuras como Samaniego, Nasarre o Pablo Esteve mucho antes que Moratín, en muchos casos, se habían pronunciado negativamente sobre la conveniencia y el papel literario y musical de este tipo de piezas. Pero en toda esta controversia se detecta un factor que creemos de especial interés de cara a una valoración más exhaustiva del fenómeno. Nos estamos refiriendo a la incidencia de los criterios extranjeros que como en otras facetas de la vida cultural del país van a dejar sentir su presencia. Entre éstos podríamos citar los del comediógrafo francés Beaumarchaise (15) o los del musicólogo inglés Carl Burney (16), amén de toda la literatura de viajes, en la que la descripción de las costumbres españolas y su sometimiento al juicio erudito e ilustrado desempeñan una función esencial dentro de la perceptiva de este tipo de libros, y que tanta repercusión iban a tener en la fijación de los moldes de una determinada España a la que pertenece el fenómeno objeto de nuestro análisis.

La fascinación de algunos o el acalorado rechazo de otros; todo ello unido a ese otro afán eruditio y cosmopolita del hombre del XVIII, sugiere un clima muy propicio para el debate más o menos riguroso, pero también para el descrédito y la caricatura más radicales. En este singular ambiente se encuadran las opiniones de Iriarte, Jovellanos y Moratín.

En los tres casos citados, estos escritores pudieron presenciar en los teatros del Príncipe y de la Cruz todo el proceso evolutivo de la tonadilla escénica; en los tres supuestos, también se trata de fuertes personalidades que mostraron una significativa preocupación por el ambiente cultural y teatral de la época, en particular por las políticas reformistas del teatro, ejerciendo alternativamente como autores dramáticos, como preceptistas y teóricos, como críticos y como censores y políticos. Sin embargo, esta aparente univocidad de las diferentes trayectorias críticas y literarias parece traicionarse en producciones dramáticas como la de Jovellanos, más cerca de la nueva sensibilidad romántica que de las rigurosas y tempánicas preceptivas y poéticas neoclásicas (17).

Pero al margen de este problema, que sería motivo de un estudio más profundo, y centrándonos en sus estrictos criterios sobre el recien estrenado género, conviene señalar cómo se ataca sistemáticamente a un producto de aquella misma Ilustración a la que pretendían servir y que, como veremos con posterioridad, acata las nuevas coordenadas de "un mundo donde predominan los criterios de la clase media" (18).

Comenzaremos con los juicios de Gaspar Melchor de Jovellanos, que había sintetizado su pensamiento reformista en su no menos conocida *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, obra cuya primera versión se presentó en 1790 y seis años después en versión definitiva. Sus opiniones no pueden ser más explícitas, refiriéndose a la reforma escénica en la música y el baile comenta:

"¿Y qué diremos de la música y el baile, dos objetos tan atrasados entre nosotros y capaces de ser llevados al mayor punto de mejoramiento y esplendor? ¿Qué otra cosa es en el día nuestra música teatral que un conjunto de insípidas e incoherentes imitaciones, sin originalidad, sin carácter, sin gusto y aplicadas casual y arbitriariamente a una necia e incoherente poesía? ¿Qué otra cosa nuestros bailes que una miserable imitación de los libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninjas; nosotros los *manolos* y *verduleras*. Sin embargo, la música y la danza no sólo pueden formar el mejor ornamento de la escena, sino que son también su principal objeto, al fin, entre los concurrentes al teatro siempre habrá muchos de aquellos que sólo tienen sentidos" (19).

El ataque de Jovellanos se centra no en la utilidad de estas piezas cuya funcionalidad no se discute, sino en su utilización y en las formas plebeyas hacia las que había derivado, lo que para otros muchos críticos también había sido objeto de

denuncia (20), como si fueran conscientes del maniequeo uso que determinados grupos sociales y políticos pretendían de aquella inocente plataforma llena de *manolos* y *verduleras*. Jovellanos, incluso, la defiende como un hipotético aliado para la educación:

"Quizá vendrá un día de tanta perfección para nuestra escena que pueda representarse hasta en el género ínfimo y grosero, no sólo una diversión inocente y sencilla, sino también instructiva y poderosa" (21).

El proyecto de Jovellanos responde a las tesis ilustradas que entienden la cultura como una manifestación del poder institucional y como una cultura de élite y propaganda. Sin embargo, al margen de los contenidos reformistas del *Informe* y conviviendo con ellos, también detectamos en su redacción un conjunto de elementos que vendrían a conformarse como una declaración de principios de lo que el escritor representa como hombre público, como institución y como poder a partir de esta centuria. Esta apreciación que parece obvia en una obra de este tipo, también está presente de forma bastante explícita en la obra ilustrada de ficción y no debe extrañarnos que figuras como Moratín padre o Jovellanos compartieran el ejercicio de la política y la creación literaria, como una sola actividad, entendiendo esta última –el oficio de escribir– no como una actividad privada, personal e íntima, sino más bien como una prolongación más del ser institucional, de acuerdo con el nuevo patrón de hombre moderno que venía imponiendo la convulsiva sociedad mercantilista, cuyo emblema, el dinero, también va a pervertir el sistema de relaciones entre la literatura y las otras esferas de la vida colectiva y el pensamiento público (22).

Otro de los testimonios más interesantes sobre la tonadilla escénica lo encontramos en el poema *La música* del tonadillólogo –como lo denomina Subirá (23)– Tomás de Iriarte (24). La primera edición de *La música* aparece en 1779 en Madrid. Esta obra, compuesta en versos endecasílabos y heptasílabos, se divide a su vez en cinco cantos, cada uno con un argumento preliminar e independiente, para concluir con una serie de advertencias con la finalidad de glosar y aclarar en prosa algunos de los argumentos, conceptos y juicios que con anterioridad se habían expresado en forma poemática. A los cinco cantos le antecede un prólogo donde se explica el contenido y la organización general de la materia.

La parte que a nosotros nos interesa es el canto cuarto del poema, dedicado a un curioso análisis de la música teatral, en cuya clasificación se diferencian el melodrama (25) y la zarzuela antigua de la tonadilla dieciochesca, centrándose a continuación en el hipotético desarrollo de ésta última.

El testimonio que nos ha dejado Iriarte viene a proyectar esencialmente los mismos prejuicios estéticos de la ortodoxia clasicista del reformista Jovellanos; si bien contempla el autor un tratamiento en apariencia mucho más amplio y diverso desde el que se subrayan todas aquellas incidencias más o menos pertinentes referidas a la

historia y a la naturaleza dramática y literaria del género; todo ello bajo una perspectiva que pretendía ceñirse a los rigores de cierto cientifismo de acuerdo con el espíritu del siglo.

Sin embargo, antes de exponer y referir los juicios concretos de Iriarte sobre la tonadilla escénica, se hace necesaria precisar una reflexión en la que se delimitaran los elementos que definirían el ideario músico teatral de Iriarte, así como su aplicación concreta al panorama que nos ofrecía el teatro musical español en el Siglo de las Luces.

Las líneas básicas por las que discurre el pensamiento musical del autor hemos de encuadrarlas en la atmósfera que se desprende de la estética rousseauiana (26), que venía a hacer un especial hincapié en la música como "una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión" y cuya procedencia se establecía en las articulaciones del lenguaje natural que "la hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos", ideas éstas que habían aparecido en 1768 en el *Dictionnaire de musique* (París), desgajado de la famosa y controvertida *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers* dirigida por Jean le Rond D'Alembert y Denis Diderot.

La aplicación concreta de estos principios a la crítica ejercida por el tonadillófilo español le llevará a la consideración general de entender y defender el espectáculo músico-teatral más por el delcito –de élite– que proporcione que por la supuesta racionalidad que pudiera exhibir en su arquitectura escénica, entrando con ello en una fuerte polémica con todos aquellos que veían en el drama cantado un teatro "falso, absurdo y contrario al sentido común" (27). En su obra anteriormente citada, y refiriéndose al drama cantado, comenta:

"Lejos, lejos de aquí todo el que llama
monstruosa invención al melodrama
y que con sus legítimos primores
tal vez confunde injusto
los bastardos errores
que adoptar suele un depravado gusto...
¡Pero qué! ¿Los cantores
son acaso los únicos que ofenden
la ilusión teatral, cuya observancia
el cómico y el trágico pretenden?
¡Ah, que en todos es vana la arrogancia
de esperar que las meras apariencias
valgan como reales evidencias! (...)
Y ¿por qué la razón, si en beneficio
de los sentidos contentarse puede
con menos propiedad en el lenguaje,

decoración y traje,
igual perdón al canto no concede?
¿No merecen los versos, por ventura,
que la ley del estilo se quebrante,
y muchos, desde el sabio al ignorante,
pospongan la verdad a la dulzura?
Pues cedan las austeras reflexiones
al musical deleite. Las pasiones,
las imágenes vivas,
que el metro sabe hacer tan expresivas,
nueva expresión con la armonía adquieran.
Las artes, cuando empeñan y persuaden,
logran su fin; y puesto que se esmeran
en mover y agradar, muevan y agraden" (28).

Esta defensa del drama cantado o de la ópera, no exenta de cierto tono un tanto polemista, contrasta, sin embargo, con el problema de la tonadilla escénica, cuya presencia en el panorama teatral engendrará actitudes más convulsivas y contradictorias en la clase ilustrada. Además, con la tonadilla escénica también encontraremos el problema de su presunta españolidad, cuestión en la que se encierran más implicaciones que las puramente estéticas e históricas. Para un sector mayoritario de la clase ilustrada –como pretendemos desvelar– representa algo difícilmente asimilable y accesible desde sus rígidas convicciones éticas y estéticas: la tonadilla representa algo más, que sólamente va a ser admitido como un reducto degenerado de una primitiva, supuesta, ideal y modélica tonadilla, que en realidad nunca había existido.

La raíz de este ímpetu historicista, de buscarle a aquel extraño e incómodo fenómeno una explicación que lo viniera a justificar en parte, hemos de buscarla en otro conflicto que sacude las bases de la mentalidad ilustrada española, sobre el que han estado pesando unos mitos antineoclásicos –como señala Sebold– que muy posiblemente se fraguaran en esa misma reacción violenta, producto de la ortodoxia más reaccionaria y sus inconscientes aliados (29).

Antonio Peña y Gofí, en su extenso volumen *La ópera española y la música dramática española* (30), analiza el cultivo de la zarzuela y de la ópera italiana durante la segunda mitad del siglo XVIII, lamentando el perjuicio que dicha fórmula extranjera habría de ejercer desde el punto de vista de la creación de unos modelos nacionales y autóctonos, que parecían encontrar en la tonadilla escénica su única expresión.

Pero además, el teatro musical en el siglo XVIII español encuentra también otro punto de obligada referencia en el melólogo y en la ópera cómica, formas dramáticomusicales importadas de Francia, que adquieren muy pronto, al igual que la

ópera italiana, un lugar ciertamente prestigiado y privilegiado frente a la propia zarzuela antigua, el sainete lírico o la tonadilla (31).

En este contexto dramático-musical, propiciado por los convulsivos cambios socioculturales que se estaban produciendo a un ritmo vertiginoso y que tenían en la cultura y en los rituales de comportamiento externo uno de sus más elementales pilares (32) surge la necesidad de crear o, en todo caso, justificar una respuesta española en la que pudieran sustentarse unos modelos de confección propia que contrarrestaran aquel proceso de extranjerización al que se veía sometida la escena española.

Y es en este sentido en el que hemos de entender la postura ilustrada compartida por Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín, que pretendían encontrar una primera fase del género "no corrompida", aunque como hemos mencionado con anterioridad no había existido nunca. Desde esta nueva perspectiva, en el canto cuarto de su poema *La música*, Iriarte se queja de los "abusos" a los que se somete ésta y reconoce y denuncia la pérdida de una brevedad y sencillez atribuidas a unas etapas primitivas:

".....que antes era
canzoneta vulgar, breve y sencilla,
y es hoy a veces una escena entera,
a veces todo un acto
según su duración y su artificio" (33).

Reconoce también el autor la progresiva extranjerización que introducía elementos que "deslucían su carácter nacional" –según palabras suyas– rompiendo con ello la arquitectura original de la pieza:

".....
reconociendo abusos
comúnmente en las óperas intrusos,
ingenuos los declaras,
sin duda no callaras
muchos que están en las tonadas se introducen,
y su carácter nacional deslucen;
pues uno eleva tanto
el estilo en asuntos familiares
que aun suele para rústicos cantares
de heroicas arias usurpar el canto;
otro le zurce vestidura extraña
de retazos, ni suyos, ni de España;
otro quiere con tránsito violento
mudar cada momento

mil diferentes clases
de tonos, modos, aires y compases,
de suerte que el oído no consigue
sonoridad que le deleite un rato
y que no le confunda ni fatigue"(34).

La discrepancia que impregna los juicios y apreciaciones de Iriarte, así como su interés y cierta defensa implícita del género van a contrastar con la posición mucho más radical de otro ilustrado, Leandro Fernández de Moratín, quien atacará implacablemente estas manifestaciones en su obra teatral *La comedia nueva o el café*, estrenada el 7 de febrero de 1792, y dirigida encarnizadamente contra el dramaturgo contemporáneo suyo Luciano Francisco Comella, quien aparece caricaturizado posiblemente en el personaje de Don Eleuterio, caricatura cuya construcción satírica pretende la ridiculización de los malos poetas dramáticos, según la norma neoclásica.

Pero el ataque que encontramos en Moratín contra la tonadilla escénica forma parte de un entramado mucho más sofisticado, cuyas implicaciones podrían conducirnos a ciertas valoraciones especialmente comprometedoras cuando se tratara de establecer qué entiende el ilustrado por *reforma del teatro*.

Si la actividad interdisciplinaria era el patrón modélico del escritor del Siglo de las Luces, en el caso de Moratín se hace especialmente significativo y excepcional, por su densidad y su apasionamiento intelectual y político, encaminados a un único y exclusivo fin. Su vida, su pensamiento y su obra coinciden plenamente en un mismo objetivo. Como autor dramático, como Director de la Junta de Reforma del Teatro y como crítico teatral persigue aquella controvertida y efímera reforma que osaba acabar con la "corrupción" de la escena desde el poder legítimamente establecido, desde la oficialidad.

La comedia nueva o el café no es más que un indicio visible de un plan perfectamente articulado por la élite del país del que Moratín no es sino su ejecutor (35). Su feroz ataque al dramaturgo Comella y su antitonadillismo parecen responder a esa rigurosa e irresquejable consigna que estimula la exclusión de mundos que hasta aquel momento habían convivido de forma simbiótica y complementaria, de manera muy similar a como se exterioriza el pacto estético en el que se sustenta el espectáculo barroco, confluencia simbiótica, incluso desde una exhaustiva perspectiva ideológica, de fórmulas en apariencia muy contradictorias, como pondrá en evidencia la mentalidad y las prácticas neoclásicas. Con la Ilustración este pacto implícito en la cultura barroca venía a romperse de forma violenta, engendrando un discurso de la cultura fundamentado esencialmente en los nuevos modos aristocráticos, únicos portadores dignos del prestigio literario.

Sin embargo, detrás de esta perfecta y orquestada campaña podrían esconderse

otros factores y apetencias que se revestirían de un camuflaje menos íntegro y menos legítimo desde la propia omnipresencia de la ética ilustrada. Podríamos, incluso, contrastar actitudes que incidirían en lo contradictorio de algunos comportamientos del colectivo ilustrado y los principios y valores elementales defendidos por el mismo grupo.

Si el Siglo de las Luces había propiciado y favorecido la aparición institucional del autor/escritor más o menos profesionalizado que vivía de su trabajo y había creando los medios pertinentes que le permitieran desarrollar su actividad desde esta nueva y moderna óptica (36), por otro lado también pretende la castración desde el poder de manifestaciones escénicas como la tonadilla y la consecuente extermiación literaria de sus cultivadores, como es el caso concreto de Luciano Francisco Comella, entre otros muchos Eleuterios, que vivían precisamente de los ingresos que obtenían del éxito de su trabajo literario; posibilitando con ello unas vías alternativas para el desarrollo de un teatro en el que se canalizaban los nuevos valores y la nueva sensibilidad, propios de la innovadora disección social que la limpia, igualitaria y convincente guillotina había propiciado de golpe a toda Europa, y que debían buena parte de su diseño a estas fórmulas dramáticas que alejaban al espectador del discurso ideológico que subyacía en la preceptiva formal y de contenido áurea de Lope y Calderón.

Volviendo a *La comedia nueva o el café* de Moratín, encontramos en ella todo un despliegue de mecanismos que refrendan la tesis que mantenemos. Uno de ellos es puntualmente su antitonadillismo. En la escena tercera del primer acto aparece Don Eleuterio muy enojado, y dice:

"Si se lo he dicho a usted ya. La tonadilla que han puesto a mi función no vale nada, la van a silvar y quiero concluir ésta mía para que la canten mañana"

A lo que su interlocutor, Don Serapio, responde:

"¿Mañana? ¿Conque mañana se ha de cantar, y aún no están hechas ni letra ni música?"

Para Don Eleuterio ello no supone obstáculo alguno:

"Y aun esta tarde pudieran cantarla, si usted me apura. ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atienda, y chítito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurtá, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal; cuatro equivoquillos, etc., y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arrollito. La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle" (37).

El rechazo moratiniano a la tonadilla escénica hemos de relacionarlo con su

agresiva actitud respecto al repertorio de teatro clásico que con posterioridad prohibiría, una vez entrado el siglo XIX, desde su puesto en la Junta de Reforma del Teatro. Dicho repertorio había sido objeto de un escrupuloso análisis crítico a partir fundamentalmente de la conocida y polémica *Poética* de Luzán aparecida en 1737, inicio de un duro debate estético (38) que paulatinamente va a desertar de los cauces meramente teóricos, para ir conviniendo desde el poder los mecanismos que de forma más contundente acoplaran la escena a las nuevas directrices de la Ilustración española (39); y a su vez, introducir un discurso ideológico que en cierta manera viniera a transgredir algunos de los pactos implícitos en la comedia áurea española, punto de arranque simultáneamente de una fuerte oposición ideológica, que tenía en el teatro de Calderón y en la polémica levantada por Nicolás Böhl de Faber y los gaditanos Alcalá Galiano y José Joaquín de Mora buena parte de su fundamentación teórica y política, y punto de arranque también de las fórmulas reaccionarias del Romanticismo español, como ha estudiado el Prof. Guillermo Carnero (40).

En síntesis, los pensadores de la Ilustración veían en la tonadilla escénica un elemento que en absoluto respetaba los planteamientos que otorgaban al teatro una fuerza modeladora social. El teatro del Setecientos, desde la óptica ilustrada, pretendía convertirse en un medio de acción sobre las gentes, último eslabón de una hábilmente elaborada cadena de propósitos educativos y pedagógicos, diseñados desde el Estado. Moratín, entre muchos, considera el teatro como una escuela de costumbres encaminada a la exaltación de la virtud desde unos presupuestos docentes y decentes. *La comedia nueva o el café* proyecta no sólamente un nuevo concepto de teatro disociado de los resortes que lo habían mantenido durante los Siglos de Oro; sino que también lo justifica al proyectar un nuevo reformismo social, basado en otros códigos de conducta distanciados del honor y la honra calderoniana, que justamente ahora también se van a reclamar como portadores de algunas directrices éticas y estéticas de los valores románticos, que tendrán, a su vez un poderoso aliado ideológico en los sucesos la Guerra de la Independencia: resultado último –según la sintaxis reaccionaria– de las heterodoxias de la Ilustración y del abandono de una moral supuestamente nacional producto más de la imaginación literaria que de una realidad consensuada.

Con todo ello, el género de la tonadilla escénica, al igual que otros géneros menores, va a gozar del descrédito de las minorías cultas del país vinculadas con la Ilustración, ya que venía a transgredir sistemáticamente la poética ilustrada, respetando, eso sí, un repertorio de conductas y actitudes que serviría de relevo estético y de soporte diferencial a esos otros sectores vinculados con el Antiguo Régimen; hasta cierto punto, dichas manifestaciones música-teatrales se regían por una preceptiva más cerca de la comedia lopesca y calderoniana en la que contrastaban dos sistemas hasta el momento antagónicos: de un lado, encontramos una adaptación

de los códigos barrocos de conducta amorosa femeninos y de otro, una aclimatización española de aquellas otras fórmulas de relación heterosexual que nos llegan del resto de Europa, fundamentalmente de Francia (41).

Por otro lado, si la obra ilustrada se encuentra *a priori* perfectamente diseñada desde una ortodoxia estética culta y de minorías, el nuevo género, por el contrario, se construye a partir de unas expectativas que tienen en el público, o mejor dicho en los diversos públicos, mayoritariamente poco formado y escasamente informado, su arquitecto. Esto es, rige la primacía del gusto de aquel, apartándose, por tanto, de los requisitos y las educativas intenciones de la preceptiva neoclásica.

Conviene ahora preguntarse qué conductas escénicas exhibe este tipo de obras y cuáles son aquellos elementos, piedra de escándalo para el hombre de letras de la Ilustración.

En primer lugar hemos de señalar que la sintaxis del nuevo género se nutre esencialmente de la misma convención escénica codificada en la comedia moratiniana: la realidad cotidiana; frente a los sistemas simbólicos y emblemáticos referentes inmediatos de la dramática áurea. Sin embargo, y a diferencia de la comedia neoclásica, la realidad se nos propone bajo el prisma de la caricatura y la sátira sin un desarrollo dramático que las justificara como medio de hacer reflexionar sobre lo parodiado. El propósito de la tonadilla es bien diferente, propósito excluido, por otra parte, de los rigores preceptistas del siglo XVIII. Además, la proyección simuladora de la realidad que nos propone se encuentra mediatisada por una serie de mecanismos sencillos que controlan la técnica del espectáculo global y que adquieren el valor de código "fuera de la ley" en virtud de esa capacidad modificadora de las mismas esencias de la nueva comedia. Parece como si el problema no residiera tanto en el género como fenómeno aislado, como sí en su recepción dentro de un sistema de representación en el que tan sólo se habían modificado algunos elementos, ignorándose la estructura barroca del mismo (42). No bastaba con proponer el mundo privado como protagonista de la escena sino que había que evitar su alternancia con aquel otro mundo externo de plazas y callejones que servían de hábitat literario a unos personajes referentes, más o menos moldeados a partir de un determinado módulo ideológico, de lo cotidiano como conflicto externo, conflicto que se condensa mediante una sincrética morfología basada en la primacía del paradigma de los tipos frente al sintagma reflexivo y pausado de la comedia moratiniana.

Uno de los elementos más evidentes de la mecánica teatral de este tipo de piezas es la configuración de la naturaleza y la tipología de los personajes que se mueven con cierta exclusividad dentro del paradigma del majismo dieciochesco. El propio Subirá nos comenta cómo durante los reinados de Carlos III y Carlos IV tales construcciones estéticas traspasan las fronteras del sainete, invadiendo los intermedios

musicales con una cada vez mayor asiduidad, conjugando ahora dos convenciones normativas: la convención de la caricatura y la convención musical, dos tensiones estéticas que provocan simultáneamente dos distensiones: dos liberaciones fisiológicas: la risa y el placer de la música (43).

El que la tonadilla escénica se nutra de majos y abates no es algo fortuito que pudiera responder al capricho o a la rutina, prueba de ello es que incluso en la etapa de decadencia continúa exhibiendo estos mismos tipos, tales personajes son parte constitutiva de su sintaxis y morfología literarias:

"para afirmar el espíritu popular español en señal de protesta contra la invasión cada vez más acentuada de modas y modales extranjeros, como si el majismo con todos sus defectos y toda su vulgaridad, encarnara lo más típico de la raza ibérica, puesto a la sazón en peligro ante las pacíficas intrusiones de aquellos modales y de esas modas" (44).

Esta fijación por unos tipos definidos por sus características sociales y profesionales hace que la simple aparición del personaje provoque en el público una percepción global inmediata del mismo de acuerdo con unos estrictos hábitos, producto de un pacto cultural fundamentado en aquellos resortes de la caricatura, la convención musical y el exceso, garantizando, con ello, el funcionamiento y el éxito de las piezas del género.

Sin embargo, unos cánones igualmente rígidos podríamos aplicar a la comedia nueva, producto también de unas mecánicas escénicas que, desde el punto de vista teórico, habían sido establecidas en las preceptivas poéticas de la centuria dieciochesca. No obstante, el problema que hemos planteado podríamos centrarlo en que todas estas convenciones dramáticas se enraizan en otros tantos repertorios morales que vivirán en conflicto a partir de los primeros indicios en la Península de la seductora doctrina de la Ilustración Europea.

En este sentido, todas las convenciones dramáticas que rigen la arquitectura de la tonadilla escénica, como género literario, están encaminadas hacia un conformismo ético que sirviera de alternativa válida y coherente con la que desestimar los nuevos códigos de conducta moral, ideológica y cultural, provenientes en su mayor parte del extranjero. Los continuos ataques de un Jovellanos o un Moratín van dirigidos precisamente contra la ambigua articulación de los registros que en principio poco o nada tienen que ver entre sí: el placer y la ideología. El producto final es la identificación de un discurso ideológico marcadamente reaccionario con una experiencia sensible placentera, divertida y paradógicamente contestaria que venía a ocultar y encubrir aquellos monstruos que produce el sueño de la razón. Si en los Siglos de Oro el teatro se fundamenta como rito colectivo de afirmación ideológica, con la aparición de la Ilustración en España aquella afirmación ideológica inherente al espectáculo escénico se convierte en conflicto entre dos concepciones antagónicas del mundo: una concepción simbólica y aquella otra visión más apegada a la reali-

dad y a la mentalidad del hombre moderno, creando un nuevo discurso dramático fundamentado en una sintaxis de contrarios irreconciliables.

APENDICE 1

Reproducimos a continuación algunos textos de tonadillas escénicas en los que se pueden detectar sincréticamente los aspectos teóricos y los rigores de su estética que han sido objeto de nuestro análisis.

Tonadilla. La noche de Vaile de Máscara entre cuatro. Dama. Criada. Galán. Peluquero (sic)

DAMA: Antes que vaya al baile,
quiero, Manuela,
tomarme ese caldito.
Ponlo en la mesa.

CRIADA: Aquí tiene, señora,
caldo y botella,
y pues que va al baile,
bebá con cuenta
que hará malas mudanzas
si te empenechas.

DAMA: Acaba de vestirme,
que estoy inquieta
al ver lo que se tarda
ya mi pareja.

CRIADA: Estará en otra parte,
porque es tan pieza
que en la noche de baile
convida a treinta
y engaña a veintinueve
si no hay pesetas.

DAMA: Parece que ha parado
coche a la puerta.
Si es él, he de decirle
que ya no vuelva.

CRIADA: Harás muy mal, Señora;
ya que chorrea
con vestidos y coches,
deja que vuelva,

y a pelar a estos tontos
que nos cortean.
(Sale el galán)

GALAN: No he venido más pronto,
querida prenda,
porque el sastre ha tardado
que es un tronera.

DAMA: Habrás ido con otra.

GALAN: No, no lo creas.
Toma este relojito
y el ceño deja.

CRIADA: Agarra; no seas tonta.

DAMA: Pase por ésta.

(Sale el peluquero cantando)

PELUQUERO: Lan lara, la la (4 veces).
Servito, madamas.
Vamos a peinar,
que en noche de baile
hay mucho qui far.
Lan lara, la la (4 veces).

CRIADA: Mientras se acomoda
ven conmigo a hablar.

PELUQUERO: Yo con este amico
quiero conversar
Lan lara, la la (4 veces).

DAMA: Ven, don Periquito
conmigo a sentar.

GALAN: Fortuna dichosa
llego a disfrutar.

LOS CUATRO: ¡Viva la Máscara, viva,
y los Caños del Peral!

CRIADA: Vamos, Monsieur Furquí.
PELUQUERO: Fort bien; voy allá.
CRIADA: Despáchate, bruto,
que es de noche ya.
LOS CUATRO: ¡Viva la Máscara, viva,
y los Caños del Peral!

.....

DAMA: Dime lo que bailarás.
GALAN: Contradanzas o minuet.
CRIADA: A mí el fandango me gusta.
PELUQUERO: A mí el vino moscatel.

.....

DAMA: Vámonos, dueño amado!
GALAN: ¡Vamos el coche a tomar!
LOS DOS: Vámonos al baile.
CRIADA: Yo voy a fregar.
TODOS: ¡Viva la tonadilla,
mis mosqueteros,
de máscara y criada
y el peluquero!
¡Vivan los mosqueteros!

Tonadilla escénica trascrita por José Subirá ("El folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo", en *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, n.º 15-16, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972, págs. 231-234) y que se ciñe a la arquitectura propia el género en la segunda mitad del siglo XVIII.

La maja de rumbo

A la ópera llevan
a cierta maja,
y le preguntan luego
que si le agrada.

Pero ella en forma
puesta de jarras.
respondió de este modo,
con gran chulada:

Más vale un estornudo
de mí Manolo
que óperas y tragedias,
orquesta y todo.

A mí no me gusta
todo ese negocio,
sino aquellas cosas
de cascabel gordo,
que son las de mi barrio;
y arraca, tonto.

Tonadilla de Palomino cantada en 1774, cit. por Antonio Gallego en su libro *La música en tiempos de Carlos III*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, págs. 89-90.

Tirana con copla y estribillo

Los cortejos de hoy en día
son como los perros de agua;
los enseñan a que busquen
y al fin los hacen que traigan.
¡Ay, tirana, tirana mía,
no me martirices más!
porque tu gracia y asco
son cosillas del deseo
que no me dejan parar.
¡Ay, tirana de mi vida,
ten de mi inquietud piedad,
pues que tantas tiranías
no es posible tolerar!
Taraní, tirana;
¡Ay, taraní, tiraní, tiraní!
¡Ay, tirana, tirana, tirana!
¡Ay, ay!

Ejemplo de copla de tonadilla del tipo tirana. Se trata de una composición que consta de una copla de cuatro versos octosílabos, con un estribillo de contenido picaresco, satírico o marcadamente erótico, como es éste el caso. El estribillo suele

acompañarse de danza con lo que se refuerzan los elementos transgresores. La copla que hemos reproducido se encuentra en dos tonadillas de Laserna: *El poeta* y *El tercianista*, reproducidas por José Subirá en *La tonadilla escénica*, Labor, Barcelona, 1933, págs. 64 y 65.

APENDICE 2

MADRID 2 DE DICIEMBRE DE 1791 (*) AVISO AL PÚBLICO

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

I. Que el argumento de su letra sea compuesto de dos caracteres entre el serio y el jocoso popular, dispuesta su poesía para ejecutarse entre cuatro personas, que deberán ser dos Actrices y dos Actores, limpia de toda expresión obscena y mal sonante.

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

III. Que su corte ó duracion no pase de veinte y veinte y dos minutos, que es lo que debe durar el mayor intermedio de esta naturaleza.

El segundo premio de veinte doblones al que mejor desempeñe y presente otra Tonadilla nueva, dispuesta para ejecutarse entre dos personas, que deberán ser una Actriz y un Actor, y el argumento de su letra de medio carácter; observando en ella las circunstancias expresadas en la primera, en órden á su contenido, por parte de la poesía y de la música, y añadiendo la de que su corte ó duracion no exceda de un quarto de hora.

El tercer premio de doce doblones al que mejor desempeñe y presente otra nueva Tonadilla, dispuesta para una sola Actriz, ó Actor, de carácter seria, guardan-

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

Para el desempeño y entrega de estas obras se señala y prefixa el tiempo de dos meses perentorios á los Compositores existentes en Madrid, y el de dos y medio á los residentes en las demás partes del Reyno, cuyo término se contará desde el día de la publicación de este aviso; y al cumplirse deberán estar dichas obras *en partitura*, y sin firma del autor, en poder del Doctor Don Manuel del Barrio y Armona, Secretario por S.M. del Corregimiento y Juzgado de Protección de los Teatros de España, baxo un *pliego cerrado*, y en él inclusa una carta, igualmente cerrada, donde conste el domicilio, nombre y apellidos del Compositor, la que no se ha de abrir hasta que se hayan adjudicado los premios.

Ultimamente para mayor satisfacción y estímulo de los interesados se advierte, que ademas de que han de ser examinadas prolixamente todas las obras que se presenten, por los mas hábiles profesores, conocedores del Teatro, que las han de graduar en juicio comparativo, dando á las que lo merezcan los tres lugares acostumbrados en toda censura, las ha de oír el público, á fin de que cotejada la voz que saquen de él con la censura de los referidos profesores, se pueda proceder con toda neutralidad á la mas justa adjudicacion de los mencionados premios, devolviendo á los que no quedaren comprendidos en ellos las obras que hubiesen presentado.

Alberto ROMERO FERRER
(Universidad de Cádiz)

(*) Documento impreso que convoca un concurso público para premiar tonadillas escénicas, por consejo de Gaspar Melchor de Jovellanos. (Biblioteca de José Subirá). En todos los casos nos hemos limitado a reproducir el texto respetando la ortografía y la puntuación de la época.

NOTAS

(1) Joaquín Alvarez Barrientos, "El hombre de letras español en el siglo XVIII", en *Educación y pensamiento*, Vol. III de *Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, pág. 425.

(2) Serge Salaün, en *El Cuplé (1900-1936)* (Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1990), como ya había hecho en otros estudios referidos al Género Chico, va a evidenciar la escasez de valoraciones críticas y estudios sobre formas literarias como el cuplé, la tonadilla del siglo XVIII y otras manifestaciones marginales. "Las prevenciones de la crítica tradicional, incluso la universitaria, conscientemente o no, acotan el arte y el no arte en función de criterios más ideológicos que científicos, y asignan a la estética unas fronteras que escapan del subjetivismo para caer en el moral burguesa más conformista" (pág. 10).

(3) Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la Música*, I, Torres Oriol, Barcelona, s/a, pág. 458.

(4) Julio Gómez, "Don Blas de Llerena", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n.º VIII, octubre de 1925, pág. 532. Adolfo Salazar, en su obra *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla* (Espasa Calpe, Madrid, 1972, págs. 118-120), hace un breve estudio del género acompañado de la reseña de sus autores más significativos.

(5) "Lo spettacolo praticato in tutto il Siglo di Oro e oltre, consisteva infatti, come si sa, in un susseguirsi velocissimo de *doce scozzesi*: musica, loa, primo atto del drama, intermezzo comico, secondo atto, secondo intermezzo, terzo atto, mascherata, abilo finale, il tutto nell'incredibile tempo di due ore y poco piú". Cesco Vian, *Il teatro "Chico" spagnolo*, scelta, introduzione e commento di..., Instituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese, 1957, pág. 24. Cfr. también los estudios de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera dedicados al análisis dramático de la jácara: "Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara", en *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1983, págs. 121-136; su edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Calderón de la Barca, Madrid, 1982; y también su estudio sobre el teatro breve del XVII: *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Tamesis Books Limited, London, 1983, entre otros.

(6) Cotarelo así lo confirma en una nota manuscrita al Ms. 46.836 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. De este mismo autor es muy reveladora su obra *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1917.

(7) *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, vigésima edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, Tomo II, pág. 1.319. También *Diccionario del uso del español* de María Moliner, Gredos, Madrid, 1980, Tomo II, pág. 1.337, segunda acepción.

(8) *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias, Turner, Madrid, 1979, pág. 966.

(9) Cfr. su novela *El celoso extremeño (Obras completas*, T. II, ed. Angel Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1982, pág. 162. Una mayor documentación en *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Madrid, 1726, edición facsímil en Gredos, Madrid, 1984, Tomo III, pág. 296. Cfr. *Diccionario de Literatura Española* de German Bleiberg y Julián Marías, Revista de Occidente, Madrid, 1972, págs.

880-881; y Rafael Mitjana, "La tonadilla" en la sección *Espagne* de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de Paris*, de Mr. Albert Lavignac, París, 1920. La integración del discurso musical como parte integrante de determinadas piezas y géneros literarios puede verse desde los orígenes de la literatura hispánica. Esta simbiosis aparece perfectamente codificada en los cancioneros del Renacimiento y del Barroco. Sobre la pertinencia del discurso musical en producción literaria de Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Calderón puede consultarse las monografías de Miguel Querol Gavaldá: *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948); *La chacona española del tiempo de Cervantes* (en Anuario Musical, núm. XXV, 1970); *Cancionero musical de Góngora* (C.S.I.C., Barcelona, 1975); *Cancionero musical de Lope de Vega*, Vol. I: *Poesías cantadas en las novelas* y Vol. II: *Poesías sueltas puestas en música* (C.S.I.C., Barcelona, 1986 y 1987 respectivamente). Para el teatro musical de Calderón: el volumen VI de *Música Barroca Española* (C.S.I.C., Barcelona 1981) y su monografía *La música en el Teatro de Calderón* (Instituto del Teatro, Barcelona, 1981). Una aproximación crítica al tema la podemos encontrar en el estudio de Joaquín Alvarez Barrientos "La música teatral en entredicho: Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII", en *Música y Teatro. Cuadernos de teatro clásico*, núm. 3, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, págs. 67-78; el estudio se acompaña de una excelente bibliografía sobre la pertinencia musical en el discurso escénico de los siglos XVI, XVII y XVIII.

(10) José Subirá, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Labor, Barcelona, 1933, págs. 11-33.

(11) *Ibid.*, pág. 24. En el *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana* (Ed. de Philip Ward, Crítica, Barcelona) aparece una sintética definición del concepto tonadilla escénica, que reproducimos a continuación: "Una tonada era una composición métrica hecha para ser cantada, a menudo de tono OBSCENO, y que se cantaba en los intermedios entre actos de un AUTO SACRAMENTAL. La tonadilla, diminutivo de la anterior pieza, pasó así a ser una OPERETA, con dos, tres o cuatro personajes que durante unos quince minutos desarrollaban un argumento ligero intercalando jácaras o seguidillas. A fines del XVIII se usaba como entremés y su gran popularidad radicó en un período de decadencia pasajera de la zarzuela, entre 1770-1790". Cit. en pág. 784. (El subrayado es mío).

(12) Para la comedia de magia véase René Andioc, "Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII", en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March/Castalia, Valencia, 1976, págs. 32-121.

(13) Para las zarzuelas de Ramón de la Cruz: Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid, 1899 e *Historia de la zarzuela*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1934; y José Subirá, "En la producción de don Ramón de la Cruz y en la de Comella", en *Variadas versiones de libretos operísticos*, Anexos de la revista *Segismundo*, 4, C.S.I.C., Madrid, 1973, págs. 35-48. También Carlos-José Costas, "Resumen histórico de la zarzuela", en *La zarzuela de cerca*, ed. y pról. de Andrés Amorós, Austral, Madrid, 1987, págs. 269-285. Sobre el ambiente operístico en el siglo XVIII tenemos la monografía de Andrés J. Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla en el siglo XVIII. Poder, mentalidad y estética en torno a un espectáculo*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Sevilla, 1987.

(14) Sobre la importancia de la tonadilla escénica en la ciudad de Cádiz puede consultarse el estudio de José M.ª Rivas Pérez *Aproximación a la música en Cádiz durante el siglo XVIII*, Cuadernos de la Catedra, núm. 1, Catedra "Adolfo de Castro", Ayuntamiento de Cádiz, 1986, págs. 25-31.

(15) Recuérdese su obra *El barbero de Sevilla* de 1775, que serviría de libreto a la ópera del mismo nombre de Rossini, y en la que se detecta una cierta predilección temática relacionada con la imagen que Beaumarchais tenía de España. En la ópera de Rossini, en algunos cantables también se observa una influencia del ambiente musical español de la época.

(16) Carl Burney's *der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Raisen*, Hamburgo, 1772-1773.

(17) Cfr. Sussell P. Sebold, "Jovellanos, dramaturgo romántico", en *Anales de Literatura Española*, n.º 4, Universidad de Alicante, 1985, págs. 415-437.

(18) Joaquín Alvarez Barrientos, *Op. Cit.*, pág. 426.

(19) Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, Cátedra, Madrid, 1981, pág. 140.

(20) Cfr. Antonio Gallego, "Del domicilio de todas las artes", en *La música en tiempos de Carlos III*, Alianza Música, Madrid, 1988, pág. 67-98. El estado de la tonadilla escénica fue motivo de preocupación, entre otros, de Pablo Esteve, que ya en 1786 sugería una serie de soluciones que atefisan fundamentalmente a las letras, cuyos contenidos parecían atacar los fundamentos sociales e ideológicos del discurso ilustrado.

(21) Gaspar Melchor de Jovellanos, *Op. Cit.*, pág. 145.

(22) "Durante el siglo XVIII el escritor va a encontrar su sitio en contacto con la sociedad, va a descubrirla como materia literaria y va a escribir para el público, para satisfacer sus necesidades. La actitud del escritor tendrá entonces más dimensiones que la meramente estético-creativa,... Habrá de justificar su labor desde presupuestos distintos, que integren también la moral, aunque entendida ya como crítica". Joaquín Alvarez Barrientos, *Op. Cit.*, pág. 425.

(23) Sobre la afición por la música de Tomás de Iriarte, José Subirá ha dedicado varios estudios: "Estudios sobre el teatro madrileño. Los melólogos de Rousseau, Iriarte y otros autores", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, Vol. V, Madrid, 1928, págs. 140-161. También, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo del melólogo (melodrama)*, CSIC, 2 vols., Barcelona, 1949 y 1950 respectivamente. Y por último, "El filarmónico D. Tomás de Iriarte", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 9, Las Palmas, 1963, págs. 441-464. También Emilio Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Est. tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

(24) Tomás de Iriarte, *La música*, Imprenta Real, Madrid, 1784.

(25) También ópera según la época.

(26) Béatrice Didier, "Musique primitive et musique extraeuropéenne chez Rousseau et quelques écrivains du XVIII^e siècle", en *Études sur le XVIII^e siècle. L'homme des lumières et la découverte de l'autre*, Volume hors série 3, edité par d. Droixhe et Pol-P. Gossiaux, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1985, pág. 123-133.

(27) El Padre Esteban Terreros y Pando, en su *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes de las tres lenguas: Francesa, Latina e Italiana* (Imp. Viuda de Labarra, hijos y Cía., Madrid, 1786-88, 3 vols.), define la ópera como un "espectáculo público, representación magnífica de alguna obra dramática, cuyos versos se cantan y se acompañan con música, danzas, sainetes, vestidos y declaraciones magníficas singulares. Algunos dicen que es una cosa ridícula que se cante en una función aún la cosa más vil y la más lastimosa, y aún lo parece más que se cante también una narrativa, una fábula, cuento o historia, de modo que arguye no poca paciencia en los que supone escucharla: sin duda es contra la naturaleza y el uso contar historias, o llorar lástimas, cantando. "Este es uno de los muchos testimonios de la época contrarios al drama cantado, al que se le atribuye una naturaleza dramática transgresora de los principios del decoro y la verosimilitud. Cfr. Antonio Gallego, "Dido abandona", en *Op. Cit.*, págs. 74-81; y Joaquín Alvarez Barrientos, "La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII", en *Música y Teatro. Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 3, Ministerio de Cultura/Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1989, págs. 157-169.

(28) Tomás de Iriarte, *Op. Cit.*, págs. 75-76.

(29) Russell P. Sebold, "Contra los mitos antineoclásicos españoles", en *El rapto de la mente. Poéticas y poesía dieciochescas*, Prensa Española, Madrid, 1970, págs. 29-56.

(30) Cfr. Antonio Peña y Goñi, *España, desde la ópera a la zarzuela* (Alianza Editorial, Madrid, 1967), con edición y selección de Eduardo Rincón; donde se incluye una selección de la obra *La ópera española y la música dramática española en el siglo XIX*, y también el *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, en su recepción pública.

(31) Sobre la influencia y la invasión de la ópera italiana, el melólogo y la ópera cómica francesa, podemos destacar los estudios de José Subirá *La ópera en los teatros de Barcelona* (A. Mille, Barcelona, 1946, recientemente reimpreso por la editorial Alba, Barcelona, 1978); "La estética operística del siglo XVIII", en *Revista de Ideas Estéticas*, XX, 9, 1962; "Opéras françaises chantées en langue espagnole", en *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul Marie Masson*, Paris, 1955. De Emilio Cotare-

lo y Mori, *Origen y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Revista de Archivos, Madrid, 1917. Una bibliografía más exhaustiva puede encontrarse en la obra de Eduardo Huertas *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, El Avapies, Madrid, 1989 y en Antonio Gallego, *Op. Cit.*

(32) Cfr. Alberto Romero Ferrer, "La apariencia y la cultura como formas de inversión de capital en la sociedad gaditana del siglo XVIII", en *Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*, Tomo III: *Educación y pensamiento*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, págs. 397-416.

(33) Tomás de Iriarte, *Op. Cit.*, pág. 97.

(34) *Ibid.*, págs. 97-98.

(35) Jerónimo Herrera Navarro, en "Luciano Francisco Comella" (*Información cultural*, n.º 81, Ministerio de Cultura junio de 1990, págs. 23-31) sintetiza el ataque por parte del grupo de los ilustrados del que es objeto el dramaturgo tal vez más prolífico de la segunda mitad del siglo XVIII, Luciano Francisco Comella y Vilamitjana.

(36) Cfr. J. Alvarez Barrientos, *Op. Cit.*, págs. 424-426. Vid. nota (22).

(37) Hemos seguido la edición de John Dowling, *La comedia nueva o el café* en el volumen conjunto con *El si de las niñas* (Castalia, Madrid, 1975). Cfr. pág. 71.

(38) Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre licitud del teatro en España*, Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1904.

(39) José Checa Beltrán, "Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII", en *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos*, n.º 5, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, págs. 13-31. También Juan A. Ríos, "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", *Ibidem*, págs. 65-75.

(40) *Los orígenes del romanticismo reaccionario español*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1978. La última actualización de este estudio: "El teatro de Carderón como arma ideológica en el origen gaditano del romanticismo español", en *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos*, n.º 5, Compañía Nacional de Teatro, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, págs. 125-139; y "Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del romanticismo español", en *Escritoras románticas españolas*, Fundación Banco Exterior. / Col. Seminarios y Cursos, Madrid, 1990, págs. 119-130.

(41) Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988.

(42) Cfr. José M. Díez Borque, "El hecho teatral como espectáculo de conjunto", en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Boch, Barcelona, 1978, págs. 268 y ss.

(43) Serge Salaün, en su estudio "El Género Chico o los mecanismos de un pacto cultural" *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, CSIC, Madrid, 1963, págs. 251-261) aplica estos mismos criterios al fenómeno teatral del sainete lírico finisecular de finales del siglo XIX. Cfr. también el capítulo "De la tonadilla escénica del siglo XVIII al Género Chico" en mi Tesis de Licenciatura *Estudio del libreto "Cádiz" como modelo del Género Chico*, Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, 1990, págs. 68-80.

(44) José Subirà, *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Labor, Barcelona, 1933, pág. 44.