



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

**ANTONIO GUERRERO (1709-1776),
COMPOSITOR DE TONADILLAS EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII**

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor por

JOSÉ ANTONIO MORALES DE LA FUENTE

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. D. Antonio Martín Moreno

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Programa de Doctorado en Historia y Artes
Granada, febrero de 2018

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: José Antonio Morales de la Fuente
ISBN: 978-84-9163-937-4
URI: <http://hdl.handle.net/10481/52498>

A mis padres

A mi madrina

«Y con esmero
ofrece tonadillas
nuestro Guerrero»

Versos extraídos de la tonadilla a dúo
Dos payos y un abogado, de Antonio Guerrero.¹

¹ Biblioteca Histórica Municipal de Madrid Mus 145-13, BHM Tea 220-191; Biblioteca Nacional de España Mss/14062/37.

ÍNDICE

ÍNDICE

Agradecimientos.....	17
Siglas y abreviaturas.....	19
Criterios de transcripción.....	21
INTRODUCCIÓN	25
I. Planteamiento general y objetivos	25
II. Estado de la cuestión.....	34
II.1. La historiografía en torno a la figura de Antonio Guerrero	34
II.2. Ediciones modernas de las obras de Antonio Guerrero	38
III. Metodología, fuentes y terminología.....	42
IV. Estructura del trabajo.....	46
1. LA TONADILLA: UN NUEVO GÉNERO SEGÚN EL <i>MEMORIAL LITERARIO DE 1787</i>.....	51
1.1. «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte»	51
1.2. Aspectos contextuales del artículo	53
1.2.1. España, el teatro y la tonadilla en torno a 1787	54
1.2.2. El <i>Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid</i>	65
1.2.3. Sobre la autoría del artículo	73
1.3. La tonadilla según el <i>Memorial Literario</i> de 1787.....	83

1.3.1. La tonadilla en la primera mitad del siglo XVIII.....	83
1.3.2. La nueva tonadilla de 1757	96
1.3.3. Luis Misón (1727-1766), el supuesto artífice.....	107
1.4. Antonio Guerrero, una figura clave en las investigaciones sobre la tonadilla teatral.....	114
2. ANTONIO GUERRERO (1709-1776): PERFIL BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO	121
2.1. Genealogía, antecedentes teatrales y familia de Antonio Guerrero.....	122
2.1.1. Genealogía de Antonio Guerrero	123
2.1.2. Hermanos de Antonio Guerrero.....	128
2.1.2.1. Manuel Guerrero (†1754)	128
2.1.2.2. Vicente Guerrero (ca. 1722-1758)	132
2.2 Nacimiento, infancia y juventud de Antonio Guerrero (1709-1732)	134
2.2.1. Nacimiento de Antonio Ramón Guerrero Palomino (1709).....	134
2.2.2. Infancia y juventud de Antonio Guerrero (1709-1732).....	137
2.3. Músico teatral en Zaragoza y primeras nupcias con Isabel de Losada Cerquera (1732-1734).....	139
2.4. Primer músico de compañía en Madrid (1734-1769).....	146
2.4.1. Temporadas teatrales en Madrid (1734-1744): compañías de diversos autores teatrales.....	155
2.4.2. Temporadas teatrales en Madrid (1744-1751): compañía de Manuel de San Miguel.....	160
2.4.3. Fallecimiento de Isabel de Losada Cerquera y segundas nupcias con Antonia Orozco (1749)	165
2.4.4. Temporadas teatrales en Madrid (1751-1769): compañías de Manuel Guerrero y de María Hidalgo.....	171
2.5. Años de 1769 a 1772	182
2.5.1. Antonio Guerrero y la Casa Teatro de Comedias de Granada (1770- 1772).....	183
2.6. Últimas temporadas teatrales en Madrid y fallecimiento de Antonio Guerrero (1772-1776)	196
2.7. Epílogo	200

3. LA TONADILLA EN LA OBRA DE ANTONIO GUERRERO	205
3.1. Antonio Guerrero, compositor de música teatral.....	206
3.1.1. Las aportaciones de José Subirá (1882-1980)	207
3.1.2. La obra de Antonio Guerrero.....	212
3.1.2.1. Música incidental para comedias y autos sacramentales	213
3.1.2.2. Música incidental para teatro breve	218
3.1.2.3. Tonadillas.....	229
3.1.2.4. Otras obras	230
3.1.3. Cronología de la obra de Antonio Guerrero	232
3.1.4. Localización y fuentes	238
3.2. El corpus de tonadillas de Antonio Guerrero	251
3.2.1. Tonadillas localizadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid	252
3.2.1.1. Autoría y datación	252
3.2.1.2. Naturaleza de las fuentes.....	257
3.2.2. Nuevas incorporaciones al repertorio tonadillesco de Antonio Guerrero.....	262
3.3. Catalogación de las tonadillas de Antonio Guerrero	269
3.3.1. Criterios de Catalogación.....	270
3.3.2. Catálogo descriptivo de las tonadillas de Antonio Guerrero	274
4. TRES ESTUDIOS DE CASO SOBRE TONADILLAS DE ANTONIO GUERRERO	289
4.1. Una tonadilla con estribillo: la <i>Tonadilla de Cartagena</i> o «Mosqueteros de mi vida»	291
4.1.1. Texto	298
4.1.2. Música.....	302
4.2. <i>Los alguaciles</i> , una tonadilla «de moda nueva» de 1758	306
4.2.1. El manuscrito independiente.....	308
4.2.2. Argumento e interlocutores	312
4.2.3. Estructura	317
4.2.4. La «moda nueva».....	324
4.3. Un último ejemplo musical: la tonadilla a tres <i>Un padre, la madre y su hija</i> (1764)	326
4.3.1. Circunstancias de composición y representación	330
4.3.2. Personajes, argumento y temas	331

4.3.3. Estructura.....	335
4.3.3.1. El entable: la Hija.....	341
4.3.3.2. El número II: el Padre y la Madre.....	344
4.3.3.3. Las <i>Coplas</i> : el núcleo dramático.....	347
4.3.3.4. El número IV: desenlace y anuncio.....	350
4.3.3.5. El final: las seguidillas «encantadas» o «de rumbo extraño».....	353
CONCLUSIONES	367
LISTA DE FIGURAS Y TABLAS	377
BIBLIOGRAFÍA.....	383
ANEXOS	CD adjunto
Anexo 1. «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta corte»	
Anexo 2. Partidas de nacimiento, matrimonios y defunción de Antonio Guerrero	
Anexo 3. Expedientes matrimoniales de Antonio Guerrero	
Anexo 4. Declaración de pobre de Antonio Guerrero y Antonia Orozco en Madrid a 14 de septiembre de 1751	
Anexo 5. Documentos relacionados con la carrera teatral de Antonio Guerrero en Madrid	
Anexo 6. Documentos relativos a la estancia de Antonio Guerrero en Granada	
Anexo 7. «Primer aire de Tonadilla siglo XVIII» de Antonio Guerrero. Transcripción para piano por Jesús Aroca	
Anexo 8. Inventario de la obra de Antonio Guerrero	
1. Criterios de inventario	
2. Inventario de las obras de Antonio Guerrero	
I. Comedias y autos sacramentales	
II. Introducciones, bailes, entremeses y sainetes	
III. Tonadillas	
IV. Otras obras	
Anexo 9. Ediciones críticas	
1. Consideraciones previas	

2. Fuentes

3. Criterios generales de edición

4. Aparato crítico

5. Textos

Tonadilla de Cartagena

El trapacero maestro y su pasante. Tonadilla o juguete a cuatro (1758)

Los alguaciles. Tonadilla, tonada o juguete a seis (1758)

Una gitana y un indiano. Tonadilla a dúo (1764)

Dos payos y un abogado. Tonadilla a tres (1764)

Un padre, la madre y su hija. Tonadilla a tres (1764)

6. Partituras

Tonadilla de Cartagena

El trapacero maestro y su pasante. Tonadilla o juguete a cuatro (1758)

Los alguaciles. Tonadilla, tonada o juguete a seis (1758)

Una gitana y un indiano. Tonadilla a dúo (1764)

Dos payos y un abogado. Tonadilla a tres (1764)

Un padre, la madre y su hija. Tonadilla a tres (1764)

AGRADECIMIENTOS

Antes de proseguir quisiera dejar constancia por escrito de mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, de una u otra manera, han contribuido a que este trabajo haya podido ser realizado.

Al Prof. Dr. D. Antonio Martín Moreno, director de esta tesis doctoral, agradezco enormemente toda su dedicación prestada, sus valiosos y sabios consejos, así como el no menos importante apoyo personal. Por extensión, al resto de profesores que componen el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, por toda la formación que me han proporcionado.

A Elisabeth Le Guin, Associate Professor at the Department of Musicology in The UCLA Herb Albert School of Music, por sus cercanía, sus largas y distendidas charlas cargadas de sabiduría y por haber conducido mi mente por caminos nunca antes explorados hasta ese momento.

Al personal de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, especialmente a su directora, Ascensión Aguerri. Gracias por abrirme las puertas del archivo, por cuidarme tan bien y hacerme sentir como uno más durante mi estancia en el centro. Al equipo del Archivo Municipal de Granada, por la amabilidad con que han puesto en mis manos sus fondos y la atención con que han resuelto mis dudas. A Daniel L. Ramos, párroco de la Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina, por ofrecerme amablemente sus fondos y situarme en el contexto parroquial en el que Antonio Guerrero nació.

A Aurèlia Pessarrodona, por solventar mis dudas tonadillescas y poner a mi disposición todo su gran arsenal de publicaciones. A María José Ruiz Mayordomo, por sus interesantes consejos sobre danza. A Noelia y Carlos, mis asesores filólogos. A Miguelito, por localizarme esos últimos artículos que faltaban en mi bibliografía. A mis por entonces compañeros becarios, Consuelo, Pablo, Pedro, Nano y Miriam, por sus consejos, apoyo y tantos buenos ratos compartidos.

Gracias a Adán y a Rocío, Fátima y Alicia, las chicas de oro: compañeras de piso, de noches de insomnio, de buenos y no tan buenos momentos en Granada. Gracias a mi familia: a mis padres, que con tanto esfuerzo han conseguido darme los estudios que culminan con este trabajo, a mi hermano y mi primo Enrique. Gracias a David, por cuidarme y soportarme, que no es poco. Mil gracias a mi buena amiga Gema, asesora histórica y mucho más. Sin ella estoy completamente seguro que esta tesis no hubiera llegado nunca a su fin. Finalmente, gracias a todas esas personas que han creído en mí y me han dado ánimos en aquellas tantas veces en las que no me sentía capaz de llevar a buen puerto este trabajo.

A todos, GRACIAS.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

Siglas

ACJ	Archivo de la Catedral de Jaca
ACT	Archivo de la Colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina
AHDM	Archivo Histórico Diocesano del Arzobispado de Madrid
AHN	Archivo Histórico Nacional (Madrid)
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AMGR	Archivo Municipal de Granada
APSSM	Archivo de la Parroquia de San Sebastián de Madrid
AVM	Archivo de Villa de Madrid
BHM	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
BNAH	Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
HD	Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional de España
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
ITB	Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) del Institut del Teatre (Barcelona)
MH	Museo de Historia de Madrid
MTB	Musik- och teaterbiblioteket (Stockholm, Sweden)
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
S-Skma	Sweden, Stockholm Kungliga Musikaliska akademins bibliotek

Abreviaturas

Baut.	bautismo	Tip.	Tipografía
Dif.	difuntos	v.	vuelto
c.	compás		
cc.	compases	B	bajo
com.	comisario/a	cb	contrabajo
Fig.	figura / figuras	cln	clarín
fol.	folio	fg	fagot
Inv.	Inventario	fl	flauta
Matrim.	matrimonio	ob	oboe
Mss	manuscrito	tpa	trompa
Mus	Música	v	voz
n.	nota	vl	violín
r.	recto	vln	violón
Tea	Teatro		

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

A la hora de transcribir los textos recogidos en esta tesis doctoral se ha empleado un método literal modernizado, una tendencia a medio camino entre la literal y la modernizada expuesta de una manera clara y resumida por Branka M. Tanodi en «Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación»,² a los cuales esta investigación remite. Este procedimiento tiene como intención «que la edición refleje lo más exactamente posible al original y al mismo tiempo permita una lectura ágil y fidedigna».³

Tan sólo se han salido de estos criterios y, consecuentemente, de estas normas, los ejemplos extraídos de los apuntes teatrales que han sido diseminados a lo largo de todo el trabajo. En este sentido, para su transcripción se han usado las mismas normas que atañen a la edición crítica de las obras contenidas en el anexo 9, que han sido allí detalladamente descritos bajo el epígrafe «Criterios generales de edición».

² Branka M. Tanodi, «Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación», *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*, 3 (2000), pp. 259-270.

³ Tanodi, op cit., cita en p. 263.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

I. Planteamiento general y objetivos

Desde muy antiguo existían en nuestro país tonos, tonadas, tonadicas y tonadillas. Por lo que se refiere a estas dos últimas denominaciones, algunos de los más tempranos ejemplos del término, recogidos por el *Diccionario de Autoridades* (1739),¹ pueden encontrarse entre los textos literarios de grandes ingenios del siglo de oro, como en esta cita extraída de *El celoso extremeño* del insigne Miguel de Cervantes (1547-1616):

Y como sí vendré, respondió Loaysa, y aun con tonadicas nuevas [...].
Y por ahora escuchad esta tonadilla.²

¹ «Tonadica o tonadilla», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado 23/10/2017).

² El texto completo, extraído de Miguel de Cervantes, *El celoso extremeño* (Barcelona: Likgua, 2011), p. 19, es el siguiente:
«Y ¡cómo si vendré! –replicó Loaysa-, y aun con tonadicas nuevas.
- Eso pido –dijo Luis-; y ahora no me dejéis de cantar algo, porque me vaya a acostar con gusto; y, en lo de la paga, entienda el señor pobre que le he de pagar mejor que un rico.
- No reparo en eso –dijo Loaysa-; que, según yo os enseñaré, así me pagaréis, y por ahora escuchad esta tonadilla, que cuando esté dentro veréis milagros.

O esta otra, que proviene de uno de los poemas de Cristóbal de Mesa (1559-1633):

Sólo tienen valor Plauto, y Terencio.
Reinan comedias, reinan tonadillas,
Y todo lo demás está en silencio.

De acuerdo con las palabras de José Subirá (1882-1980), a quien la investigación en torno a la tonadilla debe tanto:

Venía siendo «tonadilla» la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión. Había sido «tonadilla» la breve canción que recibía cuando más un estribillo y que remataba los sainetes y «bailes» en la primera mitad del siglo XVIII antes de que, desprendiéndose de ellos, adquiriese gran longitud, personalidad propia y rasgos inconfundibles. Fue «tonadilla» la colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando «villancicos», que se cantaban en el templo, antes de que llegase a florecer la «tonadilla escénica».³

Como puede comprobarse, el vocablo *tonadilla* no encerraba un significado unívoco, sino que hacía referencia a toda una variedad de tipologías que incluso llegaron a coexistir en el tiempo.⁴ De hecho, el término es utilizado con frecuencia de forma imprecisa por los historiadores, incluso por alguien tan experto en la materia como lo era el propio José Subirá.

Pues bien, pasada ya la mediación del siglo XVIII, bajo esa misma denominación comenzó a cobrar vigor en el teatro un nuevo género, al cual Subirá acuñó el apelativo

- Sea en buenhora –respondió el negro».

³ José Subirá, *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930), vol. 1, pp. 13-14. Todavía mucho tiempo después de esto, en época de Subirá, seguía utilizándose el término para aludir a «la canción suelta que se divulga en los teatros de variedades, tras la fatal decadencia del llamado “género chico”, como si con ese nombre se quisieran evitar el galicismo “cuplé” o cualquier otro vocablo menos castizo del que aquella palabra parece tener» (op. cit, p. 14).

⁴ Para más datos sobre los sentidos de las voces *tonadilla* y *tonada* véase op. cit., pp. 73-81.

escénica para distinguirlo así de sus restantes homónimos.⁵ De esta manera, el epígrafe *tonadilla escénica* pasó a designar, en palabras del propio erudito,

aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750, y durante medio siglo florecieron esplendorosamente, para caer bien pronto en olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra.⁶

Como se comprobará más adelante, el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* atribuyó en 1787 la creación del modelo o principio de este género a Luis Misón gracias a una composición a dúo presentada treinta años atrás, es decir, en 1757. Y, según narra este mismo texto, «desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo D. Luis Misón, don Manuel Pla, y D. Antonio Guerrero».⁷ Ciertamente, todos ellos crearon tonadillas con posterioridad a la fecha establecida en la mencionada publicación. Sin embargo, lo que no parecía estar tan claro -y esto es algo que ya apuntó el propio Subirá, si bien luego acabó sometiéndose en mayor o menor medida a los dictámenes propuestos por el *Memorial*- es que esa nueva tonadilla o tonadilla escénica -si quiere emplearse la denominación por él acuñada- hubiese nacido espontáneamente por obra y gracia de Misón, sobre todo teniendo en cuenta que ya existían tonadillas desde mucho tiempo atrás aun con diferentes significados. De hecho, el propio erudito, tras bucear en los diccionarios en búsqueda de las diferentes acepciones de *tonada* y *tonadilla* y establecer su genealogía,⁸ llegó a la

⁵ Para una concepción global del término en obras de referencia véase M^a Encina Cortizo y Walter Guido, «Tonadilla escénica», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. y coord. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999-2002), vol. 10, pp. 343-352; y Roger Alier, «Tonadilla», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. S. Sadie (Londres: Macmillan, 2001), vol. 25, pp. 581-582.

⁶ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 13.

⁷ «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre de 1787, parte segunda), pp. 169-174, cita en p. 171.

⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 15-18 y pp. 81-89.

conclusión de que la tonadilla escénica no era más que una evolución de aquella otra tonadilla con la que se cerraban jácaras y sainetes:

la jácara cantada y el entremés o sainete frecuentemente terminaban con un número cantado, que por cierto no solía ser el único. Poco a poco esa pieza final fue aumentando su amplitud, a la vez que se desentendía del asunto principal, pues mostraba situaciones no ya complementarias, sino en absoluto ajenas al argumento desarrollado momentos antes. A fuerza de ensanchar su extensión, volumen e interés ese número postrero, acabó por desgajarse del sainete.⁹

A los ojos de Begoña Lolo, la conclusión ofrecida por Subirá resultaba «poco sostenible».¹⁰ Y es que, verdaderamente, establecer el surgimiento y evolución de la por él llamada tonadilla escénica se configura como una tarea realmente difícil, como bien determinó la propia autora:

Ahora bien el nacimiento de la tonadilla y sus primeros años de vida teatral han sido siempre difíciles de determinar, tanto desde el punto de vista cronológico como desde el análisis de su genealogía y estructura formal, «oscuros» como así los denominó Subirá en el primer volumen de su magna obra *La tonadilla escénica* (1928).¹¹

Ni siquiera hoy en día, casi un siglo después, esta tarea ha conseguido llevarse a cabo con éxito. No obstante, ello no es más que el reflejo del estadio en el que todavía se encuentran nuestros estudios sobre la tonadilla, aun pesar de que en los últimos años hayan recibido una mayor atención y revitalización, incluso, con más novedosas propuestas por parte de los estudiosos y una mayor atención por parte de los intérpretes.

⁹ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 88.

¹⁰ Begoña Lolo, «Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1765). Una revisión del género», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid – CSIC, 2008), pp. 41-62, cita en p.51.

¹¹ Lolo, «Sainetes y tonadillas con música», cita en p. 49.

No es este el momento de realizar aquí de nuevo un estado de la cuestión general de la tonadilla que remita una vez más al origen de las investigaciones en torno al género, suficientemente conocidos hoy en día.¹² En su lugar remito a los espléndidos antecedentes trazados por Aurèlia Pessarrodona dentro del marco de su tesis doctoral,¹³ así como al más reciente artículo «La tonadilla hoy: tres visiones desde el extranjero».¹⁴ No obstante, debo mencionar que, aun a pesar de los más recientes trabajos llevados a cabo con posterioridad a lo allí expuesto –entre los que se encuentran la gran cantidad de estudios sobre diferentes y precisos temas tonadillescos elaborados por la mencionada autora¹⁵ o el libro de Elisabeth Le Guin, titulado *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*,¹⁶ que ha abierto el conocimiento del género a un ámbito mucho más internacional– las investigaciones, ediciones e incluso interpretaciones tonadillescas continúan poniendo el foco de atención en aspectos de la tonadilla más o menos tardía,¹⁷ en detrimento del tratamiento de la tonadilla temprana. Esto se aprecia claramente en los trabajos sobre compositores, como en la antigua monografía en torno a Blas Laserna (1751-1816), en el que tenía cabida la aproximación de Julio Gómez «Don Blas de Laserna: un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero»;¹⁸ o la edición de tonadillas

¹² No obstante, han sido incluidos en el apartado «Bibliografía» de esta tesis doctoral aquellos estudios más representativos en torno al tema, aun al margen de que tengan más o menos relación con la figura de Antonio Guerrero y su producción.

¹³ Aurèlia Pessarrodona, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, 3 vols., tesis doctoral, Ph.D., (Universitat Autònoma de Barcelona, 2010), vol. 1, pp. 6-23.

¹⁴ Aurèlia Pessarrodona, «La tonadilla hoy: tres visiones desde el extranjero», *Matèria* 9 (2015), pp. 179-186.

¹⁵ Para una completa relación sobre las publicaciones de Aurèlia Pessarrodona relacionadas con la tonadilla remito al apartado «Bibliografía» en este mismo trabajo.

¹⁶ Elisabeth Le Guin, *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (Berkeley: University of California Press, 2014).

¹⁷ De hecho, la propia Elisabeth Le Guin reclamó la atención sobre este tipo de repertorio en «Hacia una revalorización de la tonadilla tardía», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 183-223.

¹⁸ José Luis de Arrese, *El músico Blas de Laserna*, en colaboración con Eduardo Aunós y Julio Gómez, prólogo de Julio Asiáin (Corella: s.e., 1952). El mencionado estudio de Julio Gómez se encuentra en las pp. 119-163. Véase también José Subirá, «El patriotismo musical del compositor Laserna: Aragón restaurado», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 4 (octubre 1924), pp. 502-513. Precisamente a

de Pablo Esteve (ca. 1730-1794).¹⁹ Los artículos de Juan Pablo Fernández-Cortés y Beatriz Gurbindo,²⁰ respectivamente, sobre el navarro José Castel (1737-1807) y el más reciente estudio, catalogación y edición crítica de Ángel Ruiz Rodríguez sobre el mismo.²¹ La monografía en torno a la figura de Antonio Rosales (1740-1801)²² elaborada por Begoña Lolo conjuntamente con Germán Labrador y la colaboración de Albert Recasens; o la amplia tesis doctoral de la mencionada Aurèlia Pessarrodona relativa a Jacinto Valledor (1744-1809)²³ y toda la serie de artículos derivados de ella.²⁴

este mismo compositor se debe el espectáculo *Trilogía de Tonadillas* de Blas de Laserna, donde fueron recuperadas *La España antigua, El sochantre y su hija* y *La España moderna*. Todo ello dentro del ciclo Teatro Musical de Cámara de la Fundación Juan March de Madrid los días 8, 9, 10 y 13 enero 2016. En la interpretación de las mismas tomaron parte Ruth Iniesta (soprano), Juan Manuel Padrón (tenor), Manuel Mas (barítono), Rosa Zaragoza (actriz) y Forma Antiqua, bajo la dirección musical de Aarón Zapico y la dirección de escena de Pablo Viar.

¹⁹ Pablo Esteve, *Tonadillas escénicas a solo*, edición a cargo de Fernando J. Cabañas Alamán (Madrid: RCSMM, 1992).

²⁰ Juan Pablo Fernández-Cortés, «José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla», *Revista de Musicología*, XXIV/1-2 (2001), pp. 115-134; _____, «La música instrumental de José Castel (1737-1807)», *Príncipe de Viana*, LXVII/238 (2006), pp. 515-535; y Beatriz Gurbindo Gil, «José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid», *Nassarre*, XVII/1-2 (2001), pp. 243-303.

²¹ Ángel Ruiz Rodríguez, «De las tonadillas escénicas irrepitibles de José Castel (1737?-1807) en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudio, catalogación y edición crítica», *Música*, 22 (2015), pp. 111-151.

²² Begoña Lolo y Germán Labrador, *La música en los teatros de Madrid, I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, con la colaboración de Albert Recasens (Madrid: Alpuerto, 2005). Mucho tiempo antes, Subirá había reclamado su salida del anonimato en «Un compositor olvidado: Antonio Rosales», *Ritmo*, 48 (1932), pp. 4-5.

²³ Aurèlia Pessarrodona, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, tesis doctoral, Ph.D. (Universitat Autònoma de Barcelona, 2010).

²⁴ Aurèlia Pessarrodona, «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Revista de Musicología*, XXX/1 (2007), pp. 9-47; _____, «Desmontando a Malbrú: La dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor», *Dieciocho*, 35/2 (2012), pp. 301-332; _____, «Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito / Musics and Knowledge in Transit*, eds. Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias (Lisboa: Edições Colibri; Instituto de Etnomusicología, Centro de Estudios em Música e Dança; SIBE - Sociedad de Etnomusicología, 2012); _____, «Una tonadilla ilustrada en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor», *Cuadernos Dieciochistas*, 15 (2014), pp. 335-366; _____, «Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Nassarre*, 31 (2015), pp. 101-137; _____, «La tonadilla a Barcelona al volent dels anys 1780: el segon període de Jacinto Valledor», *Revista Catalana de Musicologia*, 8 (2015), pp. 103-135; y _____, «Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28 (2015), pp. 87-114.

A todo esto deben añadirse las ediciones y grabaciones de tonadillas de diversos compositores editadas por Javier Suárez-Pajares,²⁵ Juan de Udaeta²⁶ o Pessarrodona,²⁷ respectivamente, y algunas otras incursiones de menor importancia en relación con otros tonadilleros.²⁸

Tan sólo parece mirar hacia los primeros años de la tonadilla el reciente Simposio Internacional *Música y teatro en el siglo XVIII hispánico en torno a Luís Misón (1727-1766)*, organizado por la Universidad Autónoma de Barcelona y el Ayuntamiento de Mataró y celebrado en este mismo lugar -su ciudad de nacimiento- del 2 al 6 de noviembre de 2016 aprovechando la efeméride del 250 aniversario de su fallecimiento,²⁹ cuyos resultados se encuentran aún pendientes de publicación. Por otra parte, debe destacarse por la metodología que plantea a la hora de profundizar en los orígenes del género y el empleo de algunas obras de Guerrero como ejemplos, el interesante artículo de Begoña Lolo titulado «Sainetes y tonadillas con música en el

²⁵ Javier Suárez-Pajares, ed., *Tonadillas, I. Los zagales o El pozo, La cantada vida y muerte del General Malbrú, El presidiario, Lección de música y bolero* (Madrid: ICCMU, 1998). Los compositores de las obras que aparecen en este volumen son: Pablo Esteve, Jacinto Valledor, Pablo del Moral y Blas Laserna.

²⁶ Manuel García, *La maja y el majo, La declaración, Quien porfia mucho alcanza, El poeta calculista*, ed. Juan de Udaeta (Madrid: ICCMU, 2008). Existe grabación sonora de *El majo y la maja, La declaración* y *El poeta calculista* en Manuel García, *El poeta calculista. Tonadillas*, Ruth Rosique, Mark Tucker, Orquesta Ciudad de Granada, dir. Andrea Marcon (Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía SE-1186-2006, 2006, disco compacto).

²⁷ Aurèlia Pessarrodona, ed. *La 'tonadilla' del segle XVIII i Catalunya* (Barcelona: Tritó, 2008). El volumen incluye las siguientes obras: *El soldado* de Manuel Pla, *Una graciosa de compañía y un compositor de viejo* de Luis Misón, *La buñuelera y el catalán* de Pablo Esteve y *La ramilletera* de Jacinto Valledor.

²⁸ Por ejemplo, Juan Bautista Varela de la Vega, «Dos tonadillas de Pablo del Moral en el archivo de música de la Catedral de Valladolid», *Revista de Musicología*, XV/1 (1992), pp. 221-230.

²⁹ Según la información aportada por Aurèlia Pessarrodona, estos resultados serán publicados en la editorial Arpegio, de Sant Cugat del Vallès (Barcelona).

Madrid del siglo XVIII (1750-1765). Una revisión del género»,³⁰ fruto del proyecto de investigación *Sainetes con música en los teatros de Madrid (1750-1800)*.³¹

Dicho esto, por lo que se refiere particularmente al establecimiento de la genealogía y primeros años de la tonadilla, la figura de Antonio Guerrero resulta totalmente indispensable y fundamental. No sólo creó tonadillas según el nuevo estilo anteriormente señalado por el *Memorial Literario*, sino también otro tipo de piezas –en mayor o menor medida cercanas a éstas– que eran incluidas o epilogaban bailes, entremeses y sainetes. Podría citarse un número considerable de estas muestras, pero se dirá tan sólo por ahora que las piezas más antiguas de este tipo datan de 1752, bastantes años antes de la fecha dada por el *Memorial* para el surgimiento del nuevo género. Es por ello que las aportaciones de Guerrero ocupen un lugar de excepcional interés a la hora de profundizar en los orígenes y primeros pasos de la tonadilla por cuanto que constituyen una línea directa que vincula el nuevo género teatral con sus antecedentes.

Debido a ello, y ante la ausencia de estudio alguno versado sobre el compositor o algún aspecto relacionado con él, esta tesis doctoral plantea el objetivo principal de profundizar en la figura y producción de Antonio Guerrero como medio para conocer el origen y primeros pasos de la nueva tonadilla teatral. Todo ello dentro del marco cronológico del segundo tercio del siglo XVIII en Madrid, lugar en el que el compositor desarrolló la mayor parte de su carrera como músico teatral. Como consecuencia de ello se pretende rehabilitar su memoria, hacer que sus obras vuelvan a ser conocidas y representadas, y, en un estadio superior, contribuir al conocimiento y difusión de la música teatral española del siglo XVIII, así como de sus principales figuras.

Sin embargo, ante la magnitud de tal objetivo y teniendo en cuenta el estado en que se encontraban las investigaciones en torno a Guerrero, este objetivo ha sido focalizado y limitado en otros dos objetivos más pequeños y concretos:

³⁰ Begoña Lolo, «Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1765). Una revisión del género», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid – CSIC, 2008), pp. 41-62.

³¹ Como colofón del mismo tuvo lugar el congreso realizado en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid del 26 al 28 de marzo de 2007.

- Reconstruir la trayectoria biográfica y artística de Antonio Guerrero, algo que era completamente necesario debido al gran desconocimiento que sobre su figura ha imperado hasta el momento, pero, además, también necesario de cara a comprender el ámbito y las circunstancias en las que se desarrolló la creación de su producción; porque la obra de un compositor no puede desligarse de las circunstancias en las que tuvo lugar.

- Estudiar la aportación musical de Antonio Guerrero dentro del ámbito teatral, particularmente en el terreno de la tonadilla. No obstante, teniendo en cuenta que el planteamiento de un estudio que abarcase de una manera profunda tanto las nuevas tonadillas como las antiguas piezas insertas en obras teatrales implicaría inevitablemente el tratamiento de un corpus mucho mayor de obras que desbordaría completamente la investigación, se ha optado por circunscribir principalmente este trabajo a aquellas nuevas muestras del género, dejando para posteriores investigaciones incursiones más profundas en las restantes tonadillas con la intención de que en un futuro puedan vincularse unas y otras. En este sentido, para que el lector pueda hacerse una idea, el desarrollo de una correcta investigación en torno a las antiguas tonadillas insertas en piezas de teatro breve requeriría un planteamiento metodológico mucho más ambicioso que implicaría el estudio de géneros breves como el baile, entremés y sainete –el corpus más abundante de entre todos los que conforman la integral de Guerrero- e involucraría examinar además de los materiales musicales sus correspondientes libretos teatrales, de los que existen incluso varias copias para muchos de ellos. Por otra parte, no se ha tratado de realizar un análisis riguroso de cada una de las tonadillas del compositor, sino más bien plantear un primer trabajo general sobre su corpus tonadillesco que aglutine todas sus obras y destaque aquellos aspectos más relevantes con la intención de conocer el género en sus primeros años de andadura.

Aun a pesar de ello, soy plenamente consciente de no haber agotado el tema. La gran cantidad de datos biográficos y artísticos son difíciles de encontrar y abarcar en su totalidad en un primer acercamiento y el catálogo de obras que conforma su producción lo suficientemente amplio y constantemente susceptible de ser ampliado en función del avance de las investigaciones. No obstante, considero que esta tesis doctoral y el aparato documental que hay detrás de ella constituyen el primer estudio enteramente científico relacionado con la figura y producción de Antonio Guerrero, capaz de asentar las bases

para investigaciones futuras que permitan un más amplio conocimiento de su labor como músico y compositor y, en relación con el objetivo anteriormente planteado, que permitan un mejor entendimiento de la tonadilla temprana.

II. Estado de la cuestión

II.1. La historiografía en torno a la figura de Antonio Guerrero

La historia de la música no sólo la construyen los grandes compositores, aquellos grandes genios que conforman el canon de la música occidental, que crearon la música que habitualmente se escucha hoy en día, que colman las páginas de nuestros libros. Está configurada, también, a partir de otros compositores o intérpretes que día a día desempeñaron su profesión de una manera digna y silenciosa, sin pensar nunca en ocupar las páginas de los anales de la música occidental. Este fue el caso de gran parte de los tonadilleros y tonadilleras españoles del siglo XVIII. Este fue el caso, también, de Antonio Guerrero.

La primera vez que fue mencionado por un texto o aproximación más o menos historiográfica tuvo lugar tan sólo diez años después de su muerte, en 1787. En este momento, el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, una de las más importantes publicaciones periódicas de la centuria, publicó el artículo «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte».³² Aquí era destacado como músico y compositor clave en aquellos primeros años de consolidación de la tonadilla, lo que supone, obviamente, el reconocimiento al desempeño de su labor en una fecha verdaderamente temprana. Sin embargo, la asimilación de lo expuesto en este documento como fuente fidedigna ha propiciado una concepción del artista, si bien no del todo errónea, sí en parte desvirtuada por parte de la historiografía posterior. En

³² «Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte». *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre 1787, parte segunda), pp. 169-174.

este sentido, de una manera resumida, ya que posteriormente se abordará todo ello con detenimiento, el texto mostraba un restringido concepto del músico como compositor de tonadillas, su decadencia o retirada en torno a los años finales de la década de los sesenta del siglo XVIII, y, por último, un discreto papel secundario a la sombra de Luis Misón, a quien el mencionado artículo señaló para la posteridad como el creador del género teatral más popular de toda la centuria: la tonadilla. Ejemplo de todo ello es la brevísima entrada con que aparece en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni (1807-1889), donde el compositor no era más que un simple «autor de varias tonadillas cantadas con aplauso en los teatros de Madrid por los años de 1758».³³

Quizás precisamente a esto último se deba, en parte, el hecho de que haya pasado bastante desapercibido para la historia. Y es que la figura de Antonio Guerrero ha recibido una escasa y parcial atención por parte de la historiografía tanto musical como teatral, hecho que se acentúa considerablemente en el caso de la segunda. En este sentido, obsérvese como, por ejemplo, la ambigüedad con que es descrito en una fuente reciente como es el *Catálogo* de Fernández Cortés:

Músico primero de los teatros de Madrid, parece ser el autor de S. como La crítica, la señora, la primorosa y la linda, El chasco de los aderezos, El gallego hablador, El poeta y sus compañeros, Los señores fingidos, y La avaricia castigada. Quizás de algunos no sea sino autor de la parte musical.³⁴

Suficientemente citado como uno de los primeros tonadilleros pero escasamente tratado en profundidad, las parcas noticias que se conocen sobre su vida y obra son frecuentemente puntuales y a menudo se presentan como erróneas o, al menos,

³³ Baltasar Saldoni, «Guerrero, D. Antonio», *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881), vol. 4, segunda sección, p. 132. Existe una edición facsímil de ésta, preparada por Jacinto Torres con índices completos de personas, materias y obras (Madrid: Centro de Documentación Musical – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1986). También presentan breves entradas en esta obra Rosalía Guerrero y Manuel Guerrero, sobrina y hermano, respectivamente, del compositor.

³⁴ Juan F. Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII* (Oviedo: Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, 1993), p. 701.

imprecisas; y deben ser buscarlas en el seno de trabajos más amplios que tienen como objeto de estudio el teatro dieciochesco y, sobre todo, la tonadilla, género al que Guerrero ha permanecido casi exclusivamente vinculado para la posteridad.

Dentro de este tipo de trabajos se encuentran las obras de Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), Rafael Mitjana (1869-1921) y José Subirá. (1882-1980). Por lo que se refiere al primero, Cotarelo diseminó diversos datos en obras que tenían como objeto de estudio el teatro español, entre las que destacan principalmente la *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*³⁵ y su amplio trabajo *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*,³⁶ donde el compositor presentaba además una entrada propia dentro del extenso listado que incluía datos de más de trescientos cincuenta actores que representaron las obras del sainetero Ramón de la Cruz, publicado como uno de sus apéndices.³⁷ Por su parte, fue contemplado en algunas de las páginas de *La música en España*, de Mitjana, un texto escrito por el musicólogo y diplomático originalmente para la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*³⁸ de Paris se publicó posteriormente de

³⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934).

³⁶ Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899).

³⁷ Se trata del Apéndice VIII, titulado «Actores que representaron las obras de D. Ramón de la Cruz», pp. 472- 608. Las entrada correspondiente a Antonio Guerrero se encuentra en la página 523 y las de otros miembros de su familia, de igual apellido y también dedicados a la profesión teatral, en pp. 522-524. Realmente interesante e importante para el conocimiento de la formación de las compañías teatrales de este periodo es el anterior Apéndice VII: «Listas de las Compañías de los teatros de Madrid, desde 1757 a 1794, época en que escribió D. Ramón de la Cruz», publicado también en la mencionada monografía, pp. 440-472. Véase, además, Cotarelo, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917); _____, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, edición facsímil, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García (Granada: Universidad de Granada, 1997); _____, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols., estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal (Granada: Universidad de Granada, 2000); y _____, *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirarte y María del Rosario Fernández «La Tirana»*, prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007).

³⁸ Albert Lavignac y Lionel de La Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 11 vols. (Paris: Librairie Delagrave, 1913-1931).

manera independiente.³⁹ No obstante, fue José Subirá,⁴⁰ uno de los grandes investigadores del teatro musical español,⁴¹ quien aportó una mayor cantidad de datos y noticias a lo largo de sus numerosos trabajos, sobre todo en *La música en la Casa de Alba*⁴² y en su gran cantidad de investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de la tonadilla, la cual quedó plasmada en varias obras y abundantes artículos, entre los que destaca por su indiscutible y enorme valor *La tonadilla escénica*,⁴³ un ingente trabajo en tres volúmenes que ha perdurado como obra definitiva sin las consecuentes revisiones críticas que el avance del tiempo hubiera requerido y que, además de constituir hasta el momento la principal fuente de referencia en torno al género, ha sesgado otras posibles investigaciones que pudieran derivarse de ella.⁴⁴

Todas estas obras vienen a ser, a pesar del enorme tiempo transcurrido, las principales fuentes de referencia relativas al compositor, hasta el punto de que los posteriores acercamientos que se han realizado en torno a su figura repiten invariablemente lo allí expuesto. Esto se hace patente en la correspondiente entrada de

³⁹ Rafael Mitjana, *La música en España: arte religioso y arte profano*, edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993), pp. 340-341.

⁴⁰ Para más detalles sobre su vida y obra véase José María Llorens, «El Excmo. Sr. D. José Subirá Puig. Biografía y bibliografía», *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 3-19; y José López Calo, «Subirá Puig, José [Jesús A. Ribó]», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. y coord. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1999-2002), vol. 10, pp. 84-87.

⁴¹ En relación a las investigaciones de José Subirá sobre el teatro español véase *Historia de la música teatral en España* (Barcelona: Labor, 1945).

⁴² José Subirá, *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927), pp. 276-277.

⁴³ José Subirá, *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930). Intensamente relacionado con estos tres volúmenes se encuentra el titulado *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1932). Posteriormente, un volumen de menores dimensiones pero atendiendo a los mismos postulados expuestos en las obras ya enunciadas apareció bajo el título *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores* (Barcelona: Labor, 1933). A destacar entre sus trabajos posteriores, siempre en relación con la tonadilla, es el *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo primero. Teatro menor: tonadillas y sainetes* (Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1965). Para más detalles sobre la aportación de José Subirá en relación con el género de la tonadilla consúltese el apartado «Bibliografía» en este mismo trabajo.

⁴⁴ Véase María Cáceres-Piñuel, «José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)», *Artigrama*, 26 (2011), pp. 837-856.

Antonio Guerrero en el *Diccionario de la música Labor*,⁴⁵ que toma como única fuente las aportaciones de Subirá, pero continúa estando presente en las más recientes voces relativas al músico elaboradas por Eleanor Russell y Emilio Casares, respectivamente, en obras de referencia como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴⁶ o el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*;⁴⁷ así como en la realizada por Bruach para *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁴⁸ o Bourlignieux para el *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*.⁴⁹ o Todo ello no hace más que probar el nulo avance de las investigaciones posteriores en relación con el compositor.

II.2. Ediciones modernas de las obras de Antonio Guerrero

Dicho esto, no es extraño que de toda la producción de Antonio Guerrero no existan más que unas cuantas piezas en edición moderna, lo cual no hace más que reiterar las carencias de nuestras investigaciones tanto en lo referente al género de la tonadilla en general como en lo que concierne a Antonio Guerrero en particular. Y no es de extrañar que estas obras pertenezcan sobre todo a su producción tonadillesca, la cual ha recibido una mayor atención por parte de la historiografía musical.

Por lo que a su música se refiere, de entre todas la producción de Antonio Guerrero tan sólo tres obras han visto la luz en edición moderna, si bien ninguna ha sido

⁴⁵ «Guerrero, Antonio», *Diccionario de la música Labor*, eds. Joaquín Pena e Higinio Anglés (Barcelona: Labor, 1954), tomo I, p. 1.169. Aunque no existen indicaciones al respecto, podría suponerse como autor de esta voz el propio José Subirá ya que su nombre figura como uno de los colaboradores de la obra.

⁴⁶ Eleanor Rusell, «Guerrero, Antonio», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. S. Sadie (Londres: Macmillan, 2001), vol. 10, p. 500.

⁴⁷ Emilio Casares Rodicio, «Guerrero, Antonio», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. y coord. Emilio Casares Rodicio (Madrid: SGAE, 1990-2002), vol. 6, pp. 36-37.

⁴⁸ Agustí Bruach, «Guerrero, Antonio», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, 27 vols. ed. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1999-2006), Personenteil 8, p. 189.

⁴⁹ Guy Bourlignieux, «Guerrero, Antonio», *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 12 vols., diretto da Alberto Basso (Torino: Unione Tipografico - Editrice Torinese, 1983-1989), Le biografie, vol. 3, pp. 353-354.

editada con su instrumentación original. Entre estas piezas se encuentran dos tonadillas breves pertenecientes a la música para el sainete *Los señores fingidos*⁵⁰ (1753), que Subirá denominó «Tonadilla de la Paloma» y «Tonadilla de los Náufragos», respectivamente. Fueron incluidas en arreglo para canto y piano formando parte de los numerosos ejemplos que conformaban el tercer volumen de *La tonadilla escénica*.⁵¹ El texto de estas obras fue transcrito por el erudito, además del de los tres restantes números que conformaban la totalidad de la música incidental compuesta para este sainete: los quattros «Pues ya los rigores» y «Vivan nuestros señores», así como las seguidillas «Aquestas seguidillas».⁵²

También arregladas, pero en este caso para piano solo –sin texto- por Jesús Aroca, vieron la luz unas seguidillas de Guerrero -no identificadas por esta investigación- que fueron presentadas como *Primer aire de tonadilla (siglo XVIII)* en su *Reseña histórica de la tonada. Colección de transcripciones musicales de los siglos XVI, XVII Y XVIII*.⁵³ Se trataba de un *Allegretto mosso*, que viene a tener las características de una tirana,⁵⁴ seguido de unas *Manchegas*, a propósito de las cuales Jerónimo Gómez Rodríguez destacaba en las consideraciones previas:

Uno de los principales tonadilleros del siglo XVIII fue Guerrero, quien, lo mismo que Moral, Esteve y Laserna, compuso follas, mogigangas, Tiranas y Seguidillas.

⁵⁰ BHM Mus 64-15. Los correspondientes apuntes teatrales se encuentran en BHM Tea 1-159-46, BHM Tea 198-58 y BNE Mss/14594/11.

⁵¹ José Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 3, pp. [1]-[8]. Los incipits literarios son, respectivamente: «Palomito de mi vida» y «En el puerto de la Habana».

⁵² José Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 3, pp. 19-22.

⁵³ Jesús Aroca, *Reseña histórica de la tonada. Colección de transcripciones musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII*, precedida de breves consideraciones acerca de la música popular española en los referidos siglos por Jerónimo Gómez Rodríguez (Madrid: Imprenta de Regino Velasco, 1913), pp. 6-9. También aparece recogida la pieza en el especial dedicado a Jesús Aroca en *Mundial Música*, 40 (abril, 1919), pp. 65-57. Se incluye facsímil de la pieza en anexo 7.

⁵⁴ Sobre la tirana, véase José Subirá, «La “tirana” poético-musical», *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, nº 5-6 (1967), pp. 161-178; José Antonio Morales de la Fuente, «La Tirana del tripili en el repertorio tonadillesco», *MAR - Música de Andalucía en la Red*, artículo aprobado pendiente de publicación (2017); y Mariano Pérez Gutierrez y Rubén Pérez Bugallo, «Tirana», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. y coord. Emilio Casares (Madrid: SGAE, 1999-2002), vol. 10, pp. 305-305.

En las manchegas, de su Tonadilla a tres, se observa en toda su pureza ese estilo que realizaba el sentido de la letra, en la que los conceptos aparecían expresados en forma poética o graciosa con la galanura que les prestaba la agudeza del ingenio.⁵⁵

No debe tenerse en cuenta, sin embargo, la «Canción del arriero», pieza que Mitjana atribuyó por error a Guerrero cuando realmente pertenecía a la tonadilla *La pescadora inocente y el arriero* de Pablo de Esteve,⁵⁶ y que incluyó en *La música en España*⁵⁷ conforme a un arreglo para canto y piano.

Por lo que se refiere a los textos de su producción. De nuevo se le debe a Subirá la transcripción del libreto completo de la tonadilla general *Los alguaciles*, pieza de 1758⁵⁸ así como el texto de los números musicales de la salida festiva ligada al sainete titulado *El prioste de los gitanos*,⁵⁹ cuya música es atribuida por Subirá a Guerrero con serias dudas por parte de esta investigación. Por otro lado, también se encuentra la transcripción de la tonadilla a dúo *Un gitano y una indiana* (1764), elaborada de una manera más rigurosa que el anterior por Daisy Rípodas Ardanaz e Inmaculada Lapuista dentro del marco de la monografía titulada *El indiano en el teatro menor español del setecientos*.⁶⁰ Sin embargo, en esta transcripción faltan las correspondientes seguidillas con que termina la obra.

Por otro lado, mención especial merece, por lo que supone aunar texto y música en una única obra, las ediciones modernas de William R. Manson y C. George Peale de dos obras de Luis Vélez de Guevara (1579-1644) para las que Antonio Guerrero

⁵⁵ Aroca, *Reseña histórica de la tonada*, p. [3].

⁵⁶ BHM Mus 185-1. El título completo de esta tonadilla a dúo es: *La pescadora inocente y el arriero*. El apunte teatral correspondiente se encuentra en este mismo centro bajo la signatura BHM Tea 222-213.

⁵⁷ Mitjana, *La música en España*, p. 342-343.

⁵⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 385-387.

⁵⁹ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 383- 385.

⁶⁰ Daisy Rípodas Ardanaz, ed, *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, edición y notas de Daisy Rípodas Ardanaz, transcripción de Inmaculada Lapuista (Madrid: Atlas, 1986), pp. 59-60.

compuso su correspondiente música incidental. Por una parte, *El alba y el sol*, en la que han sido incluidos los facsímiles de las dos versiones de la música incidental con las que la pieza teatral fue representada en los siglos XVIII y XIX; versiones respectivamente compuestas por Antonio Guerrero y Enrique Moreno.⁶¹ Por otra, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, con partitura de Antonio Guerrero de 1752.⁶²

No obstante, si escasas son las obras editadas modernamente, peor suerte han tenido las grabaciones sonoras de piezas de Antonio Guerrero. Lamentablemente tan sólo puede mencionarse un único registro: la bella copla a solo titulada «Rui señor que volando», perteneciente a la música incidental para la comedia *La fingida Arcadia*,⁶³ que fue compuesta en el año de 1744 y que ha sido grabada por la soprano Marta Almajano y *La Real Cámara* bajo la dirección de Emilio Moreno.⁶⁴

Finalmente, a todo ello debe sumarse la realización de diversas ediciones modernas incluidas en anteriores trabajos derivados de esta investigación doctoral. Por una parte, tanto la música como el libreto de las tonadillas *Una gitana y un indiano*, *Dos payos y un abogado* y *Un padre, la madre y su hija*, incluidas dentro de mi anterior trabajo *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776): tres tonadillas escénicas de 1764. Estudio y edición crítica*⁶⁵ que ha sido el punto de partida para esta tesis doctoral. Como se

⁶¹ Luis Vélez de Guevara, *El alba y el sol*, con partituras de Antonio Guerrero (1761) y Enrique Moreno (1827), edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de María Grazia Profeti (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010). El «Apéndice I», pp. 319-390, incluye la reproducción de la música incidental compuesta por Guerrero para la mencionada comedia (BHM Mus 5-10).

⁶² Luis Vélez de Guevara, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, con partitura de Antonio Guerrero (1752), edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudios introductorios de Javier J. González Martínez y Gareth A. Davies (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2013).

⁶³ BHM Mus 7-16.

⁶⁴ *Música en tiempos de Goya*, Marta Almajano, La Real Cámara, dir. Emilio Moreno (Glossa GCD 920303, 1999, disco compacto).

⁶⁵ José Antonio Morales de la Fuente, *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776): tres tonadillas escénicas de 1764. Estudio y edición crítica*, trabajo de investigación tutelada para la obtención del diploma de estudios avanzados (Universidad de Granada, 2010). Este trabajo obtuvo el Premio Manuel de Falla de la Universidad de Granada en su modalidad de Investigación en 2011. Un resumen del mismo se encuentra bajo el mismo título en *Premios de la Universidad de Granada a la creación artística y científica para estudiantes universitarios 2011*, catálogo de exposición (Granada: Universidad de Granada, 2011), pp. 96-99.

desprende del propio título, se trataba de la edición crítica de tres de las tonadillas del mencionado compositor que iba precedida de un pequeño estudio introductorio con el que pretendía situar las obras en su correspondiente contexto. Por otra, la también edición de libreto y música de la tonadilla *El trapacero maestro y su pasante*,⁶⁶ de 1758, incluida entre los apéndices del posterior trabajo *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776), compositor de música teatral en el Madrid del siglo XVIII. Tonadillas independientes*.⁶⁷ De entre todas, tres de ellas han sido recuperadas por esta investigación gracias a la colaboración de la Orquesta de la Universidad de Granada.⁶⁸

III. Metodología, fuentes y terminología

Para la realización de esta tesis doctoral ha sido necesaria una doble tarea, principalmente. Por una parte una gran revisión crítica de aquellos estudios donde pudieran encontrarse referencias en torno a la figura de Antonio Guerrero, sobre su actividad profesional y su producción. Por otra, un minucioso trabajo en diversos archivos y bibliotecas en una intensa búsqueda y exploración de nuevas fuentes directas o primarias, tanto textos como partituras, capaces de aportar nuevos datos que arrojen

⁶⁶ La tonadilla o juguete a cuatro *El trapacero maestro y su pasante* fue editada conjuntamente con una revisión de la tonadilla a tres *Un padre, la madre y su hija* en José Antonio Morales de la Fuente, *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776), compositor de música teatral en el Madrid del siglo XVIII. Tonadillas independientes*, trabajo fin de master (Universidad de Granada - Universidad Internacional de Andalucía, 2012), pp. 119-182.

⁶⁷ José Antonio Morales de la Fuente, *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776), compositor de música teatral en el Madrid del siglo XVIII. Tonadillas independientes*, trabajo fin de máster (Universidad de Granada – Universidad Internacional de Andalucía, 2012).

⁶⁸ *Dos payos y un abogado*, tonadilla a tres: Concierto de Clausura curso 2010-2011, jueves 9 de junio de 2011, Crucero bajo del Hospital Real de Granada; Orquesta de la Universidad de Granada, director: Gabriel Delgado; Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada, directora: M^a del Carmen Arroyo; solistas: Elena Huertas (soprano), Juan Carmona (tenor) y Juan José Lupión (tenor).

Dos payos y un abogado, tonadilla a tres; *Un padre, la madre y su hija*, tonadilla a tres; *Una gitana y un indiano*, tonadilla a dúo: Ciclo Primavera sinfónica en el Crucero, lunes 22 de abril de 2013, Crucero bajo del Hospital Real de Granada; Orquesta de la Universidad de Granada, director invitado: José Gómez; Solistas: Elena Rey (soprano), Carmen García (soprano) y Diego Morales (tenor).

luz sobre la desconocida biografía de Antonio Guerrero, sobre sus composiciones – principalmente tonadillas- y, en un término superior, sobre la época y ámbito en la que desarrolló su labor. En este sentido, todo ello implicaba una exploración de la literatura, música, cultura y costumbres de la sociedad dieciochesca en que Antonio Guerrero desarrolló su carrera, una sociedad que en tantos aspectos es tan lejana a nosotros.

Por lo que a las fuentes primarias se refiere, para la reconstrucción de la trayectoria biográfica y artística de Antonio Guerrero se ha recurrido a documentos provenientes de ACT, AHDM, AHPM, AMGR, APSSM, AVM y BNE (Legado Barbieri),⁶⁹ principalmente. Por su parte, las fuentes de sus obras –manuscritas en su totalidad- provienen casi en su conjunto de BHM, como depositaria de los fondos de los antiguos coliseos de la Cruz y del Príncipe. Aquí se encuentra prácticamente la totalidad de las piezas actualmente localizadas de Antonio Guerrero, tanto materiales musicales como apuntes teatrales. No obstante, también se han localizado obras suyas en ACJ y MTB, así como algunos libretos entre los fondos de BNE. Debido a la naturaleza de las fuentes, manuscritas en su inmensa mayoría, ha sido necesario el empleo de paleografía y de conocimientos de notación musical antigua para su correcto entendimiento. Para la documentación bibliográfica se ha recurrido a fondos provenientes de numerosas bibliotecas de diversa índole: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Biblioteca de Andalucía (Granada), Biblioteca de la Universidad de Granada, Biblioteca de Catalunya, así como mi propia biblioteca personal, que se ha ido enriqueciendo en el transcurso de esta investigación.

Por lo que se refiere al análisis de sus obras, como se mencionará cuando corresponda, no he pretendido analizar todas y cada una de las tonadillas de Antonio Guerrero ni establecer el tan habitual recorrido histórico-evolutivo. En su lugar he considerado mucho más práctico y acorde con las nuevas metodologías de las ciencias sociales establecer una serie de estudios de caso que ponen el foco en determinadas

⁶⁹ Sobre el Legado Barbieri véase Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, vol. 1 de *Legado Barbieri*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986); y _____, *Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, *Legado Barbieri*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988). Para una información más precisa sobre las obras musicales de BNE véase Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols. (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1946/1949/1951).

piezas seleccionadas de entre el corpus tonadillesco del compositor por sus características o datación. Esta metodología permite un análisis mucho más profundo y completo, evita las ineludibles reiteraciones que surgirían al tratar obras que presentan una gran cantidad de rasgos comunes y admite, incluso, un análisis comparativo que aporta una serie de conclusiones mucho más interesantes.

Debido a que la labor de edición de este tipo de piezas, más cercana a una reconstrucción que a una mera transcripción debido a la propia naturaleza de las fuentes, constituiría una tesis doctoral en sí misma, se ha optado realizar y presentar tan sólo la edición crítica de una selección de tonadillas del compositor, entre las que se encuentran, ineludiblemente, aquellas obras que constituían un determinado estudio de caso. De esta manera, estas piezas sirven para ilustrar por sí mismas el total de la producción del compositor y a la vez están plenamente vinculadas con el cuerpo narrativo de la tesis. Para ello ha sido necesaria la utilización de programas informáticos modernos.

Para la realización de todo lo descrito se ha contado con el apoyo de una Beca del Programa Nacional de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, tutelada por el doctor D. Antonio Martín Moreno. Esta misma beca ha posibilitado la realización de una estancia breve de investigación en la Universidad de California (Los Angeles, USA), tutelada por Dña. Elisabeth Le Guin, uno de los investigadores más importantes en el terreno de la tonadilla en la actualidad. Por otra parte, gracias a la financiación de una beca del Plan Propio de la Universidad de Granada en colaboración con el Grupo de Investigación HUM 263 al que pertenezco, he podido llevar a cabo una estancia de investigación en la Biblioteca Histórica Municipal del Ayuntamiento de Madrid, tutelada por Dña. Ascensión Aguerri, sin la cual hubiera sido completamente imposible realizar este trabajo. Esta estancia en la capital madrileña, lugar en el que Guerrero desarrolló la mayor parte de su carrera como compositor, ha permitido además del acceso al mencionado centro, que atesora prácticamente la totalidad de las obras compuestas por el músico, el acercamiento y rastreo de otros archivos y centros de investigación de vital importancia para esta investigación situados en la capital.

Mención especial debe hacerse a una pequeña pero importante consideración terminológica. En esta tesis doctoral -de la misma manera que vienen realizando gran parte de los más distinguidos investigadores del género, Le Guin y Pessarrodona, por ejemplo, en sus más recientes estudios- he optado por no seguir la tan extendida denominación *tonadilla escénica* que acuñara José Subirá en sus investigaciones. De entrada, no es una terminología verdaderamente rigurosa por cuanto que no responde a su verdadera denominación en la propia época. Por otra parte, todas las tonadillas teatrales son ciertamente escénicas, también las anteriores a aquella renovación del género levemente anunciada al principio de esta «Introducción», por cuanto que estaban pensadas para ser representadas en el teatro. Finalmente, y no por ello menos importante, la calificación del erudito implica en sí misma, además de una desconexión con su propio contexto histórico, una ruptura todavía mucho mayor con la tonadilla anterior, algo que a los ojos de esta investigación resulta totalmente inviable, por no decir inadmisibile.

El problema surge entonces a la hora de diferenciar aquellas nuevas piezas surgidas a finales de la década de los 50 del siglo XVIII de sus homónimas anteriores, las cuales formaban parte de la música compuesta para una determinada obra dramática. No obstante, para enmendar este asunto se ha matizado, sólo cuando era imprescindible para el correcto seguimiento del hilo argumental, el vocablo *tonadilla* con apelativos como *nueva* o *independiente*. En el primer caso, de acuerdo con la ya consciente idea de la época de una tonadilla renovada, la cual es fácilmente reconocible tanto en «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte» -aquel artículo publicado en el *Memorial Literario* de 1787 al que me refería al principio- como, incluso, en alguna muestra del género, a la que se aludirá en su debido momento. En el segundo, a su particular característica de estar escritas en un manuscrito completamente independiente o autónomo del que aglutinaba las restantes piezas musicales para un concreto título teatral. Con ello no se pretende en ningún momento acuñar una nueva fórmula, ya que ello nos haría caer de nuevo en el error que se está intentando subsanar, sino tan sólo intentar que el lector menos experto en la materia pueda ser consciente perfectamente del tipo de tonadilla al que me estoy refiriendo en cada momento. Dado el contexto histórico en el que Antonio Guerrero compuso sus tonadillas, ambos recursos terminológicos funcionan realmente bastante bien, si bien soy consciente de

que la primera denominación no resultaría tan adecuada conforme va avanzando el siglo y el género en sí ya no era algo tan novedoso.

IV. Estructura del trabajo

El trabajo se divide en cuatro capítulos, que están plenamente relacionados con los objetivos anteriormente marcados:

1. La tonadilla: un nuevo género según el *Memorial Literario* de 1787. Se trata de un capítulo de índole historiográfico que aborda el surgimiento de la nueva tonadilla a partir de lo mencionado por «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte» -un artículo publicado en el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* en septiembre de 1787 que constituye la primera aproximación historiográfica en torno al género de la tonadilla- y sitúa a Antonio Guerrero como una figura totalmente clave dentro de nuevo cambio de rumbo del género surgido pasado el ecuador del siglo XVIII.

2. Antonio Guerrero (1710-1776): perfil biográfico y artístico. Constituye la reconstrucción de la hasta ahora desconocida biografía del compositor, siempre intensamente relacionada con el contexto en que le tocó vivir.

3. La tonadilla en la producción de Antonio Guerrero. Ahonda en la descripción de su producción y, de una manera más profunda, en el corpus de tonadillas compuestas por él. Presenta la catalogación del corpus de tonadillas independientes del compositor.

4. Tres estudios de caso sobre tonadillas de Antonio Guerrero. Lejos de plantearse como un tradicional recorrido histórico-evolutivo a través de su corpus de tonadillas, establece un total de tres casos de estudio mediante los cuales se analizan de una manera más exhaustiva tres tonadillas de diferentes épocas y características del compositor. De esta manera, puede observarse el desarrollo del género desde aquellas pequeñas piezas en torno a 1740 hasta sus últimas tonadillas independientes, pero, también, la propia evolución del género en general. No obstante, ello da pie de manera colateral a la observación del resto del corpus tonadillesco del compositor, de manera

que ninguna de las restantes tonadillas creadas por el músico queda fuera de los márgenes de este discurso.

A todo ello hay que sumar una parte complementaria integrada por una serie de anexos presentados en formato CD donde ha sido reunida una selección de diferentes documentos, el inventario general de su obra, así como la edición crítica de un conjunto de tonadillas, entre las que se encuentran las que constituyen los estudios de caso del capítulo 4 y otras seleccionadas de entre el corpus general tonadillesco del compositor por sus específicas características o singularidad.

1. LA TONADILLA:

UN NUEVO GÉNERO SEGÚN EL *MEMORIAL LITERARIO* DE 1787

1. LA TONADILLA:

UN NUEVO GÉNERO SEGÚN EL *MEMORIAL LITERARIO DE 1787*

1.1. «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte»

En septiembre de 1787, poco más de diez años después de la muerte de Antonio Guerrero, el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, publicó el artículo «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte».¹ Se trataba de un breve texto anónimo de no más de seis páginas en el que se establecía una evolución histórica de la tonadilla teatral en el siglo XVIII. Comenzaba con la descripción del concepto de tonadilla, tal y como era entendida a principios de siglo, y continuaba hasta la década de los 60 de la mencionada centuria. Todo ello era apoyado por una serie de continuos ejemplos y datos -títulos de obras, nombres de músicos compositores y de acompañamiento, cantantes tanto masculinos como femeninos, etc.- con los que se intentaba dar científicidad a todo el relato.

¹ «Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre de 1787, parte segunda), pp. 169-174. En el índice de los artículos contenidos en el volumen aparece bajo el título «Origen y progresos de las tonadillas de nuestros Coliseos». Se adjunta facsímil de este artículo en anexo 1.

Se está hablando de un documento de gran importancia: la primera y más temprana aproximación historiográfica al género de la tonadilla. En palabras de Begoña Lolo, el «primer texto musicográfico de entidad en torno a este género».² Desde que fuera divulgado, ha sido abundantemente citado y reproducido en casi cualquier trabajo que intentase ahondar en los orígenes de la tonadilla, constituyendo la base primigenia sobre la que se han sustentado los trabajos versados sobre la tonadilla que han aparecido con posterioridad. En este sentido, la primera vez que reapareció tras su publicación original fue en 1855, en la *Gaceta Musical de Madrid* que por entonces dirigía el compositor y musicólogo Hilarión Eslava, bajo el título «Apuntes varios para la historia musical de España».³ También fue reproducido íntegramente, con poco rigor por su parte -todo hay que decirlo-, por José Subirá en el primer volumen de su paradigmática obra *La tonadilla escénica* (1929).⁴ Incluso en época todavía mucho más reciente ha constituido el punto de partida para la monografía *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (2014), de la estadounidense Elisabeth Le Guin.⁵

Sin embargo, retomando de nuevo a la autora, las opiniones vertidas en él «han servido no sólo de punto de arranque, sino sobre todo de fuente decisoria a la hora de establecer la historia del género y consecuentemente su valoración».⁶ Y es que, ciertamente, el papel otorgado por la historiografía posterior a este documento ha sido muy relevante. Podría decirse, incluso, que excesivamente significativo. A todo ello debe añadirse el hecho de que, paradójicamente, las afirmaciones allí contenidas no han sido lo suficientemente contrastadas. Es decir, se ha dado por cierto lo que el artículo expresaba sin someter su contenido a un juicio crítico capaz de discernir, o intentar al menos, qué parte de verdad había en sus palabras. Como consecuencia de todo ello, la investigación sobre la tonadilla se encuentra basada en una verdad a medias.

² Begoña Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», *Revista de Musicología*, XXV/2 (2002), pp. 439-469, cita en p. 456.

³ *Gaceta Musical de Madrid*, 3 (18 febrero 1855), p. 21 y 4 (25 febrero 1855), p. 29-30.

⁴ José Subirá, *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tip. de Archivos, 1928-30), vol.1, pp. 285-287.

⁵ Elisabeth Le Guin, *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (Berkeley: University of California Press, 2014), pp. 1-6.

⁶ Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», cita en p. 456.

En cierta medida, este hecho es fácilmente comprensible si se tienen en cuenta una serie de planteamientos. Por una parte, que el autor del artículo posee una indiscutible autoridad, una gran seguridad en sus palabras. Por otra parte, el empleo de notables referencias a lo largo de todo el texto -fechas, nombres, títulos de obras, etc.-, muchos de ellos fácilmente cotejables y ciertamente verídicos, con los que se ilustra y apoya el discurso. De esta manera, la disertación puede ser fácilmente tomada en serio, sin pensar que pudiera haber huecos en su narrativa. Finalmente, y quizás sea esto lo más importante, la inexistencia de fuentes –ya sean musicales o de cualquier otra índole- capaces de apoyar, contradecir o, al menos, abrir vías alternativas al planteamiento allí expuesto.

Esta investigación comienza retomando de nuevo esta fuente histórica, pero no tan sólo para citarla y dar por válidas todas sus afirmaciones, como tantos autores han realizado con anterioridad, sino someterla a un juicio crítico. Es necesario intentar separar cuidadosamente lo que hay de auténtico en ella y lo que, hasta el momento, no se ha podido atestiguar con seguridad. Todo ello con el objetivo ulterior de poder continuar de la manera más científicamente posible con las investigaciones en torno a la tonadilla.

1.2. Aspectos contextuales del artículo

Toda palabra está sujeta al entorno en que fue pronunciada, a sus circunstancias o al pensamiento de la que surgió. Por lo tanto, antes de entrar de lleno en el propio contenido del artículo, es necesario plantear un examen del contexto en que éste vio la luz, toda una serie de aspectos sin los cuales sería prácticamente imposible su correcta interpretación. Entre estos aspectos se incluyen la época en que fue escrito, la historia y la línea de pensamiento del medio en que fue publicado, y la propia mano de quién lo escribió.

1.2.1. España, el teatro y la tonadilla en torno a 1787

En 1787, momento en el que ve la luz «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte», el reinado de Carlos III está llegando a su fin. Se cumplen veinte años de la expulsión de los jesuitas y, a pesar de las pérdidas territoriales europeas producidas por la Guerra de Sucesión, España continúa siendo el «imperio en el que nunca se pone el sol». El reformismo ilustrado ha llegado a su cúspide, pero esa serenidad de la falsa balsa de aceite está a punto de quebrarse. El siguiente año se producirá el fallecimiento de Carlos III -que había sucedido a su hermanastro Fernando VI en 1759-, y a la ascensión del trono por parte de su hijo Carlos IV -un monarca apocado bastante más mediocre que su progenitor- se sumará el estallido de la Revolución Francesa en 1789. La población pasará del entusiasmo a la inquietud; el despotismo ilustrado, reformista y modernizador del país, dejará paso a un período más conservador como reacción al terror revolucionario. Pero no adelantemos acontecimientos.⁷

El cambio de la dinastía Habsburgo a Borbón, coincidente con el inicio de la centuria, había supuesto la introducción de la ilustración francesa como paradigma del pensamiento de las élites del país. La idea genérica de este movimiento sobre España era la de un país de gente ignorante, un país atrasado que no formaba parte de la civilización culta europea. Todo ello por culpa de la Inquisición y, en definitiva, del catolicismo. Y es que, ciertamente, esta institución, símbolo de intolerancia y fanatismo, era la que más dañaba la imagen de España en el extranjero. No obstante, la actividad del Santo Oficio no disminuyó durante toda la centuria: ya no se celebraban pomposos autos de fe como en otros tiempos, pero su actividad transcurría igualmente en ceremonias privadas apartadas de difusión y publicidad.

España no se mantuvo al margen de los cambios que se estaban produciendo en Europa. Se adaptó a los nuevos tiempos, pero de acuerdo a unas formas que le eran

⁷ Sobre esta época véase Antonio Domínguez Ortiz, *Carlos III y la España de la Ilustración* (Madrid: Alianza Editorial, 1988); Josep Fontana, *La crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)* (Barcelona: Crítica, 1979); Fernando García de Cortázar, *Los perdedores de la historia de España* (Barcelona: Planeta, 2006); Luis Gil Fernández et al., *La cultura española en la Edad Moderna* (Madrid: Itsmo, 2004); y Joseph Pérez, *Historia de España* (Barcelona: Crítica, 2000).

propias. Más que una ruptura con el pasado, podemos hablar de una continuidad con la tradición nacional, sobre todo en el ámbito de la cultura. En este sentido,

la cultura de la Ilustración, por muy elevadas que fueran sus aspiraciones de libertad y humanitarismo, fue una cultura tutelada y, en no pocas ocasiones, dirigida y controlada para mejor servicio del Estado y sus intereses. Sus creadores y protagonistas [...] fueron, en gran medida, funcionarios, oficiales, burócratas, magistrados o ministros de la corona, profesores universitarios cuya promoción y carrera dependían del favor real, eruditos y anticuarios a sueldo de mecenas principescos —laicos y eclesiásticos—, científicos pertenecientes a las academias reales, así como a las escuelas militares y de ingenieros, clérigos más o menos regalistas y toda una serie de autores que, en definitiva, asumían y practicaban la deontología que el absolutismo había impuesto a la creación y a la reflexión intelectual.⁸

En verdad, los ilustrados españoles no alcanzaron el ideario de los filósofos franceses: no se opusieron ni al poder absoluto ni a la religión. De hecho, los historiadores recurren a menudo al término *ilustración católica* para definir el modelo hispánico.⁹ Los reformistas denunciaron las supersticiones, las devociones populares, las formas ostentosas de piedad. Rechazaron el exceso de poder que ostentaba el clero y la utilización del mismo contra el Estado, la ignorancia y el parasitismo de los frailes, pero su crítica se detuvo a las puertas de lo sagrado. De hecho, presentaron una actitud paradójica y ambigua con respecto a la Inquisición: no les gustaba pero la utilizaban como un elemento de poder, por ejemplo, confiándole la lucha contra las ideas revolucionarias. Entre ellos no se encontraban ni ateos, ni librepensadores. Los ilustrados españoles eran anticlericales, aunque no antirreligiosos. Abogaban por una religión depurada de los elementos más discutibles, una religión con la revisión de Erasmo. Se sentían, más bien, hombres de «justo medio», una expresión empleada por José Cadalso (1741-1782) en la «Introducción» a sus famosas *Cartas marruecas*, que a

⁸ Antonio Mestre Sanchís y Pablo Pérez García, «La cultura en el siglo XVIII español», *La cultura española en la Edad Moderna*, Luis Gil Fernández et al. (Madrid: Istmo, 2004), pp. 385-538, cita en p. 389.

⁹ Sobre este tema véase Mario Góngora, *Estudios sobre el galicanismo y la «Ilustración Católica» en América española* (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1957).

su vez son deudoras de las *Cartas persas* del ilustrado barón de Montesquieu (1689-1755). Y es que, para Cadalso, «es verdad que este justo medio es el que debe procurar seguir un hombre que quiera hacer algún uso de su razón; pero es también el de hacerse sospechoso a los preocupados de ambos extremos».¹⁰

Conscientes de la decadencia de España, los ilustrados españoles se esforzaron por superar el retraso del país. Aspiraban a sacar a España de su estancamiento y hacer de ella una nación moderna, próspera y digna de su pasado. Trataron de sustituir la tradición por un orden racional. La noción de progreso reemplazó la de providencia. Pensaron que la voluntad del poder bastaría para imponer los cambios. «Tout pour le peuple, rien par le peuple»:¹¹ se esforzaron por asegurar el bienestar del pueblo, pero, lamentablemente, no contaron con él.

El teatro muestra de modo explícito la situación anteriormente mencionada, la lucha entre los gustos del público y un pensamiento que pretendía domesticarlo. Atendiendo al resumen realizado por Pérez Esteve:

Durante la primera mitad del siglo, el barroco, con las llamadas *comedias de teatro*, en las que predominaba la acción y el espectáculo sobre el contenido, sigue estando presente en los carteles y aún la mayor parte del público seguía prefiriendo lo espectacular, las comedias de magia, de santos, la representación de milagros o la comedia heroica y militar. Poco a poco el «teatro antiguo» se va a ir cuestionando y surgen ardientes polémicas defendiendo la «comedia nueva», comedia sentimental y lacrimógena, que deja de expresarse en verso para servir mejor a sus fines didácticos de crítica social, de acuerdo con los valores y la estética de la Ilustración. Ejemplo de este teatro de costumbres son obras como las de Tomás de Iriarte (*El señorito mimado*, *La señorita malcriada*), de Jovellanos (*El delincuente honrado*, *Pelayo*) o de Cándido María Trigueros (*El precipitado* o *Los Menestrales*), todas ellas de intención moralizante. Incluso en algunos casos se toca la situación política como lo hace

¹⁰ José Cadalso y Vázquez de Andrade, *Cartas marruecas* (Barcelona: Linkgua Ediciones, 2009), p. 16.

¹¹ Esta frase, lema del despotismo ilustrado, suele citarse en castellano como «todo para el pueblo, pero sin el pueblo».

Vicente Gracia de la Huerta atacando el despotismo de Carlos III en su *Raquel*.¹²

De esta manera, el cobra vida como un instrumento moralizante, siendo utilizado por su virtud pedagógica como el medio idóneo para elevar el nivel cultural de España, el perfecto cauce para educar las masas. Dicho en palabras de la anterior autora:

El teatro, como instrumento de transmisión de la cultura, como medio de conectar con el no siempre fácil pueblo, fue visto como un recurso envidiable, al menos por los ilustrados, que lo consideraron como una gran oportunidad para la difusión de sus ideas. Por eso, cuando se llega con Carlos III a gobiernos francamente reformistas, la vida teatral comienza a reavivarse, a pesar de los ataques de la oposición conservadora.¹³

De hecho, Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802), quien desde 1760 ostentaba el cargo de Ministro de Hacienda en el primer gobierno reformista del reinado de Carlos III y desde 1762 el de fiscal en el Consejo de Castilla, escribió acerca de la utilidad social del mismo dentro del contexto del pleito ocasionado en 1766 por la censura de la comedia *La criada señora*,¹⁴ una traducción al castellano del célebre *intermezzo* italiano *La serva padrona*.¹⁵ De entre todo lo allí expuesto, «de indudable interés para la historia de nuestro teatro y para conocer las ideas estéticas del famoso

¹² Rosa María Pérez Estévez, *La España de la Ilustración* (Madrid: Actas, 2002), p. 112.

¹³ Pérez Estévez, *La España de la Ilustración*, p. 112.

¹⁴ Para más datos sobre el mencionado pleito, véase Ángel González Palencia, «Ideas de Campomanes acerca del teatro», *Boletín de la Academia Española*, XVIII (1931), pp. 553-570. Este mismo trabajo fue publicado posteriormente bajo el mismo título en _____, *Entre dos siglos. Estudios literarios* (Madrid: CSIC, 1943), segunda serie, pp.79-101. En relación con Jovellanos y la tonadilla véase: _____, «Tonadilla mandada recoger por Jovellanos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1 (enero 1924), pp. 138-142; y _____, «La tonadilla de Garrido», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 10 (abril 1926), pp. 241-245.

¹⁵ Con libreto de Gennaro Antonio Federico y música de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), *La serva padrona* fue representada en su origen como un *intermezzi* de la ópera seria *Il prigioner superbo*, también de los mismos autores. Ambas piezas fueron estrenadas en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles el 5 de septiembre de 1733. La primera representación del *intermezzi* en España tuvo lugar en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1750. Su representación en París, dos años después, en 1752, propició la famosa *Querelle des bouffons*.

Fiscal, cuyas obras tanto influyen en el desarrollo cultural de nuestro siglo XVIII»,¹⁶ se han extraído las siguientes palabras. En ellas puede observarse el ideal del teatro como vehículo que permitía al gobierno inculcar lecciones de virtud y civismo bajo el pretexto de divertir al público:

Es inútil el tratar de lo lícito o ilícito de las comedias porque todo esto pertenece al Magistrado político, el cual debe mirarlas como un medio de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres, y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las ideas. En este sentido, las comedias, tragedias y toda especie de Dramas son utilísimas, pues el Gobierno, por voca de los autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión, y con gusto de los mismos oyentes, que en otra forma les sería difícil.¹⁷

Posteriormente, en 1790, a poco de haber comenzado el reinado de Carlos IV, el literato, jurista y político español Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) incluyó en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*¹⁸ amplias reflexiones sobre la reforma del teatro. Para el ilustrado constituía «el primero y más recomendado de todos los espectáculos, el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa, y por lo mismo el más digno de la atención y desvelos del gobierno».¹⁹ Continuando con el hilo de sus propias palabras:

¹⁶ González Palencia, «Ideas de Campomanes acerca del teatro», *Boletín de la Academia Española*, XVIII (1931), pp. 553-570, cita en p. 562.

¹⁷ Citado en op. cit., p. 566. Estas palabras son recogidas en Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Cátedra Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, 1974), p. 61; Josep Maria Sala-Valldaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española* (Madrid: Instituto de la Lengua Española, 2005), p. 91; y José J. Berbel Rodríguez, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2003), pp. 68, n. 77.

¹⁸ Gaspar Melchor de Jovellanos, «Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España», *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, colección hecha e ilustrada por Cándido Nocedal, 5 vols. (Madrid: Atlas, 1952-1963), vol. 1, pp. 480-502.

¹⁹ Jovellanos, «Memoria», cita en p. 495.

De este carácter peculiar de las representaciones dramáticas se deduce que el gobierno no debe considerar el teatro solamente como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos. Se deduce también que un teatro que aleje los ánimos del conocimiento de la verdad fomentando doctrinas y preocupaciones erróneas, o que desvíe los corazones de la práctica de la virtud excitando pasiones y sentimientos viciosos, lejos de merecer la protección merecerá el odio y la censura de la pública autoridad. Se deduce finalmente que aquella será la más santa y sabia policía de un gobierno aquella que sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetos: la instrucción y la diversión pública.²⁰

Con la intención de perseguir ese doble objetivo, instruir y divertir, Jovellanos proponía una serie de medios para conseguir la reforma en los dramas, en su representación, en la decoración, en la música y el baile, así como en la dirección y gobierno.

Todo su análisis sobre el teatro suscitó múltiples reacciones. Desde el siglo XVII, el teatro en España era considerado como una diversión popular que tenía en Lope de Vega y Calderón de la Barca sus más insignes ingenios. Sin embargo, las obras de estos autores no eran del interés de los reformistas, quienes las consideraban de mal gusto. Como bien señaló Aguilar Piñal a propósito de las anteriormente citadas líneas de Campomanes: «En el fondo, los ilustrados estaban de acuerdo con los teólogos que calificaban de “obscenísimas” las comedias antiguas. Solo que, como políticos, pretendían servirse del teatro para sus fines, en vez de renegar de él como aquellos hacían».²¹ En relación con ello, aspiraron a sustituirlo por un teatro más acorde a las normas clásicas, en especial a las unidades de acción, espacio y tiempo. Y el modelo teórico que propugnó este cambio fue *La poética* de Ignacio de Luzán, una obra que había sido publicada bastante tiempo atrás, en 1737,²² y que, en palabras de Rinaldo Froldi, pretendía «renovar el gusto literario español en sentido clasicista y corregir el

²⁰ Jovellanos, «Memoria», cita en p. 495.

²¹ Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro*, pp. 61-62.

²² *La poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* de Ignacio Luzán se editó por primera vez en 1737. Sin embargo fue la segunda edición, corregida y aumentada por el propio autor y publicada de manera póstuma (Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1789) la que tuvo una mayor trascendencia.

mal gusto».²³ En definitiva, el teatro se volvía más pedagógico, erigiéndose como escuela de costumbres y ejemplo de la vida real. Para ello, contaron con nuevos escritores, como Leandro Fernández de Moratín y sus obras *El viejo y la niña* o *El sí de las niñas* o, incluso, el anteriormente señalado Jovellanos, quien en *El delincuente honrado* puso sobre las tablas el conflicto entre la ley que prohibía el duelo y la moral social que exigía del noble que vengaran su honor ultrajado. Aun así, este tipo de representaciones dejó bastante indiferente al gran público, que prefería un teatro más espectacular y otro tipo de géneros breves, como sainetes y tonadillas.

Por lo que se refiere a este último, en esta época la tonadilla teatral era ya un género completamente asimilado, independiente de las piezas teatrales, y uno de los más aplaudidos de entre los representados en los teatros populares madrileños. Tenía en Pablo de Esteve (ca. 1730-1794) y Blas de Laserna (1751-1816), sucesor de Antonio Guerrero tras su fallecimiento, sus dos más importantes compositores y constituía el plato fuerte de los intermedios teatrales, sobre todo a partir de la desaparición en 1780 de los entremeses del trullo a petición de los propios cómicos en un memorial de septiembre de 1779. Un memorial en el que los dos autores de los teatros públicos madrileños, Manuel Martínez y Juan Ponce, solicitaban a la Junta de Teatros la retirada de los «entremeses comunes y cartilleros», argumentando que

aun al pueblo bajo disgustaban. Que esta misma experiencia había hecho ver a todos los empresarios y autores de los demás teatros de España lo inútil que era ya semejante clase de piezas, por cuya razón las habían suprimido, cantando sólo la tonadilla en el primer intermedio, y habían logrado tener más contenta la gente, ahorrarse gastos y que las funciones no fuesen tan dilatadas, siendo censurados por estas razones de todos los que concurrían de fuera de España; pues siendo sus teatros civilizados en esta parte, extrañaban no lo estuviesen los de Madrid.²⁴

²³ Rinaldo Froldi, *Historia de la literatura española II: desde el siglo XVIII hasta nuestros días* (Madrid: Cátedra, 1990), p. 796.

²⁴ Cit. en Fernando Doménech Rico, «El arte escénico en el siglo XVIII», *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huelta Calvo (Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2008), pp. 519-545., cita en p. 529-530. Véase a tal efecto Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 174.

Se encontraba, por tanto, en su plena madurez. De hecho el propio Subirá utilizó este mismo epíteto para designar la segunda de las etapas en que dividió el desarrollo evolutivo de la por él denominada tonadilla escénica. «Madurez y apogeo»,²⁵ denominó al período comprendido entre los años de 1771 a 1790, en cuyas postrimerías se localizaba precisamente el momento al que me vengo refiriendo:

En este quinario (1786-1790) se muestran dos hechos de variada índole: el deseo de ver arraigar la ópera italiana para que influya sobre una deseada ópera española, y el descuido, unido al mayor volumen, en las producciones tonadillescas. Agobiados Laserna y Esteve por un peso superior al que permitía una fecundidad normal, sin obtener una remuneración suficiente, escribían obras y más obras para salir del paso con esfuerzo mínimo.²⁶

No obstante, lo que Subirá no menciona aquí es que, de la misma manera que el género gozaba del gran apoyo del público, también se encontraba por entonces en el punto de mira de los ilustrados, causando cierta preocupación y ocupando una buena parte del debate suscitado sobre el teatro.²⁷ De hecho, el género venía recibiendo numerosas y severas críticas desde tiempo atrás, críticas que culminarían con las tan famosas lanzadas por Leandro Fernández de Moratín, «el más violento censor que tuvo la tonadilla. El más violento y el más perseverante sin duda» para Subirá.²⁸ No obstante, no citaré aquí palabras del mencionado literato, sino otras que el fabulista y ensayista Félix María de Samaniego, un año antes de la publicación del artículo que nos ocupa, en 1786, vertió en otro de los grandes periódicos del siglo XVIII, *El Censor*. Se trata de un par de fragmentos procedentes del «Discurso XCII»,²⁹ titulado «Carta sobre el teatro»

²⁵ Para más datos sobre este período consúltese Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 157-204.

²⁶ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 194.

²⁷ Véase Alberto Romero Ferrer, Alberto, «Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1 (1991), pp. 105-128.

²⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 35. Sobre este tema, véase Subirá, «La tonadilla escénica juzgada por don Leandro Fernández de Moratín», *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 288-293.

²⁹ Félix María de Samaniego, «Discurso XCII», *El Censor* (1786), pp. 425-456.

en el recopilatorio de ensayos de Emilio Palacios,³⁰ en los que puede observarse detenidamente el concepto que el género suscitaba entre los ilustrados. En el primero, Samaniego trata la tonadilla como compendio de vicios:

Vuelve con la Pascua el teatro, y nosotros volveremos de refresco a la carga empezando con los intermedios de música, conocidos por el nombre de tonadillas. En ellas verá vuestra merced compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que les son peculiares. Éste sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescados, dieron origen a estos pequeños melodramas; entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas, pero los majos faltan rarísima vez de estas composiciones. Por fin, cansados de inventar, los poetas han puesto su doctrina en boca de los mismos cómicos, y para asegurar la ilusión, Garrido, Tadeo y la Polonia nos cantan sus amores, sus deseos, sus cuidados, y sus extravagancias; y alguna vez, usurpándole a vuestra merced su oficio, definen las costumbres públicas, y se desenfrenan contra los vicios. Pero ¡cuán suaves y templadas son sus sátiras! Allí verá vuestra merced tratadas a las usías de locas, a los mayorazgos de burros, a los abates de alcahuetes, a las mujeres de zorras, y a los maridos de cabrones. Analice vuestra merced como quiera nuestras tonadillas y hallará que no son otra cosa.³¹

En el segundo, el mismo autor diserta sobre el escaso o nulo valor de la música de las mismas:

De propósito no he hablado antes de la música de las tonadillas, porque se debe reservar un papel para tratar en general de la música de teatro. No hablo de la orquesta, que llena muy decentemente su oficio, sino de la música cantable. Guárdese vuestra merced de buscar en esta invención, orden, sistema: no busque armonía, melodía, expresión; no busque proporción entre los tonos y los sentimientos, entre las palabras y los sonidos, entre el corazón y los labios, porque ciertamente nada de esto hallará. Tales delicadezas serán muy buenas para otras partes, pero nosotros somos demasiado serios para gastar el

³⁰ Félix María de Samaniego, *Ensayos*, edición de Emilio Palacios (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003).

³¹ Samaniego, op. cit. Parte de este texto fue citado en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 34-35.

tiempo en ellas. Nuestros músicos son en este punto muy discretos, toman de todas partes lo mejor que encuentran, y al lado de un pasaje de *La Frasquetana* encajan otro del *Stabat Mater* del Pergolesi, para que haya de todo y nadie quede descontento. Si estos remiendos están mal zurcidos importa muy poco. ¿Quién será capaz de conocerlo o extrañarlo, cuando nuestras orejas están hechas a todo? Gluck, Haydn, Puccini, [sic] son los mauleros que los proveen de retales, y ellos son tan buenos que parecerían bien, aunque sea en vestido de arlequín. Sobre todo, para cantar cuatro verdades de Perogrullo, cuatro sentencias de bodegón y cuatro desvergüenzas como el puño, que es a lo que se reduce la poesía de nuestras tonadillas. Ya ve vuestra merced que sería un desatino andarse a caza de primores musicales.³²

Todo este antiguo conflicto entre las ideas ilustradas y un género que gozaba del favor del pueblo, entre el teatro neoclásico y el costumbrista, unido a la degeneración que había sufrido ya en estos años, parece desembocar en un impulso renovador de la tonadilla, un cierto regeneracionismo en materia tonadillesca en torno a los años finales de la década de los 80, época en la que precisamente en la que nos estamos moviendo. Probablemente a este contexto se deba, en parte, la escritura del artículo al cual me vengo refiriendo y también, apenas poco tiempo después, otros dos acontecimientos significativos. Por una parte, la propuesta de creación de una escuela de cantar tonadillas por Blas Laserna en 1790 semejante a la fundada por Cristóbal Andreosi para el repertorio operístico italiano.³³ Por otro, el famoso concurso de tonadillas convocado por el Ayuntamiento de Madrid bajo iniciativa de Jovellanos, cuyas bases fueron publicadas en un aviso inserto en la *Gaceta de Madrid*, algo parecido a lo que hoy sería nuestro Boletín Oficial, el 2 de diciembre del mencionado año de 1791.³⁴ Nada más empezar, el siguiente llamamiento público dejaba bien claro las intenciones del mismo:

³² Samaniego, op. cit.

³³ A tal efecto véanse los memoriales fechados el 17 de mayo de 1790 y el 30 de abril de 1808, cit. en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 316-319.

³⁴ *Gaceta de Madrid* (2 de diciembre de 1791). El texto ha sido reproducido íntegramente o en parte en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 314-316; José Luis de Arrese, *El músico Blas de Laserna*, en colaboración con Eduardo Aunós y Julio Gómez, prólogo de Julio Asiáin (Corella: s.e., 1952), pp.176-177; Begoña Lolo, «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003), pp. 14-31, cita en pp. 22-23; y _____, «Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII. Una

El juez protector de los teatros y representantes cómicos de España, deseoso de llevar a la posible y debida perfección las piezas teatrales de música conocidas bajo el título de tonadillas, que diariamente se cantan y ejecutan en los dos coliseos de esta corte; deseoso igualmente de reformar los excesos y nulidades que en la mayor parte de ellas se notan, así por lo respectivo a sus letras, de corto mérito y falta de invención en sus argumentos, como en lo perteneciente a la composición musical que se les aplica, la cual por lo común es inconexa y sin aquella variedad, gustos y propiedad que exige el teatro, para que sus espectáculos sean bien servidos, y con ellos el público a quien se dirigen [...].³⁵

Como puede comprobarse, se pretendía con ello recuperar las riendas de un género que, al menos visto desde los ojos ilustrados, parecía haber perdido en esta época su rumbo, tanto en materia literaria como en la musical, y -quizás lo más importante- no cumplía con el fin didáctico perseguido por los ilustrados. En palabras de Begoña Lolo:

En realidad lo que se estaba buscando era volver a redefinir el género de la tonadilla con la intención de recuperar su auténtica idiosincrasia, tanto en sus aspectos formales libreto y música, como en su duración y sobre todo en su carácter, con la aquiescencia del público que siempre había sido parte integrante de la propia estructura de la obra, puesto que buena parte de la representación de este tipo de teatro breve se asentaba en el juego y relación entre los cómicos y el espectador a modo de metateatro.³⁶

Para ello se garantizaron tres premios -25, 20 y 12 doblones, respectivamente-, un máximo de tiempo y un número de actores específico para cada una de ellas, y unos requisitos comunes tanto en materia textual como musical. Por lo que al texto se refiere,

revisión del género», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 41-62, pp. 42-44.

³⁵ Cit. en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 314.

³⁶ Lolo, «Sainetes y tonadillas», cita en pp. 43-44.

su letra debía estar «limpia de toda expresión obscena y mal sonante»;³⁷ con respecto a lo segundo:

Que la composición música [sic] que sobre ella se aplique desempeñe cumplidamente los dichos caracteres opuestos; de tal modo que les dé todo aquel realce e ilusión teatral de que es capaz la música, siendo aplicada con toda propiedad y gusto.³⁸

Para su desempeño y entrega se señalaba un plazo de dos meses en el caso de los afincados en Madrid y dos meses y medio para los que vivían en el resto del reino, comenzando a partir del día de la propia publicación. Finalmente, se advertía que todas las obras serían examinadas cuidadosamente por un jurado experto, compuesto por «los más hábiles profesores conocedores del teatro»³⁹ que valoraría cada una de las piezas. Sin embargo, no se tienen noticias de la resolución del concurso ni del resultado de los premios. Quizás nunca los hubo.

1.2.2. El *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*

El *Memorial Literario* fue una de las más importantes publicaciones periódicas del de todo el siglo XVIII español. Así lo hace constar, por ejemplo, Menéndez Pelayo, gran conocedor de la publicación y primero de sus estudiosos, quien se refirió a ella en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889) como

la verdadera revista crítica de aquella época, la única que logró robusta vida, dilatada con varias intermitencias y alguna alteración de tamaños y formas, desde 1784 a 1808, ocupando sucesivamente a tres generaciones de escritores, y presentando en sus páginas el más extenso inventario de la literatura de aquel período, y el más exacto

³⁷ Cit. en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 315.

³⁸ Cit. en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 315.

³⁹ Lolo, «Sainetes y tonadillas», cita en pp. 43.

reflejo de las ideas que en tan largo tiempo se disputaron entre nosotros la dominación del gusto.⁴⁰

También recoge este mismo pensamiento Inmaculada Urzainqui, una de sus más recientes investigadoras, referencia para gran parte de los datos que esta investigación ha manejado.⁴¹ Para la autora, constituye

una de las más notables publicaciones periódicas de la centuria, tanto por su orientación, carácter y contenido –que la configuraban como uno de los órganos más representativos de la Ilustración española-, como por la difusión que llegó a alcanzar (se vendía en casi todas las provincias españolas y bastantes puntos de América y Filipinas) y el largo tiempo que logró sobrevivir.⁴²

Fundada por dos aragoneses residentes en Madrid: Joaquín Ezquerro y Pedro Pablo Trullenc, personalidades de las que se hablará más extensamente en el apartado siguiente, efectivamente, la revista hizo alarde de una gran longevidad, no sin presentar algunas interrupciones más o menos breves que, por otra parte, ayudan a delimitar su trayectoria en torno a tres etapas o épocas.⁴³

⁴⁰ Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria – Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012), vol. 2, p. 945. Poco tiempo después, Eugenio Hartzenbusch publicó sus *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894). Las posteriores referencias al *Memorial* –Cotarelo, por ejemplo- toman como punto de partida la obra de don Marcelino, que no deja de presentar diversos errores. De entre los trabajos posteriores, deben destacarse los siguientes: Paul J. Guinard, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Histoire et signification d'un genre* (Paris: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, 1973); Francisco Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos* (Madrid: CSIC, 1974); Lucienne Domergue, *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)* (Toulouse: Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-le Mirail, 1981) y *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III* (Paris: Ed. du CNRS, 1982); y Ana María Freire López, «Prensa y creación literaria en el XVIII español», *Revista de Filosofía*, 11 (1995), pp.207-222

⁴¹ Inmaculada Urzainqui, «Crítica teatral y secularización: el *Memorial Literario* (1784-1797)», *Bulletin Hispanique*, 94/1 (1992), pp. 203-243; _____, «Los redactores del *Memorial literario* (1784-1808)», *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España*, 52-53 (1990), pp. 501-516.

⁴² Urzainqui, «Crítica teatral y secularización», cita en p. 206.

⁴³ Siendo más estrictos, la vida de esta publicación periódica se dividiría en cuatro etapas, estando constituida la última de ellas por tan sólo los escasos meses en los que vio la luz durante 1808. Es por ello

Etapa 1ª. 1784-1791

Etapa 2ª. 1793-1797

Etapa 3ª. 1801-1808

A continuación se resumirá a continuación su trayectoria completa, si bien se prestará un mayor detalle a la primera de ellas, por cuanto que en el seno de la misma tuvo lugar la publicación del artículo que nos ocupa.

Comenzó su andadura en la fase final del reinado de Carlos III con el número correspondiente a enero de 1784 y el título de *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, aunque por motivos de censura y aprobación la entrega no vio la luz hasta marzo del mencionado año. Su amplia declaración de intenciones fue publicada en un amplio «Prospecto» vertido en las páginas de el *Mercurio de España*⁴⁴ en marzo de 1784 y, según declara la «Advertencia» con la que inauguraba el primero de sus números, también en la *Gaceta* del mismo mes.⁴⁵ Los ejemplares, que superaban con creces el centenar de páginas, fueron estampados por la Imprenta Real, en formato de octavo a una columna y, al comienzo, con una paginación propia para cada número. A partir del mes de mayo de 1784 son indicados los respectivos tomos, cada uno conformado por cuatro números. A partir del número de septiembre de 1785, que coincidía con la apertura del tomo VI, se establece su secuenciación por números, comenzando por el XXI. Por otra parte, desde que viera la luz hasta el mes de agosto de 1785 su periodicidad fue mensual. Posteriormente, a partir de septiembre de 1787 – tomo XII, número XLV-, cuando ya habían sido publicados 44 ejemplares, pasó a publicar dos entregas al mes -divididas en parte primera y segunda, respectivamente-, pero continuando la paginación por tomos que venía realizándose desde tiempo atrás. Al

que esta investigación, de la misma manera que realizan otros muchos investigadores, haya unificado este último periodo con el anterior.

⁴⁴ «Prospecto de la obra periódica intitulada: Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid. Aprobado por el Real y Supremo Consejo de Castilla», *Mercurio de España* (marzo de 1784), p. 282-291.

⁴⁵ *Gaceta de Madrid* (26 de marzo de 1784).

mismo tiempo, la amplia introducción con que comenzaba, recordaba su claro objetivo ilustrado, consistente en

manifiestar los progresos de las ciencias en España, los adelantamientos de la agricultura, industria, comercio, y artes, todo lo perteneciente a la legislación económica y providencias de buen gobierno, y, de perpetuar en la memoria de todos los sucesos notables de la Nación, y otras noticias útiles que quedaban sepultadas en el olvido.⁴⁶

Presentaba un marcado carácter ilustrado, aun sin llegar al extremo.⁴⁷ No en vano el periódico estaba indirectamente tutelado por el Gobierno, protegido por el conde de Floridablanca, y era muy apreciado por célebres personalidades adscritas al mencionado círculo de pensamiento, tales como Gaspar Melchor de Jovellanos, Juan Sempere y Guarinos, Santos Díez González o José Antonio de Armona y Murga,⁴⁸ autor de las famosas *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias de España. Año de 1785*.⁴⁹ Como bien es mencionado en el anteriormente mencionado prospecto, y así lo resume la descripción que de él hace la Hemeroteca Digital,⁵⁰ el *Memorial* insertaba noticias que no eran incluidas en la *Gaceta*, *El Mercurio* ni el *Diario de Madrid*. Cada uno de los números contenía un diario y observaciones meteorológicas y, seguidamente, una serie de profusos y variados artículos científicos, técnicos y literarios. Entre ellos se encontraban páginas sobre

⁴⁶ «Nuevo plan de suscripción para esta obra periódica», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLV (septiembre de 1787, parte primera), pp. 3-7, cita en p. 3.

⁴⁷ Sobre la ilustración en esta publicación véase José Checa Beltrán, «“Idea del siglo XVIII”: sobre la Ilustración en el *Memorial Literario* (1801)», *Revista de Literatura*, 142 (2009), pp. 497-524.

⁴⁸ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial Literario*», p. 506.

⁴⁹ José Antonio de Armona y Murga, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García (Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1988); _____. *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*, edición de Charles Davis con la colaboración de J. E. Varey (Woodbridge: Tamesis, 2007).

⁵⁰ Hemeroteca Digital (HD) de la Biblioteca Nacional de España,

<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0012137660&lang=es> (consultado el 06/10/2017).

medicina, cirugía, anatomía, historia natural, química, botánica, farmacia, descubrimientos, nobles artes, economía, filosofía, teología, jurisprudencia, historia literaria, poesía, disposiciones oficiales y críticas sobre diferentes piezas dramáticas. Además, suministraba noticias, datos y listados relativos a novedades bibliográficas, sobre las reales academias -instituciones que en gran medida habían surgido bajo las luces de la ilustración y que eran amparadas por la Corona, como la de Bellas Artes, Jurisprudencia o Cánones- y otras instituciones científicas y colegios -Real Gabinete de Historia Natural o Real Jardín Botánico, por ejemplo-, sobre actos literarios, extractos de sermones, discursos y disertaciones, festividades tanto religiosas como seculares, fiestas de toros, funerales, certámenes y oposiciones, así como incendios y reparaciones de edificios, obras públicas, de fábricas y nuevos instrumentos fabriles, compras y ventas o precios de productos. Todo ello era consiguientemente aderezado con diferentes tablas, figuras y algunos grabados. Finalmente, el índice de los contenidos en cada número era incluido al final de cada una de las entregas. No obstante, tal como se consignaba en la anteriormente mencionada «Advertencia»: «siendo muchos de los artículos que ocurrirán insertarse, no de todos los meses, sino de ciertos tiempos, no hallará el lector en todos uniformemente unas mismas materias, sino según se proporcionaren».⁵¹

Sin embargo, de entre todos los temas anteriormente mencionados, el *Memorial Literario* destacó por su intensa labor en el ámbito teatral, que la encumbra como la más importante revista relativa a este campo de toda la centuria. Y es que, tal y como expone Urzainqui, «habrá que esperar al *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1784-1808) para encontrar la más acabada y larga revista de teatros del siglo XVIII, a través de su habitual sección de “Teatros”».⁵² Efectivamente, esta sección constituía uno de los pilares básicos de la publicación. Tenía como objetivo «dar el argumento o constitución de la comedia o fábula que se representa, y recoger los pareceres de los hombres de buen juicio sobre los primores o defectos de la comedia, y

⁵¹ «Advertencia», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (enero de 1784), p. 3-, cita en p. 3.

⁵² Urzainqui, «Crítica teatral y secularización», cita en p. 205.

si notaren algo sobre la egecución»;⁵³ y veía la luz de manera puntual todos los meses excepto en Cuaresma, debido, lógicamente, al cese de las representaciones teatrales durante este período. Precisamente, recuérdese que es en la correspondiente sección de la parte primera del número de septiembre de 1787 donde tuvo cabida «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte». Para Begoña Lolo, a quien recurría al comienzo del capítulo,

la aparición del mismo en la prensa no fue accidental o fortuita, sino que respondía a un programa establecido por el propio periódico en el que de forma continuada y desde el mes de enero de 1784, fecha en que salió a la calle el primer número, se habían ido analizando los principales géneros dramáticos en la correspondiente sección de «Teatros» o «Inroducción a los Teatros». Por sus páginas se había ido dejando constancia de la historia de las comedias, dramas, tragedias, fábulas, óperas, etc, en un intento de analizar el pasado del teatro y su situación actual en las fechas a la que estamos haciendo referencia, presentando los textos con un enfoque claramente educativo.⁵⁴

A éste, seguía inmediatamente después la reproducción del texto de la tonadilla *La verdad enferma y médicos de moda*,⁵⁵ pieza de Laserna que, tal y como era ensalzado en el propio artículo, era ejemplo de aquellas que retrataban vicios y virtudes; algo que, como el lector habrá podido comprobar, resultaba tremendamente ilustrado:

Pero no dexaremos de advertir, que entre las tonadillas satíricas, nos han parecido muy bien las más disfrazadas y artificiosas, como son las alegóricas, en que se personalizan las pasiones o las virtudes y los vicios, dándolas bulto y carácter, de cuyo género es la siguiente que en

⁵³ «Teatros», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (enero de 1784), pp. 83-110, cita en p. 83.

⁵⁴ Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», cita en p. 456.

⁵⁵ *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre de 1787, parte segunda), pp. 174-180.

este mes se ha cantado en el coliseo del Príncipe, que aunque no es en todo perfecta, es muestra de lo que decimos.⁵⁶

Tras las dos entregas correspondientes al mes de enero de 1791 –que iniciaban el tomo XXI-,⁵⁷ la publicación fue suspendida merced a la Real Orden de 24 de febrero del mencionado año, que provocó la desaparición de la prensa española, excepto los periódicos oficiales, *Gazeta y Mercurio*, y el *Diario de Madrid*. Se trataba, obviamente, de una de las medidas tomadas por el conde de Floridablanca para evitar el contagio de las ideas de la Revolución Francesa. Y es que, como bien afirma Pérez Esteve:

Tras la muerte de Carlos III cunde el miedo al contagio de las ideas revolucionarias y, con la ayuda de la Inquisición, se suprimen diarios y papeles periódicos, excepto la *Gaceta*, el *Mercurio* y el *Diario de Madrid*. No obstante la variedad de prensa volvería a resurgir, no sin represiones, a partir de la libertad de imprenta de 1811.⁵⁸

Aun así, el *Memorial Literario* se adelantó a esa fecha y consiguió ver la luz tan sólo un par de años después de desaparición gracias a una autorización para reiniciar su publicación por decreto del día 3 de julio de 1793, fruto del tercero de una serie de recursos interpuestos. Porque, tal y como expone Urzainqui,

el *Memorial* era un periódico ilustrado, pero no revolucionario; avanzado, pero no heterodoxo. Jamás se habían vertido en él ideas que ni de lejos hubieran atentado contra la religión o las Regalías de S. M. De manera que, de abrirse un poco la mano, no era difícil suponer que fuera uno de los más acreedores a su resurrección legal.⁵⁹

⁵⁶ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 174.

⁵⁷ La colección del *Memorial Literario* conservada en BNE finaliza este período con el tomo XXI, que incluía las dobles entregas de septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1790, correspondientes a los números CXVII a CXXIV.

⁵⁸ Pérez Esteve, *La España de la Ilustración*, p. 105.

⁵⁹ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial Literario*», cita en p. 508.

Se convierte, de esta manera, en la única publicación que logra el beneplácito para ser nuevamente editada. Sus riendas fueron retomadas de nuevo por Ezquerro, ya que Trullenc había fallecido en torno a finales de 1789 ó 1790, pero ahora bajo el levemente modificado título de *Continuación del Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* y con José Calderón de la Barca –descendiente del famoso dramaturgo, comandante de Granaderos, caballero de la Orden de Malta y miembro de la Academia Española- como colaborador asiduo. La entrega inaugural de esta siguiente nueva etapa vio la luz a finales de octubre de 1793, si bien nominalmente figuraba como la primera parte del número de julio. No obstante,

el *Memorial*, aunque continúa empeñado en la batalla de la *ilustración*, ha perdido mucho de su actualidad y dinamismo; algunas secciones fijas han desaparecido; las noticias culturales y las reseñas de libros, como las críticas teatrales, disminuyen en número, mientras que aumentan los materiales sacados de otros periódicos o publicaciones extranjeras. Los números salían a ritmo desigual y con mucho retraso, hasta el punto de que el último, de diciembre de 1797, apareció en realidad en agosto del 98.⁶⁰

El *Memorial Literario*, por tanto, volvía a interrumpir su publicación debido a «circunstancias particulares», tal y como informaría posteriormente la *Gaceta* de 20 de febrero de 1801. Unas circunstancias que, según Urzainqui quizás tuvieron que ver con motivos personales del propio Ezquerro.⁶¹

Tras un intervalo de inactividad de tres años y coincidiendo prácticamente con el comienzo de la nueva centuria, se reinició de nuevo su publicación en marzo de 1801 con la nueva denominación de *Memorial Literario o Biblioteca Periódica de Ciencias y Artes* y un nuevo director, Pedro María Olive, un intelectual en paro procedente de Murcia. No obstante, Ezquerro, que era realmente el propietario de los derechos, continuó realizando esporádicas colaboraciones y, tras la marcha del anterior en junio de 1804, se hizo cargo de la revista durante seis meses más. Posteriormente, los

⁶⁰ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial literario*», cita en p. 509.

⁶¹ Urzainqui, «Crítica teatral y secularización», p. 207.

derechos de la publicación fueron vendidos a Sebastián Carnerero, cuyos hijos –José María y Mariano- se hicieron responsables de la revista durante los siguientes años de 1805 y 1806, en los que el periódico vio la luz con calidad y de manera totalmente regular. Finalmente, fue suspendido durante 1807 –seguramente debido a la intención, finalmente no conseguida, de convertirlo en diario- y reanudado en enero de 1808 bajo el título *Memorial Literario o Biblioteca Periódica de Ciencias, Literatura y Artes* con el menor de los hijos del citado Sebastián Carnerero, de nombre Mariano, al que se unieron Moya Luzuriaga y el antiguo colaborador Cristóbal de Beña. Sin embargo, la publicación periódica tan sólo vería la luz durante un corto lapso de tiempo, ya que a raíz de los graves sucesos ocurridos en Madrid en la primavera de ese mismo año desapareció definitivamente. Estos acontecimientos, como el lector habrá podido adivinar, no eran ni más ni menos que la entrada de las tropas francesas en la capital del Reino de España.⁶²

1.2.3. Sobre la autoría del artículo

Si bien es cierto que los datos acerca de la publicación periódica en que apareció «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte» son hoy en día de más o menos fácil conocimiento, no lo es tanto desvelar quién se esconde tras el anonimato del artículo. No obstante, es necesario intentar realizar una aproximación a su posible autoría, ya que de su conocimiento depende en buena parte la correcta interpretación del contenido del artículo y, en definitiva, poder llegar a conclusiones lo más acertadas posibles sobre el mismo. Sobre esta difícil empresa que constituye intentar desvelar los nombres y apellidos que se esconden detrás de las páginas y páginas que vieron la luz bajo el nombre de esta importante publicación, debe mencionarse obligatoriamente el trabajo de Urzainqui «Los redactores del *Memorial literario* (1784-1808)».⁶³ Sin embargo, aun a pesar del gran empeño que pone en ello su

⁶² Para más detalles véase Carmen del Moral Ruiz, com., *Madrid 1808. Ciudad y protagonistas*, catálogo de exposición (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008).

⁶³ Inmaculada Urzainqui, «Los redactores del *Memorial literario* (1784-1808)», *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España*, 52-53 (1990), pp. 501-516.

autora y más allá de la gran cantidad de interesantes y esclarecedores datos biográficos que ofrece sobre sus posibles redactores y colaboradores, poco llega a saberse definitiva y concretamente sobre la mencionada problemática. Y es que, como bien afirma Urzainqui:

Desde 1784, año de su aparición, y hasta 1808, jamás salvo en la dedicatoria al Rey que el 30 de marzo de este último año suscriben los que entonces eran responsables de la publicación –Mariano de Carnerero, Andrés de Moya Luzuriaga y Cristóbal de Beña- jamás, decimos, desvelan los redactores su identidad. Y si nosotros la conocemos, al igual que la de buena parte de los demás periodistas de la época, es por testimonios contemporáneos o por otros documentos [...].⁶⁴

De entrada, todo apunta a los propios fundadores de la publicación periódica –de manera conjunta o separada-, Pedro Pablo Trullenc y Joaquín Ezquerro de Oca, como posibles autores del artículo; más quizás hacia el segundo que al primero. Porque, continuando con la anterior autora:

La intervención de Trullenc en lo referente a teatros me da la impresión de que debió de ser bastante más limitada que la de su paisano y colaborador, a juzgar por la semejanza entre las reseñas anteriores y posteriores a su muerte. Después de 1790 no se advierte ningún cambio apreciable, ni en las ideas ni en la manera de expresarlas [...].⁶⁵

No obstante, como bien señala la anteriormente citada autora, «ninguno de los artículos o secciones lleva su firma [Trullenc], como tampoco la de Ezquerro; de manera que, hoy por hoy, el *Memorial literario* se presenta como el resultado de una labor conjunta de

⁶⁴ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial literario*», cita en p. 501. Los documentos a los que se refiere Urzainqui son los fondos del Archivo Histórico Nacional, procedentes del Consejo de Castilla y de su Juzgado de Imprentas.

⁶⁵ Urzainqui, «Crítica teatral y secularización», cita en p. 208, n. 11.

imposible o, cuanto menos, muy difícil deslinde».⁶⁶ Sin embargo, en diversos documentos de la época ambas personalidades son aludidas como «compositor» o «compositores» -según se refiriera a uno o a los dos- del *Memorial Literario*, por ejemplo, en uno de los dos manuscritos conservados en BNE a los que me referiré posteriormente. Aun así, esto no debe extrañarnos, ya que, como es bien conocido, era bastante común entre los intelectuales de la época –hombres de letras, científicos, escritores, etc.- tomar partido en la dirección de las diferentes publicaciones periódicas. Por otro lado, también era frecuente que fuesen casi siempre las mismas personas, los propios fundadores o directores de las revistas, quienes escribiesen la mayor parte de los artículos que daban a la luz los medios que dirigían. No obstante, queda perfectamente claro ya desde la «Advertencia» preliminar al número inaugural de 1784 la colaboración de otras personalidades más o menos ajenas a la revista:

Por lo tocante a este primer mes de enero damos lo que nos ha sido posible recoger, parte por nosotros mismos, parte por el favor con que, los que han aprobado este plan, han concurrido gustosos a formar este edificio franqueándonos los materiales de él: en cuyo número entran los señores médicos y cirujanos de número de los reales hospitales de esta Corte, los presidentes y secretarios de las reales academias, los predicadores, los arquitectos de esta Imperial Villa de Madrid, y algunas otras personas particulares, a quienes estamos reconocidos.⁶⁷

Entre estos colaboradores se encontraban Manuel Núñez de Arenas, párroco de Cardenete (Cuenca), que firmaba *El Escrupuloso*, y, sobre todo, el ilustrado, notable médico, inventor y precursor de las telecomunicaciones barcelonés Francesc Salvà i Campillo (1751-1828).⁶⁸ En resumen:

⁶⁶ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial literario*», cita en p. 503.

⁶⁷ «Advertencia», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (enero de 1784), pp. 3-4.

⁶⁸ Sobre este tema véase el estudio de Jesús Sánchez Miñana, «La colaboración del Dr. Salvà i Campillo con el *Memorial Literario* de Madrid (1786-1790): una ventana sobre el paisaje científico y sus figuras en la Cataluña de finales del XVIII», *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, 4 (2000), pp. 184-230.

En cualquier caso, al menos inicialmente, la crítica teatral del *Memorial literario* se articula como una labor de grupo. Desconocemos, sin embargo, quiénes formaban este grupo, ni quienes eran estos colaboradores, de los que nada más se menciona en las páginas de la revista. Presumiblemente formarían parte de un grupo o tertulia de amantes del teatro que se reunirían tras la representación para comentarla críticamente. Tal vez vinculada a los secularizados Estudios Reales de San Isidro, de donde era profesor Ezquerro.⁶⁹

Como bien expuso Urzainqui en el ya referido artículo, resulta bastante complicado conseguir datos biográficos sobre los mencionados creadores del periódico. Por lo que se refiere a Pedro Pablo Trullench, «aficionado a la historia pero no intelectual de profesión»,⁷⁰ de quien partió la «iniciativa de fundar un periódico natural, de corte enteramente nuevo en España»,⁷¹ poco se conoce más allá del desempeño del puesto de portero de la Cámara de Castilla. Con su verdadero nombre o escondido tras el seudónimo de Nicolás Monleón de la Pedriza -como apunta Aguilar Piñal-,⁷² Trullench no dejó para la posteridad obra impresa más allá de sus intervenciones como periodista en el *Duende de Madrid*, publicación de corta vida surgida en otoño de 1787, y en el *Memorial Literario*, aun sin la menor constancia de ello. Y es que si bien es conocida su gran implicación en el periódico desde sus inicios hasta el final de sus días, en torno a finales de 1789 o 1790, nada más se sabe con respecto al papel que desempeñó como redactor del mismo.

Algo más se conoce con respecto al segundo de ellos, Joaquín Ezquerro de Oca.⁷³ Según los datos suministrados por Urzainqui, nació en 1750 en Lierta (Aragón),

⁶⁹ Urzainqui, «Crítica teatral y secularización», cita en p. 211.

⁷⁰ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial literario*», cita en p. 502.

⁷¹ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial literario*», cita en p. 502.

⁷² Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 10 vols. (Madrid: CSIC - Instituto «Miguel de Cervantes», 1981-2001), tomo VIII, p. 202.

⁷³ Gran parte de los datos biográficos de Joaquín Ezquerro son conocidos a partir de la *Relación de los méritos literarios y ejercicios literarios del Bachiller D. Joaquín Ezquerro, Catedrático de Sintaxis de los Reales Estudios de San Isidro*, fechada el 22 de marzo de 1801 (AHN, Consejos, 5.444/17) y de otros documentos relacionados con el *Memorial Literario*, localizados en este mismo centro.

en el seno de una familia noble y falleció en Madrid el 23 de noviembre de 1820 en la más absoluta pobreza, según informó su albacea, Juan López. Recibió una completa y esmerada educación en diferentes centros, tanto dentro como fuera del Reino.⁷⁴ Aunque llegó a ser miembro supernumerario de la Real Academia de la Historia en 1815, gran parte de sus ocupaciones giran en torno a su intensa labor docente en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid, institución seglar en que fue transformado el antiguo Colegio Imperial tres años después de la expulsión de los jesuitas, acaecida en 1767. De su plantilla formaba parte ya en 1771, si bien no sería hasta 1775 cuando obtendría la cátedra de Rudimentos de la Lengua Latina y la de Sintaxis en 1791, puestos que desempeñó principalmente aunque no de manera única y exclusiva, si bien no entraré en esto último para no extenderme demasiado.

Por lo que se refiere a su actividad como periodista, junto con el monje agustino fray Pedro Centeno, fue el principal editor de *El Apologista Universal*, una publicación ilustrada madrileña que tan sólo vio la luz entre los años de 1786 y 1788. Sin embargo su labor periodística se centró en el ya mencionado *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, del que fue, como ya conoce el lector, uno de sus principales impulsores. En algunas de sus publicaciones, como bien es señalado por Aguilar Piñal,⁷⁵ usó el seudónimo de Plácido Guerrero. Y es que,

fue, pues, nuestro periodista ante todo un hombre de letras, a quien un carácter animoso y dinámico, unido a una total identificación con el programa ilustrado, condujeron por los caminos del periodismo. Su profunda vocación intelectual, su formación humanística y científica, su avidez por estar al tanto de los progresos culturales de su tiempo – demostrada a raudales a través del *Memorial literario*– explican que, con tanta ilusión y con tanto empeño, se embarcase en la difícil y al mismo tiempo apasionante tarea de sacar adelante un periódico como el suyo.⁷⁶

⁷⁴ Para un conocimiento más completo sobre la biografía de Joaquín Ezquerra remito al ya citado artículo de Inmaculada Urzainqui «Los redactores del *Memorial literario*», *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España*, 52-53 (1990), pp. 501-516.

⁷⁵ Aguilar Piñal, *Bibliografía*, tomo III, p. 235.

⁷⁶ Urzainqui, «Los redactores del *Memorial literario*», cita en p. 506.

Con independencia de lo vertido en esta revista, dejó para la posteridad una serie de obras, poco conocidas hoy en día, en su mayor parte impresas.⁷⁷ En verso fueron compuestas el *Elogio a San Isidro Labrador, patrón de Madrid* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1779),⁷⁸ de la que existe una *Traducción libre y sucinta en verso latino elegíaco* por don Roque Valero;⁷⁹ un *Genethliaco o canción en alabanza del nacimiento feliz de los serenísimos infantes D. Carlos y D. Felipe* (Madrid: Antonio Sanz, 1783),⁸⁰ y otras dos piezas más publicadas en el *Memorial* en 1788 y 1789, respectivamente: «Elogio poético al Rey D. Carlos III» por su fallecimiento,⁸¹ así como un soneto en el que nuevamente recordaba su muerte y elogiaba su nuevo sucesor, Carlos IV.⁸² De dudosa autoridad es, según Urzainqui, la tradicionalmente atribuida *Tentativa de aprovechamiento crítico en la lección crítica de D. Vicente García de la Huerta que dio a los lectores del papel intitulado Continuación de las memorias críticas de Cosme Damián* (Madrid: Isidoro Hernández Pacheco, 1785),⁸³ escrita en defensa de Miguel de Cervantes Saavedra por Plácido Guerrero, un seudónimo tras el que según algunos autores, entre ellos Aguilar Piñal,⁸⁴ se escondía Joaquín Ezquera. Asimismo, corrigió y reformó *El arte explicado y gramático perfecto* de Marcos Márquez de Medina, que fue editado en 1804,⁸⁵ y junto al presbítero Cayetano Sixto García, compañero suyo en los Reales Estudios de San Isidro, preparó la segunda edición -con texto latino- en cuatro

⁷⁷ Para una descripción completa de sus obras véase Aguilar Piñal, *Bibliografía*, tomo III, pp. 235-237.

⁷⁸ BNE VE/382/39.

⁷⁹ BNE VE/363/48.

⁸⁰ BNE R/39189 (5), VE/418/69, VE/546/21.

⁸¹ «Elogio poético al Rey D. Carlos III (que esté en gloria) por D. Joaquín Ezquera, Catedrático de Lengua Latina de los Estudios Reales de esta Corte», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, LXXV (diciembre de 1788, parte primera), pp. 584-604.

⁸² «Con motivo de la muerte del Señor D. Carlos III, y en elogio de su Augusto hijo (que Dios guarde) dixo J. E. el siguiente soneto», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, LXXVII (enero de 1789, parte primera), pp. 76-77.

⁸³ BNE CERV.SEDÓ/4034.

⁸⁴ Aguilar Piñal, *Bibliografía*, tomo III, p. 235.

⁸⁵ Marcos Márquez de Medina, *El arte explicado y gramático perfecto* (Madrid: Imp. de la Vda. de Ibarra, 1804).

tomos de *Los anales*,⁸⁶ de Cayo Cornelio Tácito, que antiguamente había sido traducida al castellano por Carlos Coloma. Además de las obras previamente señaladas, Barbieri recoge entre sus papeles referentes a los teatros de Madrid, un documento en el que se reflejan las «Condiciones de la Real Dirección de Teatros para la representación de una nueva ópera española, compuesta por Joaquín Ezquerra y Antonio Font»,⁸⁷ obra literaria -se entiende- que resulta ser un caso excepcional entre la producción del periodista.

Sin embargo, aun a pesar de las obras mencionadas, son los dos manuscritos que firma Ezquerra conjuntamente con Trullenc, ambos custodiados en BNE, los más interesantes para esta investigación. Estos documentos, que pasa por alto Urzainqui, vinculan ambos intelectos con el mundo del teatro, concretamente con los géneros de comedia y la tonadilla. A la par, muestran una clara intencionalidad aglutinadora, quizás con el objetivo positivista de crear un arsenal documental que sirviera de fuente a los múltiples artículos que, en materia teatral, fueron vertidos en las páginas del *Memorial Literario*.

El primero de ellos, procedente de la biblioteca de Agustín Durán, lleva por título: *Índice alfabético de las comedias que se han representado en los coliseos de Madrid desde el día 1 de enero de 1784 dispuesto por don Joaquín Ezquerra y don Pedro Pablo Trullench, compositores del Memorial Literario, Instructivo y Curioso, que desde el mismo mes se empezó a publicar en esta Corte*.⁸⁸ Se trata de un documento procedente de la biblioteca de Agustín Durán, de 163 hojas y elaborado por distintas manos, en el que se recogen alfabéticamente los títulos de las comedias que se representaron entre los años de 1784 y 1790. Según Sánchez Mariana, «en el manuscrito primitivo recoge por orden alfabético los títulos de las comedias (seguidos de las fechas del *Memorial literario* y de los autores) representadas en Madrid hasta septiembre de 1785, y posteriormente se añadieron los datos de hasta 1790».⁸⁹ No obstante, más allá

⁸⁶ Cayo Cornelio Tácito, *Los anales*, segunda edición (Madrid: Imprenta Real, 1794).

⁸⁷ BNE Mss/14057/2 (40).

⁸⁸ BNE Mss/14758.

⁸⁹ Manuel Sánchez Mariana, *Repertorios manuscritos de obras y colecciones dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009). Véase también Ada

del contenido en sí, lo interesante del documento es la vinculación existente entre el mencionado *Índice alfabético* y el *Memorial Literario*. Por una parte, queda patente la abierta implicación de los autores de este listado en la redacción del periódico: «compositores del Memorial» se menciona en el propio título, es decir, escritores o redactores. Por otra, salta a la vista la coincidencia de las fechas entre la mencionada lista y la publicación periódica: la fecha en que comienzan a anotarse las primeras comedias en la lista concuerda con el momento preciso en que la publicación periódica sale a la luz y, de manera análoga, el final del índice coincide prácticamente con el final de la primera etapa del *Memorial Literario* (1791). Por tanto, no parece insensato pensar que el mencionado manuscrito podría haber sido utilizado como referencia y fuente para la publicación que ellos dirigían y, en mayor o menor medida, redactaban.

Por su parte, el segundo de los manuscritos que alude al binomio formado por Ezquerria y Trullenc lleva por título *El teatro de España: colección escogida de las mejores tragedias... y tonadillas que se han representado en los teatros de Madrid desde su primer establecimiento. Tomo primero. Tonadillas / ilustrado por Joaquín Ezquerria de Oca y Pedro Pablo Trullench*.⁹⁰ En este caso se trata de un conjunto de cuatro volúmenes manuscritos que recoge una selección de apuntes teatrales de tonadillas representadas en los teatros madrileños; algo que, aun sin quererlo trae irremediablemente a la memoria aquel «Inventario de las tonadillas que tenía el caudal de la compañía de Manuel Martínez el año de 1787» y su complemento,⁹¹ que precisamente está fechado, para más casualidades, en el año de publicación del artículo que nos ocupa. Estas obras procedían del caudal de las compañías de Martínez y Rivera,

May Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819* (Baltimore, París: J.H. Furst Company, 1935).

⁹⁰ BNE Mss/21290/8-25; Mss/21290/26-29; Mss/21290/30-45; Mss/21290/46-54. No se ha encontrado ningún otro tomo. Los números romanos hacen referencia a las firmas de los diferentes manuscritos.

⁹¹ Reproducido por Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 329-340. El mencionado inventario, que fue presentado en la Contaduría el 19 de febrero del mencionado año por el autor –es decir, director- de la compañía: Manuel Martínez, resulta tremendamente interesante debido a que «fija la paternidad y antigüedad de tonadillas que no contienen estos datos en las fuentes de la Biblioteca Municipal de Madrid, por lo cual las damos como anónimas o sin año al ocuparnos de ellas, y porque también mencionan otras obras que se han perdido para siempre sin duda» (Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 329).

que eran las que funcionaban en los coliseos públicos de aquella época, quedando aglutinadas de la siguiente manera:

I. Caudal de Martínez, tonadillas a solo, 18 piezas.

II. Caudal de Rivera, tonadillas a solo, 4 piezas.

III. Caudal de Martínez, tonadillas a dúo, 16 piezas.

IV. Caudal de Rivera, tonadillas a dúo, 9 piezas.

Debe mencionarse que, de todo el conjunto de apuntes teatrales, tan sólo se hace referencia explícita a la autoría de una tonadilla: *El remedo de los gangosos*, de José Castel. No obstante, entre las piezas allí contenidas es fácilmente reconocible a simple vista la paternidad de algunas de ellas, como las de algunas tonadillas de Misón -«No me llamo Entramoro», «Esta es la vez primera», etc.- y un par de piezas de Guerrero -*El indiano y la gitana* y *Un usía y una foncarralera*-.

De la misma manera que en el caso anterior se desconoce la intencionalidad exacta de este manuscrito, aunque, de igual manera que en el precedente, ello no implica que no puedan extraerse importantes deducciones. De entrada, presenta la misma esencia positivista que el anterior, salvando las diferencias existentes entre un documento y otro. Por otra parte, no hay duda del palpable interés de los autores por el género de la tonadilla, algo que resulta bastante lógico –tanto para bien como para mal– dado el momento ilustrado en el que nos encontramos. Aun así, lo que eclipsa todo lo demás está constituido por la declarada intención de iniciar la mencionada compilación de las tonadillas «desde su primer establecimiento», algo que remite directamente al punto de partida del género y que coincide plenamente con el objetivo inicial de «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte». Algo nada extraño, ya que la preocupación por la génesis, orígenes o principios -o como quiera llamarse- y su divulgación constituye una pieza más de todo el engranaje de la ilustración. Precisamente de ello surge el artículo que nos ocupa -un texto que pretende indagar en los orígenes de la tonadilla-, pero no constituye un caso aislado entre las páginas del *Memorial Literario*. En el mismo número en que éste fue publicado, tan

sólo unas pocas páginas antes, vio la luz otro artículo de semejantes características y análogo título: «Origen, progresos y perfección de la lengua castellana»,⁹² el cual, como es fácilmente adivinable, tenía un objetivo esencialmente similar al del anterior.

Llegado este momento, con independencia de que Joaquín Ezquerro o Pedro Pablo Trullenc —o ambos, o ninguno— hubieran sido realmente los autores del artículo, debemos plantearnos con qué conocimiento de causa se escribió el artículo. Por una parte, el autor —o autores— podría haber hablado desde su propia experiencia, desde su memoria, si es que realmente tenía la suficiente edad como para haber vivido esos años, algo del todo improbable por cuanto se conoce de la actividad de los mencionados periodistas. En relación con esto, deber plantearse una segunda cuestión: hasta qué punto una memoria puede recordar fielmente unos hechos que tuvieron lugar tanto tiempo atrás. Téngase en cuenta que los datos que suministra el artículo sobre la primera mitad del siglo XVIII son bastante generales, difusos y ambiguos, pero cuando se adentra en la mitad de la centuria —esto es, en torno a más de treinta años antes de la publicación del texto— abunda en detalles, fechas y datos bastante específicos. Todo ello se acrecienta si se tiene en cuenta la naturaleza cambiante y viva del mundo del teatro, un medio en el que lo que ocurría un día era olvidado al poco tiempo. Ha pasado, según esta investigación, demasiado como para que el escritor pudiera recordar determinados hechos de una manera totalmente fiel. El propio lector puede jugar en este momento con su propia memoria, realizando un el ejercicio de intentar escribir desde el recuerdo pero con detalle sobre un algún acontecimiento ocurrido muchos años atrás y extraer sus propias conclusiones al respecto. Por otra parte, el autor podría haber hablado desde la opinión general, desde la memoria colectiva, sin haber vivido los todos los hechos, lo cual a todas luces parece más razonable. En este caso también existirían razones más que lógicas para dudar acerca de la veracidad del artículo. No obstante, tanto en uno u otro casos, con el discurrir del tiempo los hechos podrían haberse tergiversado o haber sido reconstruidos, parcial o enteramente, con más o menos detalles. Tan sólo haber tomado los datos de otras fuentes, quizás algunos de los anteriores manuscritos, podría hacer del artículo, después de todo lo mencionado, un documento algo más veraz.

⁹² «Origen, progresos y perfección de la lengua castellana», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre de 1787, parte segunda), pp. 139- 152.

1.3. La tonadilla según el *Memorial Literario* de 1787

Una vez estudiado el contexto general en el que vio la luz «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte», es el momento de adentrarse de lleno en el contenido del mismo. Para un mejor entendimiento y ordenamiento de las ideas, aun a pesar de que el artículo se presenta sin solución de continuidad, he decidido dividir mi exposición de acuerdo a dos epígrafes que claramente obedecen a criterios temporales. El primero de ellos tiene como marco cronológico la primera mitad en el siglo XVIII. El segundo se centra básicamente en torno a 1757, momento trascendental según el artículo por lo que a la tonadilla se refiere.

1.3.1. La tonadilla en la primera mitad del siglo XVIII

Las **tonadillas** desde principios de este siglo se reducían a un **quatro** que antes de empezar la comedia cantaban todas las mugeres desde la graciosa abajo, para cuyo fin se presentaban vestidas de corte, y a esto llamaban **tono**, lo que era como preludio de la función; después se cantaba otro al fin del segundo intermedio, compuesto de coplas sueltas de quatro versos sin sistema o conexión, pero alegres, o con agudeza y gracia. Su método era quedarse al fin todas las mugeres que cantaban, y empezando una copla la graciosa seguían las demás alternativamente, hasta la última que se cantaba por todas formando coro, o bien como se hizo después que se cantaban a dúo, y luego a quatro; y este género de **tonadas** se llamaba **baile de bajo** porque acompañaban a las voces una guitarra y un violón.⁹³

Con estas palabras daba comienzo la disertación sobre la génesis y evolución de la tonadilla teatral que en 1787 era publicada en el ya conocido artículo «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte». Como puede comprobarse, este primer párrafo, que narra la naturaleza de la tonadilla principios del siglo XVIII, llama la atención por su falta de claridad. A ello parece contribuir, de

⁹³ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 169. Con el objetivo de no dar pie a posibles errores de interpretación, aquí y en las sucesivas citas textuales de este artículo se ha optado por mantener las mayúsculas, cursiva y puntuación originales.

entrada, algo que fue mencionado al final del epígrafe anterior y que el lector debe tener en mente a lo largo de todo el discurso: se está escribiendo aquí sobre conceptos musicales de unos 80 años atrás. De hecho, es el único momento de todo el texto en el que no se aportan referencias –obras, compositores, fechas, etc.– que ilustren, corroboren o hagan más entendible la narración. Referencias que, por otra parte, se hacen cada vez más presentes conforme va avanzando el artículo; es decir, a medida que nos acercamos al momento en que la publicación fue redactada. No obstante, al margen de ello, es la existencia de una serie de términos entremezclados, poco definidos y, en cierta medida, utilizados como sinónimos, lo que principalmente dificulta su comprensión. Estos términos, destacados en negrita en la correspondiente transcripción, son, según su orden de aparición, los siguientes: *tonadillas*, *quatro*, *tono*, *tonada* y *baile de bajo*. Por tanto, la única solución más o menos plausible para poder llegar al fondo del artículo consiste en ir separando cuidadosamente el contenido del pasaje y analizar el significado exacto que cada uno de estos vocablos presenta dentro del contexto de la disertación. Para ello, con el objetivo de no intervenir en la intencionalidad del mismo, a la hora de realizar la transcripción de todo este documento se ha optado por mantener escrupulosamente los signos de puntuación originales, aun a pesar de las notables diferencias de uso que presentan con respecto a la actualidad.

Pues bien, haciendo alarde de una gran rotundidad, no pareciendo entreverse en ningún momento atisbo alguno de esa pluralidad del término a la que tan habitualmente se hace referencia,⁹⁴ según el artículo y parafraseando su título, las tonadillas que se cantaban en los coliseos de esta Corte a principios del siglo XVIII consistían básicamente en un cuatro. Este término, cuya escritura original ha mantenido esta investigación, no es más que una reducción de la indicación *a quatro* -en otras muchas ocasiones indicado

⁹⁴ De hecho, para Subirá (*La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 13-14): «Venía siendo “tonadilla” la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión. Había sido “tonadilla” la breve canción que recibía cuando más un estribillo y que remataba los sainetes y “bailes” en la primera mitad del siglo XVIII, antes de que, desprendiéndose de ellos, adquiriese gran longitud, personalidad propia y rasgos inconfundibles. Fué “tonadilla” la colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando “villancicos” que se cantaban en el templo, antes de que llegase a florecer la “tonadilla escénica”. Es hoy “tonadilla” la canción suelta que se divulga en los teatros de variedades, tras la fatal decadencia del llamado “genero chico”, como si con ese nombre se quisieran evitar el galicismo “cuplé” o cualquier otro vocablo menos castizo del que aquella palabra parece tener». Este comentario es analizado más extensamente por Aurèlia Pessarrodona, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Villedor (1744-1809)*, 3 vols., tesis doctoral, Ph.D. (Universitat Autònoma de Barcelona, 2010), vol. 1, pp. 26-31.

numéricamente como *A4-* y designa, esencialmente, una obra musical compuesta a cuatro voces. De hecho, el *Diccionario de Autoridades* recoge esta misma acepción: «se llama en la Música la composición que se canta a quatro voces».⁹⁵ Se trata, por tanto, de una definición realizada en base a un criterio que obedece a su técnica compositiva. Por lo que se refiere al teatro español, como se mencionará posteriormente en el capítulo 3, los quattros constituían una tipología esencial dentro de la música incidental compuesta para los diferentes géneros dramáticos, sobre todo en el caso de comedias y autos sacramentales, y muy particularmente en el caso de Antonio Guerrero.⁹⁶ Un claro ejemplo musical de esta tipología podría ser, recurriendo al compositor sobre el que versa esta tesis doctoral, «Fuentecilla, no corras», el primero de los cuatro números y uno de los dos quattros que integra la música incidental compuesta por Antonio Guerrero para *El espíritu foletto*,⁹⁷ de 1739, cuyo guión de voz y bajo puede observarse en la Fig. 1.1.

Siguiendo el discurso de «Origen y progresos de las tonadillas», en el transcurso de la tarde teatral eran interpretados dos de estos quattros –se entiende que fuera de los que ya eran incluidos como parte de las respectivas piezas dramáticas-, cuya ejecución, por otra parte, estaba indisolublemente asociada a las damas de las compañías teatrales. El primero de ellos tenía lugar previo a la comedia, mientras que el segundo era ejecutado al finalizar el segundo intermedio teatral, lugar tradicionalmente destinado al baile o sainete –denominaciones semejantes, como se mencionará posteriormente-.

⁹⁵ «Quatro», *Diccionario de Autoridades*, tomo V (1737), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).

⁹⁶ Sobre esta tipología véase José Subirá, «El “cuatro” escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración», *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 vols., VVAA (Barcelona: CSIC, 1958-1961), vol. 2, pp. 895-921; y _____, «La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 26 (1930), pp. 109-123, y 28 (1930), pp. 389-404.

⁹⁷ BHM Mus 25-23. Texto de Antonio de Zamora.

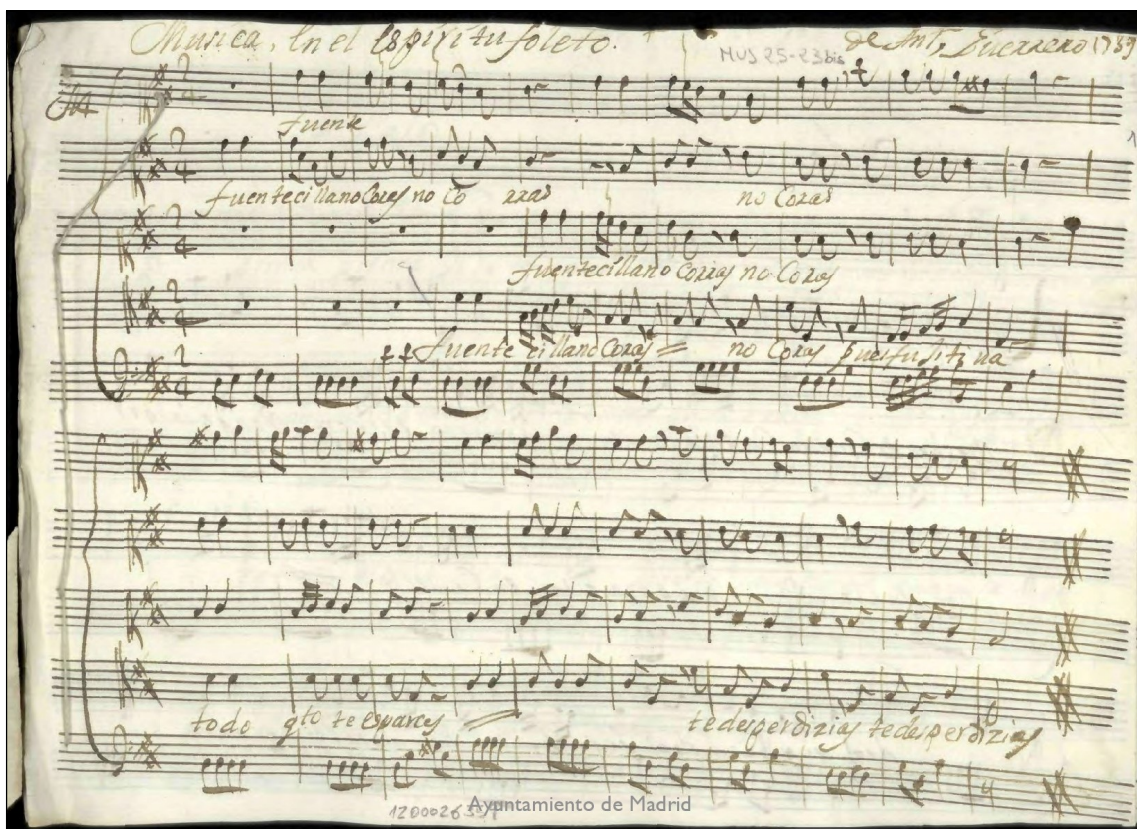


Fig. 1.1. Guión de voz y bajo de «Fuentecilla, no corras», *El espíritu foletto* (1739), Antonio Guerrero (BHM Mus 25-23)

Del primero de estos cuatros, que tenía el objetivo de preluar la función, no se menciona más que era cantado por «todas las mugeres desde la graciosa abajo»; es decir, de acuerdo con la jerarquía tradicional de las listas de compañía, desde el puesto de graciosa, que se correspondía con el de tercera dama, hacia los inferiores.⁹⁸ Para ello, lucían sus ropas de corte, un atuendo quizás parecido al *Traje de Theatro á la antigua Española* (Fig. 1.2),⁹⁹ de clara inspiración francesa, que luce la tonadillera valenciana María Ladvenant y Quirante (1741-1767) -conocida como la Divina- en esta estampa

⁹⁸ En palabras de Doménech, «El arte escénico en el siglo XVIII», cita en p. 531: «La tercera dama estaba especializada en papeles de *graciosa* o cantante, y era tan importante como la *primera dama* para el público de la época. Con el éxito de las tonadillas, las tonadilleras alcanzaron una popularidad extraordinaria».

⁹⁹ Juan de la Cruz Cano y Olmenilla y Manuel de la Cruz Cano y Olmenilla, *Traje de Theatro á la antigua Española / Costume de Théâtre à l'ancienne Espagnole*, 1778; cobre, talla dulce, buril, iluminada, 28 x 20 cm. (MH Inv. 2539).

grabada por Juan de la Cruz Cano y Olmenilla y dibujada por su sobrino Manuel de la Cruz, perteneciente a la *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*.



Fig. 1.2. Juan de la Cruz Cano y Olmenilla y Manuel de la Cruz Cano y Olmenilla, *Traje de Theatre á la antigua Española / Costume de Théâtre à l'ancienne Espagnole*, 1778; cobre, talla dulce, buril, iluminada, 28 x 20 cm. (MH Inv. 2539)

Por su parte, del segundo de los quattros sí que se menciona algo acerca de su métrica, temática y cualidades. Se trataba de «coplas sueltas de quatro versos», un tipo de estrofa de arte menor con rima asonante en los pares, de marcado carácter popular y que esencialmente servía para ser cantada; «sin sistema o conexión», es decir, sin ningún tipo de hilo conductor o temática común; «pero alegres, o con agudeza y gracia», una serie de epítetos que marcarán el género casi sin excepción para la posterioridad y que automáticamente traen a la mente la definición de la voz *tonadica* o

tonadilla recogida por el *Diccionario de Autoridades*: «tonada alegre y festiva».¹⁰⁰ El sufijo diminutivo *-ica* y, sobre todo, el más utilizado *-illa* implican, en este sentido, una connotación mucho menos seria que el de tonada. De hecho, no se denominan tonadillas, sino habitualmente *coplas* o *a solo*, las canciones solistas que aparecen en la música compuesta para los más grandes géneros teatrales, como comedias y autos sacramentales, aunque en muchos casos existieran pocas diferencias entre unas y otras. Ejemplo de ello es el precioso solo de incipit «Ruiseñor que volando vas», perteneciente a la música compuesta por Antonio Guerrero en 1744 para la comedia *La fingida Arcadia*.¹⁰¹ Por lo que respecta a la interpretación de ambos quattros -porque parece que el texto se refiere tanto a uno como a otro-, su ejecución siguió, de acuerdo con el artículo, dos pautas diferentes, aun cuando perseguían el común objetivo de que a su término permaneciesen todas las mujeres en escena. En un principio, cantando las coplas alternativamente a partir de la graciosa y finalizando de manera coral; posteriormente, a dúo y a cuatro voces también de manera alternativa, si bien para Subirá «se cantaron ya a dúo, y más después a cuatro».¹⁰²

Ahora bien, dicho esto, el problema surge cuando el artículo menciona expresiones como «y a esto llamaban *tono*» o «y este género de tonadas se llamaba *baile de bajo*» en consciente referencia al anteriormente citado quattro; expresiones que reflejan a todas luces una clara sinonimia de ambos términos *-tono* y *baile de bajo*, respectivamente- con respecto al anterior, lo que crea una gran confusión. No obstante, a poco que se profundice un poco en ellos podrá comprobarse que realmente el texto está aludiendo a un mismo concepto, si bien desde diferentes puntos de vista. Por lo que se refiere al término *tono*, la definición propuesta por el *Diccionario de Autoridades* resulta fundamental para el entendimiento del significado que el vocablo adquiere dentro del contexto del pasaje. Así, «se llama también [a] la canción métrica para la

¹⁰⁰ «Tonadica o tonadilla», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).

¹⁰¹ BHM Mus 7-16. Esta pieza se encuentra grabada en *Música en tiempos de Goya*, Marta Almajano, La Real Cámara, Emilio Moreno (Glossa GCD 920303, 1999, disco compacto).

¹⁰² Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 285.

música compuesta de varias coplas»,¹⁰³ una definición que tiene notables puntos en común con la de su derivada, la palabra *tonada*, empleada en el artículo básicamente como sinónima de la anterior y concretada en el mismo diccionario como «composición métrica, a propósito para cantarse»;¹⁰⁴ definiciones que encajan a la perfección –aunque no de manera exclusiva- con las características del *quatro* descritas en el artículo, a la que se hizo referencia con anterioridad. De todo ello podría deducirse que *tono* y *tonada* hacen aquí referencia a conceptos genéricos, y *quatro* y *baile de bajo* a casos particulares. Obsérvese, en este sentido, cómo el texto se refiere a este último como un «género de tonadas», es decir, un tipo de tonadas cuya clasificación obedece, sin lugar a dudas, a un claro criterio instrumental. Concretamente, se trataba de un acompañamiento de guitarra y violón que, de acuerdo con la práctica tradicional barroca todavía presente en este siglo, no era más que un simple bajo continuo en el que la guitarra vendría a ser el instrumento polifónico que desarrollaría la armonía y el violón el instrumento melódico que perfilaría la línea del bajo. De hecho, la posterior distinción en el artículo entre bailes de bajo y piezas con orquesta viene a confirmar este planteamiento.

En conclusión, a comienzos del siglo XVIII las tonadillas teatrales eran composiciones métricas formadas por coplas –generalmente estrofas de cuatro versos de arte menor con asonancia en los pares- destinadas a ser cantadas. Es decir, tonos y/o tonadas; o, esencial y básicamente, canciones –de hecho el propio texto mencionará posteriormente «canciones del teatro»- con una clara estructura poética, alegres y festivas. Dentro de ellas, si, desde el punto de vista compositivo, eran creadas para cuatro voces se denominaban *quatro*. Si, desde el punto de vista instrumental, eran acompañadas por un bajo continuo eran llamadas *baile de bajo*. No contempla el artículo, al menos en este momento, ni tonadillas para otro número de voces –solo, dúo,

¹⁰³ «Tono», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado 30/08/2017).

¹⁰⁴ «Tonada», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado 30/08/2017). Efectivamente, por efecto de la derivación por sufijación surge la siguiente secuencia: tono - tonada - tonadilla. De su observación salta a la vista la derivación por sufijación a partir del primero de ellos: *tono* > *tonada* > *tonadica* o *tonadilla*. Sin embargo, *tono* y *tonada* presentan semejante significado.

etc.-, ni tonadillas acompañadas por un grupo más nutrido de instrumentos, como podía ser una orquesta; lo que no quiere decir –en ambos casos- que no existieran.

Tiempo después de todo lo expuesto, en torno a una década antes del ecuador del siglo, parece ser que a la estructura de coplas sueltas e inconexas anteriormente señalada le fue añadido un estribillo gracioso que presentaba idéntica métrica que aquellas y recogía sonsonetes, palabras graciosas y, aunque no lo mencione el texto, sin lugar a dudas las tan habituales onomatopeyas, tarabillas¹⁰⁵ o palabras entrecortadas tan propias de las canciones populares:

Por los años de 1740 ya se añadió a cada copla un estribillo gracioso de otros cuatro versos imitando algún sonsonete, o voces nuevas de chiste como se observa en las piezas de este género, intituladas: *El galapaguito*; *La enfermedad de Plasencia*; *El reloj de San Fermín*, *El [h]erradorcito*, etc. Los compositores de estas simples piezas eran D. Francisco Corradini, D. Joseph de Enebra, D. Manuel Ferreira, y D. Antonio Guerrero.¹⁰⁶

A pesar de la exactitud con que son mencionados, no han sido localizados los títulos propuestos por el artículo como ejemplos de este pequeño cambio -*El galapaguito*, *La enfermedad de Plasencia*, *El reloj de San Fermín* y *El herradorcito*-, hecho que dificulta enormemente el conocimiento exacto de las características musicales de este tipo de tonadillas a las que se refiere la publicación. Sin embargo, en relación a los compositores anteriormente señalados -Corradini, Enebra, Ferreira y el propio Guerrero, estos dos últimos músicos de compañía de dilatada carrera teatral en los coliseos madrileños-, sí que puede atestiguar la creación de tonadillas, al menos en

¹⁰⁵ El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española define *tarabilla* en su sexta acepción como: «Tropel de palabras dichas deprisa y sin orden ni concierto», <http://dle.rae.es/?id=ZA5zDN7> (consultado el 03/11/2017).

¹⁰⁶ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 170.

un sentido genérico del término, desde 1745 a través diversos documentos ajenos a las propias fuentes musicales, como los pagos de cuentas.¹⁰⁷

De hecho, seguramente debido a ello Subirá atribuyó la composición, si bien no mencionó nada con respecto a su conservación, de tonadillas breves salidas de la pluma de los anteriormente mencionados Corradini, Nebra y Guerrero. Aun con todo, lo lamentable es que apenas si han sobrevivido ejemplos que puedan ilustrar el estadio del término tal y como es concebido aquí por el *Memorial*. Entre estas muestras se encuentra la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», de Antonio Guerrero, y la tonadilla «No me hables, Pepe», de Francisco Corradini, piezas que, además, exhiben numerosos puntos en común. Ambas presentan el mismo formato y marca de agua, similar instrumentación –voz, violín y bajo-, y debieron ser compuestas en Madrid y enviadas a Zaragoza, donde fueron copiadas por el mismo amanuense, Antonio Esteban. De ahí que las dos obras se encuentren localizadas entre los fondos musicales de ACJ y no entre los madrileños, ubicados en BHM como depositaria del caudal de los coliseos de la Cruz y del Príncipe, lo que seguramente ha propiciado que hayan sobrevivido hasta nuestros días como ejemplos de esas antiguas tonadillas teatrales a las que refiere el *Memorial Literario*. Por todo ello -adelanto- la primera de estas piezas, la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», constituye el estudio de caso que inaugura el capítulo 4 de esta tesis doctoral, uno de los más clarificadores ejemplos de este tipo de tonadillas breves con estribillo de la primera mitad del siglo XVIII.

Finalmente, tampoco ha sido localizada otra de las piezas a la que el artículo se refiere más detenidamente en las siguientes líneas: *Entramoro*. Tal obra fue compuesta unos años después, en 1746, e interpretada durante los autos sacramentales por José de Molina, un actor músico «de carácter jocosos y muy particular en imitar a los arrieros,

¹⁰⁷ Así lo corrobora también Lolo, «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica», pp. 15-32; _____, «Sainetes y tonadillas», pp. 41-62. Ni siquiera entre la música incidental para teatro breve se refiere compuesta por estos músicos se han localizado tonadillas. Es el caso del baile *Las máscaras* (BHM Mus 622-5), de Corradini, del que tan sólo se han conservado las partichelas orquestales; *Las ganaderas* (BHM Mus 68-29), de Nebra; o las siguientes obras de Pla: *La convocatoria* (BHM Mus 69-18), *Crueldad sin venganza* o *El incendio de los viles* (BHM Mus 68-27), *El enamorado por fuerza* (BHM Mus 68-14), y *El hospital de la moda* (BHM Mus 68-33).

andaluces y payos»¹⁰⁸ que había llegado a la compañía de Parra en 1745 y que «ayudándose con su guitarra avivaba estos juguetes».¹⁰⁹ Poco se sabe de ella más allá de que presentaba tras cada una de las coplas el siguiente estribillo -un estribillo que, por otra parte, cumple la mayor parte de las características relativas a las tonadillas de principio de siglo anteriormente descritas-:

*Entra moro, sale moro, tiriraina.
El salerito, la cincha, y la albarda,
y el borriquito para traer agua.*¹¹⁰

Y parece ser que «alborotó tanto esta simpleza que no había persona en la Corte que no la cantase»,¹¹¹ lo que otorgó al mencionado actor el sobrenombre de Entramoro, el cual mantuvo hasta su fallecimiento aun a pesar de que incluso se compuso otra tonadilla para desterrar tal apodo: «No me llamo Entramoro».

Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con la anterior tonadilla, afortunadamente esta pieza ha sobrevivido hasta nuestros días, lo que viene a confirmar, al menos en parte, la narración propuesta por el artículo. «No me llamo Entramoro»¹¹² pertenece a la pluma de Luis Misón y, como puede comprobarse en su propia fuente –a la que pertenecen las Fig. 1.3. y 1.4-, se trata de una tonadilla a solo con violines y bajo fechada en 1760 que presenta ya unas características que poco parecen tener que ver con las mencionadas por el *Memorial* hasta el momento. Aparte de su ya mencionada instrumentación, y no queriendo adelantar demasiado sobre ello, mencionaré tan sólo que la obra presenta unas dimensiones considerables, se encuentra escrita en un manuscrito independiente y presenta un claro molde tripartito con tres secciones –o movimientos- yuxtapuestos. La primera sección se configura como *Allegretto staccato*

¹⁰⁸ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 172-173.

¹⁰⁹ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 170.

¹¹⁰ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 170. La cursiva es original.

¹¹¹ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 170.

¹¹² BHM Mus 183-2.

en sol mayor, danzable compás de 6/8, y abundantes figuraciones punteadas (♩ ♪) y yámbicas (♩ ♪). En ella José de Molina -o su *alter ego* Entramoro- realiza su presentación, narrando su vida y milagros a través de una alternancia entre coplas y estribillos de cuatro versos que recuerdan el planteamiento de las antiguas tonadillas de 1745:

No me llamo Entramoro
ni Entracristiano.
Me llamo el cicatero
de todo el barrio.

Todititos, atender,
que luego me explicaré.
Todititos, atender,
que luego me explicaré.

En Granada mi madre
me dio a este mundo.
Era el tiempo caliente
y salí desnudo.

Criéme como todos
allá en mi infancia.
No era bien inclinado
pero pasaba.

Todititos, atender,
que luego me explicaré.
Todititos, atender,
que luego me explicaré.

Me dieron mis estudios
y era que vieron
el que yo me inclinaba
y alpargatero.

Aunque no tuve
oficio, tuve una maña
de aguardar buenamente
lo que encontraba.

Todititos, atender,
que luego me explicaré.
Todititos, atender,

que luego me explicaré.

Con estos lancecillos
y estas chuladas
a caballo en un burro
hice mi entrada.

Diéronme mi patente,
vine al momento,
tomo mi guitarrilla
y me presento.

Todititos, atender,
que luego me explicaré.
Todititos, atender,
que luego me explicaré.¹¹³

Por su parte, la segunda sección se presenta sin cambio de compás ni aparente variación agógica, aunque a todas luces refleja una intencionalidad contrastante con respecto a la anterior, tanto en lo musical como en lo meramente textual. Finalmente, la tercera y última sección se articula según el alegre molde de unas seguidillas *Andante* que obedecen a la típica métrica, compás y ritmo de esta danza. Salvo por la existencia de la conexión textual entre las dos últimas secciones, cada uno de los movimientos podrían ser considerados en definitiva tres canciones –o tonadillas- autónomas. A todas luces, algo parece haber cambiado desde aquellas anteriores tonadillas de 1745 hasta esta pieza homónima de 1760, y de ello se hablará a continuación.

¹¹³ BHM Mus 183-2.

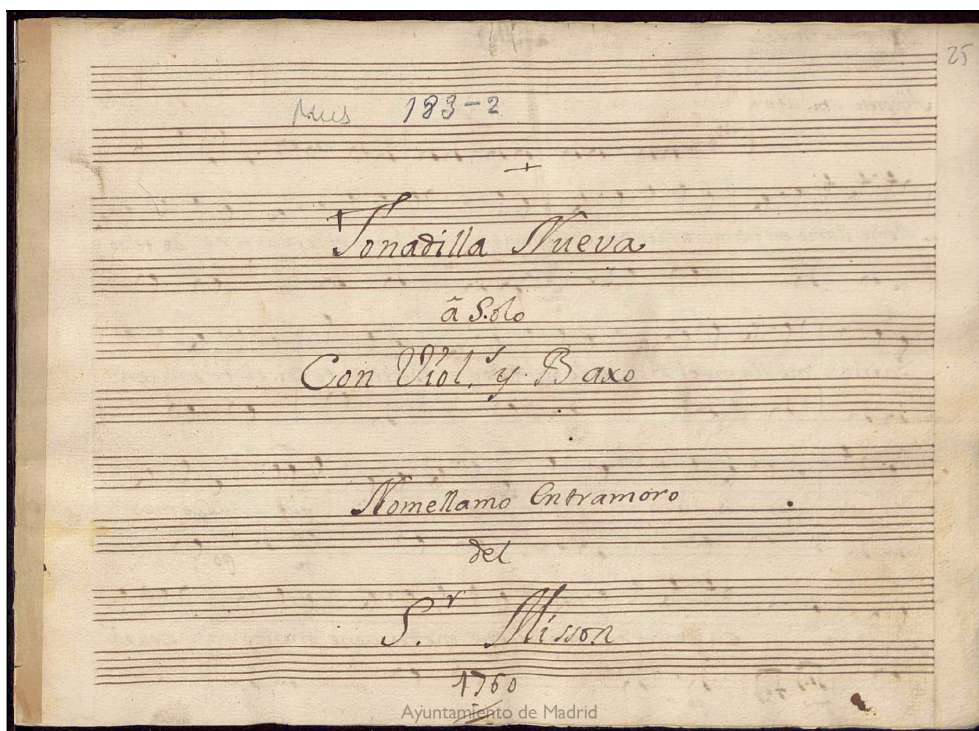


Fig. 1.3. Portada del guión de voz y bajo de la tonadilla a solo «No me llamo Entramoro», Luis Misón (BHM Mus 186-2)

Fig. 1.4. Primera página del guión de voz y bajo de la tonadilla a solo «No me llamo Entramoro», Luis Misón (BHM Mus 186-2)

1.3.2. La nueva tonadilla de 1757

Aun a pesar de todo lo expuesto hasta el momento por el artículo y todo lo que seguirá en adelante, sin duda lo más llamativo y trascendental para la historiografía posterior viene dado por apenas un pasaje en el que es narrado el surgimiento de una nueva tonadilla teatral, una tonadilla que dominará desde entonces sobre todas las demás, en virtud de las siguientes palabras:

En el año de 1757 D. Luis Misón abrió nuevo camino a las canciones del teatro, y para una función de *Corpus* presentó una nueva composición a dúo, que fue el modelo, o principio de las que ahora se llaman tonadillas; el argumento de ella eran los amores de una Mesonera y un Gitano, que empezaba:

*Ya viene mi Juzepillo
a la pozada.*

La cantaron Teresa Garrido, y Catalina Pacheco, llamada la *Catuja*, y agradó tanto la invención, que el mismo año por la Navidad compuso una a dúo de dos pillos que cantaron Diego Coronado, y Juan Ladvenant, y otra a tres que cantaron las dichas Teresa, Catalina, y Maria Hidalgo; y desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo D. Luis Misón, D. Manuel Pla, y D. Antonio Guerrero.¹¹⁴

Según apunta el propio texto, este hecho tuvo lugar por obra y gracia de Luis Misón pasada ya la mitad del siglo. Para ser más exactos, en el año de 1757. En aquel momento, tres piezas fueron puestas en escena en dos de las principales fiestas religiosas del calendario litúrgico. La ejecución de la primera de ellas tuvo lugar en Corpus Christi, una fiesta no fija que tiene lugar 60 días después del Domingo de Resurrección. Las otras dos, elaboradas tras el éxito de la anterior, en otra de las grandes conmemoraciones cristianas del año: Navidad. De todo ello pueden extraerse dos conclusiones. Por una parte, que el hecho tuvo que darse necesariamente dentro del contexto teatral de la temporada de 1757-1758, ya que, como bien es sabido, el año cómico comenzaba con la Pascua de Resurrección y acababa con el Martes de Carnestolendas del año siguiente, cuando eran paralizadas las representaciones teatrales.

¹¹⁴ «Origen y progresos de las tonadillas», pp. 170-171.

Durante esta temporada los autores –es decir, directores- de las dos compañías teatrales eran, respectivamente, José Parra y María Hidalgo,¹¹⁵ viuda ya en este momento de Manuel Guerrero, hermano de nuestro músico. Por otra, que, al menos en un principio, estas nuevas tonadillas estaban vinculadas a fiestas solemnes, las cuales, necesariamente, iban asociadas a un mayor despliegue de recursos teatrales y, en definitiva, musicales. Sin embargo, existe una considerable distancia de varios meses entre una y otra fiesta litúrgica, lo cual lleva a plantearnos la siguiente cuestión: si -tal y como menciona el texto- «agradó tanto la invención», ¿por qué se esperó todo ese tiempo para volver a ofrecérselo al público? Quizás sea ahora el momento de considerar algo intrínseco al nuevo género: la presencia de una orquesta más o menos nutrida -es decir, al menos, violines y bajo-; una orquesta que, por entonces, tan sólo estaba disponible en ocasiones solemnes. La nueva tonadilla, por tanto, está vinculada a la existencia de una orquesta, sin ella no puede existir. De hecho, el propio texto corrobora y aclara todo lo mencionado un poco más adelante, cuando se refiere a la llegada de Esteve a la Corte tan sólo unos pocos años después:

En el año de 1760 llegó a esta Corte D. Pablo Esteve, y en el siguiente de 61 dio al teatro su primera tonadilla a dúo que empezaba: *Fortunita, fortunita, no me persigas cruel*, que cantaron Rosalía Guerrero y Diego Coronado. Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro, o las de música en que se llamaba orquesta, cantándose dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban; en las otras se cantaban los *bailes de bajo*, hasta el año de 1765, en que poniéndose orquestas diarias, se reduxo a una tonadilla al fin de cada intermedio.

Pocos son los datos concretos que el *Memorial* aporta en relación con aquella primera obra que fue el «modelo o principio» de la nueva tonadilla, así como de las otras dos piezas que siguieron la senda abierta por ésta. Sin duda, lo más llamativo de todo es que en ningún momento aparecen referencias específicas a los correspondientes títulos de las obras a las que hace alusión el artículo, algo que sería uno de los principales datos a tener en cuenta según nuestro actual *modus operandi* historiográfico.

¹¹⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899), pp. 440-441.

No obstante, esta ausencia puede ser fácilmente comprensible desde diversos puntos de vista. Por una parte, como ya se mencionó en el epígrafe anterior, teniendo en cuenta el enorme tiempo transcurrido entre el acontecimiento que aquí narra el artículo y la publicación de éste, unos treinta años después. Por otra parte, según las costumbres de la propia época, donde se acostumbraba a consignar los títulos de las piezas de teatro mayor -comedias, autos, zarzuelas- pero no tanto los de las piezas dramáticas breves que acompañaban a éstas debido a su consideración de géneros menores; algo que, por otra parte, se nos revela cuanto menos sorprendente a la luz de nuestros modernos ojos. Todo esto puede comprobarse fácilmente, como se mencionará en el capítulo 3, en los propios documentos de la época: recibos de pagos, prensa, anuncios, etc., en los que a menudo se aludía a estas obras tan sólo mediante su propia denominación de género.

Aun así, por contrapartida, el artículo ofrece otros datos bastante más precisos y, todo sea dicho, *a priori* más difícil de recordar. Uno de ellos está constituido por el incipit literario de la primera de las piezas: «Ya viene mi Juzepillo / a la pozada». Gracias a estos versos puede deducirse que también la mesonera debía ser una gitana, ya que se produce un cambio fonético por el cual se emplea el fonema interdental fricativo sordo oral /θ/ [z] como sustituto del fonema alveolar fricativo sordo oral /s/ [s] como medio para emular el característico sonido del habla gitana. Esto es algo que ocurre en otras obras, por ejemplo -recurriendo de nuevo una obra del compositor sobre el que versa este trabajo- en la tonadilla a dúo *Una gitana y un indiano* (1764). Por otra parte, el incipit resulta muy valioso de cara poder localizar la pieza -más incluso que el propio título, ya que a menudo estas obras aparecen con diferentes e imprecisas denominaciones- y así corroborar la veracidad de las palabras del texto. Sin embargo, esta investigación no ha logrado encontrar ninguna pieza que comience de tal manera ni en la que aparezcan los personajes señalados tanto dentro de la producción de Misón como en el seno del caudal de tonadillas anónimas, conservadas principalmente en BHM.

Otro de los datos minuciosos que aporta el artículo tiene que ver con los actores que interpretaron cada una de las tres tonadillas, de cuyos nombres el artículo ofrece una información muy detallada. Aun así, antes de mencionarlos, no puede dejar de destacarse que resulta cuanto menos curioso, al menos desde nuestra moderna

concepción historiográfica, que en un artículo de pretendida aproximación histórica no aparezcan los títulos explícitos de las obras sobre las que se sitúa el hecho histórico en sí, y, por el contrario, sí que se detallen con minuciosidad los nombres de los actores cantantes que las interpretaron. Sin embargo, esto refleja la importancia –e, incluso, preponderancia a veces– de los actores y, sobre todo, de las actrices -tonadilleros y tonadilleras, respectivamente– por encima de las obras y sus autores; y parece dejar entrever una concepción histórica ya cuasi decimonónica que plantea una manera de ver la historia a partir de las personalidades que intervienen en ella. Volviendo al tema de los intérpretes, se conoce que la primera de las obras fue cantada por Teresa Garrido,¹¹⁶ «la primera que cantó tonadillas a solo a la guitarra»,¹¹⁷ y Catalina Pacheco,¹¹⁸ conocida como la Catuja. Por su parte, la segunda fue interpretada por Diego Coronado¹¹⁹ y Juan Ladvenant,¹²⁰ padre de la anteriormente mencionada María Ladvenant.¹²¹ Finalmente, la tercera de ellas fue interpretada por el trío conformado por las anteriormente mencionadas Garrido y Pacheco, a las que se unió María Hidalgo, la autora de la compañía en aquel momento.¹²² Gracias al cotejo de los mencionados nombres con las correspondientes listas teatrales se ha podido comprobar que, efectivamente, todos estos intérpretes aparecían en la lista de la compañía que dirigía la actriz María Hidalgo para la anteriormente señalada temporada de 1757-1758:¹²³ Pacheco, Garrido e Hidalgo desempeñaban puestos de segunda, tercera y sexta dama, respectivamente; mientras que Ladvenant ostentaba el cargo de segundo galán y Coronado el de segundo gracioso. Como puede observarse, de la misma manera que en las tonadillas de la primera mitad

¹¹⁶ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 520-521.

¹¹⁷ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 172.

¹¹⁸ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 562-563.

¹¹⁹ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 498-499.

¹²⁰ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 536-537.

¹²¹ Para más datos sobre María Ladvenant, véase Emilio Cotarelo y Mori, *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quitarte y María del Rosario Fernández «La Tirana»*, prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007), pp. 49 - 130.

¹²² Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 526-527.

¹²³ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 440-441.

del siglo, también en estas nuevas piezas es fundamental la presencia femenina, incluso en la interpretación de los roles masculinos -de hecho, una de las dos actrices debió haber representado el papel de Gitano en aquella primera tonadilla-; hecho que, por otra parte, resulta intrínseco a la propia tradición teatral española desde mucho tiempo atrás y que la tonadilla asumirá como propio, colocando a la mujer en un lugar excepcional.

Por último, y no por ello menos importante, el artículo hace explícita referencia a otra cuestión de extrema importancia: la existencia de argumento en estas primeras obras, algo que lleva implícito la presencia de roles teatrales. Esta cuestión, que casi debe leerse entre líneas, se configurará desde este momento, ciertamente, como una de las principales características de la nueva tonadilla. De hecho, en ningún momento el artículo había hecho mención a tal cualidad, sino todo lo contrario –recuérdese como incluso se mencionaba «sin sistema o conexión»-, a la hora de referirse al anterior concepto de tonadilla de la primera mitad del siglo. Por lo que se refiere concretamente a las nuevas piezas compuestas por Misón, el texto hace explícito cómo en la primera de ellas se narran los amores entre una mesonera y un gitano; de la segunda tan sólo se conoce la intervención de dos pillos, si bien la aparición de los mencionados personajes lleva implícita sin duda una trama picaresca sobre las andanzas de ambos; en último lugar, ni del asunto ni de los personajes que intervinieron en la tercera de las tonadillas menciona absolutamente nada el artículo.

De todo ello pueden deducirse, además, otras dos conclusiones. Por una parte, la existencia de interlocutores en estas primeras obras, lo que no implica necesariamente que no existiesen tonadillas a solo. Por otra, una temática de las obras poco trascendentales y una tipología de personajes populares y humildes. De hecho, el propio texto articulará llegando a su final una división de las mismas obedeciendo a estos mismos planteamientos:

Todas las tonadillas que se han cantado hasta aquí se pueden dividir de dos modos, o a solo, y de interlocutores a dúo, tres, cuatro, etc. o según los asuntos que se cantaban o se imitaban, y los adornos que se agregaban. Las imitaciones eran pinturas de amores, ya de majos con majas, arrieros, carreteros, gitanos, ya de personas de otra clase que llamaban usías, ya pastorelas o amores pastoriles, cazas, pescas, ya

remedando chascos y dichos, y otros pasajes de vendedoras de avellanas, naranjas, castañas y otras frutas; y esto último gustó algún tiempo tanto, que las cantarinas embelesaban a los espectadores por la gracia de los chascos, o la de los dichos propios de la plebe remedados con viveza y energía. Los adornos que se agregaban eran varios estribillos como el caballo, el zerengue, el manguendoy, las tiranas, las seguidillas, etc.

El primer modo a solo puede reducirse a la poesía lírica, y si contiene sátira, como es frecuente, a la satírica, si es con interlocutores a la dramática; en aquel que se imitan las costumbres, en éste las acciones y costumbres, formando una pieza pequeña dramático-música con su introducción, fábula, episodio y solución, a que suele agregarse un final de seguidillas, caballo, tirana, etc. como hemos dicho, y de que hablaremos en otra ocasión más particularmente.¹²⁴

Ni que decir tiene que ambas características continuarán siendo una constante a lo largo de la vida del nuevo género. No obstante, nada apunta el artículo si estas tonadillas estaban ya escritas en manuscritos independientes, hecho que constituirá otro de los principales rasgos en el devenir del nuevo género.

Efectivamente, Luis Misón, Josep Pla y Antonio Guerrero, continuaron componiendo tonadillas a partir de la fecha propuesta por el *Memorial Literario* y ello se constata fácilmente en las fuentes. Sin embargo, como ya se apuntaba con anterioridad, no ha sido posible localizar aquellas tonadillas de Misón a las que aludía el *Memorial Literario* ni tampoco otras salidas de su pluma en 1757 que, en definitiva, pudieran servir para apoyar su discurso. Ante tal situación y específicamente en relación con la primera de las piezas a las que hace referencia el artículo, Subirá mencionó la hipótesis de que el *Memorial* hubiese tergiversado involuntariamente los hechos debido al lapso de tiempo transcurrido «porque se conservan otras dos tonadillas de Misón en las que sale una mesonera, y no parece lógico que prodigara este tipo cuando los hay tan variados en su producción, como fruto de una riqueza inventiva [...]».¹²⁵ Una de las dos obras a las que se refería el erudito era la tonadilla a tres *El chasco del arriero y mesonera*, pieza fechada en 1762 de incipit literario «De mi tierra a casarme / señores,

¹²⁴ «Origen y progresos de las tonadillas», pp. 173-174.

¹²⁵ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 118.

vengo».¹²⁶ La otra, la tonadilla a dúo *Una mesonera y un arriero*,¹²⁷ una obra sin fecha cuyo primer verso es «A los montes me salgo» y que fue interpretada por la Sra. Portuguesa en el papel de Mesonera y la Sra. Lavenana –es decir, María Ladvenant- en el de Arriero. En palabras del mismo autor,

tiene, por lo que hace a su letra, todas las características propias de las tonadillas escénicas primitivas: sencillez libre de afectaciones, ingenuidad sobrada, longitud reducida. En cuanto a su música, se observan también el desdén por todo artificio y predilecciones melódicas dimanadas de la musa popular.¹²⁸

No obstante, aun a pesar de todo el empeño de Subirá por justificar el contenido del texto, tan específicos son los datos aportados con respecto a la primera de las obras por el artículo –incipit textual, argumento y personajes, por ejemplo- que mucho cuesta creer que tanto se hubiesen tergiversado los hechos como él, aun de manera bienintencionada, intentaba hacer creer:

Aunque faltan datos concluyentes, nos inclinamos a suponer que *Una mesonera y un arriero* tiene la misma música y análogo asunto que *Ya viene mi Juzepillo*, pues a la sazón era corriente sustituir el carácter de un personaje, o modificar determinadas circunstancias de la acción escénica, para aumentar el interés literario de una obra teatral de este género, si su música, por lo atractiva, sobrevivía al reducido tiempo que las más de esas obras se mantenían en el teatro. [...] Y dada la boga que obtuvo aquella producción misioniana, parece natural que fuese objeto de tal retoque. Un indicio, entre otros, que contribuye a suponerlo así es que ambas producciones comienzan con análogo molde métrico de seguidilla. También ambas desarrollan un asunto amoroso entre una ventera y el hombre de quien estaba enamorada y a

¹²⁶ BHM Mus 174-5. En algunas partichelas instrumentales: *Tonadilla a 3 del arriero*.

¹²⁷ BHM Mus 101-15.

¹²⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 119.

quien conocía por haber hecho en aquella casa un alto en sus andanzas por carreteras y caminos.¹²⁹

Por su parte, con respecto a Pla tan sólo se ha conservado la tonadilla a dúo *El soldado*,¹³⁰ cantada por Mariana Alcázar y la Lavenana según Subirá,¹³¹ pero presenta la posterior fecha de 1761. Por el contrario, de Antonio Guerrero sí que se han conservado un total de seis tonadillas compuestas en 1757, todas ellas insertas entre la música incidental compuesta para las siguientes piezas de teatro breve: *La burla del arriero*, *El chasco del casamentero*, *El gracioso detenido* y *La residencia del chiste* (Tabla 1.1).¹³²

TÍTULO	GÉNERO	SIGNATURA	TONADILLA
<i>La burla del arriero</i>	sainete	BHM Mus 59-16	«Pajarillo que formas alegre nido»
			«Oigan, escuchen, señores» ¹³³
			«Hiéndome yo solita»
<i>El chasco del casamentero</i>	sainete	BHM Mus 63-1	«Mosqueteros, cazuela y la grada»
<i>El gracioso detenido</i>	entremés	BHM Mus 63-37	«Espérate, Ayala»
<i>La residencia del chiste</i>	baile o sainete	BHM Mus 64-19	«Dice una maja a un majito»

Tabla 1.1. Tonadillas compuestas por Antonio Guerrero en 1757

De entre todas las tonadillas contenidas en estos títulos, llama la atención la *Tonadilla en ecos* o, según su íncipit literario «Pajarillo que formas alegre nido», la

¹²⁹ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 3, p. 24-25.

¹³⁰ BHM Mus 105-13.

¹³¹ José Subirá, *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo primero. Teatro menor: tonadillas y sainetes* (Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1965), p. 240.

¹³² BHM 59-16, Mus 63-1, Mus 63-37 y Mus 64-19.

¹³³ Aunque en el guión de voz y bajo aparece como *Tonada entre los dos arrieros*, en las partichelas instrumentales es denominada como *Tonadilla*.

segunda de las piezas que conforman la música incidental compuesta para *La burla del arriero*,¹³⁴ un sainete de notable presencia musical del que poco se conoce más allá de su datación y autoría. Por lo que a lo musical se refiere, *La burla del arriero* está integrada por un total de seis piezas, tres de ellas tonadillas. La primera de estas piezas es un *Bailete A 4* de incipit «¡Viva la novia!», agógica *Pastoral andantino*, compás de 6/8 y tonalidad de re mayor. El segundo es una *Tonadilla en ecos* «Pajarillo que formas alegre nido», de la que se hablará en los párrafos siguientes. El tercero de los números musicales que conforman este sainete es una pieza meramente instrumental, una breve *Gaita* sin indicación de tiempo, en compás de 6/8 y tonalidad de mi mayor en el que se requiere tan sólo la presencia de la guitarra y bajos. Este número enlaza directamente con la *Gaitilla* «Los gallegus en la siega», en el mismo compás y tonalidad, donde se añaden las voces y el resto de la orquesta. A continuación le sigue la *Tonada entre los dos arrieros* -en las partichelas instrumentales denominada como *Tonadilla-* «Oigan, escuchen, señores», pieza en compás de 6/8 y tonalidad de la menor que no es más que una breve canción con estribillo. Finalmente, la música para este sainete finaliza con la *Tonadilla de el fin* «Hiéndome yo solita», una pieza *Andante spazioso* en dos secciones con *da capo* y tonalidad de re mayor que fue cantada por Rosolea —es decir, Rosalía Guerrero- y la señora Teresa.

Precisamente fue esta última, la ya conocida Teresa Garrido quien cantó - interpretando, tal y como puede deducirse del propio texto, un rol masculino- la tonadilla «Pajarillo que formas alegre nido», pieza que acaba con los siguientes e interesantes versos:

Pues mi amada consorte
ya ha aparecido,
cante alegre mi pecho
diciendo unidos:

¡viva la tonadilla

¹³⁴ Véase Lolo, «Sainetes y tonadillas con música», pp. 56-57.

de nuevo estilo!¹³⁵

Con ellos se zanjaba el asunto de la pieza en cuestión, pero, a los ojos de este trabajo lo más importante viene dado por los dos últimos versos, en los que se vitoreaba la «tonadilla de nuevo estilo». No se menciona *tonadilla nueva*, terminología muy habitual en el teatro para designar el estreno de una tonadilla no antes representada, sino la más particular designación -repito- «tonadilla de nuevo estilo». De su análisis salta a la vista que, aun a pesar de las obvias similitudes de estilo, no se trata de una antigua tonadilla formada por coplas «sin sistema o conexión» alternas con estribillo, como las descritas anteriormente, cuyo ejemplo más palpable lo teníamos en la *Tonadilla de Cartagena* del mismo compositor. Por el contrario, presenta una conexión temática global y una estructura mucho más desarrollada en un único número formado por cuatro pequeños movimientos yuxtapuestos bajo una tonalidad global que da unidad a todo el conjunto, tal y como puede comprobarse en la Tabla 1.2.

Sin embargo, no se encuentran en ella argumento ni interlocutores, tal y como se expone en el *Memorial* en referencia a las tonadillas nuevas compuestas en 1757, sino una acción detenida en el que el personaje expresa su estado psicológico, a la más pura manera del *aria da capo* italiana. De hecho, no hay más que observar cómo el último de los movimientos se configura básicamente como una repetición musical del primero pero con distinto texto y los movimientos contrastantes interiores reflejan diferentes estados mentales dentro del conjunto de la pieza. Por todo ello, el «nuevo estilo» al que se refiere el texto de la tonadilla parece tener que ver con aquella particularidad de la pieza consistente en presentar una serie de ecos a la melodía principal, más que con unas características novedosas que no estuvieran antes en algunas de las restantes tonadillas insertas en piezas teatrales breves compuestas por Antonio Guerrero; piezas que estaban ya presentes dentro del catálogo de sus producción desde 1752.

¹³⁵ BHM Mus 59-16.

MOVIMIENTO	COMPÁS	COMPASES	TEXTO ¹³⁶
[Seguidillas]	3/4	1-25	Pajarillo que formas alegre nido, mira si tu consorte (sí) a él ha venido.
<i>Andantino pastoral</i>	6/8	26-53	Mas, ¡ay qué pena, qué triste hado!, que de aquí falta mi dueño amado. Cara consorte, ¿dónde estás?, di. [Aquí]
<i>Vivo</i>	6/8	54-68	Mas, ¡ay, qué alegría! ¿Quién me respondió? [Yo] ¡Si está por aquí! [Sí] De aquí no faltó. [No]
<i>Seguidillas</i>	3/4	69-95	Pues mi amada consorte ya ha aparecido, cante alegre mi pecho diciendo unidos: ¡viva la tonadilla de nuevo estilo!

Tabla 1.2. Estructura de la tonadilla «Pajarillo que formas alegre nido», *La burla del Arriero*, Antonio Guerrero (BHM Mus 59-16)

Por el contrario, sí que han sido localizadas un grupo de tonadillas que se acercan a las características descritas por el *Memorial Literario* fechadas en el siguiente año de 1758. Es el caso de tres piezas del mencionado Luis Misón: *Los ciegos*,¹³⁷ *El novato*¹³⁸ y *Los maestros*,¹³⁹ pero también de otras tres tonadillas de su contemporáneo Antonio Guerrero: *Los alguaciles*,¹⁴⁰ *El soldado y el viejo*¹⁴¹ y *El trapacero maestro y*

¹³⁶ A la hora de transcribir el texto de esta tonadilla se ha optado por colocar entre paréntesis aquellas sílabas que no forman parte de la estrofa del mismo y entre corchetes los ecos que constituyen la respuesta de la amada.

¹³⁷ BHM Mus 142-4, BNE Mss/14062/3.

¹³⁸ BHM Mus 167-2, BNE Mss/14062/2.

¹³⁹ BHM Mus 174-18, BNE Mss/14062/1.

¹⁴⁰ BHM Mus 157-11, Tea 219-36.

su pasante.¹⁴² De entre todas ellas, ha sido la primera de ellas, la tonadilla a seis *Los alguaciles*, pieza de excelente factura teniendo en cuenta la temprana fecha de composición, la seleccionada para constituir el segundo de los estudios de caso que se incluye en el capítulo 4.

1.3.3. Luis Misón (1727-1766), el supuesto artífice

Finalmente, tras la exposición de todo lo anterior, y –dada su importancia- en un epígrafe completo, es el turno de hablar del supuesto artífice del hecho: Luis Misón (1727-1766), compositor a quien el *Memorial Literario* otorgó la nada desdeñable responsabilidad de ser el creador de género teatral más popular de todo el siglo XVIII: la tonadilla. De la misma manera que el resto de la información proporcionada por el artículo, este dato se ha mantenido prácticamente sin ser cuestionado hasta el momento. Sin embargo, huelga decir que, sin la existencia de las obras mencionadas en el artículo ni otra fuente primaria de similar importancia, los datos allí aportados no constituyen por sí mismos una base sólida a partir de la cual poder atribuir hoy por hoy tal importante y trascendental hecho al compositor. De hecho, el propio Subirá, aun a pesar de que intentó por todos los medios justificar lo mencionado por el texto –aportando, como he señalado anteriormente otros títulos alternativos de tonadillas de Misón con mesoneras como protagonistas-, acabó por no poder atribuir el hecho a Misón, pero se excusó señalando que:¹⁴³

De todas suertes, no podemos dudar que Misón afirmó una tendencia ya existente, imponiendo con la eficacia de sus obras la introducción de un intermedio musical que se venía cultivando esporádicamente y

¹⁴¹ BHM Mus 172-5.

¹⁴² BHM Mus 172-8.

¹⁴³ Sobre el papel de Misón en relación al *Memorial Literario* véase *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 117-121.

que desde ahora constituiría algo inseparable de las representaciones de comedias en los corrales madrileños.¹⁴⁴

A partir de aquí, todo puede cuestionarse fácilmente. No pretendo con ello cambiar las tornas y adjudicar ahora a Guerrero la paternidad del género; no sería honesto el hacerlo y, por otra parte, tampoco existen pruebas fehacientes que lo sustenten. Además, se estaría volviendo al mismo planteamiento del *Memorial Literario* pero cambiando su protagonista. Tan sólo pretendo desplazar el centro de atención sobre el que tradicionalmente se ha construido la historia de la tonadilla y poder abrir un nuevo camino que permita arrojar nueva luz sobre el arranque de la nueva tonadilla y sus primeros años de andadura; nuevos caminos para posteriores investigaciones que rompan las barreras impuestas por la historiografía anterior.

Lo cierto es que el artículo parece desprender cierta necesidad por encontrar un nombre al que adjudicar el tan trascendental hecho del nacimiento de la nueva tonadilla. En definitiva, y aunque pueda parecer osado el decirlo, podría observarse un atisbo temprano y práctico de la teoría del Gran Hombre.¹⁴⁵ De hecho, toda la publicación se articula a partir de una sucesión de nombres de actores, cantantes, compositores, etc. Y la figura de Luis Misón encajaba mejor que la de ningún otro tonadillero en el perfil del artífice o creador del nuevo género desde el punto de vista ilustrado que impregna todo el *Memorial* y, por ende, el artículo.

Luis Seferino Misón –originalmente Michon-, bautizado en Mataró el 26 de agosto de 1727, era el único hijo del oboísta de origen francés Enrique Michon (Metz, Lorena, Francia) y de Manuela Ferreira, seguramente hija del ya mencionado músico de compañía Manuel Ferreira.¹⁴⁶ Destacó como flautista y oboísta, y desempeñó una gran

¹⁴⁴ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 118.

¹⁴⁵ Teoría popularizada en torno a la década de 1740 por el historiador, crítico social y ensayista escocés Thomas Carlyle (1795-1881). Véase Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-worship, and the Heroic in History* (London: J. Fraser, 1841).

¹⁴⁶ Gran parte de los datos de Misón, al igual que los de otros muchos tonadilleros, son conocidos a través de los trabajos de José Subirá, como *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tip. de Archivos, 1929-1930) y *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos* (Madrid: Sucesores de Ribadeneyra, 1927), pp. 191-204. Posteriormente, datos más actualizados han sido puestos de manifiesto por María Díez-Canedo Flores, «La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón

labor como compositor de música teatral para los coliseos madrileños, de la cual es fruto un gran caudal de obras que engloba los más habituales géneros teatrales de su época: comedias, entremeses, sainetes, zarzuelas y una gran cantidad de tonadillas. De esta manera,

Lógico es pensar entonces que Luis recibiera gran parte de su instrucción musical de su propio padre, quien sin lugar a duda lo encaminó hacia emplearse al servicio del Rey, primero como músico de las Guardias Reales y después de la Capilla Real; también parece razonable pensar que los Ferreira –padrino/abuelo y tío, respectivamente- fueran en gran parte responsables de abrir las puertas a Misón al mundo de los teatros madrileños e influyeran en su vocación como compositor de tonadillas escénicas.¹⁴⁷

Según los más recientes datos aportados por Begoña Lolo, a un número de 126 ascienden las muestras de este último género compuestas por Misón, de entre las cuales 87 obras están conservadas en BHM, 51 están repetidas en RCSMM y 39 son piezas únicas que se conservan en este mismo centro.¹⁴⁸ No obstante, poseía otros muchos méritos que lo destacaban de entre el resto de tonadilleros y que lo hacían merecedor de convertirse en ese hombre perfecto que necesitaban estos primeros historiógrafos ilustrados:

- Al contrario que otros compositores de tonadillas, su carrera profesional no se vinculó exclusivamente al ámbito teatral, si no que desarrolló parte de ella en ámbitos más elevados, dentro de otro tipo de instituciones. En este sentido, fue oboísta y flautista de la Real Capilla de Madrid, sin duda uno de los más altos estamentos musicales españoles al que un músico podía aspirar en la época, en la que ingresó el 27

en México», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 41-72. Pendiente de publicación se encuentran los resultados del Simposio Internacional *Música y Teatro en el Siglo XVIII Hispánico en Torno a Luis Misón (1727-1766)*, celebrado en Mataró del 2 al 6 de noviembre de 2016, que serán publicados según información proporcionada por Aurèlia Pessarrodona en la editorial Arpegio (Sant Cugat del Vallès).

¹⁴⁷ Díez-Canedo, «La flauta travesera en las dos orillas», cita en p. 59.

¹⁴⁸ Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», pp. 439-469. Para más detalles sobre el conjunto de tonadillas compuestas por Misón conservadas en BHM, véase Subirá, *Catálogo*, pp. 202-216.

de junio de 1748 con el sueldo de 300 ducados. Formó parte de la orquesta del coliseo del Buen Retiro, al menos en el período correspondiente entre 1747 y 1758, y participó también en las orquestas de los reales sitios de Aranjuez bajo el reinado de Fernando VI. Además, su presencia profesional fue requerida en los ambientes musicales de importantes casas nobiliarias. Tal es el caso de la Casa de Alba, por la que fue convocado en numerosas ocasiones a tomar parte en las academias musicales que se organizaban de manera regular, a la que Misón dedicó una colección de doce sonatas para flauta travesera y bajo, hoy perdidas.¹⁴⁹

- Frecuentaba círculos ilustrados, algo verdaderamente impensable en un mero músico teatral de la época. La tradición ha consignado que fue amigo de José Cadalso (1741-1782), Tomás de Iriarte (1750-1791),¹⁵⁰ y Félix María Samaniego (1745-1801), quien lo inmortalizó en el comienzo de su Fábula XIV, «El tordo flautista»:

Era un gusto el oír, era un encanto,
a un tordo gran flautista; pero tanto
que en la gaita gallega,
o la pasión me ciega,
o a Misón le llevaba mil ventajas.¹⁵¹

y ensalzó su nombre como una figura clave y digna de imitación, a la vez que se lamentaba de que su estela no hubiese sido correspondientemente seguida por los compositores posteriores:

El bueno de Misón había abierto una senda, que cuidadosamente seguida pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional; pero sus sucesores se han extraviado de ella, se han desdeñado de imitarle y han hecho muy bien, porque esto cuesta mucho, y vale

¹⁴⁹ Para una discusión más completa sobre estas sonatas véase Subirá, *La música en la Casa de Alba*, pp. 197-204 y Díez-Canedo, «La flauta travesera en las dos orillas», pp. 63-65.

¹⁵⁰ El poeta y músico aficionado Tomás de Iriarte (1750-1791) fue el creador del melólogo -melodrama recitado con acompañamiento musical- y autor del famoso poema didáctico *La Música*, tempranamente traducido al italiano y al francés.

¹⁵¹ Félix María de Samaniego, *Fábulas* (Madrid: Imp. Fuentenebro, 1841), p. 363.

poco. Los modernos, que quieren reformarlo todo, pueden guardar este proyecto para cuando los músicos sean matemáticos, los poetas filósofos, y se verifique el milagro de que se acuerden entre sí.¹⁵²

- Contrariamente a lo ocurrido con otros músicos y compositores teatrales, Misón fue muy considerado tanto en su época como después de ella. De hecho, como bien menciona Díez-Canedo, en el grabado de la portada del célebre tratado de violín de José de Herrando, titulado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* y publicado en 1756, aparece un libro abierto con un minueto del compositor junto a una flauta travesera.¹⁵³ En 1761, todavía vivo, se le destacaba como el «inimitable, gustoso, delicado Orpheo de este siglo»¹⁵⁴ en un impreso explicativo de los bailes para la comedia de Navidades en que fue incluido el texto de cuatro tonadillas de su metro y composición: *El juego de la Malilla, El maestro de baile*,¹⁵⁵ *La Chailita* y *El chasco del cofre*.¹⁵⁶ Una publicación que, en palabras de Subirá, «ofrece el doble interés de mostrarnos a Misón como poeta y de señalar el altísimo concepto en que lo tenían sus contemporáneos».¹⁵⁷ Por otra parte, el insigne Ramón de la Cruz (1731-1794), en cuya colaboración había creado las zarzuelas *El tutor enamorado* y *El cazador* –interpretadas en la embajada francesa en 1764 con el Marqués de Osuna como embajador–, hizo referencia a una tonadilla suya en el sainete *La devoción engañosa* (1764), recogido en

¹⁵² Samaniego, *Ensayos*, edición digital de Emilio Palacios (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003).

¹⁵³ Díez-Canedo, «La flauta travesera en las dos orillas», pp. 62-63. Sobre el tratado de violín de Herrando véase Emilio Moreno, «Aspectos técnicos del Tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), pp. 555-656.

¹⁵⁴ *Explicación de los bailes que en la comedia de Navidad intitulada «Cumplirle a Dios la palabra y sacrificio de Seila», representada por la compañía de la viuda de Guerrero en el coliseo de la Cruz este año de 1761* (Madrid: Antonio Marín, 1761), BNE 3/33230 (3). Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 23. Referencia en Aguilar Piñal, *Bibliografía*, tomo IX, p. 349.

¹⁵⁵ BHM Mus 174-3, Tea 219-226.

¹⁵⁶ BHM Mus 178-15.

¹⁵⁷ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 23.

la edición que realizara el propio dramaturgo en 1786,¹⁵⁸ justo un año antes de la escritura del artículo que nos ocupa. Todavía mucho tiempo después de su fallecimiento se interpretaba música suya, ya que el 22 de mayo de 1789, el madrileño Teatro de los Caños del Peral acogió un concierto para dos flautas y orquesta compuesto por él, que fue interpretado para la ocasión por los hermanos Julián. Este hecho, que se produce más de veinte años después del fallecimiento del músico y tan sólo un par de años después de la publicación del artículo que nos ocupa, confiere, sin lugar a dudas, un gran valor al compositor a la par que atestigua la vigencia de su obra mucho tiempo después de su desaparición, algo nada común en esta época. Con respecto a su legado, no se puede dejar de mencionar que sus obras fueron conocidas en las colonias americanas, aun a pesar de que nunca estuvo allí y probablemente tampoco fuera de España. Prueba de ello es la conservación de diversas fuentes, de entre las que destaca una sonata para flauta y bajo en la menor -que no se corresponde con ninguna de las anteriormente doce sonatas ofrecidas al duque de Alba- recopilada en un manuscrito fechado en 1759 que se localiza en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.¹⁵⁹

- Finalmente, Luis Misón murió joven, el 13 de febrero de 1766 en la Villa de Madrid con tan sólo 39 años de edad, hecho que podría haber acrecentado su visión mítica como músico.

En resumen, era mucho más conveniente adjudicar la paternidad de un género que en aquel momento gozaba de tanta popularidad y que centraba gran parte del debate ilustrado sobre el teatro a un personaje que a la vertiente de músico teatral sumaba la de músico cortesano, que gozó de un gran reconocimiento profesional tanto en su propia

¹⁵⁸ Ramón de la Cruz y Cano, *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas*, 10 vols. (Madrid: Imprenta Real, 1786), tomo II, p. 187. Dato aportado por Aurèlia Pessarrodona tanto en la ponencia «Aproximació a la figura de Lluís Misson», que tuvo lugar dentro del marco del Simposio Internacional Música y teatro en el siglo XVIII hispánico en torno a Luís Misón (1727-1766), celebrado en Mataró del 2 al 6 de noviembre de 2016, como en la comunicación «La renovación del teatro breve dieciochesco: Luis Misón y Ramón de la Cruz», presentada en el IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) «Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques», celebrado en Madrid del 16-19 de noviembre de 2016.

¹⁵⁹ BNAH M-T53. Sobre esta obra véase el ya citado artículo de María Díez-Canedo, «La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México», pp. 41-72.

vida como en lo posterior a ésta, y que estaba realmente bien considerado dentro de los ambientes ilustrados de la época. De hecho, el propio Subirá reconocía que

Misión era un compositor exquisito, de fina sensibilidad, agudo ingenio, espíritu curioso y gran cultura musical adquirida en lo religioso como profesor de la Capilla Real, en lo teatral como músico de la orquesta palatina de ópera y en las producciones de cámara como intérprete de las «academias» o sesiones íntimas de música donde se tocaban sonatas, tocatas, dúos, tríos y otras obras de autores italianos, franceses, alemanes y aun españoles [...].¹⁶⁰

Y no lo era tanto a un compositor estrictamente vinculado a teatros populares, como podría haber sido el caso de alguno de los compositores de estas nuevas piezas a los que alude el *Memorial*: Manuel Pla, Antonio Guerrero o alguno de sus contemporáneos. Además, con ello se lograban dos objetivos. Por una parte, otorgar una especie de tributo a título póstumo a Luis Misión, un merecido reconocimiento a su labor tanto en el ámbito de la tonadilla como fuera de ella. Por otra, algo tanto o más importante: dignificar el género de la tonadilla; un objetivo que, como se mencionó al comienzo de este mismo capítulo, preocupaba sumamente en esta época a los pensadores y gobernantes de la ilustración –prueba de ello es concurso de tonadillas de 1791-, otorgándole un carácter menos popular y más culto.

No obstante, con independencia de lo certero que haya en estas palabras y de la verdad e intencionalidad que radique en el texto, lo cierto es que la narración propuesta en «Origen y progresos» encajó a la perfección con la historiografía posterior, de manera que tuvo muy buena recepción y se ha mantenido con poca crítica hasta nuestros días. Sin embargo, la principal consecuencia de todo ello para la investigación posterior sobre la tonadilla –que ha tomado el artículo como bandera- ha sido el hecho de quizás no ignorar, pero sí minusvalorar la labor de otros compositores de la época que podían haber desempeñado una importante labor en el proceso de configuración de la nueva acepción del término. Compositores entre los que se podría encontrarse, por ejemplo, Antonio Guerrero.

¹⁶⁰ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 120-121.

1.4. Antonio Guerrero, una figura clave en las investigaciones sobre la tonadilla teatral

Por lo que se refiere a Antonio Guerrero en particular, el artículo al que me vengo refiriendo durante todo el capítulo, «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta corte», sitúa al músico en todo momento como una figura clave en el origen y consiguiente desarrollo de la tonadilla, lo que representa el primer reconocimiento público a su labor como músico y compositor, hecho bastante significativo si se tiene en cuenta su temprana fecha de su publicación. Allí aparece mencionado hasta en tres ocasiones. En primer lugar, como compositor de aquellas «simples piezas», aquel tipo de tonadillas con estribillo surgidas en torno a 1745 a las que nos referíamos anteriormente, junto a Francisco Corradini, José de Nebra y Manuel Ferreira. Seguidamente, como uno de los compositores que continuó componiendo nuevas tonadillas tras la supuesta creación del género de manos de Misón en 1757, conjuntamente con éste y Manuel Pla. Finalmente, como uno de los «músicos compositores y de acompañamiento, que florecieron hasta el año de 1760», en conjunto con los bajos Luis Ruller, Antonio Palomino y Juan Manuel -que posteriormente fue cómico- y el también guitarrista Manuel Ferreira.

Sin embargo, todo ello parece haber anticipado a grandes rasgos el tratamiento que el músico habría de recibir por parte de la historiografía posterior. Un tratamiento se traduce en tres asuntos principales, bastante cuestionables, por otra parte. En primer lugar, la cuasi exclusiva concepción de Guerrero como compositor de tonadillas; un planteamiento que presenta una visión bastante sesgada de la realidad, ya que, si bien el papel de Guerrero en los primeros pasos de andadura de la tonadilla fue clave y decisivo, el corpus de tonadillas firmadas por él -se entiende aquellas tonadillas plenamente independientes y no las ligadas a obras teatrales- es notablemente inferior al que conforma, por ejemplo, su música incidental para comedias o, sobre todo, para piezas de teatro breve. Ejemplo de ello es la breve entrada que Baltasar Saldoni le dedicó en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, a la que se hizo referencia al comienzo de este trabajo, donde Antonio Guerrero no era más que un «autor de varias tonadillas cantadas con aplauso en los teatros de Madrid

por los años de 1758».¹⁶¹ En segundo lugar, la estipulación de la decadencia o retirada del músico en torno a los años sesenta del siglo XVIII, algo que parece provenir de una mala interpretación del contenido del artículo, lo cual ha propiciado una desconsideración de su labor a partir de esa fecha. Finalmente, y no por ello menos importante, sino todo lo contrario, su discreto papel secundario siempre a la sombra de su contemporáneo Luis Misón, a quien el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* otorgó en el año de 1787 la nada despreciable distinción de ser el creador del género más popular de todo el siglo XVIII: la tonadilla.

Sin embargo, paradójicamente la figura de Antonio Guerrero resulta totalmente clave y fundamental para el estudio de la tonadilla, más que la de cualquier otro tonadillero. Como primer músico de una de las compañías teatrales madrileñas prácticamente sin interrupción desde 1734 a 1776, constituye uno de los músicos compositores que vivieron en primera persona la configuración de la nueva tonadilla. No es necesario comentar que, obviamente, existieron otros que también coexistieron durante esa época y que se dedicaron a desempeño de labores músico-teatrales de manera análoga a Guerrero. Este es el caso de Manuel Ferreira, por ejemplo, quien ostentó también durante largo tiempo el mismo puesto que Guerrero en la otra *troupe* madrileña;¹⁶² o el de otros músicos, que, si bien no ocupaban puestos específicos en aquellas compañías, circunstancialmente componían para ellas, tales como Pla o Misón. Sin embargo, la notable diferencia entre uno y otros radica en que las obras conservadas de Guerrero hacen posible un acercamiento a la tonadilla que de ninguna otra manera podría hacerse merced ni a las obras del mencionado Ferreira, del que se han conservado muy escasas fuentes, ni a las de Misón, a pesar de que de este último se haya conservado un corpus verdaderamente considerable de tonadillas.

Efectivamente, tal y como menciona el *Memorial Literario*, Guerrero fue uno de los primeros creadores del tonadillas según el nuevo estilo. Se trata de un corpus

¹⁶¹ Baltasar Saldoni, «Guerrero, D. Antonio», *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., edición facsímil de la primera, preparada por Jacinto Torres, con índices completos de personas, materias y obras (Madrid: Centro de Documentación Musical - Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1986), vol. 4, p. 132. También presentan breves entradas en esta obra Rosalía Guerrero y Manuel Guerrero, sobrina y hermano del compositor, respectivamente.

¹⁶² Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 509.

realmente poco nutrido, apenas poco más de la decena de piezas, sobre todo si se compara con el de otros tonadilleros contemporáneos suyos. Tal es el caso de Misón, del que, como se mencionó en el epígrafe anterior, se han conservado un total de 126 piezas distribuidas en diferentes centros-. No obstante, no deben menospreciarse por ello estas obras, ya que se encuentran entre las más tempranas muestras de tonadillas independientes, obras fechadas entre los años de entre 1758 a 1764 que constituyen verdaderos ejemplos para ilustrar las características de la nueva tonadilla en sus primeros años de andadura. Pero, además, concretamente tres de ellas –*Los alguaciles*, *El soldado y el viejo* o «Señores, la Rosita» y *El trapacero maestro y su pasante*- se incluyen entre el grupo de los seis primeros ejemplos fechados de tonadillas de este tipo que han llegado hasta nuestros días, piezas que datan de 1758, -reitero- apenas un año después del acontecimiento señalado por el *Memorial Literario*.

No obstante, además de estas obras, también de su puño y letra creó una gran cantidad de música incidental para diversos intermedios teatrales - bailes entremeses y sainetes- entre los cuales se encuentra un grupo considerable de piezas que presentan tonadillas, más o menos cercanas a aquellas, insertas en el seno de ellas o epilógándolos. Lo apasionante de estas piezas, al margen de sus interesantes características, resulta ser que prácticamente todas ellas se configuran anteriores a la fecha propuesta por el *Memorial* para el surgimiento del nuevo género (1757) y, por tanto, a los primeros manuscritos conservados de tonadillas independientes (1758), los cuales vienen a ser básicamente los únicos considerados por nuestra tradición historiográfica en el terreno de las investigaciones tonadillescas. De hecho, el propio Subirá antes incluso de publicar su magna obra *La tonadilla escénica* se hacía eco de todo esto, mencionando lo siguiente:

En mis perseverantes investigaciones he podido descubrir que algunos años antes de aquel en que se atribuye la creación de la tonadilla a Misón, D. Antonio Guerrero, músico de quien se hablará después detenidamente, había producido varias obras del mismo género y con la misma denominación, lo cual ha sido ya objeto de un estudio, que hoy tengo inédito aún, y que, acompañado de los correspondientes

textos literarios y algunos musicales, espero dar en breve a la luz pública [...].¹⁶³

De la misma manera que en el caso anterior, se trata de un corpus no demasiado amplio en cuanto a cantidad de obras, aunque mayor que el anterior -un total de 13 piezas dramáticas teatrales que suman en conjunto 18 tonadillas-, pero de vital importancia por lo que supone para el conocimiento de la tonadilla. Podrían citarse muchos ejemplos, pero tan sólo se mencionarán aquí por el momento aquellas obras más antiguas de Guerrero que contienen tonadillas, obras fechadas en 1752 que constituyen las obras de este tipo más antiguas de entre las datadas en la BHM. Por una parte, el baile o sainete *Los despropósitos*,¹⁶⁴ que presenta dos tonadillas: «De Puerto Rico vengo» -*Tonadilla del Cachumbo* en las partichelas instrumentales-, y «Tonada del macaquiño», respectivamente. Por otra, *La huerta de Casani*,¹⁶⁵ obra de de amplia presencia musical que finaliza con la tonadilla «Mis mosqueteros»; finalmente, el entremés *Las fiestas de Villamanta*,¹⁶⁶ ejecutado en la comedia *El arca de Noé*, que finaliza con la tonadilla «Chulitos apasionados».

En este sentido, Antonio Guerrero se desmarca por completo del resto de tonadilleros, de los que no conocen ejemplos de este tipo, y en ello radica, en parte, su especial interés para el estudio de la tonadilla. Gracias a la existencia de estas obras es posible estudiar con un mayor detenimiento el significado teatral del término con anterioridad a la eclosión del nuevo género. Pero, además, y seguramente esto sea lo más importante, gracias a un estudio que vincule y relacione unas y otras obras –las tonadillas insertas en intermedios teatrales con las nuevas piezas homónimas compuestas en manuscritos independientes- es posible observar la evolución del término durante los años centrales del siglo XVIII. Esto es, desde 1752 a 1764, período

¹⁶³ Subirá, *La música en la Casa de Alba*, pp. 195-196.

¹⁶⁴ BHM Mus 63-31.

¹⁶⁵ BHM Mus 70-12.

¹⁶⁶ BHM Mus 69-28. Fecha de 1752 consignada en las partichelas instrumentales.

que viene a ser, precisamente, el de mayor convulsión del género y el menos estudiado hasta el momento.

En conclusión, el estudio de la tonadilla teatral, al menos por lo que a fuentes musicales se refiere, no debe comenzar con las tonadillas escritas en manuscritos independientes, sino con las más antiguas tonadillas ligadas a géneros teatrales breves. Y en este punto, la obra de Guerrero resulta única y fundamental para su estudio. Sus aportaciones ocupan un lugar de excepcional interés a la hora de profundizar y arrojar luz en los orígenes y primeros pasos de la nueva tonadilla por cuanto que constituyen una línea directa que vincula el nuevo género teatral con sus antecedentes.

2. ANTONIO GUERRERO (1709-1776):

PERFIL BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO

2. ANTONIO GUERRERO (1709-1776):

PERFIL BIOGRÁFICO Y ARTÍSTICO

Los primeros datos biográficos de Antonio Guerrero fueron puestos de manifiesto por Emilio Cotarelo y Mori en el seno de una amplia lista que incluía noticias de más de trescientos cincuenta actores que representaron las obras del dramaturgo Ramón de la Cruz, la cual fue publicada como uno de los apéndices de su monografía *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*.¹ Posteriormente, José Subirá incorporó algunos de estas noticias conjuntamente con otros inéditos que diseminó en obras como *La música en la Casa de Alba*² y *La tonadilla escénica*,³ principalmente.

¹ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 523. Además del propio compositor, también presentan entradas en esta lista otros miembros de su familia, dedicados de manera a la profesión teatral: Alfonsa Guerrero, Antonia Guerrero, Manuela Guerrero, María Guerrero, Rosalía Guerrero y Vicente Guerrero, pp. 522-524. Muy interesante, así como de vital importancia para la investigación teatral de este período es el Apéndice VII: «Listas de las Compañías de los teatros de Madrid, desde 1757 a 1794, época en que escribió D. Ramón de la Cruz», publicado también en la mencionada monografía, pp. 440-472.

² José Subirá, *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927).

³ José Subirá, *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930).

A pesar de la gran lapso de tiempo transcurrido desde su aparición, estos datos aportados por Cotarelo y Subirá continúan siendo prácticamente las únicas referencias en torno a la figura de Antonio Guerrero, hasta el punto de que constituyen la base fundamental a partir de la cual se han sustentado los trabajos posteriores. Sin embargo, a la luz de esta y otras investigaciones mías, y al margen del reconocido respeto y mérito que obviamente merecen estas aportaciones, se ha comprobado que algunos de estos datos se confirman como erróneos o, por lo menos, no lo suficientemente precisos. En este apartado se ha dado cuenta de estos errores, indicando el origen y trayectoria de los mismos, a la vez que se ha incorporado nueva información procedente de diversas fuentes (ACT, AHDM, AHPM, AMGR, APSSM, AVM, BHM, BNE, etc.), lo cual ha permitido no sólo subsanar algunas de estas faltas sino incluso dar un giro completamente radical a lo que hasta el momento se conocía del músico. Todo ello con el objetivo de reconstruir la trayectoria vital y profesional de Antonio Guerrero, una trayectoria que desvela una dedicación al teatro en toda su amplitud, siempre en primera línea y hasta el final de su vida, y que muestra su faceta como creador al completo y no únicamente, como la historiografía ha ofrecido prácticamente hasta el momento, como compositor de tonadillas.

2.1. Genealogía, antecedentes teatrales y familia de Antonio Guerrero

Antonio Guerrero descende de una dinastía familiar enteramente dedicada al teatro, una de esas grandes familias en las que la profesión iba pasando de generación en generación, de padres a hijos, y en la que incluso los casamientos se producían dentro del mismo gremio, lo cual propiciaba el entronque de unas y otras estirpes de marcada raigambre teatral. Esta dedicación al teatro se va desvaneciendo, lógicamente por falta de datos, conforme se va retrocediendo en el tiempo. Sin embargo, se sabe que fue perpetuada más allá de la vida de Guerrero a través de sus descendientes y de los de los demás miembros de su familia.

No es posible entrar en detalles pormenorizados sobre la actividad de cada uno de estas personalidades, ya que ello se saldría de los límites de este capítulo y desviaría la intención de esta obra. Aun así, creo necesario, aunque sea brevemente y antes de adentrarme de lleno en la figura del compositor, desvelar este linaje teatral, mencionando cuando sea ineludible la actividad que algunos de estos antepasados desempeñaron sobre las tablas.

2.1.1. Genealogía de Antonio Guerrero

Los antecedentes más antiguos de Antonio Guerrero a los que esta investigación ha conseguido remontarse tienen lugar en el seno de una amplia familia dedicada al teatro, los Salazar, de cuyos miembros y actividades –a veces con pocos datos para que puedan ser establecidos los correspondientes lazos de parentesco– dan cuenta dos fuentes principales: por una parte, el manuscrito *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*,⁴ por otra, Hugo Albert Rennert en su «List of Spanish Actors and Actresses. 1560-1680», perteneciente a la obra *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*.⁵

A esta familia pertenecía su tatarabuelo por línea paterna, José [o Jusepe] de Salazar († 1634), natural de Toledo, «a quien llamaron y fue conozido por el nombre de *Mahoma*».⁶ De él se tiene noticia que en mayo de 1622 era actor en la compañía de Cristóbal de León, que en 1626 representó en Sevilla uno de los autos, y que volvió a esta misma ciudad como autor de comedias –es decir, con su propia

⁴ N. D. Shergold y J. E. Varey, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España* (London: Tamesis Books, 1985).

⁵ Hugo Albert Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (New York: The Hispanic Society of America, 1909). Apéndice titulado «List of Spanish Actors and Actresses. 1560-1680», pp. 407-635.

⁶ Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 104. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 590, señala que fue Cristóbal de Salazar, autor de comedias en 1630, quien era llamado Mahoma. Sin embargo la *Genealogía* no recoge ninguna entrada con tal nombre, mostrándose muy redundante con respecto a la adjudicación del citado apodo a José de Salazar. También en Rennert, op. cit., p. 537 es nombrado con el mismo apodo un tal López de Salazar, de cuya compañía fue miembro en 1633 Esteban Núñez, del que después se hablará. Quizás el apodo fuese dado a diferentes miembros de la misma familia.

compañía- para los autos de 1628, 1630 y 1631.⁷ A partir de aquí, y sin salirnos nunca del gremio teatral –o sea, emparentando siempre con personas dedicadas a la misma profesión-, se puede continuar la línea sucesoria que nos llevará hasta nuestro músico, tal y como puede comprobarse en la Fig 2.1.⁸

El mencionado José de Salazar contrajo matrimonio con la actriz Juana Bernabela [o Vernabela] († ca. 1643),⁹ de cuyo enlace nacieron los siguientes hijos: Jusepa, Paula, María y Carlos. La primera de ellos, Jusepa [o Josefa] de Salazar († Úbeda, ca. 1658), apodada la Polla, fue la primera esposa de Esteban Núñez († León, ca. julio de 1666), el Pollo, actor y autor de comedias en cuya compañía se sabe que Jusepa estuvo haciendo damas –es decir, desempeñando papeles de actriz- en diversas ocasiones (1648, 1654 y en Valencia en 1657). Por su parte, su segunda mujer fue Juliana Candado [o Candau] († ¿Valencia?, ca. 1668),¹⁰ quien había estado casada previamente con Pedro Díaz de Robles.¹¹ No obstante, «a este Esteban Nuñez le prendió en Toledo el Santo Tribunal por dezir, siendo casado con Juliana, que no

⁷ Recuérdese que, tal y como señala Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de teatro* (Madrid: Akal, 1997), p. 70, «hasta bien entrado el siglo XIX, y especialmente en los siglos XVI y XVII, llamábase autor a la persona que, en las agrupaciones teatrales, se ocupaba de la dirección y la gestión económica, y generalmente oficiaba también de actor, pudiendo simultanear estas tareas –o no- con la escritura de las obras».

⁸ Para ello se han utilizado como fuentes: Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, pp. 49, 61, 104, 106, 138, 139, 141, 167, 184, 197, 216, 217, 220, 254, 279, 286, 388, 404, 405, 418, 421, 423, 424, 437, 440, 514, 515 y 520; y Rennert, *The Spanish Stage*, pp. 433, 442, 443, 448, 462, 463, 537, 559, 564, 567, 579, 589, 590, 591, 610 y 624. Se ha optado por unificar la escritura de los nombres y apellidos, modernizándolos cuando fuese necesario, y colocar entre corchetes aquellas variantes o aclaraciones, algunas de las cuales han sido tomadas del «Índice onomástico» de la mencionada edición de la *Genealogía*, pp. 589-633.

⁹ Rennert, *The Spanish Stage*, pp. 433 y 579, menciona la existencia de una Juana Bernabela, esposa del autor Juan Rodríguez de Antriago y miembro de su compañía en 1639, que para él es indudablemente la misma persona. Seguramente lo sea, ya que, como se ha señalado, José de Salazar murió en 1634.

¹⁰ No se saben quienes fueron los padres de Juliana Candado, ya que era hija adoptada de Luis Candado, quien le dio el apellido. Éste, llamado también Luis Candau de Fox, estuvo casado con Mariana de Velasco, llamada la Candada, con quien tuvo dos hijas: Antonia y María, Maricandado. Como era habitual, también todos ellos representaban.

¹¹ A pesar de ello, Rennert, *The Spanish Stage*, pp. 442, 537 y 610, menciona que Juliana Candado era esposa de Pedro de Urquiza [o Urquiza] en 1644, cuando eran miembros de la compañía de Antonio Rueda en Sevilla.

era valido su matrimonio, pues el verdadero constaba de dos voluntades, y esta concurría en el con vna criada que tenia, de quien estaba enamorado».¹²

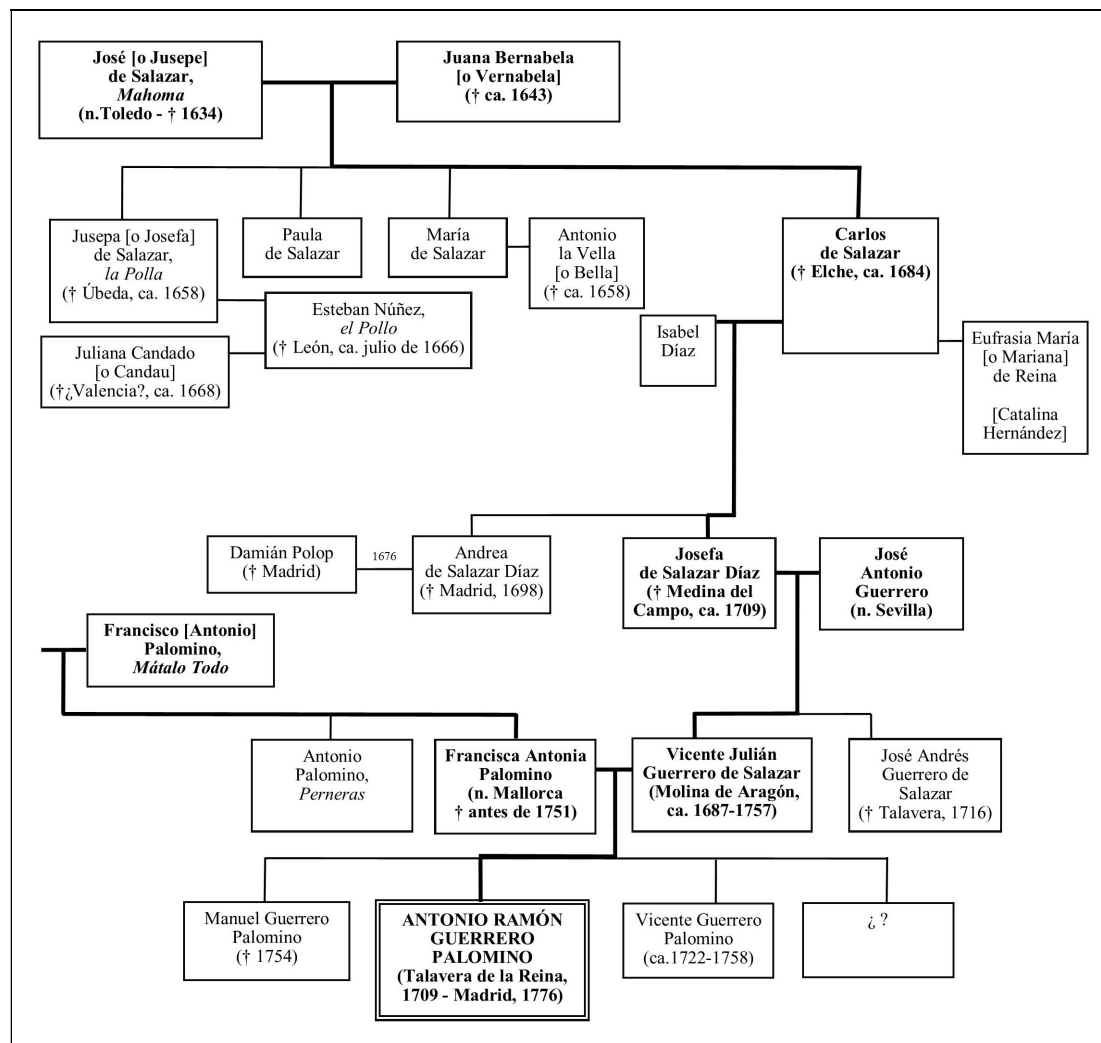


Fig. 2.1. Árbol genealógico de Antonio Guerrero

Retomando la línea principal. De la segunda de los hijos de José de Salazar y Juana Bernabela, a quien pusieron por nombre Paula, poco se conoce. Sin embargo, sí que se tienen datos interesantes sobre la tercera de ellos, María, que, como era de esperar, también fue actriz. Contrajo matrimonio con Antonio la Vella [o Bella] (†

¹² Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 106.

ca. 1658), que era autor de comedias y padre de Alejandro la Vella.¹³ Estuvo en dos ocasiones para ajusticiar: la primera vez por la muerte de su citado marido, a quien mató Luis Antonio Cayuelas en Orense, y la segunda en Valladolid debido a que por ella mataron un alcalde; ciudad ésta en la que, según Rennert,¹⁴ casó en 1674 con el actor Pedro Quirante, quien fue padre de Petrolina Jibaja, autora de compañía ya en tiempos de nuestro Antonio Guerrero.

Por su parte, Carlos († Elche, ca. 1684),¹⁵ también actor y autor de comedias como su progenitor, casó con Isabel Díaz –en cuya compañía actuó en Sevilla en 1676- y, posteriormente, con Eufrosia María [o Mariana] de Reina, cuyo verdadero nombre era Catalina Hernández, actriz y autora de comedias de interesantes avatares conyugales.¹⁶ De resultas de su matrimonio con Díaz nacieron Andrea y Josefa de Salazar, respectivamente, las cuales hicieron damas en diversas compañías teatrales, entre ellas la de su propio padre.

La primera de las mencionadas hijas de Carlos de Salazar, Andrea († Madrid, 1698), casó por poderes en 1676 con Damián Polop († Madrid), autor de comedias -hijo de Blas Polop († Madrid, 1680) y de su segunda esposa, María de Valdés, y hermano de Pablo Polop -,¹⁷ estando él en El Escorial y ella en Madrid. Por otro lado, Josefa († Medina del Campo, ca. 1709) contrajo matrimonio con José Antonio

¹³ Alejandro la Vella contrajo matrimonio con Antonia Manuela Sevillano.

¹⁴ Así aparece en Rennert, *The Spanish Stage*, pp. 564 y 590. Sin embargo, Shergold y Varey dejan entrever que son dos personas diferentes, ya que en el «Índice onomástico» de su edición de la *Genealogía* (p. 625) presentan una María de Salazar, mujer de Pedro Quirante y otra María de Salazar, hija de José de Salazar –Mahoma- y Juana Bernabela y esposa de Antonio la Vella.

¹⁵ Elche según Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 421 y Rennert, *The Spanish Stage*, p. 590. Yeda, que podría ser un error de copia de Yecla (Murcia), según Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 167.

¹⁶ Eufrosia María contrajo matrimonio tres veces: la primera con un maestro de silla de caballos de desconocido nombre, la segunda con Carlos de Salazar y la tercera con Damián de Castro, hijo de Matías de Castro y Juana Gutiérrez. Para más datos sobre sus sucesos con éstos véase Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 421 y Rennert, *The Spanish Stage*, pp. 448 y 567.

¹⁷ Blas Polop, que era valenciano e hizo todos los papeles habidos en las compañías, estuvo casado en primeras nupcias con María Manuela López, hija de Francisco López y de Damiana Pérez. Por su parte, su segunda esposa, María de Valdés († Madrid, ca. 1709) era hija de Gaspar Fernández de Valdés y de Damiana Arias.

Guerrero, natural de Sevilla, de quien se conoce que estuvo en Valencia con la compañía de su suegro, Carlos de Salazar (1672), la de Juan Ruiz (1699), y la suya propia en varias ocasiones (1677, 1693, 1694 y 1695). Entroncaba de esta manera la familia Salazar con la Guerrero, de cuyo apellido también hay notable presencia en la *Genealogía*.¹⁸ Fruto de este matrimonio nacieron José Andrés († Talavera, 1716),¹⁹ actor, y Vicente Julián (ca. 1687-1757), músico.

Finalmente, Vicente Julián casó con Francisca Palomino, hija de Francisco [Antonio] Palomino, cómico a quien llamaban Mátalo Todo, y hermana de Antonio Palomino, mal nombrado Pernerias, que también representaba. Del enlace entre ambos nacieron Manuel Guerrero († 1754), Antonio Guerrero –el músico sobre el que versa este trabajo-, Vicente Guerrero (ca. 1722-1758), y, seguramente, otros hijos más que esta investigación no ha logrado atestiguar con seguridad. Quizás entre ellos estuviesen los nombres de Ana Guerrero, Manuela Guerrero o José Guerrero, actrices y actor, respectivamente, que aparecerán con cierta asiduidad en las listas de compañías madrileñas pero cuyos lazos de parentesco –entre ellos y en relación con nuestro músico- no han podido ser lo suficientemente corroborados.

De la misma manera que ocurre con el resto de los antecedentes del compositor, pocos datos se conocen, de entrada, sobre los mencionados padres de Antonio Guerrero. Además de aquellos que se irán diseminando a lo largo del capítulo, por lo que respecta a su padre, Vicente Julián, la *Genealogía* menciona que desempeñaba la parte de músico y arpista en la comedia, que estuvo en Valencia en 1694 y 1695 en la compañía de su progenitor, José Antonio Guerrero, y que fue patrono de la capellanía fundada por Damián Polop y su mujer, Andrea de Salazar, en la Capilla de Nuestra Señora de la Novena. Por su parte, de su madre, Francisca Palomino, se conoce que hizo sextas damas en la compañía de Juan Francisco de Saelices [o Sailices] († Zaragoza, ca. 1711) –apuntador, actor y autor de comedias-,

¹⁸ Véase Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 605.

¹⁹ Un tal José Andrés, sin que de él se especifique el apellido Guerrero, es recogido en Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 216, del que se menciona que «murio estando tomando las aguas de Trillo en 3 de septiembre 1715».

que comenzó en Alicante en 1702 y, posteriormente, en la compañía de la actriz y autora de comedias Rosa Tello [o Rosa Gamarro], la Gamarra, en 1717.

En este punto, y antes de continuar, debe mencionarse que, aparte de las personalidades anteriormente reseñadas, son numerosas las referencias a otros nombres en el seno de la profesión teatral pertenecientes tanto a la familia Salazar como a la Guerrero cuyo parentesco, y en consecuencia actividad teatral, ha sido imposible de establecer con claridad debido a la repetición de nombres o a la falta de datos. Esto ocurre previamente al nacimiento de Antonio Guerrero, pero seguirá aconteciendo también con posterioridad, como se mencionará en el lugar que corresponda.

2.1.2. Hermanos de Antonio Guerrero

Tanto Antonio Guerrero como sus hermanos, como era de esperar, continuaron el oficio familiar, consagrando su vida de una u otra manera al mundo del teatro. A continuación, antes de entrar de lleno en la trayectoria del personaje principal que nos interesa, se abordará de manera sucinta la labor de cada uno de los hermanos del músico que nos ocupa, Manuel Guerrero y Vicente Guerrero, labor que tuvo lugar en la Villa y Corte de Madrid.

2.1.2.1. Manuel Guerrero († 1754)

Sin duda, de entre los hermanos Guerrero, Manuel fue el más notable y famoso en su época. De ello dan cuenta no pocos escritos y escritores, que lo inmortalizaron a través de sus composiciones literarias. Por ejemplo en la *Censura de las personas y paralelo de las habilidades de que se componen las compañías de comediantes de esta Corte de Madrid, que están a nombre de Parra y Palomino este año de 1741*,²⁰ las *Octavas al fallecimiento de Manuel Guerrero, y otras poesías al*

²⁰ BNE Mss/14015/4 (1), copia del Mss/4048 (h. 80-81v).

intento;²¹ *Origen, épocas y progresos del teatro español* de García Parra;²² o en la introducción al poema lírico *La comedia triunfante* de José Julián de Castro, «De los floridos sauces inmortales»,²³ donde se le calificaba, entre otras muchas cosas, de «phénix de España, y de Madrid lucero».²⁴

De desconocido lugar y año de nacimiento, Manuel recibió estudios de humanidades, filosofía, teología y cánones en la Compañía de Jesús,²⁵ lo cual sin duda debió influir decisivamente en su pensamiento. En la temporada de 1739-1740 apareció en los teatros madrileños, figurando como primer galán en la compañía dirigida por Manuel de San Miguel, que empezó en el teatro del Príncipe el 29 de marzo. En esta lista figuraba también su mujer, María Hidalgo, como cuarta dama.²⁶ Continuó en este mismo puesto, al igual que su esposa, durante las siguientes temporadas de 1740-1741 (Manuel de San Miguel), 1741-1742 (Antonio Palomino), 1742-1743 (Manuel de San Miguel) y 1743-1744 (Antonio Palomino).²⁷ Tras un pequeño lapsus de tiempo en que desaparece de estas listas, durante el cual fue autor en el teatro de los Caños del Peral, como se verá posteriormente, reapareció en los teatros de la Cruz y del Príncipe en 1747 en el mismo puesto de primer galán de nuevo en la compañía Manuel de San Miguel.

Cotarelo dijo de él que fue «uno de los cómicos más sobresalientes del histrionismo español»²⁸ y, según aparece en el anteriormente estudiado artículo

²¹ BNE Mss/14031/199.

²² Manuel de García de Villanueva Hugalde y Parra, *Origen, épocas y progresos del teatro español* (Madrid: Imprenta de don Gabriel de Sancha, 1802), pp. 320-323.

²³ José Julián de Castro, *La comedia triunfante* (Madrid: Imprenta de José Francisco Martínez Abad, s.a.), pp. 3-4.

²⁴ De Castro, *La comedia triunfante*, p. 4.

²⁵ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860), p. 181.

²⁶ BNE Mss/14074/1 (35).

²⁷ BNE Mss/17074/1.

²⁸ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 527.

«Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte», fue «el primero que empezó a cantar en Madrid en el carácter serio».²⁹ Aun así, su labor fue mucho más allá ya que también fue escritor, y autor teatral -o sea, director-desempeño del que se dará debida cuenta posteriormente.

La historiografía ha confundido no pocas veces la labor de los hermanos Manuel y Antonio Guerrero cuando tan sólo mencionado su apellido. Así ocurre en las noticias que, sobre uno y otro, aportan Cotarelo, Subirá e incluso Andioc y Coulon. Sin embargo, son fácilmente reconocibles estas faltas si se tiene en cuenta que la labor de Manuel tuvo como objeto el ámbito literario mientras que la de su hermano Antonio el musical.

De entre sus obras dramáticas deben ser nombradas la zarzuela titulada *La más heroica amistad y el amor más verdadero* (1745), la folla *Llegar en amor a tiempo* (1753), la segunda parte de la comedia *El Negro valiente en Flandes* (1764), *Endimión y Diana* -de la que existen varias fuentes-, *Adonis y Venus*, y la tercera y cuarta partes de la comedia *El anillo de Giges*.³⁰ Además, exornó algunas de las antiguas comedias del siglo de oro que, como era habitual, se reponían en los teatros madrileños con más o menos modificaciones. Este fue el caso, por ejemplo, de *Las proezas de Esplandián*, obra anónima del siglo XVII que fue puesta en escena en 1740 por la compañía de Manuel de San Miguel, por la que recibió la cantidad de 240 reales;³¹ así como el de otras piezas a las que su hermano Antonio puso música, que irán apareciendo a lo largo del capítulo -*A Dios por razón de estado* y *Fieras afemina amor*, respectivamente-. Por último, de entre sus restantes y variados trabajos literarios deben destacarse la *Enhorabuena* al Rey don Fernando VI por su ascensión al trono;³² la *Respuesta* contra los planteamientos pronunciados por el sacerdote

²⁹ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 172.

³⁰ Para más datos sobre sus obras véase Aguilar Piñal, *Bibliografía*, tomo IV, pp. 366-368; De la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico*, pp. 180-181; y Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, edición facsímil, estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García (Granada: Universidad de Granada, 1997), pp. 341-345.

³¹ BNE Mss/14015/1 (16).

³² BNE Mss/12943/19.

Gaspar Díaz sobre lo ilícito de representar (1743)³³ o el *Memorial* en nombre de los cómicos al rey D. Fernando VI, del que se hablará posteriormente.³⁴

Manuel Guerrero se casó con la también actriz y afamada autora María Hidalgo (ca. 1705-1797). De su labor como directora teatral se dará debida cuenta en el lugar que corresponda. No obstante, referente al desempeño de su actividad como representante se mencionará que desde 1726 figuraba ya en las compañías madrileñas.³⁵ Aun así, según Cotarelo, nunca destacó por un mérito extraordinario. De joven fue muy hermosa, hasta el punto de que alguno la llamaba Venus, «tenía suave acento, despejo en la acción y canto *bien admirado*».³⁶ Durante algunos años hizo cuartas damas y posteriormente papeles inferiores. Tuvo una vida muy longeva, ya que falleció a la inusual edad de 92 años el día 1 de abril de 1797 en la calle de las Huertas, habiendo hecho declaración de pobre y dejando por heredera a su «Alma para que el importe de lo que dexase se invierta y distribuya en Misas y demás sufragios por ella».³⁷

Fruto del matrimonio entre Manuel Guerrero y María Hidalgo nació Rosalía (†1767), «una de las más aplaudidas cómicas de su tiempo»,³⁸ «muy celebrada en los papeles jocosos, y especialmente en el género burlesco».³⁹ De remilgadas maneras, pero muy graciosa, en 1756 entró a formar parte de la compañía de José Parra como séptima dama. Ascendió el año siguiente a quinta en la de su propia madre y

³³ Cotarelo analiza extensamente esta obra en *Bibliografía de las controversias*, pp. 342-345.

³⁴ BNE Mss/12942/12 y Mss/12935/39.

³⁵ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 526.

³⁶ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 526.

³⁷ APSSM 38 Dif., fol. 106 v.; cit. en Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo* (Madrid: Caparrós, 1995), p. 325.

³⁸ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 524.

³⁹ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 524.

posteriormente a cuarta. Desde 1761 fue graciosa en la misma compañía hasta su repentina enfermedad y muerte ocurrida en 1767.⁴⁰

Finalmente, Manuel Guerrero murió en la calle de San Juan el 14 de abril de 1754,⁴¹ y no en el año de 1753 como indicó Cotarelo.⁴² «Con licencia de su padre Vicente Guerrero, dió un poder a su esposa, por el que se nombraban mutuamente testamentarios y herederos».⁴³

2.1.2.2. Vicente Guerrero (ca. 1722-1758)

Menos notable que el anterior fue el menor de los hermanos, Vicente Guerrero; y menos se conoce también de él, quizás debido a su más corta trayectoria vital. Cotarelo, en su lista de actores, apenas le dedica tan sólo un par escuetas líneas en las que menciona su relación filial con Antonio y Manuel y la fecha de su muerte, que sitúa a finales de 1758 en Madrid.⁴⁴ No debe confundirse, por tanto, este Vicente con otro del mismo nombre –quizás algún ancestro remoto- del que se tiene noticia representando la comedia de Andrés de Claramonte *El negro valiente en Flandes* en 1612 con motivo de la inauguración del Teatro del Toro de Murcia.⁴⁵

⁴⁰ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 524.

⁴¹ APSSM 27 Dif., fol. 352 v.; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323.

⁴² Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, pp. 341-342.

⁴³ APSSM 27 Dif., fol. 352 v.; cit. en Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323.

⁴⁴ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 524.

⁴⁵ Rafael Sánchez Martínez, *El teatro en Murcia en el siglo XVII: 1593-1695. Estudio y documentos*. (Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2009), p. 31. Véase Juan Barceló Jiménez, *Historia del teatro en Murcia* (Murcia: Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Murcia, 1958), p. 40 y p. 149.

El Vicente al que me refiero era natural de Manzanares y estuvo casado en segundas nupcias con Ana González († 25-07-1762), natural de Salamanca.⁴⁶ De resultas de este desposorio nacieron los siguientes hijos: Rafaela Marcela Blasa (n. 16-01-1747) –que fue amadrinada por Ana Guerrero-, Félix Francisco (n. 07-01-1749), Lorenza Vicenta y Feliciania Francisca –nacidas del mismo parto- (n. 10-08-1750), y Gregorio Vicente (n. 12-03-1752).⁴⁷

Instrumentista de violón, dentro del ambiente teatral madrileño se le conoce el desempeño del puesto de segundo músico en las compañías teatrales de la Corte al menos desde el año de 1747 hasta el momento de su muerte, acaecida en 1758; puesto que a su fallecimiento continuaría Juan Manuel López en el seno de la compañía de María Hidalgo.⁴⁸ Como puede comprobarse, Vicente murió joven, de unos 36 años de edad, el día 12 de marzo del mencionado año de 1758 en la calle del Olmo, habiendo hecho declaración de pobre y nombrando como heredera a su hija Rafaela.⁴⁹ Tras su fallecimiento, su esposa viuda puso en venta su instrumento, hecho que se deduce de la siguiente noticia de comercio (ventas) aparecida en el *Diario de Madrid* del día 31 de mayo de 1760:

2. Se vende un Violón muy exquisito, su Autor el Granadino: para su ajuste se acudirá a la calle de las Huertas, frente de las asesorías del Convento de las Señoras Religiosas Trinitarias, en la casa

⁴⁶ Ana María González expiró el 25 de septiembre de 1762 en la calle de las Huertas tal y como aparece en APSSM 29 Dif., fol. 208; Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián: suplemento* (Madrid: Caparrós, 2004), p. 59. Se desconoce, sin embargo, quién fue su primera mujer y los hijos hubiera podido tener con ella.

⁴⁷ APSSM 33 Baut., fol. 234; 34 Baut., fol. 47 v.; 34 Baut., fol. 263; 35 Baut., fol. 37 v.; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323.

⁴⁸ Véase a tal efecto la lista de la compañía de María Hidalgo para la temporada cómica de 1758-1759, publicada en Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 441.

⁴⁹ APSSM 28 Dif., fol. 248; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323.

donde vive la Viuda de Vicente Guerrero, que es con quien se ha de tratar de ajuste.⁵⁰

Su anteriormente mencionada hija Rafaela contraería matrimonio diez años después, el 9 de junio de 1768 con Dionisio, viudo de Francisca Alonso.⁵¹ Sin embargo, poco más se sabe de ella, ya que de la presencia de Rafaela sobre las tablas nada ha podido atestiguar esta investigación y nada reseña Cotarelo en su ya mencionada lista de actores. Sin embargo, el mencionado investigador sí que alude a una tal María, hija de Vicente Guerrero,⁵² que, según sus datos, en 1754 hacía séptimas damas en la compañía de Hidalgo y posteriormente alternó representaciones en provincias –Zaragoza, Barcelona y Valladolid, entre otras- con las compañías madrileñas de María Ladvenant, Nicolás de la Calle y Manuel Martínez. Estuvo casada con Carlos Vallés, quien fue actor y empresario teatral.

2.2. Nacimiento, infancia y juventud de Antonio Guerrero (1709-1732)

2.2.1. Nacimiento de Antonio Ramón Guerrero Palomino (1709)

Tradicionalmente se ha venido situando el nacimiento de Antonio Guerrero en torno a 1700, probablemente a partir de los datos de Cotarelo, quien afirmó que «alcanzó mucha edad, falleciendo en Madrid a principios de 1776 de cerca de ochenta años».⁵³ Por otra parte, también se ha venido afirmando hasta ahora su origen andaluz, haciéndolo oriundo de Sevilla, lo cual lo convertía en uno de los

⁵⁰ *Diario de Madrid*, 122 (31 de mayo de 1760), recogido en Yolanda F. Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos* (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2007), p. 28.

⁵¹ APSSM 26 Matrim., fol. 85 v; Fernández García, *Suplemento*, p. 59.

⁵² Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 524.

⁵³ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 523.

escasos tonadilleros con raíces andaluzas. Así lo estipuló Subirá⁵⁴ y así se ha seguido manteniendo con posterioridad, aun a pesar de desconocer la fuente de la que fue obtenida tal información. No obstante, ninguno de los mencionados testimonios son realmente correctos, tal y como desvelan diversos documentos, entre ellos su propia partida bautismal (Fig. 2.2).⁵⁵

En ella consta que el nombre de pila completo del compositor era Antonio Ramón y que no era natural de Sevilla, sino de la villa de Talavera, perteneciente al arzobispado de Toledo. En este sentido, esta investigación apunta quizás a una posible confusión del compositor con su abuelo paterno, José Antonio Guerrero, del que se sabe, gracias a la *Genealogía*, que era natural de Sevilla;⁵⁶ o a malas interpretaciones de anotaciones existentes en sus obras, como la que aparece bajo su nombre en la portada del guión de voz y bajo de la música para la comedia *El yerro del entendido*, de 1756: «primer tonto en la lotería y guita[r]rista de Sevilla»,⁵⁷ final que, por otra parte, bien podría leerse como «la Villa». Que nació ya entrado el siglo XVIII, el 10 de mayo de 1709, y fue bautizado por D. Francisco López Recuero poco tiempo después, el día 24 del mismo mes en la iglesia parroquial de Santa Leocadia y Santa Eugenia.⁵⁸ Finalmente, el mencionado documento aporta los nombres de sus progenitores y sus respectivos lugares de nacimiento, así como los de otros miembros de su entorno. Gracias a ello se ha conocido que su padre, Vicente Julián Guerrero, era natural de Molina de Aragón, y que su madre, Francisca Antonia Palomino, lo era de Mallorca, aunque ambos eran vecinos de Talavera. Que su padrino fue Manuel García Cerro, natural de Tembleque pero residente en la misma ciudad, y que los

⁵⁴ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 3, p. 22.

⁵⁵ ACT 376 Baut., fol. 216 vto. Se incluye facsímil y transcripción de la partida en anexo 2.

⁵⁶ Shergold y Varey, eds., *Genealogía*, p. 216.

⁵⁷ BHM Mus 14-14. Así lo recoge, por ejemplo Subirá, *La música en la Casa de Alba*, p. 278.

⁵⁸ Según el testimonio ofrecido a esta investigación por D. Daniel L. Ramos, párroco de la Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina, en un principio, Santa Leocadia y Santa Eugenia eran parroquias diferentes, pero el arzobispado quiso prescindir de una de ellas y eligió como opción la eliminación de aquella iglesia cuyo párroco falleciese con anterioridad. Murió entonces el párroco cuya iglesia estaba en mejor estado de conservación y fue entonces cuando el superviviente optó por irse a la otra sede pero manteniendo el nombre de ambas iglesias.

testigos fueron los ya conocidos Antonio Palomino –hermano de su madre- y Joseph Andrés Guerrero -hermano de su madre-, así como Pablo Fabián Moreno, todos ellos residentes en la mencionada villa.

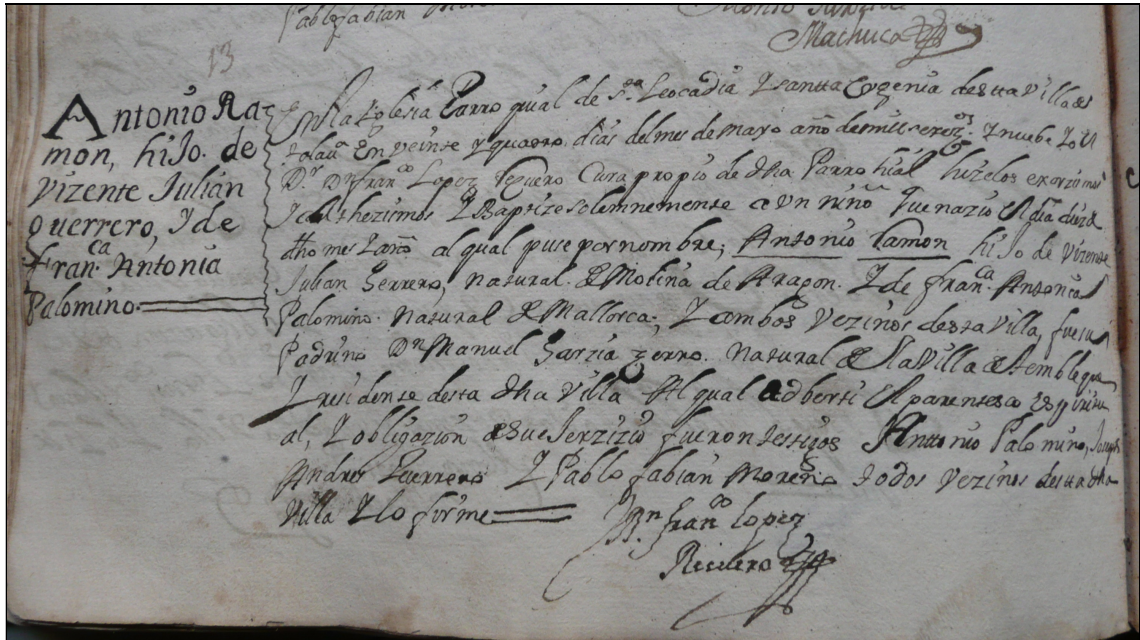


Fig. 2.2. Partida de bautismo de Antonio Guerrero (ACT, 376 Baut., fol. 216 v.)

TRANSCRIPCIÓN:

[Margen izquierdo] Antonio Ramón, hijo de Vizente Julián Guerrero y de Francisca Antonia Palomino.

En la iglesia parroquial de Santa Leocadia y Santa Evgenia desta villa de Talauera en veinte y quatro días del mes de mayo año de mil setezientos y nueve, yo, el doctor don Francisco López Recuero, cura propio de dicha parro[h]ial, hize los exorzismos y cathezismos y baptizé solemnemente a vn niño que nazió el día diez de dicho mes y año al qual puse por nombre Antonio Ramón, hijo de Vizente Julián G[u]errero, natural de Molina de Aragón, y de Francisca Antonia Palomino, natural de Mallorca, y ambos vezinos desta villa. Fue su padrino don Manuel García Zerro, natural de la villa de Tembleque y residente desta dicha villa, al qual adbertí el parentesco espiritual y obligazió de su ejerzizio. Fueron testigos Antonio Palomino, Joseph Andrés Guerrero y Pablo Fabián Moreno, todos vezinos desta dicha villa. Y lo firmé = don Manuel Francisco López Recuero [rúbrica].⁵⁹

⁵⁹ El subrayado es original.

2.2.2. Infancia y juventud de Antonio Guerrero (1709-1732)

Escasos datos se tienen sobre las dos primeras décadas de vida de Antonio Guerrero. Esto es, desde su mencionado nacimiento en Talavera hasta los inicios de su carrera teatral en Zaragoza, lo cual se correspondería con su período de infancia, juventud y formación. Estas pocas pero no por ello menos importantes noticias han sido conocidas a través del expediente matrimonial de sus primeras nupcias,⁶⁰ única fuente capaz de arrojar algo de luz acerca de la trayectoria de Guerrero durante este oscuro período, del que nada se ha sabido hasta este momento. En uno de los documentos allí contenidos, firmado en Madrid a 27 de diciembre de 1732, el licenciado D. Juan Manuel Rodríguez de Castañón, colegial mayor en San Ildefonso de Alcalá de Henares y vicario general de la ciudad y arzobispado de Zaragoza, por el ilustrísimo señor don Tomás de Agüero, arzobispo de dicha ciudad, recogía la breve narración del propio Guerrero a cerca de su periplo de juventud:

siendo muy niño lo llevaron sus padres a la villa de Madrid, donde estubo hasta la edad de diez años con su padre, y después fue a Sigüenza, en la que estubo aprendiendo de música siete años, y pasados boluió a Madrid, donde estubo dos años, y después vino a esta ciudad, donde reside de dos años a esta parte sin hauer hecho más.⁶¹

Más allá de lo dicho, y, ante la ausencia de otros datos, no queda más opción viable que realizar una posible reconstrucción de los primeros años de Antonio Guerrero, imaginando a un niño y joven hijo de cómicos yendo de ciudad en ciudad, de teatro en teatro, siguiendo el correspondiente periplo teatral de sus padres. De hecho, del citado fragmento se desprende una notable movilidad geográfica – Talavera, Madrid, Sigüenza, de nuevo Madrid, y, finalmente, Zaragoza- sin duda propiciada por la inestabilidad laboral que conllevaba el desempeño de la profesión teatral (Tabla 2.1). Siguiendo con total exactitud el anterior fragmento –de cuyo rigor

⁶⁰ AHDM caj. 3839/42. Se adjunta facsímil en anexo 3.

⁶¹ AHDM caj. 3839/42.

duda seriamente esta investigación-, su primera estancia en Madrid pudo haberse prolongado perfectamente hasta finales de 1719. Posteriormente, desde este lugar partió hasta Sigüenza, donde bien podía haber permanecido durante el periodo comprendido entre 1720 a 1726 estudiando música en el seno de alguna de alguna capilla musical, por ejemplo la de la propia catedral de Sigüenza,⁶² lugar bastante importante en la época. Al término de esta estancia volvería de nuevo a Madrid, donde pudo haber residido durante 1727 y 1728 aprendiendo o perfeccionando el oficio de músico en el seno de su familia -quizás de manos de su padre, del que se conoce que era arpista, de alguno de sus hermanos o demás miembros de su familia y/o entorno cercano- o con algún maestro, como era habitual en los gremios. Por otra parte, tampoco debe descartarse que durante sus años de residencia en Madrid recibiera una educación parecida a la de su hermano Manuel, del que se conoce, como se ha mencionado anteriormente, que estudió en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Posteriormente, ya en el año de 1729, quizás para el inicio de la nueva temporada teatral, Antonio Guerrero pudo estar ya en la ciudad de Zaragoza, lugar al que indirectamente alude la anterior cita de cuya estancia se hablará a continuación. No obstante, no debe tomarse esta narrativa histórica con exactitud, ya que, como el lector habrá podido comprobar, resulta imposible hacer cuadrar la fecha en que se firma el mencionado documento (diciembre de 1732) si se atiende con exactitud a la distribución allí mencionada.

LUGAR	PERÍODO	ACTIVIDAD
Talavera	1709	Nacimiento
Madrid	1709-1719	-
Sigüenza	1720-1726	Aprendizaje de música
Madrid	1727-1728	-
Zaragoza	1729-1730	Músico teatral

Tabla 2.1. Reconstrucción de los años de juventud de Antonio Guerrero

⁶² Javier Suárez-Pajares, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 1998).

2.3. Músico teatral en Zaragoza y primeras nupcias con Isabel de Losada Cerquera (1732-1734)

Conforme se va avanzando en el tiempo, los datos sobre la actividad de Antonio Guerrero se van haciendo poco a poco cada vez más patentes. De esta manera, al contrario de lo ocurrido con las localidades anteriormente señaladas, sí que se ha confirmado su presencia en Zaragoza. No obstante, de todo este periodo tan sólo se ha logrado atestiguar con total rotundidad –esto es, a partir de documentación relacionada específicamente con el entorno del teatro- su participación como músico teatral durante la temporada de 1733-1734, si bien a través de otras fuentes se deduce que también había estado trabajando allí al menos durante el anterior año cómico de 1732-1733. Se trata, por tanto, de los primeros años de trabajo conocidos de Guerrero, primeras temporadas teatrales que tuvieron lugar fuera de la Corte antes de su incorporación a las compañías teatrales madrileñas; algo, por otra parte, bastante habitual entre los que se dedicaban a la profesión teatral.

Lo que a la luz de esta investigación constituye el inicio de la carrera de Antonio Guerrero como músico teatral en Zaragoza parece ir aparejado a un acontecimiento bastante significativo y, en cierta medida, consustancial al mundo del teatro: la coincidencia más o menos en el tiempo de su debut con el primero de sus matrimonios. Y es que, no en vano debe recordarse que, tal y como apunta Álvarez Barrientos, en esta época a los actores «se les obligaba a estar casados, aunque esto no servía para evitar los deslices, ni para acallar los escándalos»;⁶³ y Antonio Guerrero, aunque realmente era músico, no dejaba de ser en esencia un hombre de teatro y, en consecuencia, de estar sometido a los mismos reglamentos que éstos. A esta misma razón se debe, seguramnete, el escaso tiempo transcurrido entre la muerte de su primera mujer y sus segundos esponsales, pero de ello se hablará posteriormente.

⁶³ Joaquín Álvarez Barrientos, «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de Literatura*, 100 (1988), pp. 445- 466, cita en p. 454.

El primer matrimonio de Antonio Guerrero, tal y como informa su correspondiente partida matrimonial (Fig. 2.3),⁶⁴ se realizó por poderes el día 17 de enero de 1733 –esto es, casualmente, cuarenta y tres años antes de su muerte-. Mediante éste, el músico casaba con Isabel de Losada y Cerquera, natural de Lisboa (Reino de Portugal), hija de Ignacio de Losada y Cerquera y de Josefa María Reverter. El encargado de officiar tal sacramento fue el por entonces teniente cura de la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid, D. Juan Varajo [o Barajo] y Velasco, con mandamiento firmado el 5 de enero de 1733 por el licenciado D. Miguel de Escobar, vicario de la villa de Madrid y su partido, ante el notario José Fernández. Por su parte, fueron testigos del enlace el presbítero D. Diego Saiz, Juan Quirante y José de Rivas. Poco tiempo después, el 27 de febrero de 1733, el mismo párroco ratificó el matrimonio, siendo los testigos Francisco Cano y el anteriormente mencionado Juan Quirante.

Por otra parte, los diversos documentos que aglutina el amplio expediente matrimonial,⁶⁵ fechados entre diciembre de 1732 y enero de 1733, aportan diversos datos adicionales que deben tenerse en cuenta, si bien de manera cautelosa por las inexactitudes y contradicciones que presentan, que paso a resumir a continuación. De entrada se conoce que ambos contrayentes eran libres y solteros. Por su parte, Isabel tenía aproximadamente 15 años de edad y había llegado cuatro años atrás a la Corte, siendo desde ese momento parroquiana de la mencionada iglesia de San Sebastián por vivir en la casas de Juan Pareja, en la calle de las Huertas. De Antonio, además de lo mencionado en el epígrafe anterior, se sabe que declaró tener 22 años, dato inexacto, ya que eran realmente 23 los que tenía atendiendo a su fecha real de nacimiento. Además, a través del informe del párroco es revelado que había sido parroquiano de la misma iglesia durante un año y medio en 1730 y, gracias a la información aportada por los testigos, Ignacio de Losada y Matías de Orozco, que Guerrero se ausentó de Madrid para irse a Zaragoza unos dos años y medio antes – esto sería en torno a mediados de 1729, teniendo en cuenta la fecha en que es

⁶⁴ APSSM 19 Matrim., fol. 158 v. Se incluye facsímil de esta partida y transcripción en anexo 2.

⁶⁵ AHDM caj. 3839/42.

firmado el expediente-. Como puede comprobarse, poco concuerdan estos datos, aportados por los contrayentes y demás testigos, con las fechas propuestas por esta investigación para la reconstrucción de los años de juventud de Antonio Guerrero realizada a partir de la declaración del propio músico de la que se dio cuenta en el apartado anterior. Por último, también se conoce que fueron amonestados tanto en la parroquia de San Sebastián de Madrid (días 7, 8 y 14 de diciembre de 1732) por el mismo sacerdote que más tarde los desposaría, como en aquella donde constaba Antonio Guerrero en Zaragoza, que era la de San Miguel de los Navarros, en este caso por el dr. José Martínez, rector de la mencionada iglesia.

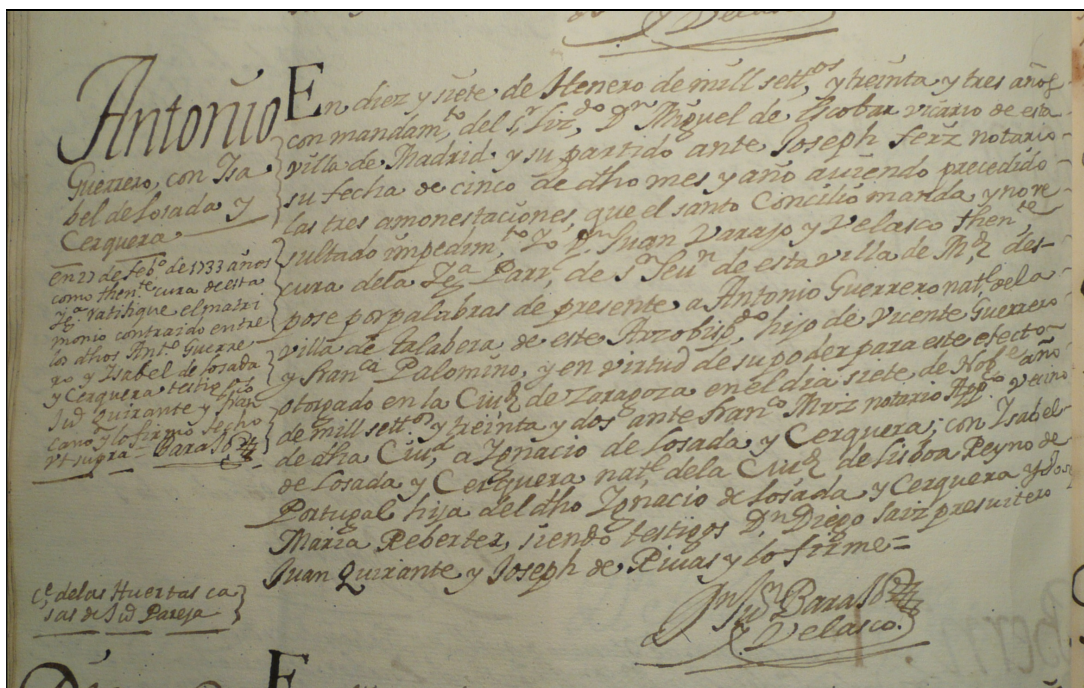


Fig. 2.3. Partida de matrimonio de Antonio Guerrero con Isabel de Losada Cerquera (APSSM 19 Matrim., fol. 158 v.)

TRANSCRIPCIÓN:

[Margen izquierdo] Antonio Guerrero con Isabel de Losada y Cerquera.

En 27 de febrero de 1733 años como theniente cura de esta iglesia ratifiqué el matrimonio contraído entre los dichos Antonio Guerrero y Isabel de Losada y Cerquera. Testigos Juan Quirante y Francisco Cano y lo firmo fecha vt supra = Barajo

Calle de las Huertas, casas de Juan Pareja.

En diez y siete de henero de mil setecientos y treinta y tres años, con mandamiento del señor licenciado don Miguel de Escobar, vicario de esta villa

de Madrid y su partido, ante Joseph Fernández, notario, su fecha de cinco de dicho mes y año, auiendo precedido las tres amonestaciones que el Santo Concilio manda y no resultado impedimento: yo, don Juan Varajo y Velasco, theniente cura de la iglesia parroquial de San Seuastían de esta villa de Madrid, desposé por palabras de presente a Antonio Guerrero, natural de la villa de Talabera de este Arzobispado, hijo de Vicente Guerrero y Francisca Palomino, y en virtud de su poder para este efecto otorgado en la ciudad de Zaragoza en el día siete de nobiembre año de mil setecientos y treinta y dos ante Francisco Martinez, notario apostólico, vecino de dicha ciudad, a Ignacio de Losada y Cerquera, con Isabel de Losada y Cerquera, natural de la ciudad de Lisboa Reyno de Portugal, hija del dicho Ignacio de Losada y Cerquera y Josepha María Reberter, siendo testigos don Diego Saiz, presuíttero, Juan Quirante y Joseph de Riuas y lo firmé = Don Juan Varajo y Velasco. [rúbrica]⁶⁶

Para poder realizar tal desposorio, Antonio Guerrero había otorgado previamente, en Zaragoza a 7 de noviembre de 1732, el correspondiente poder notarial al que sería su suegro, el cómico Ignacio de Losada y Cerquera, y, «en su defecto o ausencia», al también cómico José de Parra -quien este mismo año estaba casado con María Guerrero-,⁶⁷ ambos residentes en Madrid.⁶⁸ La autoridad apostólica recayó en la figura de Francisco Martínez y los testigos fueron Francisco Alonso Ramos –escribiente- y José Munio –estudiante-, todos ellos vecinos de Zaragoza. Tal y como se recoge en el propio documento:

[...] Y, porque personalmente no puedo estar al desposorio, por tanto, de mi grado y zierta zienza otorgo y doy mi poder [...] para que por mí y en nombre mío y representando mi misma persona puedan los dichos mis procuradores en ausencia del vno el otro desposarse y se desposen por palabras de presente que hagan verdadero matrimonio según el orden de la Santa Madre Iglesia con la dicha Isauel Cerquera, otorgándome por su esposo y marido y reciuiéndola por mi esposa y muger, huiendo prezedido las diligenzias y muniziones nezesarias que manda el Santo Conzilio de Trento, y no huiendo impedimento canónico sin ellas con dispensazió del ordinario. Y desde luego para entonzes doy por hecho y zelebrado lo que los dichos mis procuradores hizieren y

⁶⁶ El subrayado es original.

⁶⁷ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 567. Posteriormente casó en segundas nupcias con Bernarda de Villaflor, hija de Ramón de Villaflor y María de Castro, quien según Cotarelo, *ibid.*, fue «la más celebrada cantante de primera cuarentena del siglo XVIII en España».

⁶⁸ Existe copia del mencionado poder notarial en el expediente matrimonial de sus primeras nupcias, AHDM caj. 3839/42.

prometo el ratificar dicho matrimonio antes de reziuir las vendiciones nupziales [...].⁶⁹

Por tanto, fuera cuando fuere que Guerrero llegase a Zaragoza, lo cierto es que el músico estaba ya en esta ciudad cuando se firmó el poder notarial, es decir, en noviembre de 1732, lo que implica su participación musical durante la temporada teatral de 1732-1733 y justifica su ausencia en los mencionados esponsales.

En esta época, Zaragoza era una ciudad de poco más de 30.000 habitantes que, como parte del Reino de Aragón –y Corona del mismo nombre-, se iba recuperando poco a poco de las consecuencias de haber apoyado al Archiduque Carlos en la Guerra de Sucesión al trono de la Monarquía Hispánica (1701-1713). Consecuencias que se traducían, además de las propias secuelas que toda guerra conlleva -sobre todo si se está en el bando de los vencidos-, en una serie de decretos promulgados por el nuevo Rey Felipe V: los Decretos de Nueva Planta de las Reales Audiencias (1707-1716), una novedosa organización del Estado merced a la cual el Reino de Aragón perdió sus antiguos fueros, privilegios, prácticas y costumbres.⁷⁰ De esta manera, la capital de Aragón abandonaba su categoría política por la desaparición de sus instituciones nacionales -Diputación, Justiciazo y Cortes-, alterando con ello elementos fundamentales de su identidad. El peso económico de la guerra y de la nueva reforma fiscal resultaron positivos para los recursos del Estado; sin embargo, arruinaron al reino aragonés, que no se recuperaría hasta mediados del siglo XVIII. A todo esto debe añadirse, ya en la época en la que nos encontramos, la clausura de la Casa de la Moneda en la capital del reino, a través de Real Decreto en 1730, que prohibía acuñar cualquier tipo de moneda.

Si bien no existen datos que exactamente así lo corroboren, es de suponer que el trabajo de Guerrero debió haber tenido como sede el teatro del Hospital de Nuestra

⁶⁹ AHDM caj. 3839/42.

⁷⁰ Dos de los decretos afectaron directamente al Reino de Aragón: el primero de ellos, que afectaba también al Reino de Valencia, fue promulgado el 29 de junio 1707. Más adelante, un segundo decreto, que afectó tan sólo al Reino de Aragón y mitigó el anterior, se firmó el 13 de abril de 1711.

Señora de Gracia.⁷¹ El mencionado hospital, fundado el 27 de febrero de 1425 por el Rey Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, abrió en 1590 junto a su iglesia una Casa de Farsas para su sustento económico; corral de fachada principal situada en el Coso, que, tras una insuficiente reforma llevada a cabo en 1657, se convertiría a finales del siglo XVII en un nuevo teatro. Este edificio sustituyó la antigua y deteriorada casa de comedias, pero «optó por mantenerse dentro de la tradicional organización de corral de comedias, tomando como referente lo madrileño, no lo italiano».⁷² Se trataba de una reedificación, llevada a cabo a lo largo de 1692 y finalizada a comienzos de 1693, cuya fachada se abrió de nuevo al Coso a través de tres puertas que daban acceso a los tres tipos de localidades: puerta de Gradass, Patio y Mujeres. Según Martínez Herranz:

En el interior se repitió la ordenación en torno a una luna abierta, cubierta eventualmente con una lona. Alrededor de este espacio se distribuyeron las localidades de grada, los aposentos, que llegaron a ser 23, y la cazuela. No conservamos noticias de las características del escenario, pero debemos suponer que fue una de las zonas en las que se dieron más cambios en relación con la construcción anterior, ya que las nuevas concepciones teatrales así lo exigían.⁷³

Con todo ello, continuando con las palabras de la misma autora,

el nuevo Teatro del Hospital de Nuestra Señora de Gracia representó en 1692 un rejuvenecimiento material, la sustitución de la vieja casa de comedias muy deteriorada después de un siglo de actividad y reformas superficiales como la de 1657. Tal vez supuso también un aumento de su aforo, una mejor organización de las localidades y una dotación más completa del escenario pero,

⁷¹ Amparo Martínez Herranz, «La Casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza (1590-1778). De corral de comedias a teatro a la italiana», *Artigrama* 12 (1996-97), pp. 193-215. Para más detalles sobre el teatro en Zaragoza véase Aurora Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987) y José Antonio Mateos Royo, «Control público y espectáculo teatral: el Coliseo de Comedias de Zaragoza (1777)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 61-62 (2005-2006), pp. 121-138.

⁷² Martínez Herranz, «La Casa de Farsas», cita en p. 200.

⁷³ Martínez Herranz, «La Casa de Farsas», cita en p. 200.

básicamente, repitió la estructura de corral que se había planteado a finales del siglo XVI en Zaragoza y que con este edificio se mantendría vigente en nuestra ciudad hasta mediados del siglo XVIII.⁷⁴

Seguramente las labores teatrales de Antonio Guerrero en este lugar le impidieron ratificar el matrimonio con anterioridad, aprovechando el final de la mencionada temporada cómica para viajar a Madrid a confirmarlo. No obstante, no permaneció en la Villa y Corte después de la mencionada ratificación, como se hubiera esperado, sino que volvió a Zaragoza para la siguiente temporada de 1733-1734. Y esta temporada sí que se corrobora documentalmente.

Como bien menciona Sáez Pérez en su estudio sobre el específico caso del teatro en Granada en esta centuria, perfectamente aplicable en otros teatros de provincia, como el de Zaragoza: «a veces la ciudad muestra interés en cómo ha de ser la compañía que se forme y de qué partes ha de componerse, así como aconsejar que se contrate a determinados actores por lo mucho que habían agradado el año anterior».⁷⁵ Y algo así debió ocurrir con Antonio Guerrero, ya que, finalizada la mencionada temporada, se manifestó la intención de que continuase trabajando en esta ciudad en la nueva compañía que por entonces se debía de crear. Esto se desprende de la petición de 23 de marzo de 1734 dirigida por Juan Antonio Díaz de Arce –por entonces corregidor de Zaragoza- al Marqués de Montcalto –por entonces corregidor de la villa de Madrid-, en la que el primero manifestaba su intención de que no se tuviese en cuenta al músico Antonio Guerrero ni a la graciosa Juana Vázquez para la siguiente temporada madrileña –que era la de 1734-1735-:

Aunque no tengo la ocasion de ofrezirme a la obediencia de V.S., lo executo ahora con la confianza de merezer a V.S. el fauor de que en el caso de despedirse alguno de los sobresalientes de las compañías de farsantes de esa Corte le merezca el que,

⁷⁴ Martínez Herranz, «La Casa de Farsas», cita en p. 201.

⁷⁵ Isidro E. Sáez Pérez, «El teatro andaluz en el siglo XVIII: Granada», *Bulletin Hispanique*, 94/1 (1992), pp. 141-167, cita en p. 147.

considerandole V.S. a proposito para primer galan de la que se esta formando en esta ciudad, le adbierta no se empeñe para otra, y que al mismo tiempo no se haga memoria en esa Corte del musico Antonio Guerrero ni de la graziosa Juana Bazquez que se hallan en esta ciudad con animo de continuar en ella en la nueva compañia que se ha de formar, y perdone V.S. por quien es esta confianza y llaneza a la que me prezisa la obligazion de mi empleo, y si en el o en qualquiera otra dependenzia que en estos parages se pueda ofrezzer a V.S. y me considere hauil para obedezzer sus hordenes, puede fazilitar con toda seguridad a mi fiel afecto todas las que gustare y fueren de su agrado y seruizio, como se lo pido.⁷⁶

Sin embargo, la petición que firmaba Juan Antonio Díaz no debió de ser estimada por el Marqués de Montcalto, ya que ni Antonio Guerrero ni Juana Vázquez permanecieron posteriormente en Zaragoza, sino que fueron conducidos a la Corte para comenzar la siguiente temporada teatral en los corrales madrileños. De hecho, se conserva un documento sobre «Gastos de conducción de cómicos y carruages»⁷⁷ en el que se mencionaba: «en este año de 1734 se conduxeron de Zaragoza Juana Bázquez y Antonio Guerrero y su familia, y se pagó por el gasto de carruage y conducción 2.589 reales». Además, del mencionado documento se desprende que junto a Guerrero se encontraba también en Zaragoza la que por entonces ya era su mujer, Isabel de Losada Cerquera, quien seguramente viajó a la mencionada ciudad junto a su marido tras la ratificación del matrimonio.

2.4. Primer músico de compañía en Madrid (1734-1769)

Tanto José Subirá como Rafael Mitjana mencionan la aparición de Antonio Guerrero como guitarrista y compositor de las compañías teatrales de los corrales

⁷⁶ AVM Secretaría 3-471-6. Citado en J. E. Varey et al., *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos* (London: Tamesis - Fundación Caja de Madrid, 1994), p. 216. Esta carta es recogida por Barbieri en BNE Mss/14004/4 (133).

⁷⁷ BNE Mss/14004/5 (15).

madrileños a partir de 1733.⁷⁸ No obstante, y aunque el músico se encontraba en este momento trabajando en la ciudad de Zaragoza, para mayor seguridad, esta investigación ha comprobado que durante la temporada de 1733-1734 ninguna de las compañías madrileñas contaban entre sus filas con la presencia de nuestro personaje. Por una parte, la lista de la autora Juana de Orozco presentaba como primer músico a Bernardo Lozano y como segundo a Salvador de Navas, mientras que, por otra, la de Manuel de San Miguel contaba con José Herrando como primer músico y Luis Rullet como segundo.⁷⁹

No será, pues, hasta la temporada cómica de 1734-1735 cuando verdaderamente Antonio Guerrero debute en Madrid, lo cual encaja perfectamente con su estancia zaragozana. Y esta aparición tendrá lugar en la lista de la compañía de la que por entonces era autor su suegro, conocido en el ambiente teatral como Ignacio Cerquera, lista que fue firmada en Madrid el 20 de abril de 1734. En ella, Antonio Guerrero ostentaba el cargo de primer músico y la anteriormente mencionada Juana Vázquez, que también había sido reclamada por la Corte, figuraba como quinta dama. Además, el propio Cerquera aparecía como primer gracioso y, entre otros, Antonio Palomino –a todas luces el hermano de su madre- como quinto galán y Salvador de Navas como segundo músico.⁸⁰ La otra compañía para esta temporada era la de Manuel de San Miguel, cuya lista se firmó tan sólo tres días antes, el 17 de marzo. Esta compañía contaba de nuevo entre sus componentes con José Herrando como primer músico y Luis Antonio Rullet como segundo.⁸¹

Para Antonio Guerrero, la Villa y Corte de Madrid no era realmente una desconocida, ya que, como se mencionó en el apartado anterior, en ella había residido en un par de ocasiones durante su infancia y juventud. Por supuesto,

⁷⁸ Rafael Mitjana, *La música en España: arte religioso y arte profano*, edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música - Centro de Documentación Musical, 1993), p. 341; Subirá, *La música en la Casa de Alba*, p. 276.

⁷⁹ BNE Mss/14074/1 (24).

⁸⁰ BNE Mss/14074/1 (25).

⁸¹ BNE Mss/14074/1 (26).

continuaba siendo la sede permanente de la Corte desde que Felipe II decidiera establecer en ella la capital de la Monarquía Católica y del Imperio Español en 1561, estatus que salvaguardaría en el futuro salvo breves intervalos temporales. Entre ellos, el denominado Lustró Real, un período comprendido entre 1729 y 1733 – coincidente con los años previos a la aparición de Guerrero en la villa-, donde la Corte estuvo en Sevilla por mandato de Isabel de Farnesio, segunda esposa del Rey Felipe V, que buscaba sanar el estado depresivo de su esposo.⁸²

No obstante, cuando Guerrero retorna a ella en 1734, se encuentra con una villa en constante cambio. Demográficamente hablando, contaba entonces con unos 130.000 habitantes, niveles del siglo anterior que había ido recuperando a partir de la conclusión de la Guerra de Sucesión –esta guerra y la crisis de principios de siglo habían producido una elevada mortalidad y un descenso del número de habitantes hasta cerca de 109.000 entre 1710 y 1714- y que mantendría hasta finales de la década de los 30.⁸³ Urbanísticamente, la ciudad también está transformando su fisonomía de acuerdo con el nuevo gusto dieciochesco y borbónico. En este sentido, el barroco Puente de Toledo, obra de Pedro de Ribera que había comenzado a levantarse en 1718, acababa de unir las dos riveras del río Manzanares tan sólo un par de años antes, en 1732; también en este mismo año fueron concluidas las obras del Palacio del marqués de Perales, con su preciosa portada barroca, obra del mencionado Ribera; por otra parte, la Colegiata de San Isidro el Real, cuya fábrica había comenzado en el anterior siglo (1622) y no acabaría hasta mucho tiempo después (1664), continuaba aún siendo levantada. Por lo que se refiere a la política exterior, poco tiempo antes de la llegada del músico, el 7 de noviembre de 1733, cerca de la villa, en el Real Sitio de El Escorial, Felipe V de España y Luis XV de Francia habían firmado el primero de los Pactos de Familia, gracias a los cuales ambos reinos se aliaban contra el Reino de Gran Bretaña.

⁸² Sobre este tema véase Nicolás Morales y Fernando Quiles García, eds., *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustró Real (1729-1733)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2010).

⁸³ María Carbajo Isla, «La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX», *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, II/3 (1984), pp. 4-18. No será hasta 1740 cuando comience un aceleramiento del crecimiento, llegando hasta los 150.000 habitantes en torno a los años 50 y a una cifra cercana a los 190.000 a finales de siglo.

Referente al ambiente teatral, aparte del teatro cortesano del Buen Retiro, que con su inauguración en 1640 «había supuesto la introducción de algunas novedades provenientes de Italia [...], aunque estas transformaciones estuvieron limitadas durante el siglo XVII al ambiente cortesano»,⁸⁴ Madrid disponía en este momento de otros tres corrales que paulatinamente se irían convirtiendo en coliseos a la italiana. Por una parte se encontraba el de los Caños del Peral, el italiano,⁸⁵ edificado en 1708 junto a los lavaderos de la fuente del mismo nombre. En palabras de Doménech Rico, «fue seguramente el primer teatro público español que incorporó la caja escénica a la italiana y el sistema de escenografía en perspectiva creada por medio de telones y bastidores».⁸⁶ Fue derribado y nuevamente construido en 1737 como moderno teatro a la italiana y, tras intermitentes cierres durante la segunda mitad del siglo, fue finalmente derrumbado en 1817. Sobre su solar fue alzado en ese mismo siglo XIX el actual Teatro Real. Por otra parte, los nacionales de la Cruz y del Príncipe,⁸⁷ lugares en los cuales Guerrero desempeñó toda su labor como músico teatral en la capital. Referente a estos últimos, su transformación en teatros a la italiana tuvo lugar en la década de 1730-1740. Continuando con Doménech Rico,

El corral de la Cruz sufrió una gran reforma en 1737 que lo convirtió en un coliseo cubierto y transformó el patio cuadrado dándole una estructura de palcos, a la vez que se modificaba el escenario de forma que admitiese el sistema italiano de telón y bastidores que ya se venía utilizando desde el siglo XVII en el coliseo del Buen Retiro. El encargado de la obra fue Pedro Ribera, el arquitecto madrileño autor del Puente de Toledo y la fachada del Hospicio. Filippo Juvarra, el arquitecto italiano llegado para trabajar en el Palacio Real, había hecho un proyecto de reforma mucho más

⁸⁴ Martínez Herranz, «La Casa de Farsas», cita en p. 201.

⁸⁵ A propósito de este teatro, véase Fernando Doménech Rico, *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral. La Commedia dell'arte en la España de Felipe V* (Madrid: Fundamentos, 2007).

⁸⁶ Doménech, «El arte escénico en el siglo XVIII», pp. 519-545, cita en p. 520.

⁸⁷ Por lo que se refiere específicamente al caso del teatro de la Cruz, véase John J. Allen, «El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid», *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza (Ottawa: Dovelhouse Editions Canada, 1989), pp. 21-34; Charles Davis, *Los aposentos del Corral de la Cruz. 1581-1823. Estudio y documentos* (Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2004); y Phillip Brian Thomason, *El Coliseo de la Cruz. 1736-1860. Estudio y documentos* (Rochester, NY: Tamesis, 2005).

radical que no llegó a realizarse. En cuanto al corral del Príncipe, en 1745 fue totalmente reformado por Sachetti que lo convirtió en un coliseo cubierto con el sistema de palcos radiales típico del teatro a la italiana del siglo XVIII.⁸⁸

Con motivo del estreno de este último, las dos compañías hicieron desde el 30 de mayo al 23 de junio de 1745 la zarzuela *El rapto de Ganímedes*,⁸⁹ y «fue desde este momento la sala teatral más moderna del Madrid de la época».⁹⁰ No en vano, la siguiente Fig. 2.4, un óleo sobre tabla realizado por Luis Paret y Alcázar (1746-1799) hacia 1767, titulado *Baile en máscara*,⁹¹ muestra la opulencia de un edificio ya reformado, cargado de palcos y repleto de público en lo que podría haber sido uno de los tantos actos teatrales que habitualmente tenían lugar en el edificio durante la época en la que era frecuentado por nuestro músico. Posteriormente, el edificio fue arruinado por un incendio ocurrido en 1802, reconstruido por Juan de Villanueva, y nuevamente modificado en el siglo XIX hasta convertirse en el actual Teatro Español. Finalmente, a todo este panorama de edificios teatrales madrileños deben añadirse los coliseos construidos en los Reales Sitios a partir del año 1766 como consecuencia de la reforma teatral impulsada por el conde Aranda. En ese mismo año el arquitecto Jacques Marquet levanta Aranjuez, y en los sucesivos serán construidos los respectivos edificios de El Pardo, La Granja de San Ildefonso y San Lorenzo de El Escorial.⁹²

⁸⁸ Doménech, «El arte escénico en el siglo XVIII», cita en pp. 519-520.

⁸⁹ René Andioc y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., segunda edición corregida y aumentada (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008), vol. 1, p. 214.

⁹⁰ Doménech, «El arte escénico en el siglo XVIII», p. 520.

⁹¹ Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara*, hacia 1767; óleo sobre tabla, 40 x 51cm (Madrid, Museo del Prado).

⁹² Doménech, «El arte escénico en el siglo XVIII», p. 521.



Fig. 2.4. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara*, hacia 1767; óleo sobre tabla, 40 x 51cm (Madrid, Museo del Prado)

Cada uno de estos teatros, Cruz y Príncipe, contaba con su propia compañía, que se constituía con anterioridad al inicio de la temporada teatral. Más detalladamente, como informa Doménech Rico,

las compañías se formaban en Madrid durante la Cuaresma y se les asignaba un local (corral o coliseo) para representar. Los autores de Madrid podían llamar a cualquier actor de provincias. Felipe V impuso la obligación de los cómicos de encuadrarse en una de las compañías que habían de representar en la corte aun cuando tuviesen otros compromisos o empleos más lucrativos en otras plazas.⁹³

No obstante, tal y como matiza Subirá,

⁹³ Doménech, «El arte escénico en el siglo XVIII», cita en p. 533.

se debe advertir que, contra lo que se repite erróneamente, ni los cuadros de actores ni los «músicos de compañía» estaban adscritos permanentemente al mismo coliseo, sino que alternativamente pasaban del de la Cruz al del Príncipe, y viceversa, verificándose aquella mudanza tradicional en la Pascua de Resurrección y a comienzos del otoño.⁹⁴

Por su parte, cada una de las dos respectivas compañías contaba entre sus filas con dos músicos de compañía, los cuales se reducirían, según muestran las propias listas, a uno sólo desde 1764 hasta poco tiempo después de la muerte de Guerrero, momento en que se crearía el cargo de compositor. En este contexto y con este cargo, Antonio Ramón Guerrero iniciaba una intensa y dilatada carrera teatral en Madrid, un puesto que conllevaba el desempeño de variadas funciones. Estas funciones, en palabras de Subirá, consistían en:

enseñar los «cuatros», y demás músicas de comedias, guiar mudanzas de los bailettes, suplir las ausencias del «copiante», ayudar a enseñar las zarzuelas en los ensayos y asistir diariamente al vestuario para cantar y guiar a las mujeres los referidos «cuatros» y dar las entonaciones al bastidor cuando la salida de un intérprete requiera cantar a solo.⁹⁵

Como puede observarse, no eran pocas las faenas que debían ejercer los músicos de compañía. Faenas que englobaban la enseñanza de las piezas musicales que se interpretaban en el seno de las obras teatrales, apuntar musicalmente las salidas a escena de los intérpretes, así como la asistencia de los copiantes, cuya misión consistía en «enseñar las tonadillas, zarzuelas y comedias grandes de música, bajar a gobernar las mujeres desde la orquesta y tocar en ésta el clave».⁹⁶ Sin embargo, no contentos con ello, estos mismos músicos asumían también la que

⁹⁴ José Subirá, «Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica», *Anuario Musical*, 26 (1971), pp. 119-137, cita en p. 125.

⁹⁵ Subirá, «Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica», cita en pp. 124-125.

⁹⁶ Subirá, «Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica», cita en p. 125.

quizás sea para nosotros una de las funciones más significativas: la composición de música para la escena, tarea por la que «se les abonaba, además de su sueldo, una cantidad establecida por cada una de las composiciones a las que pusiesen música».⁹⁷

Pues bien, todas estas labores debió ejercerlas nuestro Guerrero en virtud de su puesto. Y debió realizarlas de manera excelente, aun a pesar de que en algunos casos no se cuente con documentos que lo atestigüen, cuando año tras año, temporada tras temporada, volvía a renovar su cargo. Así durante todo el resto de su vida. Más de cuarenta años que van desde sus inicios en 1734 hasta su muerte, ocurrida en 1776. Excepción a lo dicho son las temporadas de 1744-1745, 1745-1746, 1746-1747 y 1769-1770, de las que no se han obtenido datos concretos sobre la presencia del compositor, aunque sí de su actividad musical; así como las de 1770-1771 y 1771-1772, cuando Antonio Guerrero estuvo trabajando en la Casa Teatro de Comedias de Granada. Todo ello puede comprobarse en la Tabla 2.2, donde han sido recogidas las temporadas teatrales comprendidas en el anteriormente espacio de tiempo, así como los lugares y los respectivos autores o directores de compañía para los que trabajó en cada momento.

TEMPORADA	LUGAR	COMPAÑÍA
1734-1735	Madrid	Ignacio Cerquera
1735-1736	Madrid	Ignacio Cerquera
1736-1737	Madrid	José Garcés
1737-1738	Madrid	Ignacio Cerquera
1738-1739	Madrid	Juana de Orozco
1739-1740	Madrid	Manuel de San Miguel
1740-1741	Madrid	Manuel de San Miguel
1741-1742	Madrid	Antonio Palomino
1742-1743	Madrid	Manuel de San Miguel
1743-1744	Madrid	Antonio Palomino
1744-1745	-	-
1745-1746	-	-
1746-1747	-	-
1747-1748	Madrid	Manuel de San Miguel
1748-1749	Madrid	Manuel de San Miguel

⁹⁷ Begoña Lolo y Germán Labrador, *La música en los teatros de Madrid, I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, con la colaboración de Albert Recasens (Madrid: Alpuerto, 2005), p. 22.

1749-1750	Madrid	Manuel de San Miguel
1750-1751	Madrid	Manuel de San Miguel
1751-1752	Madrid	Manuel Guerrero
1752-1753	Madrid	Manuel Guerrero
1753-1754	Madrid	Manuel Guerrero
1754-1755	Madrid	María Hidalgo
1755-1756	Madrid	María Hidalgo
1756-1757	Madrid	María Hidalgo
1757-1758	Madrid	María Hidalgo
1758-1759	Madrid	María Hidalgo
1759-1760	Madrid	María Hidalgo
1760-1761	Madrid	José Martínez Gálvez
1761-1762	Madrid	María Hidalgo
1762-1763	Madrid	María Hidalgo
1763-1764	Madrid	María Hidalgo
1764-1765	Madrid	María Hidalgo
1765-1766	Madrid	María Hidalgo
1766-1767	Madrid	María Hidalgo
1767-1768	Madrid	María Hidalgo
1768-1769	Madrid	María Hidalgo
1769-1770	-	-
1770-1771	Granada	Luis Moncín
1771-1772	Granada	-
1772-1773	Madrid	Manuel Martínez
1773-1774	Madrid	Manuel Martínez
1774-1775	Madrid	Manuel Martínez
1775-1776	Madrid	Eusebio Ribera

Tabla 2.2. Listado de las compañías teatrales en las que trabajó Antonio Guerrero desde 1734 hasta 1776

Se atenderá a partir de ahora esta labor dividiendo su trayectoria en torno a cinco períodos, correspondientes con la actividad ejercida en cada momento y el ámbito en la que ésta tuvo lugar.⁹⁸ Estos períodos son los siguientes:

⁹⁸ Para las temporadas de 1734-1735 a 1756-1757, la información ha sido extraída de las listas de compañía, algunas originales y otras copiadas por Barbieri, y demás documentos que se encuentran en BNE Mss/14074/1. Para el resto de las temporadas cómicas -esto es, de 1757-1758 a 1775-1776- los datos han sido tomados de las listas de compañías publicadas por Emilio Cotarelo y Mori en *Don Ramón de la Cruz*, pp. 440-455. En adelante y salvo en casos especiales, con la intención de no sobrecargar de notas a pie el texto, cuando este trabajo se refiera a datos procedentes tanto de una fuente como de otra no se consignará la correspondiente nota a pie.

1. Temporadas teatrales en Madrid (1734-1744): compañías de diversos autores teatrales

2. Temporadas teatrales en Madrid (1744-1751): compañía de Manuel de San Miguel.

3. Temporadas teatrales en Madrid (1751-1769): compañías de Manuel Guerrero y de su viuda María Hidalgo.

4. Años de 1769 a 1772

5. Últimas temporadas teatrales en Madrid (1772-1776)

2.4.1. Temporadas teatrales en Madrid (1734-1744): compañías de diversos autores teatrales

Durante los diez primeros años de su carrera como primer músico de compañía en Madrid, Antonio Guerrero trabajó bajo la dirección de diferentes autores teatrales, reconocidos galanes y damas que ejercieron su labor como directores de una manera más o menos intermitente durante este período. El primero de ellos fue su propio suegro, Ignacio Cerquera, en cuya lista apareció nuestro compositor durante las temporadas de 1734-1735, 1735-1736 y 1737-1738. Entre medias, durante tan sólo durante el año cómico de 1736-1737, Guerrero desempeñó su puesto en la compañía de José Garcés, quien previamente había ejercido de primer galán con Cerquera. Posteriormente, durante 1738-1739, formó parte de la lista de Juana de Orozco,⁹⁹ que era hermana de Matías Orozco,¹⁰⁰ padre de quien será en un futuro su segunda esposa. Continuó después con el galán Manuel de San Miguel, con quien volvería a trabajar en etapas posteriores de su vida artística, durante los dos siguientes años cómicos de 1739-1740 y 1740-1741. Finalmente, esta primera década

⁹⁹ Juana de Orozco, que era viuda de Antonio Vela, falleció el 18 de septiembre de 1751 (APSSM 26 Dif., fol. 730; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 324.

¹⁰⁰ Para más datos sobre otros miembros de la familia Orozco véase Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 561-562.

de Antonio Guerrero como primer músico de compañía en los teatros madrileños se cierra con la autoría de Antonio Palomino (1741-1742), su abuelo materno,¹⁰¹ y una alternancia entre los mencionados San Miguel (1742-1743) y Palomino (1743-1744). No obstante, este ejercicio de su labor como músico de compañía no impediría que pudiera dedicarse a otro tipo de menesteres más o menos alejados de la vida teatral, tal y como el desempeño del cargo de mayordomo, designación que recayó en él en de 1737, en la Congregación de Actores de Nuestra Señora de la Novena, cofradía a la que durante toda su vida estuvo muy ligado y de la que también fue tesorero su hermano Manuel en 1750.¹⁰²

Ya desde el comienzo de su trayectoria con Ignacio Cerquera en 1734 se puede observar de cerca el ejercicio de su oficio como compositor, centrado principalmente en la creación de «comedias armónicas», es decir, «la música con que se ilustraban dramas, comedias y autos sacramentales»,¹⁰³ comedias que, por otra parte, se mantenían todavía dentro de la tradición del siglo anterior. Todo ello se ejemplifica en varios recibos autografiados por Guerrero, donde se consigna una serie de pagos a cuenta de la composición de música nueva para diversas piezas dramáticas. Además, estos recibos permiten tener una idea de las cantidades habituales abonadas a Guerrero por la realización de la música para una determinada obra en cada momento.¹⁰⁴

¹⁰¹ De hecho, en esta lista de compañía [Mss/14074/1 (39)] aparece como segundo músico Antonio Palomino, el menor, de lo que se deduce que el autor de compañía debía ser su abuelo y este último el hijo de aquel, es decir, el hermano de su madre.

¹⁰² José Subirá, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños – CSIC, 1960), pp. 134-135. Con respecto a esta congregación, véase, además, Antonio Álvarez Cañibano, ed., *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena* (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010); Pedro Francisco García Gutiérrez, «El Gremio de Representantes», *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, catálogo de exposición, com. Andrés Peláez Martín (Madrid: APSEL - Consorcio para la Organización Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992), pp. 535-542; y _____, «Archivo de la Cofradía de la Novena», *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, catálogo de exposición, com. Andrés Peláez Martín (Madrid: APSEL - Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992), pp. 543-568.

¹⁰³ Subirá, «La participación musical en las comedias», cita en p. 109.

¹⁰⁴ Véase anexo 5.

De esta manera, Guerrero recibió 120 reales de vellón por componer la música para las comedias tituladas *El jardín de Falerina* y *Vencerse es mayor valor* (6 de junio de 1734).¹⁰⁵ El doble de lo anterior, 240 reales de vellón, le fueron pagados por la música que puso en la comedia y baile *Las dos estrellas de Francia* (17 de octubre de 1734).¹⁰⁶ De nuevo obtuvo 120 reales de vellón por crear la música para la comedia y sainetes de *El arca de Noé* (17 de noviembre de 1734),¹⁰⁷ un drama sacro de título completo *El arca de Noé y diluvio universal* que fue puesto en escena del 12 al 16 de noviembre de 1734 en el teatro del Príncipe.¹⁰⁸ Finalmente, una cantidad mayor a todas las anteriores, 300 reales, le mandaron dar por la música puesta a cuatro comedias: *La escala de la gracia*, *Las cuatro eses*, *El duelo contra su padre* y *Hallar luz en la tiniebla* (24 de diciembre de 1734).¹⁰⁹ Precisamente coincide esta fecha, la Nochebuena de 1734, con uno de los grandes acontecimientos del siglo: el incendio del Alcázar de Madrid, símbolo de la anterior dinastía de los Austrias; no obstante, cuatro años después, en 1738, comenzaría a construirse el nuevo Palacio Real, símbolo del dieciochesco Madrid borbónico. A todos estos recibos autógrafos, debe sumarse una nota de Barbieri donde se recoge el pago de 360 reales a Antonio Guerrero por la composición de la música nueva para la fiesta *El eterno temporal y Criador criatura*, que fue estrenada también por Cerquera en la Cruz el 10 enero 1735 y que estuvo en cartel durante 9 días.¹¹⁰

¹⁰⁵ AVM Contaduría 3-236-4. Noticia recogida por Barbieri en BNE Mss/14004/4 (134). Las fechas entre paréntesis hacen referencia aquí al momento de la firma de cada uno de los recibos. Sin embargo, a partir de este momento entiéndanse como el día de inicio de una serie de representaciones; es decir, el momento de su estreno. Para más datos sobre la autoría o más detalles sobre la representación de las obras citadas en este trabajo, cuando aquí no sean mencionados, véase Andioc y Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, segunda edición corregida y aumentada, 2 vols. (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008).

¹⁰⁶ AVM Contaduría 3-236-4.

¹⁰⁷ AVM Contaduría 3-236-4. En BNE Mss/14004/4 (135) y (139) es señalado que fue la música para la comedia y el baile.

¹⁰⁸ Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 175.

¹⁰⁹ AVM Contaduría 3-236-4.

¹¹⁰ BNE Mss/14004/4 (143). En BNE Mss/14004/4 (144) Barbieri menciona que fueron 300 reales.

Además de los documentos anteriormente señalados, distintas fuentes ofrecen información sobre la composición de otras obras de Guerrero, representadas bajo la dirección de dos de los restantes autores señalados: Juana de Orozco y Antonio Palomino. En este sentido, de 1739 data la comedia *El espíritu Foletto*,¹¹¹ pieza de la que se conoce su puesta en escena por Orozco en el Príncipe durante los días 17 al 26 de enero de ese mismo año.¹¹² Asimismo, según figura en una nota de Barbieri,¹¹³ en octubre de 1741 la compañía de Palomino hizo *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*,¹¹⁴ en cuya lista de gastos se anotaron 2.100 reales a José de Cañizares por la comedia y los sainetes, así como 375 a Guerrero «por la música de la folla que se hizo este año, de más de lo que se le dió». Seguramente esta pieza sea la folla con música de Guerrero señalada por Andioc y Coulon en su *Cartelera*,¹¹⁵ si bien esta fuente no indica datos concretos sobre su puesta en escena –compañía, teatro y fechas de representación– más allá de situarla dentro del contexto de la temporada de 1741-1742. Además, quizás fuesen igualmente para él, aun al margen de que no sea mencionado directamente, los 900 reales destinados en este mismo escrito al «compositor de música de la comedia y sainetes» y, seguramente también, los 60 «por poner la contradanza» y los 210 de la «copia de música».¹¹⁶ Finalmente, según aparece en otra anotación de Barbieri,¹¹⁷ la misma compañía ejecutó en la Navidad de ese mismo año de 1741 *El beato Camilo de Lelis*, por la que se le dio «al compositor músico» la cantidad de 900 reales y «al músico guitarrista, según estilo (anual)» 240 reales. Casi con toda certeza se puede asegurar que en ambos casos se

¹¹¹ BHM Mus 25-23.

¹¹² Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 195.

¹¹³ BNE Mss/14015/1 (19).

¹¹⁴ Según Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 206, se trata de la primera parte de la mencionada comedia.

¹¹⁵ Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 207.

¹¹⁶ BNE Mss/14015/1 (19).

¹¹⁷ BNE Mss/14015/1 (18).

trataba de Antonio Guerrero, ya que durante este momento formaba parte de las listas del referido Antonio Palomino.

Por otra parte, otros documentos dan cuenta de pagos vinculados con su puesto pero no directamente relacionados con una concreta composición musical, tales como la entrega anual de músicas nuevas y la habitual gratificación navideña. Este es el caso de un recibo firmado el 17 de enero de 1735 por Antonio Guerrero y José Herrando, músicos de las respectivas compañías teatrales en aquel momento, por el que se les entregaba la cantidad conjunta de 480 reales de vellón -240 a cada uno de ellos- «por razón de la entrega de las músicas nuevas de todo el año según estilo».¹¹⁸ Y también el de una cuenta de gastos de tres comedias o fiestas -*Veras y burlas de amor*, la primera parte de *Marta la Romarantina*, y *Santa Mónica*, que se hizo por Navidad- ejecutadas por la compañía de San Miguel en el año de 1740 – entiéndase temporada de 1739-1740-, donde aparece recogido el pago de 240 reales «a Antonio Guerrero, músico de la compañía, por bía de aguinaldo según estilo».¹¹⁹

No obstante, aun a pesar de todos los pagos enunciados por cuenta de la composición de música para diferentes piezas teatrales, y otros muchos de los que no se tienen noticia, la situación del guitarrista parecía no ser muy brillante. Y es que, según una nota de Barbieri,¹²⁰ en una junta que tuvo lugar el día 2 de abril de 1738 con la intención de organizar las compañías teatrales, a la que asistieron y se comprometieron a permanecer trabajando numerosas personalidades del ambiente teatral -Petroлина Jibaja, Águeda de la Calle, Rosa Rodríguez, Antonia de Fuentes, María Luisa de Chávez, Gertrudis Cerquera. José Garcés, Manuel Joaquín, Juan Plasencia, Félix Ramírez, Bernardo Esteban, Antonio Guerrero, Francisco de la Calle y José Cerquera-, Antonio Guerrero

¹¹⁸ AVM Contaduría 3-236-4.

¹¹⁹ BNE Mss/14015/1 (3). Barbieri transcribe este documento en una nota en BNE Mss/14015/1 (5).

¹²⁰ BNE Mss/14004/1 (164). Se ha actualizado la ortografía de los nombres propios.

dijo que con motivo de haber mandado cesar en la representación a Isabel Zerquera, su muger, se le había concedido antes la indemnización de 8 reales, y que si ésta se le concedía para en adelante, estaba pronto a continuar en su plaza de primer músico, de lo contrario, no, pues no podía mantenerse.¹²¹

2.4.2. Temporadas teatrales en Madrid (1744-1751): compañía de Manuel de San Miguel

Contrariamente a lo ocurrido con anterioridad y a lo que seguirá aconteciendo después, poco aclara la documentación existente sobre la presencia de Antonio Guerrero sobre el período abarcado por los años de 1744 a 1746, el cual aglutinaría las temporadas de 1744-1745, 1745-1746 y parte de la de 1746-1747. Veamos a continuación lo que ocurre detalladamente en cada una de ellas.

Durante 1744-1745, la única compañía de la que se tienen datos sobre su formación es la de José de Parra, que precisamente viene a ser el segundo de los de cómicos a los que Guerrero otorgó su poder matrimonial en Zaragoza en 1732. Quizás en ello pudiese haber tenido que ver el estado del corral del Príncipe, que sería reformado en ese mismo año de 1745 y reinaugurado por las dos compañías durante la siguiente temporada.¹²² El anterior planteamiento puede corroborarse tanto en los datos proporcionados por Barbieri, que declara no haber visto cuentas más allá de las de Parra durante este año,¹²³ como también en la *Cartelera* de Andioc y Coulon,¹²⁴ quienes señalan al susodicho autor como el único en esta campaña. Tanto

¹²¹ BNE Mss/14004/1 (164).

¹²² Según Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 214: «Desde 30 de mayo hasta 23 de junio de 1745 [...] con motivo del estreno del coliseo del Príncipe se juntaron las dos compañías e hicieron la zarzuela *El rapto de Ganimedes*, y en éste de la Cruz hicieron en el tiempo de su duración comedias representadas, reuniendo sus caudales y sus haberes».

¹²³ BNE Mss/14015/1 (46).

¹²⁴ Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, pp. 209-210.

en la correspondiente lista como en la obligación de Parra con su compañía,¹²⁵ firmada por todos sus miembros el 13 de marzo de 1744 en Madrid, figuraba como primer músico Francisco Franco y como segundo Luis Rullet. Por tanto, no se evidencia aquí la presencia de Guerrero y tampoco se ha logrado rastrear con éxito su paradero en otros teatros de provincias durante este año cómico.

Por lo que concierne a 1745-1746, la documentación existente es bastante más esclarecedora referente a las compañías y sus respectivos músicos, aunque nada aporta de nuevo en relación a la situación de Guerrero. Gracias a ella se conoce que los autores de las dos *troupes* de los teatros madrileños eran Petrolina Jibaja y, de nuevo, José de Parra. Por una parte, la compañía de Jibaja, que comenzó en el coliseo de la Cruz el 18 de abril de 1745, contaba entre sus filas con José Palomera y Francisco Viola como músicos primero y segundo, respectivamente.¹²⁶ Por otra, en la de Parra aparecían los nombres de Manuel Ferreira como primer músico y Luis Rullet como segundo.¹²⁷

Finalmente, la temporada de 1746-1747 se presenta, incluso, todavía más complicada. De entrada, la documentación manejada establece los mismos autores y los respectivos músicos que la anterior: en la obligación que hizo Petrolina Jibaja con su compañía,¹²⁸ firmada en Madrid el 6 de junio de 1746, se anotaba a Palomera y Viola como primer y segundo músico, según este orden; mientras que Ferreira y Rullet eran inscritos en estos mismos puestos en la correspondiente a José de Parra,¹²⁹ fechada el 15 de abril del mismo año. No obstante, a los pocos meses de empezar, concretamente el 9 de julio de 1746, se produce un hecho que marcará todo el año cómico: el fallecimiento del Rey Felipe V, motivo que producirá la interrupción de la campaña teatral. Tal como anota Barbieri, «se cerraron los teatros

¹²⁵ BNE Mss/14074/1 (44) y (45).

¹²⁶ BNE Mss/14074/1 (47).

¹²⁷ BNE Mss/14074/1 (46) y (48).

¹²⁸ BNE Mss/14074/1 (49).

¹²⁹ BNE Mss/14074/1 (50).

y los Autores de compañías de Madrid hicieron una instancia pidiendo socorro del Ayuntamiento, pues había cómico que pedía limosna públicamente».¹³⁰ De hecho, incluso el célebre hermano de nuestro músico, Manuel Guerrero, que por aquel tiempo era autor en el teatro de los Caños del Peral, realizó un memorial en nombre de los cómicos destinado al nuevo Rey Fernando VI donde solicitaba la reanudación del curso de la temporada teatral,¹³¹ que finalmente tendría lugar el 22 de diciembre de 1746.¹³² Entretanto, una nueva lista firmada en Madrid el 26 de noviembre de 1746 establecía las dos compañías para los teatros de la Cruz y del Príncipe desde el día siguiente en que se celebraron las exequias del anterior Rey y su obligación de representar hasta el Martes de Carnestolendas del año de 1748.¹³³ En este documento aparecían como autores José de Parra, contando nuevamente con Manuel Ferreira y Luis Rullet como músicos de compañía, y Manuel de San Miguel, quien sustituyó a Petrolina Jibaja a partir de la continuación de la campaña teatral en la fecha anteriormente mencionada.

Aun a pesar de lo dicho, se tiene constancia del ejercicio de la composición por parte de Guerrero durante este período, ya que de esta época se conserva la música para otras dos comedias: *La fingida Arcadia*¹³⁴ y la calderoniana *Dicha y Desdicha del nombre*,¹³⁵ respectivamente fechadas en 1744 y 1746; obras que vienen a ser, conjuntamente con la anteriormente citada *El espíritu Foletto* (primera parte), de 1739, tres de las escasas comedias datadas en la primera mitad del siglo XVIII que actualmente se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.¹³⁶ Además

¹³⁰ BNE Mss/14015/ 1 (62).

¹³¹ BNE Mss/12942/12 y Mss/12935/39.

¹³² BNE Mss/14015/1 (61). Véase también Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, pp. 217-219.

¹³³ BNE Mss/14074/1 (51).

¹³⁴ BHM Mus 7-16.

¹³⁵ BHM Mus 17-18.

¹³⁶ Subirá, «La participación musical en las comedias», p. 112. Las otras obras señaladas por Subirá son: *Eco y Narciso* (1734) y *Espina* (1740) de Francisco Corradini, así como *El domine Lucas* (1747) de José de Nebra.

de lo dicho, según consta en una nota de Barbieri, parece ser que Guerrero hizo también hacia 1744 la música para *La boba discreta*, a la que anteriormente había puesto música Corradini.¹³⁷

Con Manuel de San Miguel se vuelve a retomar de nuevo el hilo correspondiente a la labor de Antonio Guerrero como primer músico de compañía en Madrid. Bajo sus órdenes ya había trabajado anteriormente en la Cruz y el Príncipe durante las temporadas de 1739-1740, 1740-1741, y 1742-1743, y continuará haciéndolo durante las campañas de 1747-1748, 1748-1749, 1749-1750 y 1750-1751. Y parece ser que fueron unos buenos años para el músico, a juzgar por documentación existente, que muestra los continuos pagos que recibió por sus composiciones.

Según aparece en una partida de gastos, recibió 120 reales de vellón «por la composición de la música de los sainetes», que eran de Antonio Fernández, para el auto sacramental de Calderón exornado por Manuel Guerrero *A Dios por razón de estado*, que fue representado los días 9, 10, 12 y 13 de junio de 1747.¹³⁸ También en este mismo año, según otra lista de gastos fechada el 22 de octubre, se consigna el pago de 300 reales de vellón «a Antonio Guerrero, músico de la compañía de San Miguel, por el trabajo de enseñar la música» en la ópera que representaron las dos compañías en el año de 1747 a 1748. Aunque en el documento no se especifica el título de tal ópera, se sabe que fue una «fiesta de música» ejecutada conjuntamente por las dos compañías teatrales madrileñas durante la temporada de verano por orden del excelentísimo señor conde de Maceda, que había sido gobernador militar y político de la Villa de Madrid. Del resto de los gastos particulares anotados se deduce que el ingenio de la fiesta y los sainetes fue Nicolás Martínez, por lo que obtuvo

¹³⁷ BNE Mss/14015/1 (42).

¹³⁸ BNE Mss/14015/1 (69). Según este mismo documento, Antonio Fernández recibió la cantidad de 600 reales de vellón por ingeniar los sainetes y Manuel Guerrero 200 reales por el exorno del auto. También entre los gastos se anota 360 reales de vellón «A Mathías Orozco por haber estado su hijo de sobresaliente bailando en los dos sainetes en toda la temporada del auto a 15 reales de vellón cada día y por los 24 días».

1.500 reales de vellón, y el compositor musical José de Nebra, quien recibió la cantidad de 2.400 reales.¹³⁹

El siguiente año de 1748 se representó el auto sacramental calderoniano *La viña del Señor*, que fue puesto el 21 de junio, por cuya música de la loa, auto y sainetes —estos últimos de Antonio Fernández— obtuvo la mayor cantidad de 900 reales.¹⁴⁰ Algo menos, 800 reales, recibió por la composición de la música de la comedia *Psiquis y Cupido*, y sus sainetes, puesta el 22 de octubre del mismo año; y 300 reales por la música de los sainetes de la tercera parte de *El anillo de Giges*, puesta el 25 de diciembre.¹⁴¹

Ya en 1749, se le pagaron 300 reales por la música de los sainetes de Antonio Fernández para la zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa*, de Nicolás González Martínez, puesta en escena el 3 de mayo.¹⁴² Por 900 reales compuso la música para el auto sacramental de Calderón titulado *El laberinto del mundo*, así como su loa y sainetes, que fue puesta el 13 de junio; obra para la que José de Nebra compuso un aria por 90 reales y Antonio Fernández ingenió los sainetes por 720.¹⁴³ Y recibió otros 300 reales por la composición de dos sainetes para la zarzuela *Las hazañas de Teseo*, representada el 24 de noviembre.¹⁴⁴ En la cuenta de gastos de la comedia de Calderón, exornada por Manuel Guerrero, *Fieras afemina amor*, que se representó

¹³⁹ BNE Mss/14015/1 (67). Sobre José de Nebra, véase los trabajos de M^a Salud Álvarez Martínez, «José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones», *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 153-173; y *José de Nebra Blasco. Vida y obra* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993).

¹⁴⁰ BNE Mss/14015/1 (79). Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, p. 111. Según esta misma nota, Antonio Fernández recibió la cantidad de 600 reales y el auto tuvo la duración de 24 días. Sin embargo, tal y como aparece en Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 221, la obra fue representada desde el 21 al 30 de junio de 1748 en el teatro del Príncipe, de lo que se deduce que realmente no estuvo en cartel todos esos días.

¹⁴¹ BNE Mss/14015/1 (80); Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934), pp. 111-112.

¹⁴² BNE Mss/14015/1 (84); Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, p. 112. A Antonio Fernández se le pagaron 600 reales por los sainetes.

¹⁴³ BNE Mss/14015/1 (85); Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, p. 112.

¹⁴⁴ BNE Mss/14015/1 (84); Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, p. 112.

por Navidad (25 a 31 de diciembre de 1749 y 1 de enero de 1750), figura recogida la cantidad de 900 reales de vellón «a Antonio Guerrero por la composición de la música de esta comedia y sainetes» y 240 «al mismo por la ade[h]ala que se le dio por Navidad como músico de la compañía». Según esta misma lista, Antonio Fernández recibió 600 reales por los sainetes y Manuel Guerrero 300 reales por el exorno de la comedia.¹⁴⁵

Por último, en el año de 1750, el compositor volvió a percibir la cantidad de 900 reales, esta vez por la música, con los sainetes, para del auto sacramental de Calderón *El pleito matrimonial*, que fue puesto el 5 de junio. Por su parte, a Juan Bautista Mele le pagaron 130 reales por componer un aria y copiar el auto.¹⁴⁶

2.4.3. Fallecimiento de Isabel de Losada Cerquera y segundas nupcias con Antonia Orozco (1749)

Mientras tanto, el 15 de mayo de 1749 fallecía la que desde 1733 había sido su esposa, Isabel de Losada Cerquera, enterrándose en público en la capilla de Nuestra Señora de la Novena por ser de su cofradía, para lo que se dieron 8 reales de fábrica. Vivía en la calle de Santa María, había recibido los Santos Sacramentos y realizado una declaración ante el escribano real, José Moraleja, pocos años antes, el 3 de noviembre de 1744, donde declaró no tener vienes de que testar y nombró como herederos a sus hijos Antonio y María Guerrero, así como a los demás que tuviese durante su matrimonio.¹⁴⁷ Pocos datos se tienen sobre estos mencionados hijos de Antonio Guerrero e Isabel de Losada Cerquera. Tan sólo se conoce que Antonio Guerrero hijo era natural de Madrid, al igual que su mujer, Ana Pasandín, que era

¹⁴⁵ BNE Mss/14015/1 (81); Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, p. 112.

¹⁴⁶ BNE Mss/14015/2 (3).

¹⁴⁷ APSSM 26 Dif., fol. 399; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323. En el expediente matrimonial de sus segundas nupcias (AHDm caj. 4076/14) se incluye copia de la partida de defunción, certificada y firmada por el teniente mayor y colector de la iglesia parroquial de San Sebastián, don Pedro de Diego, en Madrid a 27 de mayo de 1749. Se incluye facsímil de este expediente en anexo 3.

hija de Santiago Pasandín y Catalina Toribio, con quien casó el 31 de octubre de 1754.¹⁴⁸ Seguramente sea éste el Antonio Guerrero que aparece en diversos documentos como interprete de violín en las orquestas de algunas de las compañías teatrales madrileñas. Por ejemplo, en la correspondiente a la compañía de María Hidalgo para la temporada de 1758-1759, donde figuraba como quinto violín,¹⁴⁹ o en la de la compañía de José Martínez y Gálvez para la posterior temporada de 1760-1761.¹⁵⁰ O el que es señalado como uno de los músicos que acompañaron los espectáculos teatrales *La Conquista de la Isla de Mahoma* y *El arca de Noé*, ambos representados durante la cuaresma de 1761 en el coliseo de la Cruz por la Máquina Real de Títeres de Domingo Delgrás.¹⁵¹ De no ser así, habría que comenzar a pensar que ese violinista sería entonces Antonio Guerrero Palomino, es decir, su padre, y, por tanto, que la faceta musical de éste, incluiría, además de la ya conocida de compositor y guitarrista, la de violinista.

Sin embargo, no le duraría mucho tiempo al compositor la viudedad, ya que a los pocos meses, concretamente el 8 de diciembre de ese mismo año, volvería a contraer matrimonio en la parroquia de San Sebastián, tal y como es consignado en su nueva partida de matrimonio (Fig. 2.5). Fue entonces su segunda esposa Antonia Orozco (ca. 1734-1792), natural de Madrid e hija de Matías Orozco y Leonor Miguel, y los testigos del enlace Isidoro Moncín, su hermano Manuel Guerrero y Claudio del Campo. Por su parte, el oficiante fue don Pedro de Diego, teniente cura de la parroquial en aquel momento, con mandamiento del señor licenciado don Tomás de Nájera Salvador, vicario de la villa de Madrid y su partido, ante Felipe Ignacio Vázquez de Neira, notario por Fernández, fechado el 30 de noviembre del

¹⁴⁸ APSSM 23 Matrim., fol. 106 v. Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323.

¹⁴⁹ BNE Mss/14015/1 (34). El resto de la orquesta la integraban: Vicente Baset (vl 1), Manuel Carreras (vl 2), Antonio Salas (vl 3), Mariano Palomino (vl 4), Antonio Ocampo (ob), Domingo Oriola (fag) y Francisco Forné (cb).

¹⁵⁰ BNE Mss/14016/1 (7). El resto de la orquesta estaba conformada, además, por los violines Fernando Navarro, José Parra, Ramon Pons (el catalán), y Mateo Machado; Francisco Gónima (ob), Cayetano, y Nicolás (tpas), Ferradellas (fag) y Bovadilla (cb).

¹⁵¹ BNE Mss/14061/1 (8). Además de Antonio Guerrero (¿hijo?), los que acompañaron el espectáculo por orden del corregidor fueron los violines Antonio de la Cámara y Francisco Ovejero, el oboe Alejandro Herrera y el violón Luis Rullet.

mismo año. La vivienda de ambos quedaba establecida en la calle de las Huertas, en las casas de la diputación de la mencionada iglesia.¹⁵²

Además de estos datos, procedentes de la partida de matrimonio, gracias al correspondiente expediente matrimonial,¹⁵³ fechado entre los días 29 y 30 de noviembre de 1749, se conoce que la contrayente siempre había sido libre y soltera, que durante toda su vida había sido parroquiana de la iglesia de San Sebastián por vivir en la mencionada calle de las Huertas, y que en aquel momento tenía 16 años de edad. Por tanto, en aquel preciso momento la separaban de Antonio Guerrero 24 años. Quizás debido a ello, el contrayente declaró en este mismo documento tener 34 años, y no los 40 que, atendiendo a su fecha de nacimiento, realmente tenía. No obstante, esta notable desigualdad o disparidad a la que incluso se alude en el documento no fue finalmente motivo que impidiese realizar los desposorios.

Por tanto, no se confirman documentalmente los datos aportados por Cotarelo,¹⁵⁴ quien afirmó que Antonio Guerrero casó tres veces, siendo la segunda de sus consortes Juana Vázquez.¹⁵⁵ Dado el corto espacio de tiempo entre la fecha de defunción de Isabel, ocurrida en mayo, y el nuevo casamiento con Antonia, que tuvo lugar en diciembre, sería difícil pensar que el músico contrajera matrimonio con Juana Vázquez y volviera a enviudar para casarse de nuevo con Antonia Orozco. No obstante, la clave está en la propia documentación, donde siempre se hace referencia a que Antonio Guerrero era viudo de Cerquera previo al casamiento con Orozco, lo

¹⁵² APSSM 21 Matrim., fol. 412 v. Se incluye facsímil y transcripción de esta partida en anexo 2.

¹⁵³ AHDM caj. 4076/14. En él declararon bajo juramento los contrayentes, así como Matías de Orozco y Gaspar de Guzmán, ambos cómicos, en calidad de informante y testigo, respectivamente.

¹⁵⁴ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 523. Subirá, *La música en la Casa de Alba*, p. 276, también menciona que estuvo casado tres veces, seguramente retomando el dato de Cotarelo.

¹⁵⁵ Juana Vázquez también estuvo dedicada a la vida teatral y con ella compartió Guerrero diversas temporadas teatrales tanto en la Corte como fuera de ella. La vemos hacer quintas damas tanto en la compañía de Ignacio Cerquera durante la temporada de 1734-1735 como en la de José Garcés de 1736-1737. Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917), p. 68, menciona que «hacia papeles de graciosa y no cantaba mal».

que permite poder asegurar con total rotundidad que en ningún momento estuvo desposado con la mencionada Juana Vázquez.¹⁵⁶

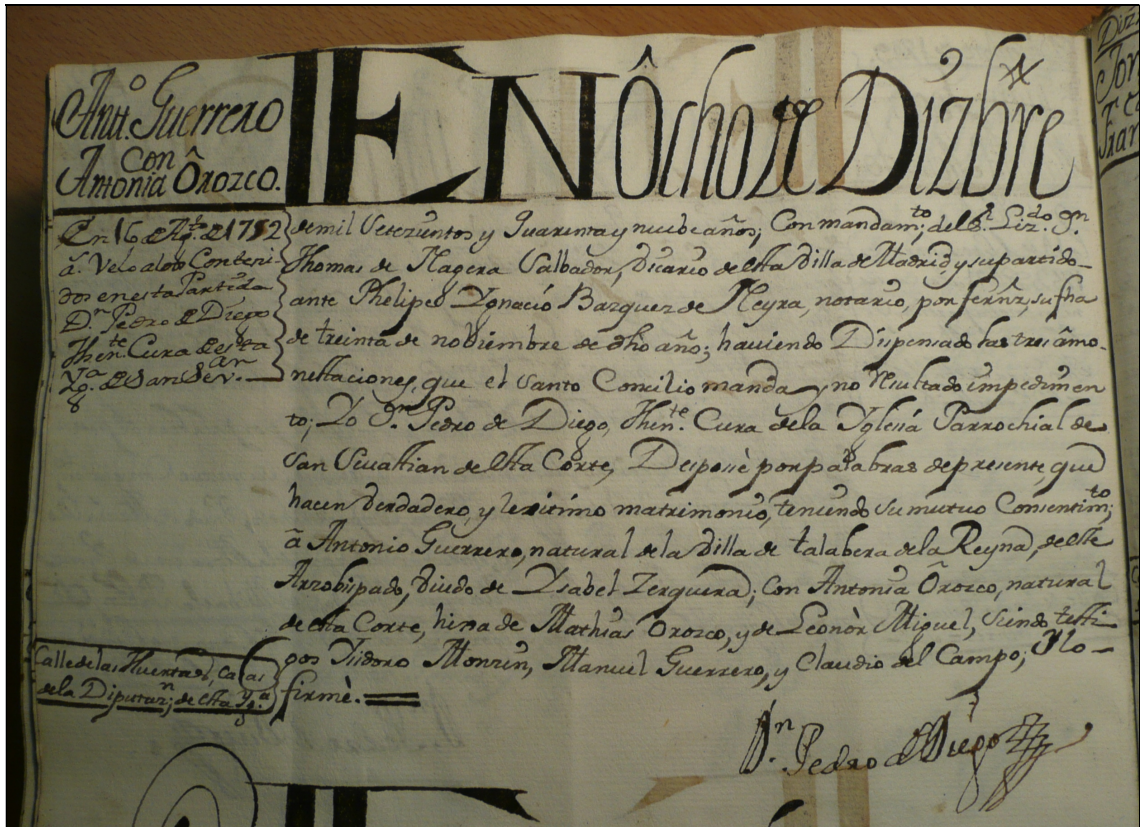


Fig. 2.5. Partida de matrimonio de Antonio Guerrero con Antonia Orozco (APSSM 21 Matrim., fol. 412 v.)

TRANSCRIPCIÓN:

[Margen izquierdo] Antonio Guerrero con Antonia Orozco.

En 16 de agosto de 1752 años veló a los contenidos en esta partida don Pedro de Diego, theniente cura de esta iglesia de San Sevastián.

Calle de las Huertas, casas de la diputación de esta iglesia.

En ocho de diziembre de mil setezientos quarenta y nueve años, con mandamiento del señor licenciado don Thomás de Nágera Salvador, vicario de esta villa de Madrid y su partido, ante Phelipe Ignacio Báñez de Neyra, notario por Fernández, su fecha de treinta de nobiembre de dicho año, haviendo dispensado las tres amonestaciones que el Santo Concilio manda y no resultado

¹⁵⁶ Tanto en la partida de matrimonio con Antonia Orozco (APSSM 21 Matrim., fol. 412 v.) como en su correspondiente expediente matrimonial (AHDHM caj. 4076/14) figura que Antonio Guerrero era viudo de Isabel Cerquera, y no de Juana Vázquez, cuando contrajo matrimonio con Orozco. Por otra parte, en la partida de defunción del compositor (APSSM 32 Dif., fol. 378) se menciona que era viudo de Isabel Cerquera y casado en segundas nupcias con Antonia Orozco cuando falleció.

impedimento yo, don Pedro de Diego theniente cura de la iglesia parrochial de San Seuastián de esta Corte desposé por palabras de presente que hacen verdadero y lexítimo matrimonio teniendo su mutuo consentimiento a Antonio Guerrero, natural de la villa de Talabera de la Reyna, de este arzobispado, viudo de Isabel Zerquera, con Antonia Orozco, natural de esta Corte, hixa de Mathías Orozco y de Leonor Miguel, siendo testigos Isidoro Monzín, Manuel Guerrero y Claudio del Campo. Y lo firmé = Don pedro de Diego *[rúbrica]*

Como se ha podido comprobar, se trató de un rápido casamiento, promovido por una serie de causas que declararon reiteradamente tanto los contrayentes como los testigos en el ya mencionado expediente matrimonial. Causas que, finalmente, el ya referido vicario don Tomás de Nájera recapitulaba en la carta requisitoria destinada al teniente o cura de la parroquial de San Sebastián, firmada el 29 de noviembre de 1749 ante el notario Felipe Ignacio Vázquez, de acuerdo con las siguientes palabras:

Por las causas que se nos han expuesto que son: por razón de hallarse ambos en la compañía de representantes de San Miguel y, por esta causa, nezesitándose ver todos los días, se hallan con grande exposición que desean evitar casando con toda breuedad y, así mismo, por evitar la nota que se puede originar entre sus compañeros por no hauer cumplido el año de su viudedad y evitar gastos.¹⁵⁷

Sin embargo, a pesar de la presteza con la que finalmente se realizó el matrimonio, la velación de los esposos, considerada en la época como el verdadero sacramento, tardó bastante en llegar. Según consta en nota al margen en la referida partida, tuvo lugar casi dos años después del enlace, el 16 de agosto de 1752 en la habitual iglesia de San Sebastián por el ya mencionado don Pedro de Diego.¹⁵⁸ Incluso, para aquel momento, los contrayentes ya habían otorgado declaración de pobre el 14 de septiembre de 1751 ante el escribano real Esteban del Rincón y los

¹⁵⁷ AHDM caj. 4076/14.

¹⁵⁸ APSSM 21 Matrim., fol. 412 v.

testigos Juan José Arias y Carlos Andrés Francisco Lactancio, ambos residentes en la Corte.¹⁵⁹ Allí

dijeron que, por quanto no tienen vienes algunos de que poder testar, por lo qual piden y suplican a los señores mayordomos y tesoreros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Nobena, sita en la iglesia parroquial del Señor San Sebastián de esta villa de Madrid, los manden enterrar de limosna como lo ejecuta su gran caridad con los demás cofrades y hagan por sus almas todo el bien que acostumbran.¹⁶⁰

Al mismo tiempo, ambos dejaban, instituían y nombraban sus únicos y universales herederos. Por su parte, el compositor designó a sus hijos Antonio y María, fruto de su primer matrimonio con Isabel Cerquera, y a María Antonia, fruto de su actual matrimonio. Por su parte, Antonia Orozco señalaba como heredera a esta última, al niño/a del que se hallaba preñada en aquel momento y a los que viniesen en adelante. Por tanto, en aquel septiembre de 1751, los cónyuges ya había tenido una hija y otro/a se encontraba gestándose. Además, «por la presente declaración rebocan, anulan y dan por ningunas y de ningún valor ni efecto otra u otras qualesquier declaraciones, testamentos, cobdizilios, [y] poderes para testar».¹⁶¹ Finalmente, merced a este mismo documento se conoce que en el momento de realizar tal declaración, la madre de Antonio Guerrero, Francisca Palomino, ya había fallecido.

La vida con Antonia Orozco debió de ser bastante intensa. Con ella tuvo numerosos hijos: María Ramona Antonia (n. 02-09-1750) –padrino su abuelo Vicente Guerrero en nombre de María Hidalgo-, Idelfonsa (n. 23-01-1752) –madrina su hermana María Guerrero-, Ana Benita (n. 10-02-1754), Manuel Vicente (n. 21-07-1758) –madrina su tía Vicenta Orozco-, Francisca (n. 05-03-1760) –madrina Vicenta

¹⁵⁹ AHPM tomo 14036, fols. 47 r.-48 r., 2ª foliación. Se incluye facsímil de este documento en anexo 4.

¹⁶⁰ AHPM tomo 14036, fols. 47 r.-48 r., 2ª foliación.

¹⁶¹ AHPM tomo 14036, fols. 47 r.-48 r., 2ª foliación.

Orozco-, María de los Ángeles (n. 30-07-1766) y Narciso Manuel (n. 29-10-1767).¹⁶² Con ella compartió largas temporadas de trabajo en los teatros madrileños, pues Antonia, al igual que Isabel, también pertenecía al mundo del teatro. Tal como informa Cotarelo, Antonia Orozco, que tenía fama de bachillera, ya hacía séptimas damas en 1748 en la compañía de San Miguel; continuó después con la de Manuel Guerrero y luego con la de su viuda hasta el año de 1765, en que dejó de aparecer.¹⁶³ Finalmente, sobrevivió a su marido algo más de quince años y cuando murió, con unos 58 años, el 12 de marzo de 1792 en la calle del Fúcar, fueron nombradas herederas sus tres hijas legítimas: Manuela, Alfonsa -a quien según Cotarelo llamaban la Poncha¹⁶⁴ y que quizás fuera la anteriormente señalada Idelfonsa-¹⁶⁵ y Antonia Guerrero,¹⁶⁶ insignes actrices continuadoras del oficio familiar de las que se hablará con posterioridad.

2.4.4. Temporadas teatrales en Madrid (1751-1769): compañías de Manuel Guerrero y de María Hidalgo

En 1751, al término de su compromiso con Manuel de San Miguel, y ya casado con su segunda esposa, Antonia Orozco, el músico comenzó a trabajar bajo la autoría de su hermano Manuel Guerrero, bajo cuyas órdenes estuvo durante las temporadas cómicas de 1751-52, 1752-53 y 1753-1754. Éstos fueron los únicos años en los que Manuel dirigió una de las compañías teatrales en los populares teatros de la Cruz y del Príncipe. Sin embargo, no era la primera vez que el más polifacético de los hermanos Guerrero dirigía una compañía teatral, ya que con anterioridad había

¹⁶² APSSM 34 Baut., fol. 272 v.; 35 Baut., fol. 17; 35 Baut., fol. 298 v.; 37 Baut., fol. 359 v.; 38 Baut., fol. 302; 42 Baut., fol. 33 v. y 42 Baut., fol. 295 v. Fernández García, *Parroquia Madrileña de San Sebastián*, pp. 323-324 y _____, *Suplemento*, p. 59.

¹⁶³ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 561-562.

¹⁶⁴ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 522.

¹⁶⁵ APSSM 25 Baut., fol. 17. Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323.

¹⁶⁶ APSSM 37 Dif., fol. 109. Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 324.

desempeñado el puesto de autor en los Caños del Peral. Según Armona,¹⁶⁷ la compañía de Manuel Guerrero estuvo representando en él desde 1744, con motivo de las obras en el coliseo del Príncipe, hasta la finalización de éstas el siguiente año. Por su parte, Subirá menciona que fue desde 1740 a 1745.¹⁶⁸ Por su parte, Davis y Varey mencionan que el lapso de tiempo en el que el conjunto de Manuel Guerrero se mantuvo en el teatro de los Caños del Peral fue de 1742 a 1747,¹⁶⁹ opinión que comparte Cotarelo,¹⁷⁰ quien señala que Manuel Guerrero estuvo al mando de su propia compañía en este teatro desde 1742, tras el cese de las representaciones de óperas italianas, hasta 1747, cuando volvió al Príncipe bajo la autoría de San Miguel. No obstante, como se mencionó anteriormente, la documentación que esta investigación ha manejado lo sitúa como primer galán en la compañía de Manuel de San Miguel durante la temporada de 1742-1743 y en la de Antonio Palomino de 1743-1744 –quizás simultaneando diversos trabajos-, puesto que retomó de en 1747 con el primero de ellos y que mantuvo con éste hasta su nombramiento como autor en 1751.

Bajo su dirección se puso el 18 de junio de 1751 en la Cruz el famoso auto sacramental de Calderón *La vida es sueño*, por cuya música, con los sainetes, recibió Antonio Guerrero la cantidad de 900 reales; y el 25 de diciembre de ese mismo año *Los hijos de la Fortuna*, también de Calderón, por cuya idéntica labor recibió la misma cantidad.¹⁷¹ También de esta misma época, concretamente del año 1753, data la música para el baile *La novia para otro*,¹⁷² en cuyo reverso de la portada del guión de voz y bajo (Fig. 2.6) aparecen dos tiradas de versos de diferente amanuense, la

¹⁶⁷ Armona, *Memorias cronológicas*, eds. Davis y Varey, p. 109.

¹⁶⁸ Subirá, *La música en la Casa de Alba*, pp. 246.

¹⁶⁹ Armona, *Memorias cronológicas*, eds. Davis y Varey, p. 109, n. 292.

¹⁷⁰ Cotarelo, *Bibliografía de las controversias*, p. 341.

¹⁷¹ BNE Mss/14015/2 (6).

¹⁷² BHM Mus 71-12. En la portada, además del propio título de la obra, aparecen figuras musicales y diversas inscripciones. Entre ellas: «Don Pelestre alias Bul», y otra que dice: «Tiene quien yo sé cara de rezién parida / y rezién parida, fea, puerca y flaca / adibidarme este mapa», a cuyo lado, de otra mano, se consignó: «Es la mujer del que / lo escribió».

primera de ellas interrumpida, que aluden seguramente a algún episodio profesional en la vida del artista:¹⁷³

Antón, ten paciencia, ten,¹⁷⁴
de aquestos malos borrões
que en aquestos papelones
[h]oy mal escritos se ben.

No los [h]arás tú tan bien
aunque tan malos los miras
pues son tus rasgos mentiras
de mal pergeño ynsonantes.

Adibina estos sonantes
de q¹⁷⁵

Antón, mira estos borrões.
ten paciencia por tu vida
no quieras ser homisida
por vnas malas canciones.

Si guardas los papelones
en tan cuerdo frenisí
diremos: pobre de tí.

Déxate esa demasía,
que es bueno el punto en poesía
y en la música elamí.¹⁷⁶

¹⁷³ Véase al respecto Subirá, *La música en la Casa de Alba*, pp. 278-280.

¹⁷⁴ Tachado: «por tu vida».

¹⁷⁵ Sin concluir.

¹⁷⁶ BHM Mus 71-12.

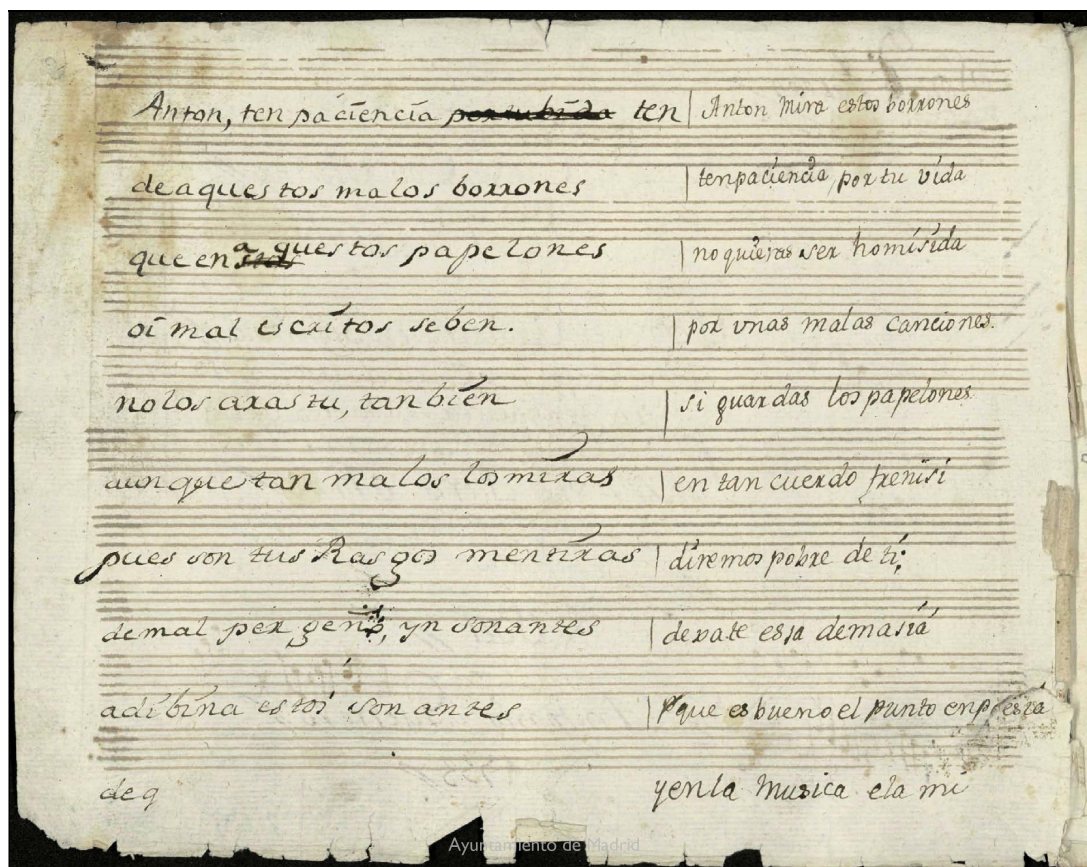


Fig. 2.6. Reverso de la portada del guión de voz y bajo de *La novia para otro* (1753), Antonio Guerrero (BHM Mus 71-12)

Aun así, la autoría de Manuel Guerrero no se extendería más allá de tres temporadas seguidas, ya que, como se mencionó anteriormente, el 14 de abril de 1754, le alcanzó la muerte. Acababa de esta manera la vida de quien fue uno de los grandes cómicos de su tiempo, largamente admirado y recordado en no pocos escritos, de los que se habló escuetamente al principio. No es posible en este estudio, por exceder los límites del mismo, recoger todo lo que a su muerte se dijo de él, pero no quiero continuar adelante sin resaltar aquí al menos una de las tantas composiciones poéticas que a su memoria se realizaron. Véase, a propósito de lo dicho, de qué triste manera dialogaban Lisardo, personaje literario, y Filis, personaje de la mitología griega, sobre la muerte de Manuel Guerrero y el estado en que quedaba su compañía:

Lisardo. ¿Murió Manuel Guerrero?

Filis. Qué pesar.
 Lisardo. ¿Y su fama murió?
 Filis. No puede ser.
 Lisardo. ¿Qué hará su compañía?
 Filis. Perecer.
 Lisardo. ¿Y sus apasionados?
 Filis. Suspirar.
 Lisardo. ¿Podrá tener segundo?
 Filis. No [h]ay que [h]ablar.
 Lisardo. ¿Veremos el que venga?
 Filis. No [h]ay que ver.
 Lisardo. ¿Pues quién lo dificulta?
 Filis. El no saber.
 Lisardo. ¿Y quién lo persuade?
 Filis. El ignorar.
 Lisardo. Si no [h]ay galán, ¿qué hacemos?
 Filis. Discurrir.
 Lisardo. ¿Quién suplirá sus faltas?
 Filis. Un capiscol.
 Lisardo. ¿Y lucirá el papel?
 Filis. Como un atún.
 Lisardo. ¿Y en tanto qué parece?
 Filis. [H]ay tal decir.
 Lisardo. ¿Donde se irán los cómicos?
 Filis. Al sol.
 Lisardo. ¿Y las comedia[s]?
 Filis. Al lugar común.¹⁷⁷

Fue entonces su esposa María Hidalgo, a quien llamarían desde entonces la viuda de Guerrero, quien tomó las riendas de la compañía a partir de la defunción de su marido. Como bien mencionó Cotarelo, María Hidalgo fue «mucho más famosa como *autora* ó directora de compañía que como artista».¹⁷⁸ Por lo que se refiere a lo primero, llevó a cabo una intensa labor que se prolongaría durante nada menos que diecisiete temporadas seguidas. En 1765 dejó de aparecer como dama en la lista de su propia compañía, pero continuó siendo autora en los teatros de la Cruz y del Príncipe hasta el año de 1771, fecha en que como se observará posteriormente, fue suprimida una de las dos compañías teatrales. A su lado estuvo en todo momento

¹⁷⁷ *Octavas al fallecimiento de Manuel Guerrero, y otras poesías al intento*, BNE Mss/14031/199.

¹⁷⁸ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 526.

Claudio del Campo como administrador, quien desempeñó su cargo de manera eficiente, lo cual suplía la poca instrucción de la cómica.¹⁷⁹

María Hidalgo, como tantos otros autores anteriores, volvió a contar con la presencia de Antonio Guerrero para desempeñar entre sus filas el cargo de primer músico de compañía, puesto que el guitarrista ejerció desde ese mismo año de 1754 hasta el final de la campaña de 1768-1769. Excepción a lo dicho fue la temporada de 1760-61, donde extrañamente trabajó, a pesar de que su cuñada continuaba siendo autora de la otra compañía teatral, bajo la dirección de José Martínez Gálvez. En esta lista aparecía también Antonia Orozco, su mujer, como novena dama y Luis Rullet como segundo músico -por contrapartida, María Hidalgo contaba con Manuel Ferreira y Juan Manuel López como músicos primero y segundo, respectivamente-. Precisamente siendo autor José Martínez Gálvez se representó en el Príncipe el 13 de junio de 1760 el auto sacramental *El cubo de la Almudena*, con sainetes de Ramón de la Cruz por 720 reales, por cuya composición recibió Antonio Guerrero la cantidad de 900 reales;¹⁸⁰ y el 17 de enero de 1761 en la Cruz *La mágica de Nimega y toma de Buda*, por la que Antonio Guerrero recibió 1.100 reales en concepto de la música compuesta para la comedia, sainetes y dos tonadillas.¹⁸¹

Durante los primeros años en el seno de la compañía de su cuñada, Antonio Guerrero sufrió una serie de desgracias familiares. De esta manera, al mencionado fallecimiento de su hermano Manuel, ocurrido en 1754, habría que añadirse el de su padre, Vicente Julián, que tuvo lugar el día 7 de enero de 1757. Tenía más de 70 años, era viudo en primeras nupcias de Francisca Palomino y en segundas de Teresa Vela, vivía en la calle de Gobernador y dejó por herederos a sus hijos Antonio y Vicente, fruto de su primer matrimonio.¹⁸² Pocos días después, concretamente 22 de

¹⁷⁹ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 526.

¹⁸⁰ BNE Mss/14016/1 (4). Aunque no es nombrado directamente el compositor, es fácil adivinar que fue Antonio Guerrero debido a que esta obra se encuentra entre su catálogo (BHM Mus 17-11) y a que el músico pertenecía a esta compañía durante la mencionada temporada teatral.

¹⁸¹ BNE Mss/14016/1 (11). Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, p. 124.

¹⁸² APSSM 28 Dif., fol. 156 v.-157; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 324.

enero de 1757, murió a la edad de 55 años la que según Fernández Matías¹⁸³ podría ser hermana de nuestro músico, Manuela Guerrero, esposa de Diego Mercado que dejó como herederas a sus hijas Josefa y Teresa Mercado Guerrero.¹⁸⁴ No teniendo suficiente con esto, el 12 de marzo del siguiente año de 1758 fallecía su hermano Vicente,¹⁸⁵ que, como se mencionó anteriormente, había desempeñado el puesto de segundo músico de compañía durante un largo período de tiempo. Paralelamente a ello, tal y como recoge Barbieri en una de sus notas, durante la Cuaresma de ese mismo año de 1758 se realizaron obras de reparación y mejoras en los coliseos de la Cruz y del Príncipe.¹⁸⁶ Posteriormente, el 10 de agosto de 1759, tuvo lugar el fallecimiento del monarca reinante, Fernando VI, lo que motivó la interrupción oficial de la temporada teatral, que no se restituyó, también según Barbieri,¹⁸⁷ hasta el 6 de diciembre del ese mismo año por orden real.

Por lo que respecta a la composición musical, Guerrero siguió creando, como hasta entonces había hecho, música para comedias y autos, estos últimos hasta su definitiva prohibición en 1765.¹⁸⁸ Por otra parte, también continuó realizando música para bailes, entremeses y sainetes, los cuales, a la luz de las obras conservadas, cada vez eran más abundantes. En este sentido, aunque Antonio Guerrero había compuesto este tipo de géneros breves desde los inicios de su carrera en Madrid con Cerquera, a la luz de las obras conservadas y fechadas, el grueso de esta clase de piezas se concentra en la década de los sesenta.¹⁸⁹ Un incremento en la composición

¹⁸³ Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 324.

¹⁸⁴ APSSM 28 Dif., fol. 164; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 324. Por su parte, Diego Mercado [o del Mercado] murió viudo de Manuela Guerrero el 25 de junio de 1778 a la edad de 70 años, nombrando como heredera a su sobrina Margarita del Mercado (APSSM 33 Dif., fol. 276 v.; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 324.

¹⁸⁵ APSSM 28 Dif., fol. 248; Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 323.

¹⁸⁶ BNE Mss/14015/2 (31).

¹⁸⁷ BNE Mss/14015/2 (36).

¹⁸⁸ Véase René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Segunda edición, corregida y aumentada (Madrid: Castalia, 1987), pp. 345-379.

¹⁸⁹ Para más datos sobre los sainetes conservados de Guerrero se remite a Subirá, *Catálogo*, pp. 323-336 y al anexo 8 de este mismo trabajo.

que no hace más que reflejar el constante crecimiento de la identificación del pueblo con este tipo de género teatral. Y es que, tal y como menciona Pérez Estévez:

El público, sin embargo, se identificó mejor con el sainete, que desarrollaba en tono ligero escenas de la vida cotidiana de las clases populares, como los de Ramón de la Cruz, autor de numerosas piezas (*Las castañeras picada[s]*, o *La pradera de San Isidro*), o Juan Ignacio González del Castillo (*La Feria del Puerto*). Pero sin duda el mejor dramaturgo de la época fue Leandro Fernández de Moratín, que llevó al más alto grado la comedia de costumbres con obras como *La comedia nueva* o *El café*, *El sí de las niñas* o *El viejo y la niña*, que denotan ya una nueva sensibilidad en la sociedad española y una perfecta inserción en la campaña reformista de la Ilustración.¹⁹⁰

De esta forma, según aparece en una nota de Barbieri,¹⁹¹ para *El laberinto del mundo* de Calderón, puesto el 6 junio de 1755 en el Teatro de la Cruz, Antonio Guerrero compuso por 120 reales la música de la loa, por 90 la de un aria para el auto, y por 300 la de los dos sainetes. Por otra parte, tal como declara un recibo autógrafo (Fig 2.7),¹⁹² firmado en Madrid el 16 de febrero de 1757, recibió de don Juan Fillol, administrador del propio de comedias, 375 reales de vellón en pago de la música que hizo para la primera parte de la comedia de *Giges* y sus sainetes. Se trataba, como señala la *Cartelera*,¹⁹³ de *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia* (primera parte), de Cañizares, que fue puesto en escena en febrero de 1757 con sainetes de Antonio Pablo Fernández, quien también exornó la comedia y el entremés.¹⁹⁴ De estos 375 reales de vellón, 300 correspondían a la música de los dos

¹⁹⁰ Pérez Estévez, *La España de la Ilustración*, p. 112.


¹⁹¹ BNE Mss/14015/2 (22).

¹⁹² BNE Mss/14015/2 (28).

¹⁹³ Andíoc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 233.

¹⁹⁴ En BNE Mss/14015/2 (27) se conserva el recibo autografiado por Antonio Pablo Fernández, fechado en Madrid a 17 de febrero de 1757, por el que recibía de María Hidalgo la cantidad de 420 reales de vellón por su intervención en la mencionada comedia -300 por el sainete nuevo y el resto por el exorno de la comedia y su entremés.

(28)




 Recibo del Sr. D.ⁿ Juan Sillol Administrador del Real
 de Comedias la Cantidad de setenta y cinco R.^l
 del Sr. Los setenta y cinco importe de la composición de Música, de
 los dos Sainetes de la Comedia de Giges y Parte, y los seten-
 ta y cinco por unas Segundillas y un Nótado de la d^{ta} Co-
 media. Madrid y febrero 16 de 1757. Antonio Guerrero

Son 375 R.^l U.^m

Fig. 2.7. Recibo de 1757 por importe de la composición de música para la primera parte de *El anillo de Giges* y sus sainetes [BNE Mss/14015/2 (28)]

(29)



 Recibi del Sr. D.ⁿ Juan Sillol setenta
 reales de 1.^a de la composición de la música
 de la loa — — — — — 60 R.^l
 Mas recibi de 10 pliegos de copia
 y suaron de Cuatro R.^l y medio
 y importa — — — — — 45 R.^l
 Pay de Antonio Guerrero

Fig. 2.8. Recibo sin fecha por importe de la composición de la música de una loa y de diez pliegos de copia [BNE Mss/14015/2 (29)]

sainetes, mientras que los 75 restantes a unas seguidillas y un recitado para la mencionada obra.¹⁹⁵ También en otro recibo autógrafo (Fig. 2.8),¹⁹⁶ en cuyo reverso anotó Barbieri la fecha de 22 de marzo de 1758, consta que recibió del mencionado administrador la cantidad de 60 reales de vellón por la creación de la música de una loa, de la que, como era habitual, no se menciona título alguno, y 45 reales de vellón por 10 pliegos de copia a razón de 4,5 reales cada uno.

Además de lo dicho, a través de diversas notas de Barbieri se conocen algunos datos específicos más sobre pagos referentes a obras representadas durante las temporadas de 1761-1762 y 1762-1763, casi todos recogidos también por Cotarelo.¹⁹⁷ De esta manera, durante el primero de los mencionados años cómicos se sabe que obtuvo 900 reales por la música compuesta para el auto sacramental de Calderón *La cura y la enfermedad*, representado el 29 de mayo de 1761 en el Príncipe, así como su loa y sainetes con tonadillas;¹⁹⁸ que por esa misma cantidad creó la música para la comedia *Cumplir a Dios la palabra y hija de Jefté*, estrenada el 25 de diciembre de ese mismo año en la Cruz, y sus sainetes;¹⁹⁹ y que de nuevo recibió otros 900 reales más por la música que puso a la segunda parte de *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, representada el 9 de febrero siguiente año de 1762, y sus sainetes.²⁰⁰ Finalmente, ya en la siguiente temporada, el 25 de diciembre de 1762, María Hidalgo representó *Los tres mayores prodigios en tres edades distintas* y

¹⁹⁵ BNE Mss/14015/2 (28).

¹⁹⁶ BNE Mss/14015/2 (29).

¹⁹⁷ Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, pp. 124-125.

¹⁹⁸ BNE Mss/14016/1 (12). A Antonio Fernández, por los dos sainetes y exornar el auto y la loa, le cupieron 920 reales.

¹⁹⁹ BNE Mss/14016/1 (11). Antonio Fernández, como ingenio de la comedia y los sainetes, recibió 1.500 reales.

²⁰⁰ BNE Mss/14016/1 (24). Según anota Barbieri, a Antonio Fernández se le pagaron 1.200 reales «por haber trastornado esta comedia y escribirla cuasi toda de nuevo» y otros 600 por dos sainetes.

origen carmelitano, por cuya música Antonio Guerrero recibió la cantidad de 600 reales.²⁰¹

Por último, y no por ello menos importante, debe mencionarse que de este mismo período data el corpus de tonadillas independientes de piezas teatrales breves creadas por Guerrero, las cuales están fechadas entre los años de 1758 a 1764. Así, en 1758, un año después del supuesto origen de la tonadilla del que se habló en el capítulo anterior, aparecen las primeras muestras del género firmadas por el músico: *El trapacero maestro y su pasante*,²⁰² *El soldado y el viejo o Señores, la Rosita*,²⁰³ y *Los alguaciles*,²⁰⁴ que fue interpretada, entre otros, por Teresa Garrido, Diego Coronado, Catalina Pacheco *La Catuja*, Juan Ladvenant y la propia autora, María Hidalgo. Más tarde, en 1762 está fechada la tonadilla a dúo *La pastorela*.²⁰⁵ Finalmente, de 1764 datan las últimas tonadillas fechadas de entre las compuestas por Guerrero: *Una gitana y un indiano*,²⁰⁶ *Dos payos y un abogado*²⁰⁷ y *Un padre, la madre y su hija*.²⁰⁸ El resto de tonadillas no presentan fecha, si bien se estima que debieron ser compuestas en torno a estos mismos años. De hecho, el propio Barbieri en una de sus notas deja constancia de que «en las cuentas de lo pagado por copias en la Compañía de Maria Hidalgo y en toda la temporada que empezó desde la Pascua en Mayo 1760, hay una partida de Nueve tonadillas (sin nombrarlas)». ²⁰⁹

²⁰¹ BNE Mss/14016/1 (20). En este mismo documento aparece anotado el pago de 540 reales a Luis Misón por la música de los sainetes y cuatro tonadillas, y otros 160 reales por otras dos tonadillas más.

²⁰² BHM Mus 172-8.

²⁰³ BHM Mus 172-5.

²⁰⁴ BHM Mus 157-11.

²⁰⁵ BHM Mus 102-14.

²⁰⁶ BHM Mus 179-3.

²⁰⁷ BHM Mus 145-13.

²⁰⁸ BHM Mus 145-11.

²⁰⁹ BNE Mss/14016/1 (4). El subrayado es original.

2.5. Años de 1769 a 1772

En el corto espacio de tiempo comprendido entre 1769 y 1772, Antonio Guerrero desaparece súbitamente de las listas de compañía madrileñas. De esta manera, durante la temporada de 1769-1770, el grupo de María Hidalgo presenta como músico a Francisco Méndez en el coliseo del Príncipe y la de Juan Ponce a Manuel Ferreira en el de la Cruz. Aun así, Subirá recoge la aparición de Manuel Ferreira en la Cruz y de Guerrero en el del Príncipe durante este tiempo.²¹⁰ En la siguiente de 1770-1771 no aparece rastro de ningún músico en la lista de María Hidalgo, mientras que Manuel Ferreira continúa en la correspondiente a Juan Ponce. Finalmente, en 1771-1772, la lista de la compañía única de Manuel Martínez –la otra fue suprimida- no ofrece dato alguno acerca de su correspondiente músico.

No obstante, la ausencia de Guerrero en estas listas no significa necesariamente que estuviera alejado de la profesión teatral. De hecho, si bien se desconocen datos concretos sobre su actividad durante la campaña de 1769-1770, aunque al hilo de la documentación que se comentará posteriormente parece que continuaba estando en Madrid, sí que se ha podido constatar su labor como músico y guitarrista en la Casa Teatro de Comedias de Granada. Esto se confirma documentalmente para la temporada de 1770-1771, si bien, a todas luces parece que también continuó allí el siguiente año cómico de 1771-1772. Todo ello ha constituido una grata sorpresa, sobre todo teniendo en cuenta lo poco conocido de la trayectoria del músico durante este período, sobre todo más allá del contexto madrileño. Además, su presencia en Granada, de la misma manera que ocurría anteriormente en Zaragoza, resulta de gran importancia por cuanto que supone la exploración de otros escenarios más alejados de la Corte, no menos importantes por ello, en los cuales Guerrero desarrolló también parte de su labor artística.

²¹⁰ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 322.

2.5.1. Antonio Guerrero y la Casa Teatro de Comedias de Granada (1770-1772)

En 1770, tras la crisis de finales del siglo XVII y principios del XVIII, Granada es una ciudad en plena recuperación económica y demográfica. Por lo que se refiere a lo primero, de ello da cuenta el aumento de la producción agrícola, el ascenso de los precios y de la renta de la tierra. En la zona granadina al descenso de la producción de seda y de azúcar le sucedió un incremento de la superficie cultivada destinada a la plantación de algodón. La vega de Granada dedicó también parte de su producción al lino y al cáñamo, los cuales, reelaborados en fábricas granadinas, atendían las necesidades de la población española. Respecto a lo segundo, se produce un incremento poblacional como consecuencia de la disminución de la tasa de mortalidad y de la inmigración desde otros puntos de España. De hecho, hace ya bastante tiempo que la ciudad supera los 50.000 habitantes, cifra dada por el Catastro de Ensenada de 1752 que se mantendrá estable en la época en la que nos encontramos.²¹¹ Fruto de esta recuperación surgirá un gran legado barroco y la realización de importantes obras urbanas, entre ellas los barrios extramuros de la Magdalena y San Antón, y la antigua plaza de toros del Triunfo, construida en 1768, poco tiempo antes de la llegada de nuestro músico a la mencionada ciudad.

De la estancia de Antonio Guerrero en esta ciudad tan sólo ha dado cuenta que se sepa, si bien de manera muy escueta y colateral, el cronista granadino Francisco de Paula Valladar (1852-1924) en sus *Apuntes para la «Historia de la música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época.*²¹² Tal y como expuso este autor, la Casa Teatro de Comedias de esta ciudad y su correspondiente mesón pertenecían al caudal de Propios, que arrendaba el producto de estos inmuebles o los administraba por comisarios. Además,

²¹¹ Véase Juan Félix Sanz Sampelayo, *Granada en el siglo XVIII. La ciudad y su población* (Granada: Universidad, 1976) y _____, *Granada en el siglo XVIII* (Granada: Excma. Diputación Provincial, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1980).

²¹² Francisco de Paula Valladar, *Apuntes para la «Historia de la música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época* (Granada: Tip. Comercial, 1922).

la muestra o prueba de los cómicos, hacía se en la casa Ayuntamiento, celebrándose con tal motivo originales fiestas en que se comían dulces y se tomaban helados. Son curiosísimas las cuentas de estos agasajos que se prohibieron en el pasado siglo, pero contra cuya providencia reclamaron al Rey los veinticuatro, que eran tan galantes, que alquilaban coches para llevar y traer a las comediantas.²¹³

La más temprana noticia sobre dicho teatro encontrada por el mencionado autor es la descripción que de él hace Jorquera –se refiere, sin duda, al escritor, poeta e historiador de origen granadino Francisco Henríquez de Jorquera (1594-ca.1646)-:

Tenía, a comienzos del siglo XVII, dos altos de corredores, con gradas; el patio lleno de bancos fijos, y buenos aposentos o palcos para las señoras y el Ayuntamiento. El teatro se reedificó y adornó en 1618 según Jorquera; en 1785 se demolió en gran parte para convertirlo en cárcel real, restaurándose en 1792, y en 1810, cuando la invasión francesa, se cerró definitivamente, inaugurándose el del Campillo con el nombre de teatro Napoleón, por que lo terminó el general Sebastiani.²¹⁴

No obstante, en relación con el propio edificio teatral, hoy en día son conocidos muchos más datos de los anteriormente citados por Jorquera y recogidos por Valladar. Ejemplo de ello es la más detallada reseña de Sáez Pérez:

Granada contaba con un edificio de patio cuadrado con dos pares de corredores sobre columnas de mármol y debajo las gradas. En el primer piso estaban las tarjas (aposentos) y en el segundo los corredores altos de hombres y mujeres; en medio la cazuela, encima del palco de la ciudad, que era el doble que los demás y un poco volado sobre el patio; en la planta baja además de las gradas estaba el patio empedrado y al frente el escenario, con los vestuarios de hombres y mujeres detrás. Como este teatro estaba cubierto hasta la mitad y la otra parte se cubría con un toldo para protegerse del sol y la lluvia, las representaciones estaban en cierta

²¹³ Valladar, *Apuntes*, p. 52.

²¹⁴ Valladar, *Apuntes*, p. 52.

medida sujetas a estas inclemencias. Por ello en el Cabildo de 12 y 13 de marzo de 1618 se acordó cubrir todo el patio para tener representaciones en otros días del año; se hizo el teatro de media naranja sobre columnas, se puso canalones en el patio para recoger el agua y aunque la obra se hizo a costa de la ciudad se subieron las entradas.²¹⁵

Y, tal y como continúa señalando el mismo autor, «con continuos reparos y reformas este fue el teatro de Granada en el siglo XVIII»²¹⁶ y, en consecuencia, el que Guerrero se encontraría durante su breve estancia en la ciudad de la Alhambra.

En el caso de la temporada de 1770-1771, tal y como contempla la documentación existente, la administración de la Casa Teatro de Comedias, y con ella la formación de la Compañía de Representantes, estaba a cargo de don Antonio Basilio Gómez Romero, administrador de los Propios y Arbitrios de la ciudad de Granada, quien debía «suplir de su propio caudal los correspondientes para los préstamos, viajes y demás gastos que tiene dicha Compañía [...] únicamente mirando el mayor beneficio y aumento de los caudales públicos».²¹⁷ Sin embargo, el encargado de viajar hasta Madrid para ultimar el grupo cómico no fue el mencionado Antonio Gómez, sino Felipe Ferrer, el cual, a 8 de abril de 1770, daba cuenta al citado administrador «de todos los gastos ocasionados en el viaje que de orden de otro señor he hecho a la Villa y Corte de Madrid para facilitar los cómicos que

²¹⁵ Sáez, «El teatro andaluz», cita en p. 142.

²¹⁶ Sáez, «El teatro andaluz», cita en p. 142. Según este mismo autor (op. cit., cita en pp. 142-143): «En 1777 se propuso su ampliación a 1.150 localidades así como de los aposentos mediante el derribo de la Puerta Real adyacente al coliseo. Otra innovación era la creación de una botillería, cuyas ganancias, junto al aumento del precio de las localidades contribuirían al costo de las mejoras.

El proyecto no se ejecutó por no ser aprobado por el Consejo Real, limitándose a unas obras de mejoras. Tras el terremoto de 1778, se prohíben las representaciones teatrales en Granada (para aplacar la ira de Dios), proponiéndose para otros usos (cárcel, almacén de cáñamo, alojamiento de tropas). Fue demolido parcialmente en 1786 y se empezó a reconstruir en 1791, representándose simultáneamente funciones de caballos, volatines, tonadillas y sainetes. Se concluyeron las obras en 1792, coincidiendo con el levantamiento de la prohibición. No obstante en esta época constan representaciones en la *Alhambra* que motivaron un litigio entre la Alcaldía y el Arzobispado, y en un corral de la calle *San Antón*».

²¹⁷ AMGR C.00199.0018.

faltaban para completar la compañía de esta ciudad».²¹⁸ Entre estos gastos se encontraba el pago de 105 reales de vellón «por los bagajes para que pasasen el Puerto del Rey el galán, Guerrero y sus familias».²¹⁹ Y es que, obviamente, Ferrer no se refería tan sólo a los actores y actrices, sino también a los propios músicos, ya que, como bien recuerda Sáez Pérez,

si los actores eran importantes, no menos eran otras personas como los músicos, imprescindibles para las comedias de magia y «comedias de teatro», entre actos, bailes, y sobre todo en el siglo XVIII cuando actuaban compañías exclusivamente coreográficas o de ópera. Los músicos formaban una pequeña orquesta de cinco a unas doce personas, con una escala de importancia, la dirección recaía en el primer violín.²²⁰

Así pues, por mediación de Felipe Ferrer, Antonio Guerrero y su familia se trasladaron desde Madrid hasta Granada, lo que implica que, habiendo trabajado o no previamente en los coliseos madrileños, se encontraban en la Corte antes del inicio de la nueva temporada granadina sin haber sido recogidos en las listas allí publicadas. En este sentido, no debe olvidarse que

la compañía del siglo XVIII tiene que ser contratada por el empresario o su representante, y contratar significa que tienen que ajustar con cada uno de los cómicos y demás miembros. Pero para realizarse estos contratos había que esperar a que los teatros de la Corte publicaran las listas de sus compañías, aunque en cualquier época podían reclamar la presencia de un cómico.²²¹

Pero, además, conjuntamente con la familia Guerrero llegó también desde la Corte el galán anteriormente mencionado, que no era otro que el célebre Manuel Martínez -

²¹⁸ AMGR C.00199.0017. Véase anexo 6.

²¹⁹ AMGR C.00199.0017.

²²⁰ Sáez, «El teatro andaluz», cita en p. 148.

²²¹ Sáez, «El teatro andaluz», cita en p. 147.

quien hasta el momento había estado ejerciendo el mencionado puesto en Madrid con la autora María Hidalgo-, y su respectiva familia. Todos ellos debieron estar en la ciudad de la Alhambra al menos a principios de abril de 1770, o sea, poco antes de iniciarse la temporada cómica que, si se atiende a la fecha en que comenzó la madrileña, podría haber sido inaugurada el día 15 de abril. De hecho, se conservan varios recibos con fecha de 7 y 8 de ese mismo mes por importe de algunos de los gastos ocasionados por el desplazamiento y manutención de estas personalidades.²²² Entre estos gastos se encontraban 1.320 reales de vellón por importe del coche que trajo a Guerrero y su familia desde Madrid (7 de abril de 1770); 72 reales de vellón por la comida de todo el día 7 de abril dada al primer galán -es decir, Martínez-, Guerrero y sus respectivas familias (8 de abril de 1770); y 1.860 reales de vellón por la conducción en dos carros desde Madrid de la familia y equipaje de Manuel Martínez y Antonio Guerrero, así como una parte de por medio (8 de abril de 1770).²²³ De esta manera se iba configurando la compañía granadina para esta temporada, «la mejor compañía de cómicos que en muchos años se ha conocido en esta capital»,²²⁴ de la cual resultó un notable aumento al caudal de Propios, tal y como tiempo después explicaría Gómez Romero en un recurso introducido al Consejo firmado en Granada el 1 de de junio de 1770, del que se ha conservado copia.²²⁵

Según narra Cotarelo, la partida de Martínez hacia la mencionada ciudad, donde trabajó toda la temporada, fue provocada por la negativa de la Junta de Teatros madrileña a la colocación de las hijas del mencionado galán. No era éste, sin embargo, el primer embate que Manuel Martínez había tenido con el antedicho organismo. Con anterioridad, en 1764, el susodicho galán había pedido que una de sus hijas representase y, ante la negativa de la Junta, se negó a ejercer su labor,

²²² AMGR C.00199.0017. La fecha entre paréntesis hace referencia a la firma del documento.

²²³ En la jerarquía de las antiguas compañías teatrales, la parte de por medio era un actor o actriz que representaba papeles de poca importancia.

²²⁴ AVGR C.00199.0018.

²²⁵ AVGR C.00199.0018.

siendo por ello mandado a la cárcel, donde estuvo varios días. Posteriormente, tras haber recapacitado y dignarse a representar en el puesto que debiera, fue puesto en libertad.²²⁶ Por el contrario, se desconocen con seguridad las verdaderas razones que motivaron a Antonio Guerrero a abandonar la capital madrileña y, con ella, el puesto de músico de compañía que había desempeñado de manera estable durante tanto tiempo. Quizás Guerrero se encontró en una situación parecida a la del mencionado actor o, simplemente, quiso acompañar a sus hijas en el correspondiente periplo por lejanos escenarios antes de que éstas iniciaran sendas carreras teatrales en la Corte - de hecho, en los años siguientes veremos aparecer a sus hijas Manuela y Alfonsa en las compañías teatrales madrileñas-. Quizá, como apunta Subirá, el predominio alcanzado por algunos tonadilleros, tales como Esteve, Galbán, Rosales, Castel o Marcolini, acabó por dejar en la sombra a los antiguos compositores y músicos de las compañías teatrales madrileñas.²²⁷ Fuese cual fuese el motivo, lo cierto es que, unos años antes, el compositor ya había solicitado a la Junta de Compañías sus correspondientes materiales musicales, acaso barajando un posible cambio. Todo ello se desprende de un documento en el que, a 21 de marzo de 1766, la mencionada institución acordaba

a la instancia que ha hecho Antonio Guerrero pidiendo se le concediese la música de las comedias y sainetes, como anteriormente la ha tenido, que mediante ser justo atender a los compositores de Tonadillas, disponga la Compañía partan este trabajo o utilidad entre éstos y Guerrero con la prudencia y equidad que corresponde.²²⁸

Durante la temporada granadina de 1770-1771, según consta en una certificación sin fecha expedida por Gómez Romero una vez finalizado el año de 1771,²²⁹ Manuel Martínez, como ya venía realizando en Madrid, desempeñó partes

²²⁶ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 546-547.

²²⁷ BNE Mss/14016/1 (52). Cit en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 150.

²²⁸ Cit. en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 150.

²²⁹ AVGR C.00199.0018.

de galán y su hija Francisca hizo lo mismo en calidad de graciosa. Por ello, a ambos se ajustó dar la cantidad de 86 reales de vellón por cada día de representación. Por su parte, Guerrero, según consta en el mismo documento, desempeñó el puesto de guitarrista y las tres hijas de éste -Alfonsa, Antonia y Manuela- actuaron como cuarta, quinta y sexta damas, respectivamente, concertándoseles el salario conjunto de 75 reales. Por otro lado, según la información de Valladar, la orquesta de 1770, además de nuestro guitarrista, estaba constituida por cuatro violines –entre ellos el violín primero José Capdevila, marido de Antonia Ramos, sobresaliente de música-, un oboe, un bajo, un violín más y dos trompas; y percibía la retribución total de 108 reales diarios.²³⁰

De todas maneras, resulta obvio que la labor de Guerrero no se redujo a la de un mero instrumentista, sino que conllevaba el desempeño de algunas otras funciones adjuntas. De entrada, como bien es señalado por Valladar, la presencia de los guitarristas era indispensable y fundamental dentro de la estructura de las antiguas funciones teatrales,

porque las representaciones hasta el pasado siglo se organizaban, sobre poco más o menos, del modo siguiente:

Aires populares por el tañedor de vihuela de la compañía.

Cantos acompañados por los ministriles y el guitarrista.

Loa.

Comedia, con intermedios de baile.²³¹

Además, no hay más que observar los salarios de los diferentes miembros de la orquesta para deducir que el compositor ostentaba un estatus superior respecto del de los restantes músicos. En este sentido, según datos aportados por la certificación emitida por el escribano del reino Juan Pérez Peñuela en la que eran indicados «los sueldos que diariamente paga en los días de representación a cada individuo de la

²³⁰ Valladar, *Apuntes*, p. 56.

²³¹ Valladar, *Apuntes*, p. 54

compañía cómica»,²³² mientras que Guerrero obtenía la cantidad de 30 reales de vellón, de entre los restantes miembros de la orquesta era el primer violín quien recibía la mayor cuantía, 20 reales de vellón. Le seguía el violón y el segundo violín, con 11 y 10 reales respectivamente; y muy de cerca el oboe, con 9 reales, y las dos trompas, con esa misma cantidad. Menos aún percibían el tercer y cuarto violín, con sendos 8 y 6 reales de vellón.²³³

No obstante, esta hipótesis queda definitivamente corroborada en las proposiciones que, para toda la temporada cómica, dirigió Manuel Martínez a la Junta de Propios, y en su nombre a don Antonio Basilio Gómez.²³⁴ Porque, tal y como expone Sáez Pérez, «los empresarios y cómicos ajustaban sus deberes y obligaciones en documentos privados».²³⁵ Consistían en una serie de quince cláusulas que el galán contemplaba muy «benignas y aceptables como importantes a la buena armonía y gusto de la diversión de tan respetuoso público».²³⁶ Fueron firmadas el 29 de octubre, seguramente, de 1770; y es que, aunque en las proposiciones aparece anotado el correspondiente día y mes, no figura, sin embargo, el dato correspondiente al año en cuestión. No obstante, nada más comenzar, el mencionado Martínez reclama un aumento de sueldo, lo que a todas luces implica que estaba ya trabajando en la capital granadina con anterioridad, es decir, desde el inicio de la temporada; y, por tanto, que las condiciones estaban destinadas al año – entendido como año cómico- siguiente de 1771-1772.²³⁷ Por lo que a este estudio se refiere, este documento resulta realmente interesante no sólo de cara conocer los

²³² AVGR C.00199.0018. En este mismo certificado aparecen los salarios de sus hijas Alfonsa, Antonia y Manuela. La primera recibía por ello la cantidad por cada día de 20 reales de vellón, mientras que a cada una de otras dos se le pagaba 15.

²³³ Quizás falte aquí el dato del quinto violín, que, según costumbre, también era incluido en la orquesta. Si fuese así, este instrumento podría haber cobrado la cantidad de 5 reales y así cuadraría con el anterior número de 108 reales mencionados por Valladar anteriormente.

²³⁴ AMGR C.00198.0018. Véase anexo 6.

²³⁵ Sáez, «El teatro andaluz», cita en p. 147.

²³⁶ AVGR C.00198.0018.

²³⁷ Coincido, de esta manera, con Valladar, *Apuntes*, p. 55, al situar la datación del documento dentro del contexto del año de 1770.

requisitos propuestos por Martínez y los entresijos de la temporada cómica granadina, sino, una manera más general, al desarrollo de cualquier otra temporada similar de la época.

Por lo que atañe a nuestro compositor, en la tercera de las cláusulas se recogen las condiciones referentes a la contratación de Antonio Guerrero y sus tres hijas. En ella eran propuestos sus honorarios conjuntos -10 reales de vellón más de los referidos anteriormente- así como indicados los principales cometidos que debía ejercer el guitarrista. Cometidos que, por otra parte, no distaban mucho de aquellos otros que con anterioridad había estado realizando en Madrid. He aquí la mencionada cláusula, la cual ha sido transcrita en su integridad:

3ª. Que al músico Antonio Guerrero se le ha de dar de diario ochenta y cinco reales de vellón por sí y sus tres hijas, quedando colocadas en las partes que en el día obtienen. Que a éste también se le ha de dar una ayuda de costa para sub[v]enir a los gastos forzosos que se le orijinan de ser de su cuenta la composición de músicas, así en las comedias diarias como en las de medio teatro y theatros enteros, siendo de su cuenta copiar las músicas y ponerlas corrientes para que la orquesta las toque. Y que a ésta se le haya de agregar un violín más que sea a satisfacción de la graciosa para el desempeño de las funciones de música, pues en éstas se experimenta una total decadencia y no puede estar servido el público a satisfacción, como por la que se está ejecutando se echa de ver.²³⁸

Como ha podido comprobarse, quedaba por cuenta de Guerrero la composición de música para la escena, así como la copia y puesta a punto de la misma para que ésta pudiese ser interpretada por la orquesta. A pesar de ello y paradójicamente, documentalmente tan sólo se tiene noticia en esta época de la creación por parte de Guerrero de música para la comedia de Calderón *El jardín de Falerina*, por la que el compositor recibió la cantidad de 40 reales de vellón, tal y como aparece en un recibo autografiado por el autor de la compañía, Luis Moncín, el

²³⁸ AMGR C.00198.0018. Resumida cuenta de algunas de estas condiciones son mencionadas por Valladar en *Apuntes*, p. 55.

14 de mayo de 1770 (Fig. 2.9).²³⁹ Precisamente para esta obra, un tal Miguel de los Ríos había recibido previamente –el 8 de mayo de ese mismo año- del mencionado administrador, Antonio Basilio Gómez, la cantidad de 150 reales de vellón para «disponer lo que fuese necesario para la comedia del *Jardín de Falerina*».²⁴⁰ Además de la citada comedia, Valladar menciona la representación, también en ese mismo mes de mayo de 1770, de la zarzuela *Las segadoras* y la comedia de tramoya, con notables transformaciones, *Nadie mejor hechicero que Brancanelo el herrero*.²⁴¹ Obviamente, se refiere aquí a *Las segadoras de Vallecas*, zarzuela burlesca con texto de Ramón de la Cruz y música de Antonio Rodríguez de Hita, que fue estrenada por las dos compañías teatrales –Juan Ponce y María Hidalgo- el 3 de septiembre de 1768 en el Teatro del Príncipe de Madrid,²⁴² y a la comedia de magia anónima *Brancanelo el herrero*.²⁴³ No obstante, para Valladar *El jardín de Falerina*, una loa «en la cual hay coros y especie de romanzas que cantan los personajes»,²⁴⁴ había sido representada con música de Risco -se refiere al maestro de capilla Juan Risco-. Aun así, el mencionado recibo deja perfectamente claro la intervención de Guerrero como compositor de música para la mencionada obra y de todas formas, aun aparte de lo dicho, es seguro que Antonio Guerrero compuso más música o la hubo traído desde Madrid de entre aquellas que le habrían sido remitidas tras el acuerdo de la Junta de Teatros de 1766, del que se habló con anterioridad.

²³⁹ AMGR C.00199.0017.

²⁴⁰ AMGR C.00199.0017.

²⁴¹ Valladar, *Apuntes*, pp. 55-56.

²⁴² Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 285 y vol. 2, p. 857. Los días que estuvo en cartel fueron los siguientes: 3, 5, 10, 12, 19, 22 y 26 de septiembre y 1 de octubre del mencionado año.

²⁴³ Existe edición moderna de esta obra bajo el título *Brancanelo el herrero*, con notas e introducción acargo de Joaquín Álvarez Barrientos (Roma: Bulzoni, 1987).

²⁴⁴ Valladar, *Apuntes*, p.55.

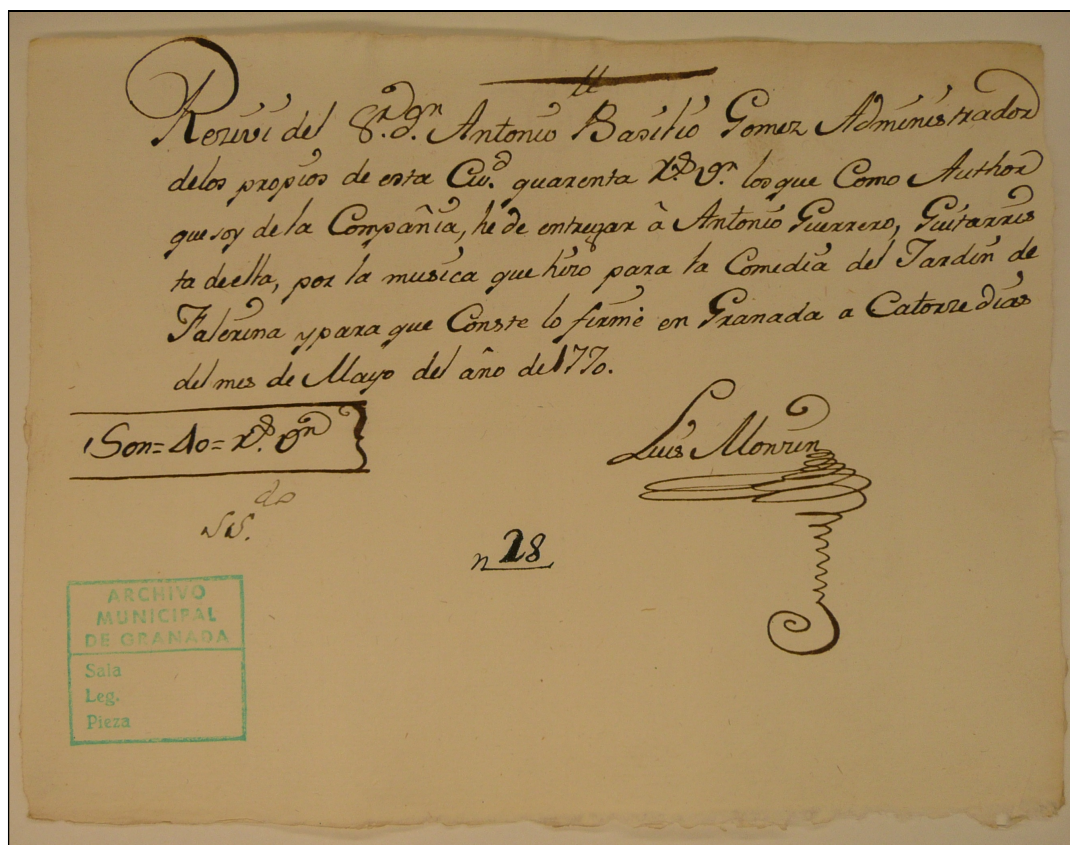


Fig. 2.9. Recibo relativo al pago de la composición de la música de *El jardín de Falerina* a Antonio Guerrero (AMGR C.00199.0017)

Por otra parte, además de lo anteriormente señalado y en relación con este estudio, estas proposiciones son realmente interesantes por cuanto que en ellas se estipulan diversas cuestiones relacionadas con el aprendizaje e interpretación de las tonadillas, lo cual se menciona en las respectivas cláusulas 7ª y 8ª:

7ª. Que las partes de cantado, sean hombres o mugeres, hayan de aprender forzosamente las partes que en las tonadillas les señale la graciosa para que canten con ella en los saynetes o bien yendo a aprenderlas en casa de ésta o bien en sus mismas casas, llevando la voz y bajo que ésta les dé para que sus maestros se las enseñen. Y la dicha graciosa no ha de cantar los quatros ni entrar en contradanzas.

8ª. Que las tonadillas que la graciosa presente en lista para el año no ha de poder vsar de ellas ninguna de las señoras partes de cantado, pues este privilegio le tiene por la precisa obligación de tener que cantar todos los días en el saynete. Como también se me

haya de pagar la copia de saynete y saca de papeles de ellos al prezio regular de estilo en esta ciudad.²⁴⁵

En 1771, una vez finalizada el periodo teatral, Manuel Martínez -aún al margen de que barajase permanecer en Granada, a juicio de la escritura de sus proposiciones- fue requerido por el conde Aranda para ejercer de autor en la que sería la única compañía teatral de la siguiente nueva temporada madrileña –la otra fue suprimida-.²⁴⁶ Por lo que respecta a Antonio Guerrero, realmente no se documenta su continuación en la Casa Teatro de Granada durante la siguiente temporada de 1771-1772. Aun así, la lista de la compañía madrileña del Martínez para la posterior temporada de 1772-1773 consigna de nuevo a Guerrero como músico, especificando «de Granada», lo cual indica a todas luces que el compositor venía de trabajar en la mencionada ciudad durante la temporada anterior de 1771-1772. Además, Valladar menciona a Guerrero como guitarrista, con un sueldo de 30 reales, entre los artistas músicos de la compañía para el año de 1771.²⁴⁷

Finalmente, por lo que respecta a las tres hijas del músico, gracias a las listas de compañía y a la información aportada por Cotarelo,²⁴⁸ se ha podido seguir su rastro tras la finalización de las señaladas temporadas granadinas. Por una parte, Antonia volvió con su padre a Madrid para hacer sextas damas en la compañía de Martínez de 1772-1773, aunque parece ser que no le fue bien y se volvió posteriormente a hacer provincias. Por otra, las restantes hijas partieron hacia Murcia, ciudad en la que Alfonsa estuvo haciendo quintas damas y Manuela partes de sexta. Posteriormente, ambas volvieron a Madrid para el siguiente año cómico de

²⁴⁵ AMGR C.00198.0018.

²⁴⁶ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 547.

²⁴⁷ Valladar, *Apuntes*, p. 56. El resto de los mencionados por el cronista son: Francisca Doblado como dama de música, Petrolina Morales como sobresaliente, Diego la Riba como primer violín, José Patia como segundo violín, Miguel y Joaquín Pelaxio como tercer y cuarto violines, José Morales como quinto violín, Juan L. Estremera como violón, Narciso Paradera como oboe, Wenceslao Cresister y Genaro Reina como trompas primera y segunda.

²⁴⁸ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 522-523.

1773-1774, donde estuvieron desempeñando papeles de octavas y sextas damas, respectivamente, en la compañía de la que de nuevo era autor Manuel Martínez.

De todas ellas, fue esta última, Manuela, la última de las hijas del matrimonio formado por Antonio Guerrero y Antonia Orozco,²⁴⁹ la que parece ser que tuvo una carrera teatral más consolidada. Prueba de esta alta consideración que debió tener en su época es su notable presencia en el manuscrito titulado *Seguidillas a solo para la diversión de la excelentísima señora princesa de Asturias*.²⁵⁰ Se trata de una compilación de 46 seguidillas, 13 majas y jocosas y otras 33 serias, en reducción para voz y bajo datada en torno a 1778. En prácticamente la totalidad de cada una de ellas se anotó el nombre de la intérprete, configurando una lista que englobaba las más célebres cantantes de su tiempo, entre las cuales aparece el nombre de Manuela en un total de cinco piezas.²⁵¹ Poco más, aparte de lo ya mencionado y de las siguientes palabras de Cotarelo se sabe sobre ella:

²⁴⁹ Véase Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 523-524. Recuérdese no confundir esta Manuela Guerrero con aquella otra de mismo nombre y apellido, casada con Diego Mercado, que, como fue señalado anteriormente, falleció el 22 de enero de 1757 a la edad de 55 años y que, según Fernández Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, p. 324, podría ser hermana de Antonio Guerrero.

²⁵⁰ BNE M/1189.

²⁵¹ Las seguidillas en las que se hace constar el nombre de Manuela Guerrero son las siguientes:

32. Andante, «Pintan amor desnudo» (fol. 67r-69r)

33. Allegretto, «O año de setecientos» (fol. 69v-71r)

34. Allegretto, «Aunque nadie conteste» (fol. 71v-74r)

39. Allegretto, «Patio del alma mía» (fol. 83v- 85v)

44. Allegretto, «En un país el mundo» (fol 97r-98v)

El texto de la segunda seguidilla es alusivo al año de 1778, a través de la que se podría establecer la datación de la obra en torno a esta fecha. Por otra parte, el conjunto de las intérpretes que aparecen en el manuscrito, ordenadas de manera descendente según el número de piezas en las que aparecen, es el siguiente: Rafaela Rodríguez (9), Faustina Silva (7), Manuela Guerrero (5), Polonia Rochel (3), María Pulpillo (3), María Mayora (3), Vicenta Sanz (2), Petrola o Petrolina Morales (2), María Rivera [o Ribera] (2), Vicenta Antón (2), Josefa Figueras (2), Mariana Raboso (1), Francisca Borda (1). A este número hay que sumarle 4 seguidillas «sueltas», en las que no se menciona el nombre de ninguna intérprete.

En 1781 estaba en Madrid sin colocación y decía Martínez en un informe al Corregidor que Manuela había sido aplaudida cuando fuera cuarta dama de la compañía de Ribera y Ponce, y que podía ser muy útil como sobresaliente. El motivo de estar sin colocación había sido porque el año antes había querido que se la relevase de cantar, y de no concederle esto se le diese licencia para ir donde quisiese. Se le dió la licencia que fué absoluta, pues no la volvemos á ver en Madrid.²⁵²

2.6. Últimas temporadas teatrales en Madrid y fallecimiento de Antonio Guerrero (1772-1776)

Tras este paréntesis, Antonio Guerrero reaparece en la escena madrileña figurando de nuevo como primer músico de una de las dos compañías teatrales madrileñas para la nueva temporada de 1772-1773. Concretamente se trataba de la lista de la que era autor Manuel Martínez, que había venido de Granada a Madrid para constituir la que fue la única compañía del año cómico anterior. La otra compañía para esta temporada era la de Eusebio Ribera, que contaba entre sus filas con el también músico de larga carrera Manuel Ferreira. Con Martínez trabajó nuestro compositor durante 1773-1774 y 1774-1775 y, posteriormente, emprendió una nueva y última temporada bajo las órdenes del anteriormente mencionado Eusebio Ribera.

Durante este período final, los datos concretos sobre su actividad musical parecen diluirse, a lo que se une casi la ausencia de obras conservadas, al menos obras con referencias explícitas a su datación y/o autoría. De hecho, tan sólo se ha conservado la música para la comedia *Lo que vale una amistad y Mágico Federico*,²⁵³ pieza fechada en 1774, y, según la atribución de BHM, la música para el sainete

²⁵² Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, p. 524.

²⁵³ BHM Mus 19-16. Véase la edición de María Luisa Tobar, *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Mágico Federico* (Kassel: Reichenberger, 2000).

del mismo año *No puede ser guardar a la mujer*.²⁵⁴ No obstante, a todas luces Antonio Guerrero continuaba desarrollando su profesión teatral, aunque quizá estuviese algo más desligado de la composición. Permanecía ejerciendo su plaza de músico de compañía, «que es de enseñar los quattros y de asistir al vestuario a dar la entonación y las entradas», por la que recibía la cantidad de veintiún reales por cada día de trabajo, tal y como se desprende de una instancia firmada en Madrid el 23 de febrero de 1776, poco tiempo después de su fallecimiento, por Blas Laserna, quien sería su sucesor.²⁵⁵

Además, aparece como uno de los actores y músicos de las compañías teatrales madrileñas que, ante el escribano don Manuel Esteban y Repiso, titular de la Comisión de los Teatros de Comedias y Representantes del Reino, firmaron el 13 de mayo de 1775 en Madrid una escritura de constitución de montepío mediante la cual se regulaba la asistencia a jubilados, viudas y huérfanos menores de dieciocho años. Este documento, que constaba de treinta y dos capítulos o constituciones, fue conocido como *Escritura de concordia*.²⁵⁶ Entre los otorgantes figuraban otros insignes nombres del espectáculo teatral dieciochesco: por parte de una de las compañías María de Guzmán, María la Chica, María Mayor Ordóñez -la Mayorita-, Mariana Raboso, Nicolasa Palomera, Diego Coronado, Miguel Garrido, y el músico Manuel Ferreira; por parte de la otra, Vicente Merino, Polonia Rochel, Tadeo Palomino, Sebastián Briñoli, José Espejo y el otro músico principal, que era, Antonio Guerrero.

De todos modos, no tardaría mucho en llegar el momento en que Antonio Guerrero realizaría su última representación, ya que pronto le alcanzaría la muerte. De las causas del fallecimiento nada se sabe. Tan sólo se tiene noticia de que ocurrió –casualidades de la vida- también un 17 de enero, pero esta vez de 1776, poco tiempo antes de finalizar la temporada de 1775-1776, su última temporada teatral, con Eusebio Ribera. Vivía por entonces en la calle de San José, en lo que hoy en día

²⁵⁴ BHM Mus 100-22.

²⁵⁵ BNE Mss/14016/2 (34). Reproducido en Arrese, *El músico Blas de Laserna*, pp. 170-171.

²⁵⁶ Subirá, *El gremio*, pp. 123-126.

es el famoso barrio de las Letras, tenía 66 años de edad –en la partida se consignan 65- y había recibido los Santos Sacramentos. Había hecho declaración de pobre con su esposa Antonia Orozco ante el escribano real Esteban del Rincón bastantes años atrás, en 1751, de la que se dio cuenta anteriormente. En su partida de defunción (Fig. 2.10),²⁵⁷ firmada por el teniente cura mayor don Juan Antonio de Iriuta, son recogidos todos estos datos, además de los nombres de sus herederos: sus hijos Antonio y María, tenidos con Isabel Cerquera, su primera esposa; y María Antonia, fruto de su posterior matrimonio con Antonia Orozco.²⁵⁸ Fue enterrado en público, tal y como ocurrió anteriormente con tantos otros familiares y antepasados suyos, así como demás miembros del gremio teatral, en la capilla de Nuestra Señora de la Novena de la iglesia parroquial de San Sebastián por haber sido de su congregación, dando de fábrica ocho reales.

²⁵⁷ APSSM 32 Dif., fol. 378. Se incluye facsímil y transcripción de esta partida en anexo 2.

²⁵⁸ Sin embargo, es más que probable que, debido al gran lapso de tiempo transcurrido entre el referido testamento (1751) y su muerte (1776), hubiese sobrevivido algún otro/a hijo/a más que pudiese ser heredero o, por el contrario, que alguno/a de éstos hubiese fallecido.

... como sacramento mayor lo firmé:
D. Juan Ant. de Yuste
Antonio Guerrero de Codo como
de Setenta y cinco años viudo de primera
Matrimonio de Isabel Cerquera y de

Segundo Casado con Antonia Orozco
vivia Calle de San Josef N.º 110 la San-
ta Sacramentos, y murió en diez y siete
de Enero de mil setecientos setenta y
seis. Hizo una Declaración con la Refor-
da Antonia Orozco en catorce de Septiem-
bre de mil setecientos cinquenta y uno ante
Esteban el Rincon, Escribano Real en
que expresó no tener bienes de que poder
testar. Nombró por sus herederos a Antonio
y Maria Guerrero sus dos hijos legitimos
y de la expresada Isabel Cerquera su pri-
mera mujer, y a Maria Antonia Guera-
ro tambien su hija legitima, y de la citada
Antonia Orozco su segunda actual mujer
Y se le enseñó en publico en la Capilla de Nues-
tra Señora de la Esperanza por haver visto a
su Congregación en esta Iglesia Parroquial
dieron a Fabian ocho reales, y como Testi-
ficate mayor lo firmé.
D. Juan Ant. de Yuste
D.ª Josefa Muñoz de Codo

Fig. 2.10. Partida de defunción de Antonio Guerrero (APSSM 32 Dif., fol. 378)

TRANSCRIPCIÓN:

Antonio Guerrero, de edad como de sesenta y cinco años, viudo de primera matrimonio de Isavel Cerquera y de segundo casado con Antonia Orozco, viuía [en] calle de San Josef, reciuíó los Santos Sacramentos y murió en diez y siete de enero de mil setecientos setenta y seis. Hizo una declaración con la referida Antonia Orozco en catorze de septiembre de mil setecientos cinquenta y uno ante Estevan del Rincón, escribano real, en que expresó no tener vienes de que poder testar. Nombró por sus herederos a Antonio y María Guerrero, sus dos hijos lexítimos y de la expresada Isavel Cerquera su primera muger, y a María Antonia Guerrero también su hija lexítima y de la citada Antonia Orozco, su segunda actual muger, y se le enterró en público en la capilla de Nuestra Señora de la Novena por haver sido de su congregación en esta iglesia parroquial. Dieron de fábrica ocho reales y como theniente maior lo firmé. Doctor don Juan Antonio de Iriuta. [rúbrica]

2.7. Epílogo

En 1778, dos años después de la muerte de Antonio Guerrero, fue creado entre las filas de Manuel Martínez el puesto de compositor de compañía, cargo que recayó en Pablo Esteve.²⁵⁹ Posteriormente, en 1779, se estableció una plaza similar en la otra compañía, que entonces era de Juan Ponce, de la que fue responsable Blas de Laserna,²⁶⁰ quien había ocupado la vacante de Guerrero desde su fallecimiento.²⁶¹

Tanto uno como otro, como compositores de compañía, tuvieron tareas bastante excesivas, que incluían, además de la composición de una cantidad ingente de piezas musicales, todo lo relativo a la dirección y los ensayos musicales, así como el deber de tocar la parte de clave en la orquesta. Por ello recibían la cantidad de 30 reales diarios, más sobras y jubilaciones, pero no la asignación que percibían los actores por cada representación. Por otra parte, de su bolsillo debían costearse los

²⁵⁹ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 171.

²⁶⁰ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 172.

²⁶¹ Sobre las desavenencias entre Blas de Laserna y la Junta de Teatros desde su ocupación de la plaza vacante hasta su nombramiento como compositor de compañía véase Arrese, *El músico Blas de Laserna*, pp. 129-131.

libretos de las tonadillas que componían.²⁶² Sin embargo, al margen de ello, la creación de estos puestos supuso un gran avance ya que, como bien apuntó Subirá, «se dignificó la condición social de los profesionales a quienes se confiaba la nueva misión, pues según consta, sus antecesores tenían a su cargo tareas tan poco elevadas y lucidas como la de dar a los cantantes el tono detrás de las cortinas».²⁶³ Pero, además de lo mencionado por el autor, constituyó según esta investigación doctoral algo tanto o más importante: el reconocimiento a la labor de todas aquellas personas que durante tanto tiempo atrás habían ejercido el puesto de músico de compañía y sus funciones. Entre ellos se encontraba el propio Antonio Guerrero.

²⁶² Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 172.

²⁶³ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 172.

3. LA TONADILLA EN LA OBRA DE ANTONIO GUERRERO

3. LA TONADILLA EN LA OBRA DE ANTONIO GUERRERO

Expuesta la trayectoria vital y artística de Antonio Guerrero, es el momento de entrar sin más dilación en el estudio y análisis de su producción tonadillesca, epicentro de este trabajo de investigación. No obstante, previamente a ello se hace completamente imprescindible dedicar al menos unas páginas a la descripción global de su producción, con la intención de que el lector pueda contextualizar y entender de una mejor manera el corpus de tonadillas independientes compuestas por el músico.

La dedicación de un capítulo completo a la producción global de Antonio Guerrero desviaría por completo la atención de los asuntos principales de este trabajo hacia otros temas colaterales, retrasando aún más algunos de los más importantes objetos de estudio del mismo. Es por ello que, finalmente, se haya optado por la solución de presentar el corpus tonadillesco del compositor inserto dentro del marco general de su obra. De esta manera, el presente capítulo parte desde lo general -esto es, describiendo de manera global la tipología de géneros teatrales cultivados por Guerrero- a través de un conciso y sintético apartado que, por otra parte, se configura, asimismo, como puente o nexo de unión entre el anterior capítulo, dedicado a la exposición de su trayectoria vital y artística, y las posteriores páginas, dedicadas por entero al ámbito de la tonadilla, género particular al que este estudio ha decidido consagrarse. En este punto

será introducida la descripción del corpus de tonadillas independientes de Antonio Guerrero y el catálogo descriptivo de las mismas.

3.1. Antonio Guerrero, compositor de música teatral

Antonio Guerrero fue particularmente fecundo en el terreno de la composición musical. Prueba de ello es la gran cantidad de obras, muy por encima del centenar, que de él se conservan en la actualidad. Eso sin tener en cuenta aquellas piezas cuyos materiales se han perdido o las que no han podido llegar a ser atribuidas al presentar ausencia de signos de autoría, las cuales, a la luz de esta investigación, conformarían un corpus bastante nutrido.

Dada su plena dedicación al teatro, tal y como se ha podido comprobar en el capítulo anterior, la totalidad de este caudal tuvo como objetivo este medio. Se distingue, de esta manera, de otros músicos de la época, quizás marcados por una mayor inestabilidad laboral, cuyas labores abarcaron otros ámbitos. Tal es el caso, tan sólo por citar algunos ejemplos, de su contemporáneo Luis Misón,¹ quien también trabajó como oboísta y flautista en la Capilla Real de Madrid y en otras instituciones, o José Castel, a caballo entre el magisterio de capilla en Tudela (Navarra) y los teatros madrileños.²

Aun así, no toda su producción teatral ha sido valorada de igual manera ya que su figura ha quedado casi exclusivamente vinculada al ámbito de la tonadilla y el resto de su obra ha pasado prácticamente desapercibida. Al margen de lo expuesto anteriormente, quizás esta situación no sea más que el fruto de una serie de factores

¹ En el capítulo 4 se detallarán los datos biográficos y artísticos más significativos del compositor.

² Juan Pablo Fernández-Cortés, «José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla», *Revista de Musicología*, XXIV/1-2 (2001), pp. 115-134; _____, «La música instrumental de José Castel (1737-1807)», *Príncipe de Viana*, LXVII/238 (2006), pp. 515-535; Beatriz Gurbindo Gil, «José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, XVII/1-2 (2001), pp. 243-304; y Ángel Ruiz Rodríguez, «De las tonadillas escénicas irrepitibles de José Castel (1737?-1807) en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudio, catalogación y edición crítica», *Música*, 22 (2015), pp. 111-151.

entre los que ocupa un lugar excepcional el escaso interés que nuestra historia musical ha prestado hacia aquellas composiciones musicales pensadas para ilustrar un texto dramático, es decir, lo que se conoce como música incidental, pensando quizás que su estudio quedaba dentro de los márgenes de la literatura. Por otra parte, no deja de tener su peso también nuestra propia tradición historiográfica, que vio en la tonadilla un baluarte nacionalista capaz de engendrar el drama lírico español, dotando todo aquello que tuviese que ver con ella de un notable interés.

No obstante, lo paradójico del asunto es que, al contrario de lo que ocurre con otros compositores más o menos contemporáneos suyos –el mencionado Luis Misón, por ejemplo-, la mayor parte de la obra de Antonio Guerrero no está constituida por tonadillas, entendidas éstas como piezas autónomas escritas en manuscritos independientes. Por el contrario, en Guerrero, el grueso de su producción está integrado por una gran cantidad de música incidental para los más comunes y diversos géneros teatrales de su época, tales como loas, comedias, autos sacramentales, bailes, entremeses, sainetes, etc., los cuales todavía continúan hoy prácticamente sin estudiar desde las antiguas investigaciones de Subirá.

3.1.1. Las aportaciones precedentes de José Subirá (1882-1980)

Si bien algunos historiadores han ofrecido diversas pinceladas, más o menos acertadas, sobre la producción de Antonio Guerrero -Rafael Mitjana,³ por ejemplo- fue una vez más José Subirá quien publicó la primera relación de obras del compositor. Esta relación se encontraba incluida, conjuntamente con la de otros muchos compositores de tonadillas, entre los apéndices incluidos en el primer volumen de su trabajo *La tonadilla escénica* (1929) bajo el título «Catálogo de obras musicales producidas por los principales tonadilleros, cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Municipal de

³ Mitjana, *La música en España*, pp. 341, menciona que escribió 14 entremeses, 40 loas, 58 sainetes y fin de fiestas, y más de 40 comedias, además de un gran número de piezas de menor importancia e innumerables tonadillas.

Madrid»,⁴ hoy en día Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM). Los otros compositores a los que me refería, de cuya producción también dio cuenta Subirá, eran: Luis Misón, Pablo Esteve, Blas de Laserna, Antonio Rosales, Jacinto Valledor, Pablo del Moral, y José María de los Reyes Francesconi.

Lejos de llegar a ser un catálogo propiamente dicho, tal y como informaba el propio título, el apéndice no era más que un listado de las composiciones de cada uno de ellos por orden alfabético de título. No se consignaba ningún otro dato adjunto, ni siquiera la signatura del correspondiente manuscrito musical de cada pieza. Sin embargo, estos listados no dejan de tener una gran importancia por una doble razón. Primero, porque constituyen la primera gran sistematización de obras de estos compositores, considerados prácticamente hasta el momento músicos de segunda fila. Segundo, porque, además de incluir en ella las propias tonadillas, algo bastante lógico dada la naturaleza de la propia obra, también los hizo extensivos al resto de los géneros teatrales creados por cada uno de ellos, lo que permitía obtener una visión mucho más completa y amplia de su labor, más allá de la de simples tonadilleros. Por contrapartida, debe tenerse en cuenta el hecho de que en él se contemplan tan sólo las obras atesoradas por la Biblioteca Histórica de Madrid, lugar donde se localiza el caudal de los antiguos teatros de la Cruz y del Príncipe, que fue la fuente para las investigaciones de Subirá, pero no el único centro donde pueden localizarse obras de estos y otros compositores teatrales de la época.

Por lo que concierne concretamente al listado de Antonio Guerrero, el primer compositor mencionado por el erudito, las obras aparecen divididas en torno a cuatro grupos, cada uno de ellos correspondiente a un género teatral en particular: tonadillas, entremeses, sainetes y comedias, respectivamente y según este mismo orden; recogiendo un total de 122 obras, dispuestas del modo siguiente:

- 10 tonadillas, sin tener en cuenta, como el propio Subirá mencionó, «aquellas que se intercalaban en los sainetes o los epilogaban, formando parte de los mismos».⁵

⁴ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 341-371. La correspondiente sección dedicada a Antonio Guerrero se encuentra en las pp. 341-343.

⁵ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 341.

Es decir, tan sólo las tonadillas entendidas como género independiente y no, por razones obvias, aquellas otras que, bajo el mismo título y con independencia de sus características, formaban parte de la música incidental compuesta para alguna determinada pieza teatral perteneciente a cualquiera de los restantes géneros dramáticos.

- 10 entremeses, uno de ellos sin título.

- 60 sainetes, dos de ellos sin título y tomando como obra independiente cada una de las partes de *Los celos de Rosa*.

- 41 comedias, incluyendo el auto sacramental *El cubo de la Almudena*, de lo que se deduce que en este apartado eran agrupadas todo tipo de obras de teatro de gran formato.

El erudito explicaba, además, que «a esta lista debe sumarse una Loa sin título»⁶ -seguramente «A la selva del Parnaso», de 1760-⁷ y añadía: «y entre las numerosísimas producciones musicales anónimas de dicha Biblioteca deben de existir algunas compuestas por don Manuel [sic.] Guerrero»;⁸ planteamiento con el que esta investigación, al margen de confundir el nombre de nuestro músico con el de su hermano Manuel, está totalmente de acuerdo.

Más o menos contemporáneos en el tiempo a *La tonadilla escénica* (1929-1930) y, por tanto, fruto de la misma investigación, son los siguientes artículos de análogo título salidos también de la pluma de José Subirá: «La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII»⁹ y «La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII»,¹⁰ ambos aparecidos en la *Revista de la Biblioteca*,

⁶ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1., p. 343.

⁷ BHM Mus 36-8.

⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 343.

⁹ José Subirá, «La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13 (1927), pp. 1-14.

¹⁰ José Subirá, «La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 26 (1930), pp. 109-123, y 28 (1930), pp. 389-404.

Archivo y Museo en los años 1927 y 1930, respectivamente. Si bien estas obras no versan de manera concreta sobre la obra de Antonio Guerrero ni tampoco señalan todos y cada uno de los títulos de su producción, deben citarse aquí por cuanto que ofrecen cifras interesantes sobre su obra conservada en BHM y por la comparación de ésta con las de los demás compositores y las restantes piezas anónimas que en este centro tenían cabida. De esta manera, Subirá menciona en estas publicaciones la cantidad de 77 sainetes -se entiende, de manera conjunta, entremeses y sainetes- y 44 comedias, lo que viene a ser, en comparación con la anterior publicación, 7 sainetes y 3 comedias más, respectivamente, que las mencionadas en *La tonadilla escénica*. Según el avance de las investigaciones de Subirá en aquel momento, estas cifras colocaban a Antonio Guerrero en el tercer compositor con un mayor número de comedias compuestas y datadas, detrás de Blas de Laserna, con 113 piezas, y Pablo Esteve, con 75; y en el primero conforme a número de sainetes compuestos –vuelvo a recordar, entremeses y sainetes-, compartiendo puesto con Laserna, con igual número de piezas, y seguido de cerca por Esteve, con 71.

Finalmente, bastantes años después, en 1965, el mismo Subirá publicó el *Catálogo de la sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid*,¹¹ una obra todavía muy valiosa hoy en día de la que lamentablemente tan sólo se llegó a publicar el tomo primero: *Tonadillas y sainetes*.¹² No obstante, el concepto aplicado a cada uno de los dos géneros mencionados era bastante amplio, ya que según informaba el propio erudito, en la sección «Tonadillas» eran incluidos tres géneros bastante afines: la tonadilla, el fin de fiesta y la folla; mientras que en la correspondiente a «Sainetes» también se contenían otras piezas de similar naturaleza, como lo eran entremeses, bailes, introducciones, intermedios y fines de fiesta.¹³

¹¹ José Subirá, *Catálogo de la sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo primero. Teatro menor: tonadillas y sainetes* (Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1965).

¹² Aun así, se conserva el borrador manuscrito de los volúmenes II y III de esta misma obra en la Biblioteca del Centre de Documentació Musical de Catalunya, del que se existe una copia en BHM.

¹³ Subirá, *Catálogo*, p. 25 y p. 310.

Por razones obvias relacionadas con el objetivo de la propia publicación, Subirá era aquí mucho más riguroso que en el anterior inventario: dividió el volumen en torno a dos partes que se correspondían con las dos secciones anteriormente señaladas – «Tonadillas» y «Sainetes»-, ordenó alfabéticamente los compositores recogidos en cada una de ellas, y aportó toda una serie de datos para cada una de las piezas que eran presentadas, aun sin llegar a ser del todo sistemático. Por ejemplo: fecha de composición, número de movimientos que conformaban cada obra, intérpretes, signatura de los materiales musicales -en ningún caso de los respectivos apuntes teatrales vinculados con cada una de las piezas-, incipits literarios, y otros tipo de anotaciones que en cada caso particular pudiera considerar relevantes. Además, incluyó al final un índice de los «Tonadilleros que actuaron en los teatros de Madrid».¹⁴ De la misma manera que en el listado anterior y en los anteriormente mencionados artículos, tan sólo tenían cabida en este *Catálogo* las obras conservadas en la entonces denominada Biblioteca Municipal.

Si se observan las correspondientes entradas a las piezas de Antonio Guerrero en este *Catálogo* en cada una de sus dos secciones,¹⁵ podrá advertirse que el compositor registra un total de 86 piezas de teatro breve, distribuidas de la siguiente manera:

- 10 tonadillas, exactamente las mismas piezas que de las que dio cuenta en el listado anterior.

- 76 sainetes -o piezas similares-, que vienen a ser 6 obras más de las nombradas en el listado dado a conocer en *La tonadilla escénica* y 1 menos de las citadas en el anteriormente mencionado artículo.

¹⁴ Subirá, *Catálogo*, pp. 389-392.

¹⁵ La parte dedicada a las tonadillas de Antonio Guerrero figura en este *Catálogo* en las pp. 102-104, la correspondiente a sainetes en pp. 323-336.

3.1.2. La obra de Antonio Guerrero

Al principio de este capítulo se introdujeron de una manera general algunas apreciaciones sobre la producción de Antonio Guerrero. En este apartado, tras conocer las aportaciones precedentes sobre su obra -aportaciones que, básicamente, se reducen como en tantas otras ocasiones a las investigaciones de Subirá-, se describirá de una manera más detallada cada uno de los géneros cultivados por el compositor, aun teniendo en cuenta, como se mencionó al principio, que no es éste el momento de paralizar el curso del trabajo para detenerse pormenorizadamente en su estudio. En gran medida se trata de piezas supervivientes de los siglos anteriores, tales como comedias, entremeses, loas, introducciones, autos sacramentales, follas o bailes, a los que se le unen otros tipos más propios del siglo en que le tocó vivir, como el sainete o, sobre todo, la tonadilla.

Para el correcto entendimiento del capítulo, así como complemento de lo expuesto en las páginas siguientes, se recomienda al lector la consulta del «Inventario de la obra de Antonio Guerrero», que se incluye entre los anexos de esta tesis doctoral.¹⁶ En este sentido, debe señalarse que, debido a que catalogar toda su obra se saldría por completo de la delimitación obligatoriamente impuesta para este trabajo y, puesto que el objeto de estudio de esta investigación no es realmente el total de la producción de Antonio Guerrero, sino tan sólo el género de la tonadilla, se ha optado por no realizar una catalogación completa de ella, sino tan sólo un inventario global que aúne las aportaciones precedentes realizadas por José Subirá con las nuevas incorporaciones que esta investigación ha conseguido documentar. No obstante, debido a las mismas razones, sí que se ha realizado un catálogo descriptivo de todas sus tonadillas independientes que será presentado en las últimas páginas de este mismo capítulo.

¹⁶ Véase el anexo 8 en este mismo trabajo.

3.1.2.1. Música incidental para comedias y autos sacramentales

Durante el siglo XVIII, las comedias con música fueron muy abundantes. Y con ello debe entenderse, como acertadamente apostillara José Subirá, «la música con que se ilustraban dramas, comedias y autos sacramentales, todo lo cual puede incluirse bajo la denominación común “comedias armónicas”». ¹⁷ De hecho, el propio *Diccionario de Autoridades* definía el vocablo *comedia* como:

Obra hecha para el theatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucessos de la vida común; pero oy segun el estilo universal, se toma este nombre de Comédia por toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el theatro, sea Comédia, Tragédia, Tragicomédia, o Pastoral. El primero que puso en España las Comédias en método, fue Lope de Vega. ¹⁸

Es por ello que, dentro de la producción global de Antonio Guerrero, este tipo de obras conforman un grupo notablemente nutrido. Concretamente y según los nuevos datos manejados por esta investigación, asciende a un total de 47 piezas. No obstante, antes de proseguir debe señalarse aquí, si bien también valdrá en lo sucesivo, que este número reúne tan sólo aquellas piezas conservadas, quedando fuera del mismo tanto las que no muestran signos de autoría como aquellas otras de las que se tiene noticia de su composición o representación a través de documentos de diversa índole –las cuales fueron dadas a conocer en el capítulo anterior- pero cuyas fuentes, lamentablemente, no han podido ser localizadas. Este dato supone apenas un incremento de 2 títulos sobre las señaladas anteriormente por Subirá, lo que continúa situándolo en el tercer puesto a razón del número de comedias conservadas en BHM, detrás de Blas Laserna y Pablo Esteve; personalidades que, como se mencionó con anterioridad, reunían la cifra de 113 y 75 obras, respectivamente. Realmente, esta comparación puede hacer desmerecer la productividad de nuestro músico, pero resulta verdaderamente sorprendente si se tiene en cuenta que estos artistas son posteriores a él y que, además, estaban obligados por

¹⁷ Subirá, «La participación musical en las comedias», p. 109.

¹⁸ «Comedia», *Diccionario de Autoridades*, tomo II (1729), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 15/10/2017).

sus respectivos cargos de compositores de compañía a la creación de un determinado número de piezas al año.

Entre los dramas, comedias y autos a los que Guerrero puso música se encuentran piezas de algunos de los más insignes autores del siglo de oro, tales como Lope de Vega (1562-1625) –por ejemplo, la segunda parte de *Los Tellos de Meneses*¹⁹ y, sobre todo, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Y es que, de entre toda la música incidental para este género dramático compuesta por Antonio Guerrero, destacan por su presencia las obras calderonianas. O, dicho de otra manera, de entre todos los literatos, es Pedro Calderón de la Barca el libretista para cuyas obras Guerrero compuso música en un mayor número de ocasiones. Esto coloca a nuestro guitarrista, conjuntamente con el también músico de compañía Manuel Ferreira (jubilado en 1780), en la cima de los artistas con una mayor cantidad de música compuesta para textos del mencionado literato.²⁰ De todo ello se deduce que todavía en el siglo XVIII el legado calderoniano continuaba estando aún muy presente. De esta manera, como bien expuso Andioc:

Si nos atenemos al número de obras puestas por las dos compañías, no cabe duda de que durante la primera mitad del siglo e incluso hasta los años sesenta, es Calderón el comediógrafo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia, no sólo de entre los del siglo de oro, sino también del XVIII, lo cual constituye de por sí un fenómeno excepcional.²¹

Según Subirá,²² cinco fueron las piezas dramáticas de Calderón a las que Guerrero puso música: *Apeles y Campaspe*, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, *Duelos de amor y lealtad*, *El lucero de Castilla* y *Privado perseguido*, y *El*

¹⁹ BHM Mus 10-15.

²⁰ Subirá, «Músicos al servicio de Calderón y de Comella», *Anuario Musical*, 22 (1967), pp. 197-208. Fue publicado más tarde como «Colaboradores musicales de Calderón y de Comella», *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971), pp.103-115.

²¹ Andioc, *Teatro y sociedad*, p. 14.

²² Subirá, «Colaboradores musicales de Calderón y de Comella», pp. 103-115 y p. 108-110.

postrer duelo de España.²³ Sin embargo, el erudito pareció no percatarse de que *El lucero de Castilla* pertenecía realmente a la pluma de Luis Vélez de Guevara y que entre el corpus de música para comedias compuesto por Guerrero se encontraban, asimismo, algunas otras piezas calderonianas. Por ejemplo, *Agradecer y no amar*, *El conde Lucanor*, *Dicha y desdicha del nombre* y *El pintor de su deshonra*. Además, entre las obras anónimas que actualmente custodia BHM seguramente podrían hallarse todavía algunas piezas más.

Además de la música compuesta para las obras de Calderón, entre el resto de su música incidental para comedias, se encuentran textos salidos de otros muchos dramaturgos. Entre ellos pueden citarse algunos discípulos de Lope de Vega, tales como Tirso de Molina (1579-1648), Antonio Mira de Amescua (1577-1644), Luis Vélez de Guevara (1579-1644) y su hijo Juan Vélez de Guevara (1611-1675); y literatos de la escuela de Calderón, como Agustín Moreto (1618-1669) -el más destacado de entre todos sus seguidores-, Juan de Matos Fragoso (1608-1689), Juan Bautista Diamante (1625-1687), Francisco de Leiva Ramírez de Arellano (1630-1676) o Francisco Bances Candamo (1662-1704). Por otra parte, deben señalarse dramaturgos que florecieron propiamente en el siglo XVIII, tales como José de Cañizares (1676-1750), uno de los más importantes de la primera mitad del siglo -*La invencible castellana*, *Carlos V sobre Túnez*, *Lo que va de cetro a cetro*, *Yo me entiendo* y *Dios me entiende*, *La banda de Castilla*-, o Nicolás González Martínez, de la segunda mitad de la mencionada centuria -*No siempre es cierto el destino*-.

A todo esto, deben sumarse las refundiciones o exornos de comedias antiguas, práctica muy habitual en esta centuria, como la segunda parte de *Juana la Rabicortona*, posiblemente una refundición de la comedia homónima de José de Cañizares realizada por Antonio Pablo Fernández, un ingenio encargado de exornar y arreglar antiguas comedias destinadas a las compañías teatrales madrileñas para cuyas obras Antonio Guerrero puso música en diversas ocasiones. También las traducciones de piezas originalmente escritas en otros idiomas, como *El caballero y la dama*, de 1765;²⁴ las

²³ BHM Mus 5-5, Mus 20-11, Mus 25-24, Mus 24-7 y Mus 21-13, respectivamente.

²⁴ Traducción en verso de la comedia en prosa *Il cavaliere e la dama*, de Carlo Goldoni, realizada por Antonio Furmento Bazo.

adaptaciones de obras de Pietro Metastasio, como por ejemplo *Acrisolar la lealtad*,²⁵ pieza de 1768 que no es más que una adaptación española de *Siroe*; o el particular caso de *El espíritu foletto* (1739), una trova de una comedia italiana -por la compañía de los Trufaldines- escrita por Antonio Zamora con el título *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*.

Por lo que respecta a la música realizada para autos sacramentales, como se pudo comprobar en el capítulo anterior, a través de diversos documentos se ha conocido que Antonio Guerrero creó habitualmente música para autos, cuya representación era todavía muy frecuente en el siglo XVIII hasta que en 1765 fueron prohibidos definitivamente por influjo de las ideas ilustradas.²⁶ Sin embargo y, paradójicamente, tan sólo se ha conservado la música para un auto sacramental, *El cubo de la Almudena*,²⁷ con texto del mencionado Pedro Calderón de la Barca refundido, en este caso, por Ramón de la Cruz. Se trata de una pieza de la que se conoce que fue representada en el teatro del Príncipe a partir del 13 de junio de 1760²⁸ y de la que se hablará posteriormente por lo interesante que representa su particular formato en el seno del grueso de obras conservadas en la Biblioteca Histórica de Madrid. No obstante, al margen de esta obra y las piezas de este género ya mencionadas en el capítulo anterior, gracias a Subirá²⁹ se tiene noticia de unas seguidillas para voz, violines y bajo compuestas para el auto calderoniano *El diablo mudo*, representado en 1751, cuyo texto era el siguiente:

Ya viene la Colindres
puesta de jarras
a dar a su consorte

²⁵ BHM Mus 5-6. El título completo de la pieza dramática cuyo título es acortado en el manuscrito musical es *Acrisolar la lealtad á la vista del rigor por fama, padre y amor, Cosdroas y Siroe*.

²⁶ Para más detalles véase Andioc, *Teatro y sociedad*, pp. 345-379.

²⁷ BHM Mus 17-11.

²⁸ Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 244. Según esta misma fuente el entremés fue *La hostería de Ayala* y el sainete *Templos de amor y de placer*.

²⁹ Subirá, *La música en la Casa de Alba*, pp. 280-282.

dos mil patadas.

La mencionada pieza se encontraba custodiada en la biblioteca del Palacio de Liria, una de las posesiones de esta emblemática casa nobiliaria española. Lamentablemente, según se ha sido informado desde la propia Fundación Casa de Alba, gran parte de esta biblioteca fue destruida durante la Guerra Civil y la obra no se ha conservado. No obstante, el conocimiento de la presencia de este título en un centro privado de esta importancia, aun al margen de que el manuscrito musical no haya llegado hasta nuestros días ni se tenga constancia de otros posibles trabajos de Guerrero en ámbitos privados, implica que el compositor debió de ser considerado en su época fuera del ambiente específicamente teatral.

Por lo que se refiere al número y tipología de piezas que integran la música para comedias y autos sacramentales, todo lo referente a lo que ocurre de manera general con el resto de las piezas de esta tipología conservadas en BHM es aplicable en líneas generales a las de Guerrero, lo cual es resumido por Subirá de la siguiente manera:

Es absolutamente inútil fijar un promedio al respecto, dada la versatilidad reinante. Hay obras con un solo número, o a lo sumo dos; las hay con tres o cuatro; las hay con una cifra mayor, que se eleva a doce o más.

En cuanto a la índole de estas piezas falta toda homogeneidad, aun relativa. Mientras bastantes obras sólo tienen «cuatros» o «coros», otras conceden una participación importante a los solistas, exigiéndoles con relativa frecuencia curiosas vocalizaciones, tan acomodadas al gusto por lo italiano como impropias del espíritu netamente español imperante en las correspondientes comedias. [...]

La misma versatilidad reina en lo referente al reparto de piezas por jornadas. Mientras cierta jornada tiene varios números, otras jornadas de la misma obra no tienen ni uno solo. Por otra parte, la frecuencia con que se suprimían en unos casos o se aumentaban en otros esas piezas musicales alteraría la cifra del promedio.³⁰

³⁰ Subirá, «La participación musical en las comedias», cita en pp. 113-114.

Efectivamente, como bien es mencionado por Subirá,³¹ las obras predominantes son los cuatros³² y coros, denominaciones que, explícitamente o no, llegan a ser sinónimas a veces. De hecho, como bien señala el autor, «especialmente las de Guerrero y Ferreira, están integradas por “cuatros” de un modo exclusivo».³³ Tal es el caso, por ejemplo, de la música para las comedias, respectivamente, *El yerro del entendido*³⁴ o *Es la una de las tres*, de 1767.³⁵ A éstas siguen coplas y arias, tipologías identificables en muchos casos que a veces iban precedidas, sobre todo en el caso de la segunda, de su respectivo recitado; así como dúos, duetos, y demás piezas dialogadas. También existen marchas y demás números ambulantes –así denominados «porque pasaban de una obra teatral a otra, evitándose con ello los compositores el trabajo de componer algunas piezas más»-³⁶ pastorales –también llamados pastorelas y pastorellas-, bailes y bailettes, seguidillas, minuets y muchos casos específicos menos frecuentes.

3.1.2.2. Música incidental para teatro breve

Si bien, como se anunció en el epígrafe anterior, el corpus de música para comedias compuesta por Guerrero era notablemente amplio, de entre toda su producción es el conjunto de música incidental para teatro breve el más numeroso,³⁷ sumando un

³¹ Subirá, op. cit.

³² Para más detalles véase José Subirá «El “cuatro” escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración», *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 vols., VVAA. Barcelona: CSIC, 1958-1961; vol. 2, pp. 895-921.

³³ Subirá, «La participación musical en las comedias», cita en p. 117.

³⁴ BHM Mus 14-14.

³⁵ BHM Mus 23-11.

³⁶ Subirá, «La participación musical en las comedias», cita en p. 114.

³⁷ Sobre el teatro breve en el siglo XVIII véase: Joaquín Álvarez Barrientos, «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 13-39; _____ y Begoña Lolo, eds., *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008); Luis Estepa, *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1994);

total de 78 piezas. Este dato coloca a Antonio Guerrero, de acuerdo con la información suministrada por Subirá, como uno de los dos compositores con un mayor número de piezas creadas de este tipo,³⁸ conjuntamente con Blas Laserna. Se trata, de manera análoga a lo que ocurría en el corpus anterior, de piezas con expresa indicación de autoría, ya que de la lectura del capítulo anterior se desprende que el guitarrista compuso muchas obras más de esta naturaleza de las que la documentación existente, por ser géneros menores, ni siquiera daba cuenta de su título.

Dentro de este grupo se integran los diversos géneros breves que intermediaban las obras de teatro mayor en tres jornadas o actos –dos en el caso de las zarzuelas-, es decir, básicamente comedias y autos sacramentales. Estos géneros, poco claros por lo que respecta a sus diferencias o, yendo más allá, incluso considerados en cierta medida análogos son: introducciones, bailes, entremeses y sainetes.

Por lo que respecta a su naturaleza en esta época, entremeses y sainetes se configuraban como piezas similares en esencia: longitud breve y carácter cómico, básicamente. De hecho, el propio *Diccionario de Autoridades* destaca lo dicho tanto en la definición propuesta para el término *entremés*: «representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio»³⁹ como en la respectiva al vocablo *sainete*: «en la comedia es una obra, o representación menos seria, en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia».⁴⁰ La única distancia entre ambos parecía estar en el lugar que ocupaban en el seno de la representación teatral. De esta manera, se llamaba entremés a la pieza que se colocaba en el primer intermedio de la comedia, mientras que su denominación era sainete si ocupaba, como mencionaba el *Diccionario de Autoridades*, el segundo de los

Eduardo L. Huertas, *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado* (Madrid: La Librería, 2005); y Emilio Palacios Fernández, *El teatro popular español del siglo XVIII* (Lleida: Milenio, 1998).

³⁸ José Subirá, «La participación musical en los sainetes», p. 4.

³⁹ «Entremés», *Diccionario de Autoridades*, tomo III (1732), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).

⁴⁰ «Sainete», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).

intermedios teatrales. Lo dicho puede comprobarse en las propias obras de Antonio Guerrero, donde aparecen pares de entremeses y sainetes con un mismo título, concebidos sin lugar a dudas para ocupar cada uno de los dos intermedios de los que se componía la representación teatral. Este es el caso, por ejemplo, de las dos partes de *La condesa de Consuegra* (1764),⁴¹ la primera denominada entremés y la segunda sainete; o de *El gallego hablador*,⁴² entremés y sainete, respectivamente, que fueron puestos en escena en el seno de la comedia *El rico avariento*, pieza de Tirso de Molina o Mira de Amescua exornada por Antonio Pablo Fernández que fue representada en el teatro de la Cruz a partir 29 de octubre de 1761 con sainetes del mismo autor.⁴³ En resumen, de acuerdo con las palabras de Subirá:

«Entremés» y «sainete» aparecen finalmente identificados. Durante el siglo XVIII se denomina “entremés” a la pieza intercalada entre la primera y segunda jornada de las “comedias”, y se denomina “sainete” la representada entre las jornadas segunda y postrera. Como una misma piececilla de esta índole ocupaba indistintamente cualquiera de esos dos lugares, recibía su respectiva denominación genérica del lugar que en cada caso ocupaba durante la representación. Otra voz sinónima del “sainete” fue la palabra “baile”, y así lo consigna el Diccionario de Autoridades con inequívoca claridad.⁴⁴

Como puede comprobarse en el citado texto, el sainete, por su parte, se configuraba, asimismo, como sinónimo de baile, una denominación que, en los manuscritos musicales de las obras de Antonio Guerrero aparece en aquellas fuentes más tempranas. De hecho el *Diccionario de Autoridades* al que se refería Subirá, sentenciaba de manera perfectamente clara esta sinonimia al definir este último vocablo como: «el intermedio que se hace en las Comedias Españolas entre la segunda y tercera

⁴¹ BHM Mus 71-20 y Mus 65-33, respectivamente.

⁴² BHM Mus 61-2 y Mus 61-2 bis, respectivamente. No ocurre lo mismo con las dos partes de *Los celos de Rosa* (BHM Mus 57-5 y Mus 63-2), ambas denominadas sainete, quizás porque estaban pensadas para representarse en comedias o representaciones diferentes.

⁴³ Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1. p. 245.

⁴⁴ Subirá, «La participación musical en los sainetes», p. 3.

jornada, cantando y bailando, y por eso llamado así, que por otro nombre se llama sainete». ⁴⁵ Esta analogía entre baile y sainete queda ampliamente ejemplificada también en las propias fuentes musicales de las piezas compuestas por Guerrero para estos géneros dramáticos, de manera que, en gran cantidad de ellos aparecen ambas denominaciones. Este es el caso, tan sólo por citar algunos títulos, de *Los mal casados*, *La residencia del chiste*, *La huerta de Casani*, *Los despropósitos*, *La novia para otro* *Los señores fingidos* o *El poeta y sus compañeros*.⁴⁶

Por lo que respecta a las introducciones, a pesar de que tradicionalmente venían siendo sinónimos de loas, han sido incluidas también en este apartado dedicado a la música incidental de los géneros breves, de la misma manera que ya hiciera anteriormente José Subirá. Y es que por las características observadas están mucho más cercanas de los entremeses y sainetes que de las antiguas loas de empezar, que presentaban desde su origen un marcado carácter de alabanza. En el caso de la música de Antonio Guerrero, tan sólo se han localizado bajo esta denominación dos únicas piezas. Por una parte, la introducción para la comedia de *Roberto el diablo*, titulada *El destierro de los bailes* o *El auto contra los bailes*, pieza de 1755.⁴⁷ Por otra, *Pastelero, a tus pasteles*,⁴⁸ obra del siguiente año de 1756 que es denominada *introducción* en el guión de voz y bajo y *baile* en las restantes partichelas instrumentales, lo que prueba la similitud entre ambos géneros.

En definitiva, todos estos géneros eran intercambiables, al menos en la práctica de la época, lo que implica su escasa entidad como géneros particulares y, en definitiva, la proximidad o identificación entre ellos, a la cual se hacía referencia anteriormente. Para ello bastaba tan sólo con tachar el término con el que originalmente apareciese

⁴⁵ «Baile», *Diccionario de Autoridades*, tomo I (1726), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado 30/08/2017).

⁴⁶ BHM Mus 61-14, Mus 64-19, Mus 70-12; Mus 63-31, Mus 71-12, Mus 64-15 y Mus 62-38, respectivamente.

⁴⁷ BHM Mus 70-10. Si bien en la portada del guión de voz y bajo se anota que se hizo en 1756, se ha tomado la anterior fecha de 1755, de acuerdo con las respectivas portadas de los cuadernillos de las partes de violón y contrabajo.

⁴⁸ BHM Mus 61-21.

designado y sustituirlo por otro. Tal es el caso anteriormente descrito o, por ejemplo, el de la *La avaricia castigada*,⁴⁹ en cuya partichela de violín I fue tachado el vocablo sainete y colocado posteriormente en su lugar el de entremés, lo que parece dar a entender que la pieza pasó de ocupar el lugar del intermedio entre la segunda y tercera jornada, reservado al sainete, para ser representado entre la primera y segunda – circunscrito al entremés- (Fig. 3.1). Y a esto quizás se referían cuando anotaban «sainete por entremés», indicación que aparece, por ejemplo, en las respectivas portadas del guión de voz y bajo de *Aprended, flores, de mí*⁵⁰ y *El cautiverio de Ayala*,⁵¹ tal y como puede observarse con respecto a esta última en la Fig. 3.2. Todos estos cambios venían propiciados sin duda por su ajuste dentro de la estructura de la función teatral a la hora de ser representados en las sucesivas reposiciones.



Fig. 3.1. Página de una de las partichelas de violín I procedente de *La avaricia castigada*, Antonio Guerrero (BHM Mus 60-8)

⁴⁹ BHM Mus 60-8.

⁵⁰ BHM Mus 71-48.

⁵¹ BHM Mus 57-7.



Fig. 3.2. Portada del guión de voz y bajo de *El cautiverio de Ayala*, Antonio Guerrero (BHM Mus 57-7)

Entre los ingenios para cuyas obras Antonio Guerrero puso música, aun al margen de que gran cantidad de los textos de estas piezas figuran como obras anónimas,⁵² ocupa un lugar preponderante el célebre Ramón de la Cruz (1731-1794).⁵³ A su ingenio se deben, que se sepa, *El alcalde contra Amor*, *La avaricia castigada*, *El chasco de los adrezos*, *El ensayo sin ensayo*, *La visita del hospital del mundo*, *El mesón*

⁵² Véase a tal efecto Juan F. Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII* (Oviedo: Instituto Feijóo de estudios del siglo XVIII, 1993).

⁵³ A propósito de Ramón de la Cruz véase Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899); _____, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, 2 vols. (Madrid: Bailly Bailliére, 1915-1923); Ramón de la Cruz y Cano, *Sainetes*, estudio preliminar, edición y notas de Mireille Coulon (Madrid: Taurus, 1985); Mireille Coulon, «De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece», *El teatro español del siglo XVIII*, 2 vols., ed. Josep Maria Sala-Valldaura (Lleida: Universitat de Lleida, 1996), vol. 1, pp. 265-287; _____, «Música y sainetes. Ramón de la Cruz», *Teatro y música en España los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 289-307; John Dowling, «Ramón de la Cruz en el teatro lírico del XVIII: el poema y la música», *El teatro español del siglo XVIII*, 2 vols., ed. Josep Maria Sala-Valldaura (Lleida: Universitat de Lleida, 1996), vol. 1, pp. 309-327; y Patrizia Garelli, «Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos», *El teatro español del siglo XVIII*, 2 vols., ed. Josep Maria Sala-Valldaura (Lleida: Universitat de Lleida, 1996), vol. 2, pp. 447-473.

de Villaverde, *El músico de repente*, *El poeta y sus compañeros* y *La Puerta del Sol*.⁵⁴ Por otra parte, también se encuentran entre las obras de Guerrero, música incidental compuesta para obras de Juan de Agramont y Toledo, como *El que malas mañan hace* y *Pagar dos prendas dos veces*.⁵⁵ Por último, no podía faltar aquí la figura del tan mencionado en los documentos de la época Antonio Pablo Fernández, que ideó los textos de «En la villa de Villamanta» y «Ganancia de pescadores»,⁵⁶ y otras piezas más de las que no se conoce su título debido a su consideración de piezas breves.

Finalmente, debe hacerse obligada mención a las piezas musicales con que Guerrero ilustró estos géneros dramáticos, si bien, por razones lógicas, no podré detenerme aquí en la descripción de cada uno de ellos. De la misma manera que en el caso de las comedias, la música compuesta por Antonio Guerrero para los diversos géneros de teatro breve varía en cuanto a número y tipología de piezas, lo cual no es más que un reflejo de lo que ocurre en la música de los restantes compositores.⁵⁷ Por otra parte, al margen de que dentro de este amplio grupo se integren diferentes denominaciones –introducciones, bailes, entremeses y sainetes-, la realidad refleja que en materia musical el contenido de cada uno de ellos no es realmente diferente. De hecho, incluso parece ser que en alguna ocasión se reutilizó la propia música, como ocurrió con la del sainete *El chasco de los adrezos* (1765),⁵⁸ que también parece ser que sirvió posteriormente para el de *Los despechados* tan sólo colocando una segunda línea de texto bajo la primitiva.

Por lo que se refiere concretamente al tipo de piezas musicales que habitualmente aparecían en este tipo de obras dramáticas, Subirá da la clave al mencionar que eran

⁵⁴ BHM Mus 65-45, Mus 60-8, Mus 63-5, Mus 63-25, Mus 66-6, Mus 62-33, Mus 61-15, Mus 62-38, y Mus 71-31, respectivamente.

⁵⁵ BHM Mus 63-41 y Mus 61-35, respectivamente.

⁵⁶ BHM Mus 71-7 y Mus 69-4, respectivamente.

⁵⁷ Subirá, «La participación musical en los sainetes», pp. 1-14.

⁵⁸ BHM Mus 63-5.

en realidad, las mismas de que ofrecen las tonadillas tan repetidas muestras, puesto que los mismos eran también los compositores a quienes se confiaba su producción y los intérpretes a quienes se encargaba su ejecución, así como también los auditorios para los cuales lucían sus dotes aquellos creadores y esos intérpretes.⁵⁹

De entre todas ellas, como bien puede apreciarse en los intermedios compuestos por Guerrero y en palabras del propio erudito, «la seguidilla reinaba por doquier».⁶⁰ Porque, continuando con su planteamiento y teniendo en cuenta que a lo largo de este trabajo se volverá a hablar de ella,

ya entonada, ya vulgar, pero siempre avasalladora, constituyó durante varios decenios, algo inevitable en esas obras de arte menor. Y aún se la veía con alguna frecuencia en otras obras mayores –comedias, dramas, tragedias, etc.- [...]. Las seguidillas, durante larguísimo tiempo y desde el primer instante, constituían el número final de las tonadillas, tanto las satíricas y monológicas, como las de trama y para varios personajes. Además, solían aparecer hasta otras dos veces, en una misma obra, de modo que se las encuentra hoy por millares en los fondos manuscritos e inéditos de la Biblioteca Municipal madrileña. Por otra parte, se las solía cantar sueltas, es decir, desligadas de la acción teatral. No es, pues, extraño que las seguidillas invadiesen el terreno saineteril. Y lo invaden, en efecto, las seguidillas a solo y a coro, ya para cantar, ya para bailar.⁶¹

Además de las seguidillas, de cuya amplia presencia ya se ha hablado, también entre la música para géneros breves siguen apareciendo de manera más que notable los tan referidos quatos y coros, si bien también era habitual encontrar, aunque en menor medida y de manera variable, otro tipo de piezas más o menos aisladas.

Mención especial por lo que atañe a este estudio es la notable presencia de tonadillas como parte de la música compuesta por Antonio Guerrero para diversas

⁵⁹ Subirá, «La participación musical en los sainetes», cita en p. 8.

⁶⁰ Subirá, «La participación musical en los sainetes», cita en p. 8.

⁶¹ Subirá, «La participación musical en los sainetes», cita en p. 8.

piezas dramáticas de teatro breve, algo verdaderamente excepcional por cuanto que son escasísimas las tonadillas de este tipo y prácticamente todas pertenecen a la pluma de Antonio Guerrero, como se anunció en el capítulo 1 de esta misma obra. Este hecho, si bien puede pasar *a priori* desapercibido, resulta vital para comprender el proceso de transición entre las antiguas tonadillas teatrales y el nuevo concepto que bajo la misma denominación dominará la segunda mitad del siglo, a la vez que convierte a Guerrero y, en consecuencia, a su obra en ineludible objeto de estudio.

Se trata de un conjunto de 13 obras –bailes, entremeses y sainetes- que contienen, respectivamente, de una a tres tonadillas explícitamente así denominadas, ya sea insertas dentro del propio texto de la obra o epilogando el mismo, lo que conforma un total de 18 tonadillas.⁶² Las piezas a las que me refiero, que han sido recogidas en la Tabla 3.1, se encuentran fechadas entre los años de 1752 y 1757, momento este en que, como bien conoce ya el lector, se supone el surgimiento del nuevo género. De esta manera, de aquel año de 1752 es el baile o sainete *Los despropósitos*,⁶³ que incluye entre su música incidental dos tonadillas: «De Puerto Rico vengo» -Tonadilla del *Cachumbo* en las partichelas instrumentales-, y «Tonada del macaquiño», respectivamente. Por otra, *La huerta de Casani*,⁶⁴ obra de amplia presencia musical que finaliza precisamente con la tonadilla «Mis mosqueteros»; finalmente, el entremés *Las fiestas de Villamanta*,⁶⁵ del que se sabe que fue representado en la comedia *El arca de Noé*, que concluye con la tonadilla «Chulitos apasionados». A partir de aquí, en los sucesivos años continúan apareciendo tonadillas, si bien su escritura desaparecerá – casualmente o no- de los respectivos materiales musicales paralelamente al florecimiento de otras tonadillas cercanas en menor o mayor medida a aquellas que verán la luz de manera plenamente autónoma en manuscritos independientes en el año

⁶² Algunas de estas piezas fueron señaladas por Subirá a lo largo de sus investigaciones, no obstante, sin un planteamiento metodológico científico.

⁶³ BHM Mus 63-31.

⁶⁴ BHM Mus 70-12.

⁶⁵ BHM Mus 69-28. Fecha de 1752 consignada en las partichelas instrumentales.

de 1758, tales como *Los alguaciles*,⁶⁶ *El soldado y el viejo*⁶⁷ y *El trapacero maestro y su pasante*,⁶⁸ también de Antonio Guerrero.

Algunas encuentran su justificación en el propio contexto de la obra que las cobija; otras se desentienden del asunto de ésta, presentándose más bien como un añadido o final que rápidamente trae a la mente la función que después tendrán las seguidillas epilogales –ajenas al asunto principal de la pieza dramática en cuestión- en el seno de las tonadillas independientes. Algunas mantienen la sencilla alternancia entre estrofas y estribillo de las antiguas tonadillas de los 40 expuesta en el *Memorial Literario* y descrita a comienzos de este trabajo –de ahí la frecuente aparición de la indicación D.C.-; pero también otras presentan una forma más amplia, incluso un planteamiento tripartito que se aleja de aquellas y se asemeja a las tonadillas a solo que tan populares serán en la segunda mitad del siglo. Frecuente es, por otra parte, la alternancia de compás –explícitamente escrita o no-, como rasgo típico del lenguaje hispano; así como los cambios de tempo, sobre todo para acomodar la música a afecto del texto y no tanto para crear una entidad autónoma, como sí ocurrirá en las tonadillas independientes. Sin embargo, no se encuentra, ni siquiera en las más evolucionadas, presencia de interlocutores -tal y como serán entendidos posteriormente-, ni -por supuesto- un argumento; en su lugar, estas tonadillas presentan una cualidad mucho más narrativa, lo que no implica que no fuesen representadas en el escenario. Incluso, están sin estar escritas, a través de la indicación «sigue la tonadilla», que aparece con frecuencia.

⁶⁶ BHM Mus 157-11, Tea 219-36

⁶⁷ BHM Mus 172-5.

⁶⁸ BHM Mus 172-8.

Tabla 3.1. Música incidental compuesta por Antonio Guerrero con presencia de tonadillas

AÑO	TÍTULO	GÉNERO	LOCALIZACIÓN	TONADILLA
1752	<i>Los despropósitos</i>	baile / sainete	BHM Mus 63-31	«De Puerto Rico vengo»
				«Tonada del macaquiño»
	<i>La huerta de Casani</i>	baile / sainete	BHM Mus 70-12	«Mis mosqueteros»
	<i>Las fiestas de Villamanta</i>	entremés	BHM Mus 69-28	«Chulitos apasionados»
1753	<i>La novia para otro</i>	baile / sainete	BHM Mus 71-12	«A la guerra me llevan»
				«En Triana morteros»
	<i>Los señores fingidos</i>	baile / sainete	BHM Mus 64-15	«Palomito de mi vida» «En el puerto de la Habana»
1755	<i>El destierro de los bailes o El auto contra los bailes</i>	baile / entremés / introducción	BHM Mus 70-10	«Mosqueteros de mi vida»
	<i>Los mal casados</i>	baile / sainete	BHM Mus 61-14	«Auditorio siempre excelso»
1756	<i>Pastelero, a tus pasteles</i>	introducción	BHM Mus 61-21	«Un ganso que a una maja»
	<i>El poeta en el ensayo</i>	sainete	BHM Mus 61-22	«Ahora sí quiero yo»
1757	<i>La burla del arriero</i>	sainete	BHM Mus 59-16	«Pajarillo que formas alegre nido»
				«Oigan, escuchen, señores»
				«Hiéndome yo, solita»
	<i>El chasco del casamentero</i>	sainete	BHM Mus 63-1	«Mosqueteros, cazuela y la grada»
	<i>El gracioso detenido</i>	entremés	BHM Mus 63-37	«Espérate, Ayala»
<i>La residencia del chiste</i>	baile / sainete	BHM Mus 64-19	«Dice una maja a un majito»	

Sin embargo, sobre todas estas cuestiones es imposible detenerse debidamente en este momento. Ello implicaría según esta investigación una obligatoria exploración conjunta de los diferentes apuntes teatrales vinculados con cada una de las propias fuentes musicales para encontrar, de entrada, el lugar y función de cada una de estas piezas dentro del conjunto de la música y de la obra literaria,⁶⁹ tarea que daría perfectamente para elaborar una investigación propia y que ha tenido que dejarse forzosamente pendiente para posteriores investigaciones.

3.1.2.3. Tonadillas

Dado que el género de la tonadilla es núcleo sobre el que versa este trabajo, no me extenderé aquí en su descripción, ya que tendrá, por razones obvias, un mayor tratamiento en las páginas sucesivas. No obstante, a modo de introducción, serán mencionadas algunas consideraciones básicas.

No se incluyen dentro de este grupo las anteriormente señaladas tonadillas que forman parte de la música incidental para una determinada pieza de teatro breve, ya que en mayor o menor medida presentan otras características y se incluyen dentro de los materiales musicales de aquellos. Por el contrario, tan sólo tienen cabida bajo esta denominación las tonadillas escritas en manuscrito independiente, que presentan unas características particulares de género. Es decir, lo que José Subirá denominó tonadilla escénica y que, en ese trabajo, con el objetivo de ser lo más rigurosamente posible con la terminología original de la propia época, se ha optado por denominar tan sólo bajo el sustantivo tonadilla, aun a pesar que ello conlleve un mayor esfuerzo a la hora de distinguir entre una u otra acepción del término.

Este corpus de piezas, que conforma el único género enteramente musical de entre los compuestos por Antonio Guerrero, es bastante reducido en comparación con la música escrita para comedias y, sobre todo, con respecto a los entremeses y sainetes. Está conformado por un total de 13 obras, aun teniendo en cuenta las nuevas fuentes que

⁶⁹ Un interesante planteamiento metodológico de este tipo fue propuesto de manera inicial por Begoña Lolo, «Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1765). Una revisión del género», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid – CSIC, 2008), pp. 41-62.

esta investigación ha conseguido aglutinar. Es decir, las 10 obras de las que tradicionalmente se había tenido conocimiento, las cuales fueron dadas a conocer por Subirá en sus trabajos y que han seguido apareciendo en la historiografía posterior, más dos tonadillas localizadas en la Musik- och teaterbiblioteket de Estocolmo y una más de la que se conoce su título y autoría a través del inventario de Manuel Martínez de 1787, pero cuyos materiales se encuentran hoy en día sin localizar.

3.1.2.4. Otras obras

Por lo que respecta a otro tipo de géneros, a través de diversas fuentes se ha tenido noticia de que Antonio Guerrero compuso también música para follas, un género cuyo confuso para los estudiosos que se configuraba como un conglomerado de diversas piezas inconexas entre sí, y loas, resquicio del siglo anterior que todavía era muy habitual en el teatro dieciochesco. De hecho, de la composición de ambos géneros se dio cuenta en el capítulo anterior, sobre todo en el caso del segundo de ellos. Aun así, no se ha podido estimar el lugar que estas obras ocupan dentro del corpus general de su producción ya sea porque no se han conservado manuscritos o porque, debido a la falta de signos de autoría, no puedan ser incorporadas a su catálogo.

Por lo que respecta a la composición de follas, debida cuenta se dio en el capítulo anterior del pago por la composición de una folla en 1741,⁷⁰ cuando Antonio Guerrero trabajaba bajo las órdenes de Antonio Palomino, pieza que esta investigación identificaba con la señalada en la temporada de 1741-1742 por la *Cartelera* de Andioc y Coulon⁷¹ pero de la que, sin embargo, no se ha localizado su partitura. Por lo que se refiere a la composición de loas, los datos suministrados difieren notablemente. Rafael Mitjana mencionó la composición de 40,⁷² mientras que José Subirá⁷³ tan sólo señaló la

⁷⁰ BNE Mss/14015/1 (19).

⁷¹ Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 207.

⁷² Mitjana, *La música en España*, p. 341.

⁷³ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 343.

composición de una única pieza sin título. Bajo esta denominación de género, esta investigación tan sólo ha localizado como tal una única loa, ciertamente sin título, de íncipit literario «A la selva del Parnaso»,⁷⁴ pieza de 1760 a la que a todas luces se refería Subirá. En este manuscrito, además de la música para la loa, que no era más que un quatro para voces y la tradicional orquesta de cuerda con trompas, se encuentra el material instrumental –violines I y II, violón y contrabajo- escrito por otro amanuense para otro quatro. Se trata de un Andante en sol menor y compás de 3/4 para la comedia *Las armas de la hermosura*, obra de Pedro Calderón de la Barca, con la que quizás hubiese estado vinculada esta loa en algún momento.⁷⁵ Aun así, como pudo comprobarse en el capítulo anterior, fuentes de su propia época, tales como recibos o cuentas de gasto, dan cuenta de la composición de loas de una manera más que habitual, aun sin señalar el correspondiente título. En este sentido, no sería descabellada la afirmación de Mitjana, quien podría estar en lo cierto.

Finalmente, debe mencionarse la que parece ser la única incursión del músico fuera del ámbito teatral: una misa que compuso en 1754 para la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, cofradía a la que pertenecieron tanto Guerrero como el resto de su familia y en la que incluso desempeñaron diversos cargos. Sin embargo y lamentablemente, esta pieza, dada a conocer por Subirá a partir de un recibo actualmente en paradero desconocido,⁷⁶ tampoco ha llegado hasta nuestros días.

⁷⁴ BHM Mus 36-8.

⁷⁵ En BHM Mus 3-20 se localiza la música compuesta por Manuel Ferreira para la comedia *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca, cuyo íncipit literario es el siguiente: «No puede amor hace mi dicha mayor».

⁷⁶ Subirá, *El gremio*, p. 154.

3.1.3. Cronología de la obra de Antonio Guerrero

Realizada la descripción general de la obra de Antonio Guerrero, y antes de adentrarme en la descripción de sus fuentes y localización, es el momento de incorporar aquí un pequeño análisis cronológico de su producción que tiene como objetivo contrarrestar el anterior estudio parcelado por géneros y permitir una visión lineal de su labor como compositor.

Para ello se ha incorporado un listado cronológico de sus piezas (Tabla 3.2). Por razones obvias, en esta lista tan sólo han tenido cabida aquellas obras conservadas y fechadas, a las que se han sumado algunas otras que, sin haber sido localizadas, presentan signos de autoría y datación. Todo ello, en consecuencia, corresponde tan sólo a un cierto porcentaje de su producción total. Las diversas fechas han sido tomadas de los correspondientes manuscritos musicales, ya que los apuntes teatrales podrían pertenecer a otras épocas y dar lugar a errores considerables. No obstante, debe tenerse en cuenta el hecho de que aunque en un manuscrito se consignase una determinada fecha, esto no implica que ésta fuese la original de su composición o representación, ya que, como bien señaló Subirá:

La mención cronológica no siempre constituye una prueba indiscutible y fehaciente de la antigüedad, porque más de una vez, al representarse de nuevo una obra que llevaba en el archivo algún tiempo, se sacaron nuevas copias de la parte musical, consignándose en las mismas el año de la «reprise».⁷⁷

En relación con ello, es bastante habitual observar que algunas de las piezas presentan diferentes fechas e, incluso, que algunas de las partichelas incorporan una cifra diferente al de otras, lo cual no es más que un signo de copia y/o puesta en escena posterior. Como consecuencia de todo ello, las conclusiones aquí expuestas o aquellas que el lector pueda extraer particularmente están, obviamente, supeditadas a los datos aportados por las respectivas fuentes. Aun así, esta investigación ha considerado estos

⁷⁷ Subirá, «La participación musical en las comedias», p. 113.

datos y el análisis realizado a partir de ellos lo suficientemente valiosos como para que sean incluidos en esta investigación.

El grueso de las obras compuestas por Guerrero se encuentra fechado en la segunda mitad del siglo XVIII, lo cual no significa que Guerrero no hubiera ejercido su tarea de compositor con anterioridad ya que, como pudo comprobarse ampliamente en el capítulo anterior, se dedicó a ella desde el inicio de su carrera como músico teatral en Madrid desde 1734, y seguramente también lo hiciera anteriormente a esta fecha durante su estancia previa en Zaragoza (1732-1734), aunque de ello no exista constancia hasta el momento.

Entre las obras del compositor fechadas en la primera mitad del siglo se encuentra la música para la primera parte de la comedia *El espíritu foletto* (1739),⁷⁸ pieza que viene a ser, además, la más antigua obra datada de entre todas las que se han conservado del compositor y una de las más vetustas de BHM. Además, anteriores al ecuador del siglo son también otras tres comedias: *La fingida Arcadia* (1744), *Dicha y desdicha del nombre* (1746) y *Carlos V sobre Túnez* (1747).⁷⁹ Salvando el caso de esta última, que quizás olvidó mencionar, todas ellas fueron señaladas por Subirá entre el grupo de las seis comedias fechadas en la primera mitad del siglo de entre las 490 conservadas en BHM.⁸⁰ Las otras tres piezas venían a ser: *Eco y Narciso* (1734) y *Espina* (1747), ambas de Francisco Corradini; y *El domine Lucas* (1747), de José de Nebra.⁸¹ No obstante, a estas obras conservadas de Guerrero habría que añadir aquellos títulos de los que se tiene noticia de su composición a través de documentación de diversa índole pero cuyas fuentes no han sido localizadas, títulos que fueron mencionados detalladamente en el capítulo anterior y que no volveré a citar aquí para no redundar en ello.

⁷⁸ BHM Mus 25-23.

⁷⁹ BHM Mus 7-16, Mus 17-18 y Mus 6-21, respectivamente.

⁸⁰ Subirá, «La participación musical en las comedias», p. 112.

⁸¹ Subirá, «La participación musical en las comedias», p. 112.

Pasada la mediación del siglo, las fuentes conservadas comienzan a ser poco a poco cada vez más abundantes, siendo el periodo comprendido entre los años finales de la década de los 50 y primer lustro de la siguiente donde se concentra un mayor número de títulos. Desde este momento hasta el año de 1768 las fuentes vuelven a reducirse paulatinamente, y con posterioridad a la mencionada fecha, como fue señalado en el capítulo anterior, tan sólo se tiene noticia de dos obras, la música para la comedia *Lo que vale una amistad y Mágico Federico*,⁸² obra datada en 1774, y dos seguidillas para el sainete o entremés de Ramón de la Cruz *No puede ser guardar a la mujer*,⁸³ cuya datación (1774) y atribución se debe a BHM. No se ha podido estimar, sin embargo, si este hecho se debe en sí a la propia casuística de las fuentes o a que realmente Guerrero se encontraba algo más desligado de la composición musical.

Como puede comprobarse, en la primera mitad del siglo y los primeros años de la segunda predomina y es más abundante sin duda el género de la comedia, entendida ésta de una manera más o menos genérica, como ya se advirtió en su correspondiente lugar. Sin duda seguirán estando presentes a lo largo de toda la vida artística del músico, pero se harán menos frecuentes conforme otros géneros, como el sainete, vayan ganando en popularidad. Se asiste, por tanto, a un proceso de descentralización mediante el cual el foco de atención va desapareciendo gradualmente de las piezas de teatro mayor –como comedias y autos sacramentales– para colocarse sobre la composición de otro tipo de géneros breves, tales como sainetes y, posteriormente, tonadillas; algo que realmente obedece al espíritu general de lo que ocurría realmente en la época. Concretamente, no es hasta 1752, bastante tiempo después de las primeras comedias conservadas de Guerrero, cuando aparecen las primeras piezas de teatro breve fechadas. Estas piezas son el baile o sainete *Los despropósitos*,⁸⁴ el entremés *Las fiestas de Villamanta*⁸⁵ y el también denominado baile o sainete *La huerta de Casani*,⁸⁶

⁸² BHM Mus 19-16. Véase la edición de María Luisa Tobar de *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Mágico Federico* (Kassel: Reichenberger, 2000).

⁸³ BHM Mus 100-22.

⁸⁴ BHM Mus 63-31.

⁸⁵ BHM Mus 69-28.

⁸⁶ BHM Mus 70-12.

designación la de baile que, por cierto, aparece en las piezas más antiguas e irá haciéndose también poco a poco cada vez menos frecuente. Posteriormente, los datos que aporta este estudio cronológico referente a los sainetes, concuerdan en gran medida con los aportados por Subirá, que registra una mayor concentración de sainetes fechados en BHM entre los años de 1761 a 1765,⁸⁷ precisamente aquel lustro al que me refería con anterioridad. Finalmente, el período más breve es ocupado por las tonadillas independientes, en parte porque el surgimiento del género como tal se establece, como se pudo comprobar al principio de este trabajo, en torno al año de 1757. Las primeras tonadillas escritas en manuscritos independientes, ya que ligadas a otros tipos de piezas breves son anteriores, aparecen en 1758 y permanecerán hasta el año de 1764.

Tabla 3.2. Listado cronológico de las obras datadas de Antonio Guerrero

FECHA	TÍTULO	GÉNERO ⁸⁸	LOCALIZACIÓN
1739	<i>El espíritu foletto</i>	comedia	BHM Mus 25-23
1741	-	<i>folla</i>	No localizada
1744	<i>La fingida Arcadia</i>	comedia	BHM Mus 7-16
1746	<i>Dicha y desdicha del nombre</i>	comedia	BHM Mus 17-18
1747	<i>Carlos V sobre Túnez</i>	comedia	BHM Mus 6-21
1751	<i>El diablo mudo</i>	auto sacramental	No localizada
1752	<i>Los despropósitos</i>	intermedio	BHM Mus 63-31
	<i>Las fiestas de Villamanta</i>	intermedio	BHM Mus 69-28
	<i>La huerta de Casani</i>	intermedio	BHM Mus 70-12
	<i>El lucero de Castilla y privado perseguido</i>	comedia	BHM Mus 24-7
1753	<i>La novia para otro</i>	intermedio	BHM Mus 71-12
	<i>Los señores fingidos</i>	intermedio	BHM Mus 64-15
1754	<i>Misa</i>	misa	No localizada
1755	<i>La batalla de las Navas</i>	comedia	BHM Mus 6-12
	<i>El destierro de los bailes o El auto contra los bailes</i>	intermedio	BHM Mus 70-10
	<i>Los mal casados</i>	intermedio	BHM Mus 61-14
1756	<i>No siempre es cierto el destino</i>	comedia	BHM Mus 22-11
	<i>Pastelero, a tus pasteles</i>	intermedio	BHM Mus 61-21
	<i>El poeta en el ensayo</i>	intermedio	BHM Mus 61-22

⁸⁷ Subirá, «La participación musical en los sainetes», p. 5.

⁸⁸ Ante la inexactitud con que aparecen denominados en las fuentes gran parte de las piezas teatrales breves, esta investigación ha optado por emplear el término genérico *intermedio*, que engloba a bailes, entremeses, sainetes e introducciones.

	<i>El yerro del entendido</i>	comedia	BHM Mus 14-14
1757	<i>Los bachilleres y las danzas</i>	intermedio	BHM Mus 71-18
	<i>La burla del arriero</i>	intermedio	BHM Mus 59-16
	<i>El chasco del casamentero</i>	intermedio	BHM Mus 63-1
	<i>La cortesana en la sierra</i>	comedia	BHM Mus 25-5
	<i>El delincuente sin culpa y bastardo de Aragón</i>	comedia	BHM Mus 17-17
	<i>El gracioso detenido</i>	intermedio	BHM Mus 63-37
	<i>La invencible castellana</i>	comedia	BHM Mus 26-15
	<i>Las niñeces de Roldán</i>	comedia	BHM Mus 22-12
	<i>El que malas mañas hace</i>	intermedio	BHM Mus 63-41
	<i>La residencia del chiste</i>	intermedio	BHM Mus 64-19
1758	<i>Los alguaciles</i>	tonadilla	BHM Mus 157-11
	<i>El soldado y el viejo o «Señores, la Rosita»</i>	tonadilla	BHM Mus 172-5
	<i>El trapacero maestro y su pasante</i>	tonadilla	BHM Mus 172-8
1760	«A la selva del parnaso»	loa	BHM Mus 36-8
	<i>Cómo se comunican dos estrellas contrarias</i>	comedia	BHM Mus 20-11
	<i>El cubo de la Almudena</i>	auto sacramental	BHM Mus 17-11
	<i>La mágica Nimega y toma de Buda</i>	comedia	BHM Mus 27-5
	<i>Querer sabiendo querer</i>	comedia	BHM Mus 9-18
1761	«Aquestas seguidillas»	seguidillas	ACJ-Fondo Musical 707.1
	<i>El gallego hablador</i>	intermedio	BHM Mus 61-2
	<i>El gallego hablador</i>	intermedio	BHM Mus 61-2 bis
	<i>El botillero</i>	intermedio	BHM Mus 59-2
	<i>Los celos de Rosa</i>	intermedio	BHM Mus 57-5
	<i>Los celos de Rosa, segunda parte</i>	intermedio	BHM Mus 63-2
	<i>Dos chuscas, un soldado y un vejete</i>	tonadilla	BHM Mus 178-9
	<i>Las dos compañías de la legua</i>	intermedio	BHM Mus 63-33
	<i>El examen de hurtar</i>	Intermedio	BHM Mus 63-28
	<i>El gallego hablador</i>	intermedio	BHM Mus 61-2 bis
	<i>La gran boda de gitanos</i>	intermedio	BHM Mus 63-36
	«De músicos nos comemos»	intermedio	BHM Mus 61-5
	<i>El poeta y sus compañeros</i>	intermedio	BHM Mus 62-38
	<i>El Sansón de Extremadura</i>	comedia	BHM Mus 10-4
«En la villa de Villamanta»	intermedio	BHM Mus 71-7	
1762	<i>La avaricia castigada</i>	intermedio	BHM Mus 60-8
	<i>El apartamiento de las hembras y reina fingida</i>	intermedio	BHM Mus 65-41
	<i>Apreuded, flores, de mí</i>	intermedio	BHM Mus 71-48
	<i>Ayala, poeta y mudo</i>	intermedio	BHM Mus 65-39
	<i>La crítica, la señora, la primorosa</i>	intermedio	BHM Mus 63-9

	<i>y la linda</i>		
	<i>Lo que va de ayer a hoy</i>	intermedio	BHM Mus 62-31
	<i>La pastorela</i>	tonadilla	BHM Mus 102-14
	<i>Quien comió, que lleve quien coma</i>	intermedio	BHM Mus 64-31
	<i>El señor de las aguas sucias</i>	intermedio	BHM Mus 64-23
	<i>Tener bien y escoger mal</i>	intermedio	BHM Mus 70-3
	«Ganancia de pescadores»	intermedio	BHM Mus 69-4
	<i>Juana la Rabicortona, segunda parte</i>	comedia	BHM Mus 27-2
	<i>La Lindona de Galicia</i>	comedia	BHM Mus 24-4
	<i>La piedad de un hijo vence la crueldad de un padre. Artajerjes</i>	comedia	BHM Mus 16-2
	<i>La banda de Castilla</i>	comedia	BHM Mus 23-9
1763	<i>Ayala, general</i>	intermedio	BHM Mus 60-9
	<i>Castigar los abusos. El faldero</i>	intermedio	BHM Mus 57-10
	<i>El cautiverio de Ayala</i>	intermedio	BHM Mus 57-7
	<i>La visita del hospital del mundo. La moda marcial</i>	intermedio	BHM Mus 61-6
	<i>Pagar dos prendas dos veces</i>	intermedio	BHM Mus 61-35
	<i>El pintor de su deshonra</i>	comedia	BHM Mus 21-9
1764	<i>La aduana de los trabajos. Los trajes</i>	intermedio	BHM Mus 65-35
	<i>Dos payos y un abogado</i>	tonadilla	BHM 145-13
	<i>La casa del juego</i>	intermedio	BHM Mus 63-18
	<i>Los cazadores y fantasías del Bosco</i>	intermedio	BHM Mus 57-9
	<i>Los cómicos de Pozuelo</i>	intermedio	BHM Mus 58-5
	<i>La condesa de Consuegra, primera parte</i>	intermedio	BHM Mus 71-20
	<i>La condesa de Consuegra, segunda parte</i>	intermedio	BHM Mus 65-33
	<i>El ensayo sin ensayo</i>	intermedio	BHM Mus 63-25
	<i>Una gitana y un indiano</i>	tonadilla	BHM Mus 179-3
	<i>La jura del alcalde</i>	intermedio	BHM Mus 61-7
	<i>Un padre, la madre y su hija</i>	tonadilla	BHM Mus 145-11
	<i>Paso de la voz hay dicha</i>	intermedio	BHM Mus 71-28
	<i>Las persecuciones de Ayala</i>	intermedio	BHM Mus 61-37
	<i>El poeta de capricho</i>	intermedio	BHM Mus 61-36
	<i>Cuánto se engañan los ojos y padecer hasta triunfar</i>	comedia	BHM Mus 20-12
1765	<i>El caballero y la dama</i>	comedia	BHM Mus 17-12
	<i>A público agravio, pública venganza</i>	intermedio	BHM Mus 65-40
	<i>El chasco de los adrezos</i>	intermedio	BHM Mus 63-5
	<i>El examen de majaderos</i>	intermedio	BHM Mus 70-8
	<i>El padre escrupuloso</i>	intermedio	BHM Mus 61-30
	«Todo sea alegría»	intermedio	BHM Mus 69-2

	<i>El vizconde de la Gotera</i>	intermedio	BHM Mus 59-18
	<i>El honor más combatido y crueldades de Nerón</i>	comedia	BHM Mus 11-1
1766	<i>Como la luna creciente</i>	comedia	BHM Mus 8-5
1767	<i>El alcalde contra Amor</i>	intermedio	BHM Mus 65-45
	<i>El chasco del borrico</i>	intermedio	BHM Mus 71-24
	<i>Duelos de amor y lealtad</i>	comedia	BHM Mus 25-24
	<i>Es la una de las tres</i>	comedia	BHM Mus 23-11
	«Alcachofas, judías, guisantes»	intermedio	BHM Mus 59-5
1768	<i>Acrisolar la lealtad. El Siroe</i>	comedia	BHM Mus 5-6
	<i>El nuevo plantío</i>	intermedio	BHM Mus 62-42
1774	<i>Lo que vale una amistad y Mágico Federico</i>	comedia	BHM Mus 19-16
	<i>No puede ser guardar a la mujer</i>	intermedio	BHM Mus

3.1.4. Localización y fuentes

Prácticamente todo el conjunto de las obras compuestas por Antonio Guerrero se conserva actualmente dentro de la Colección de teatro y música de la Biblioteca Histórica de Madrid, «una de las más importantes fuentes para el estudio del arte escénico y musical en España, en especial para el período de los siglos XVIII y XIX, un valioso patrimonio documental único en España».⁸⁹ Este centro custodia, desde que allí fueran depositados en 1898, los antiguos fondos teatrales de los coliseos, antes corrales, de los Caños del Peral, Cruz y Príncipe, lugares estos dos últimos en los que, como se pudo comprobar en el capítulo anterior, el compositor desarrolló casi la totalidad de su amplia carrera teatral como músico de compañía.

Por lo que se refiere particularmente al caso de las obras de Antonio Guerrero, prácticamente todas las características que definen el formato de las fuentes musicales de la colección, ampliamente estudiada en época reciente por Ascensión Aguerri a

⁸⁹ Ascensión Aguerri Martínez, «La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal». *Revista General de Información y Documentación*, 17/1 (2007), pp. 133-164, cita en p. 134.

través de diversas publicaciones,⁹⁰ es también aplicable a las piezas de nuestro músico. Atendiendo a las propias palabras de la autora,

El formato del ejemplar es apaisado, formado por bifolios sueltos cuando contienen las partichelas y unidos en el caso de los guiones de voz y partituras. Raras veces se presenta el conjunto cosido o encuadernado, aunque sí existen algunos con encuadernación en tafilete rojo o marrón, típica del Coliseo del Buen Retiro. El papel es pautado y también se distingue la marca de la caja de escritura. La portada es similar a la de los apuntes de teatro con indicación del autor, el título; también incorpora algunas veces el nombre de los cantantes principales, en el caso de las tonadillas por ejemplo. Portan menos firmas que los libretos, y en las camisetas que agrupaban el legajo con la obra completa se aprecia en algunas de ellas la caligrafía de Barbieri y Subirá. Figuran también algunas rúbricas de copistas, músicos, etc.⁹¹

De todo ello, sin duda lo más llamativo a nuestros modernos ojos consiste en el hecho de que las composiciones no están escritas según nuestro tradicional sistema en partitura, sino por partes o partichelas instrumentales, obviamente, porque estaban pensadas directamente para ser interpretadas. Es decir, por una lado el guión de voz y bajo –llamado también parte de clave o guión de apuntar-, en el que, de acuerdo con la tradicional escritura del bajo continuo, aparece la línea del bajo y, encima de éste, cada una de las distintas voces con sus respectivos textos; lo cual resultaba tremendamente útil, además de para la ejecución de la obra en sí, para enseñar la pieza a los diversos cantantes. Por otra, las diferentes partichelas individuales de cada uno de los instrumentos que intervenían particularmente en cada composición. Con la intención de

⁹⁰ Para un mayor conocimiento sobre la importante colección de música y teatro que alberga este centro, véase: Ascensión Aguerri Martínez, «La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: apuntes para su estudio», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003 pp. 92-107; _____, «La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal», *Revista General de Información y Documentación*, 17/1 (2007), pp. 133-164; _____, «Catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 481-490; _____ y Purificación Castro Gómez. «El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35 (1995), pp. 433-450.

⁹¹ Aguerri, «La colección de música y teatro», cita en p. 97.

que el lector pueda entenderlo de una manera mucho más gráfica han sido incorporados a este trabajo dos imágenes seleccionadas de entre las fuentes musicales de la producción del compositor. Se trata de la primera página del guión de voz y bajo de la música para el sainete *El que malas mañas hace*⁹² (Fig. 3.4) y la correspondiente partichela para este mismo número de uno de sus instrumentos, más concretamente, la de violín I (Fig. 3.5).

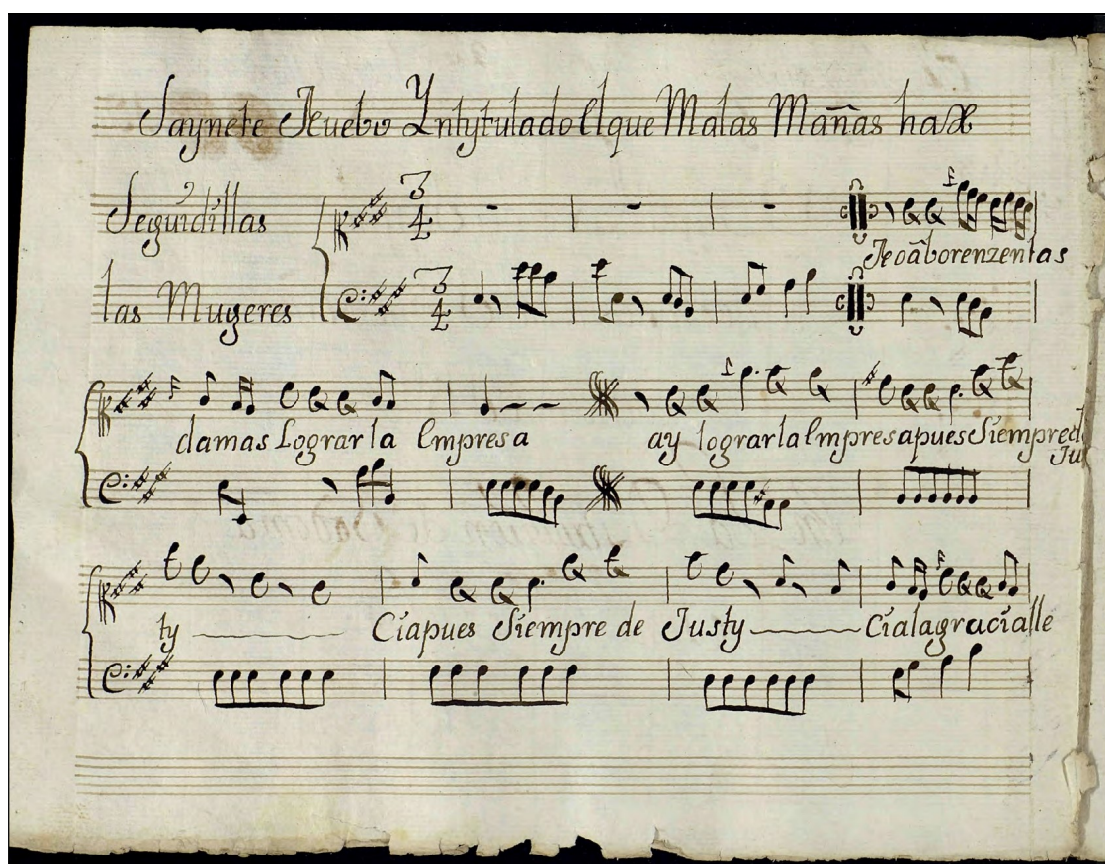


Fig. 3.3. Página del guión de voz y bajo de la música para el sainete *El que malas mañas hace* (1757), Antonio Guerrero (Mus 63-41)

⁹² BHM Mus 63-41.

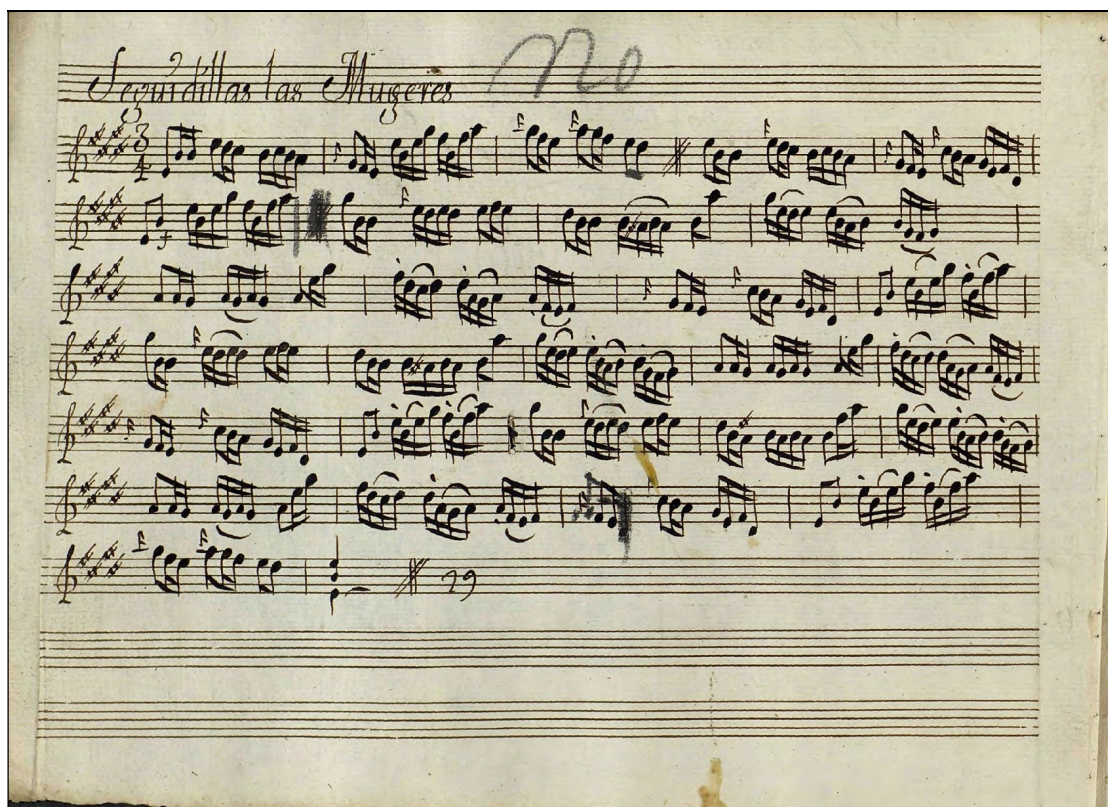


Fig. 3.4. Página de la partichela de violín I de la música para el sainete *El que malas mañas hace* (1757), Antonio Guerrero (BHM Mus 63-41)

No obstante, ello no significa que no existan casos en los que la música de una determinada pieza teatral sea escrita en partitura, aunque sí es poco habitual.⁹³ Este es el insólito caso, no sólo de entre la producción de Guerrero, sino también entre el resto de obras teatrales de la colección, de los materiales de la de la música incidental compuesta para los autos *El cubo de la Almudena*⁹⁴ y *La mágica Nimega y toma de Buda*,⁹⁵ ambos del año 1760, los cuales presentan una partitura completa y no partes sueltas como es lo habitual tal y como puede comprobarse en las Fig. 3.5 y Fig. 3.6, pertenecientes al segundo de los títulos mencionados.

⁹³ Entre las escasas piezas de este tipo de formato pertenecientes al repertorio tonadillesco puede citarse *El corazón* (1762), de Luis Misón (BHM Mus 167-7).

⁹⁴ BHM Mus 17-11.

⁹⁵ BHM Mus 27-5.



Fig. 3.6. Página de *La mágica Nimega* y toma de Buda (1760), Antonio Guerrero (BHM Mus 27-5)

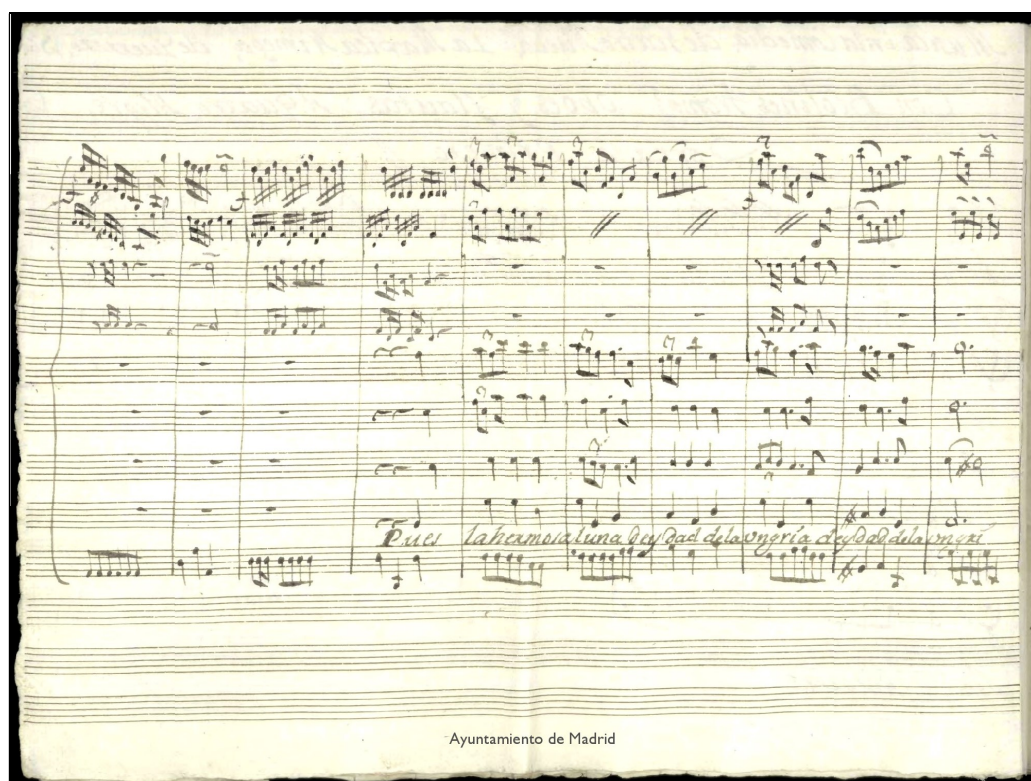


Fig. 3.6. Página de *La mágica Nimega* y toma de Buda (1760), Antonio Guerrero (BHM Mus 27-5)

No obstante, aun siendo los materiales musicales las principales fuentes de las obras de Antonio Guerrero, no deben olvidarse nunca otros documentos que resultan imprescindibles e inseparables de los anteriores para un correcto estudio de cualquiera de las composiciones presentes entre los fondos custodiados por este centro. Se trata, ciertamente, de los apuntes teatrales, materiales a los que se refería Aguerri en la anterior cita y que aquí define más detalladamente de la siguiente manera:

Son los cuadernos manuscritos –autógrafos o copias-, o impresos que contienen, además del texto dramático, las indicaciones y anotaciones para la puesta en escena de una obra teatral. Algunos, además, llevan las censuras y diligencia de aprobación necesarias para poder representar una pieza dramática. Son informaciones diferentes a las que el propio autor dramático incorpora a su texto y que coinciden normalmente con las que se editaban cuando se imprimían estas obras. Estos ejemplares fueron utilizados por los apuntadores, el director de la compañía o *autor*, el primer actor o el encargado de la escenografía, y en ellos se plasmaban las anotaciones enfocadas a ese montaje: el nombre de los actores, el vestuario, el lugar donde se desarrolla la acción, el comportamiento de los personajes, la entrada de las melodías musicales, versos suprimidos o añadidos, entre otras acotaciones.⁹⁶

No me detendré aquí en exponer aquellas características de formato que presentan estos apuntes, ya que ello ha sido convenientemente estudiado por la autora y expuesto en cualquiera de sus publicaciones. No obstante, antes de proseguir debe destacarse la importancia de los apuntes teatrales sobre todo en el caso de la tonadilla dieciochesca debido a que se trata del único género breve enteramente musical y porque, además, sus textos eran a menudo escritos por los propios compositores, como se mencionará más adelante.

Algo a lo que debe hacerse alusión en este momento es la notable diversidad y variación con que se presentan los respectivos títulos de las diferentes piezas en estas fuentes madrileñas, tanto particularmente en el caso de Guerrero como fuera de él, y, de resultas de todo ello, la dificultad para discernir cuál es el título original. Tanto en el

⁹⁶ Aguerri, «La catalogación de los apuntes de teatro», cita en pp. 484-485.

caso de las comedias como en el de la música para teatro breve, parece quedar claro que el libreto debe imponer el título, si bien la tradición musical ha hecho constar la música incidental normalmente por el que aparecía en las fuentes musicales, el cual, en unas se presentaba acortado y en otras, algo más lejano al otorgado en principio por el dramaturgo en cuestión.

Por lo que se refiere a los títulos que aparecen en los manuscritos musicales para las comedias o autos sacramentales, la situación es habitualmente bastante simple: se muestran sobre todo abreviados o recortados conforme al título dado por el ingenio, literato o libretista, algo que no deja de ser totalmente lógico, e, incluso, a veces, notablemente modificados. Este es el caso, por ejemplo, de *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto*, conocido por esta última parte –que es como aparece en el manuscrito de Guerrero-⁹⁷ o, simplemente, por *El foletto*.

Sin embargo, respecto a los restantes géneros breves, el hecho es algo más complicado, sobre todo en el caso de las tonadillas, hecho del que se hablará en el apartado siguiente. Por lo que respecta a introducciones, bailes, entremeses y sainetes – que es prácticamente el grueso de géneros que integra el grupo-, la casuística es tan amplia que exigiría realizar un estudio pormenorizado que no tiene razón de ser en este trabajo. No obstante se citarán algunos ejemplos. Aparte de la frecuente presencia de diferentes variaciones en un mismo título aun dentro de una misma obra, sin duda debido a la intervención de las diferentes manos que elaboraban las copias, o sus recortes, con una clara intencionalidad práctica; es también usual en algunas fuentes no indicar el título de la pieza de breve, sino tan sólo el de la obra dramática en la cual fue representada, tal y como aparece, por ejemplo, en la música para el sainete que se hizo en la zarzuela *Los villanos en la Corte*.⁹⁸ En otras, no aparece referencia al título escrito por la mano original, pero una caligrafía posterior lo consigna el correspondiente título, como ocurre en el entremés *El gracioso detenido*⁹⁹ o en la introducción *Pastelero, a tus*

⁹⁷ BHM Mus 25-23.

⁹⁸ BHM Mus 59-5.

⁹⁹ BHM Mus 63-37.

pasteles.¹⁰⁰ Sin embargo, también existen otros casos más detallados, los cuales informan tanto del título de la pieza breve en cuestión como del de la comedia con la que ésta fue ejecutada, como ocurre, por ejemplo, en la música para el entremés titulado *Las fiestas de Villamanta*,¹⁰¹ obra de 1752 que fue ejecutada en la comedia *El arca de Noe*. Esto último es algo verdaderamente importante por cuanto aporta datos de gran valor a la hora de reconstruir la tarde teatral al completo.

De todo ello puede deducirse la escasa importancia otorgada a los títulos en las fuentes musicales, que pocas más funciones parecen tener más allá de la de facilitar su localización dentro del caudal de piezas de una determinada compañía. Por otra parte, ello responde sin duda a la propia naturaleza del teatro breve, mucho más efímera que la de las piezas del teatro mayor, aun a pesar de que en esta época constituía una buena parte del atractivo de la tarde teatral. De hecho, por lo general, ni en recibos o cuentas de pago, publicaciones periódicas, carteles ni, a veces, incluso en las propias fuentes musicales se hacía constar el título de las piezas breves que acompañaban la representación de una determinada comedia, aunque sí se consignaba el nombre de ésta y/o el autor que las ingenió en cada caso. A tal efecto, véanse las Fig. 3.7 y Fig. 3.8, las cuales ejemplifican perfectamente lo mencionado.

En la primera de ellas puede observarse un recibo autografiado por Antonio Guerrero y firmado en Madrid a 17 de noviembre de 1734 en el que consta que recibió la cantidad de 120 reales de vellón por la composición de la música nueva para la comedia *El arca de Noe* y sus sainetes, que fue representada por la compañía de Ignacio Cerquera.¹⁰² Aparece, como puede comprobar el lector, el nombre de la pieza principal pero en ningún caso el de los sainetes que iban incluidos en sus intermedios, a los que Guerrero también puso música. Por su parte, la segunda, que pertenece a una época algo posterior a la del músico, muestra el cartel de la representación en el teatro de la Cruz,

¹⁰⁰ BHM Mus 61-21.

¹⁰¹ BHM Mus 69-28.

¹⁰² AVM Contaduría 3-236-4.

el miércoles 12 de septiembre de 1792 a las 7 horas, de *La Egilona*,¹⁰³ pieza compuesta por Blas de Laserna que, según Andioc y Coulon, había sido estrenada el 7 de diciembre de 1785 en el Príncipe.¹⁰⁴ Como puede observarse, se trata de un formulario impreso enmarcado por una orla tipográfica donde se cumplimentó el título de la obra principal a representar, pero que en ningún caso ofrecía dato alguno de la tonadilla que la acompañaba más allá del adjetivo «nueva», el cual, a todas luces, era mucho más importante de cara a llamar la atención del público.

¹⁰³ Cartel de la representación dramática en el Teatro de la Cruz de la comedia *La Egilona*, de Blas de Laserna, el miércoles 12 de septiembre de 1792 a las 7 horas; 1 hoja, formulario impreso cumplimentado a mano, 28 x 39 cm (BHM P1 4-1).

¹⁰⁴ Esta investigación da por supuesto que se trata de la pieza localizada en BHM bajo la signatura Mus 20-22. Según Andioc y Coulon, *Cartelera*, vol. 1, p. 390.

Con la interuⁿ de los señ^{es} D^{ns} Juan^{es} Gonzalez^{es} Dⁿ
 Juan de Nobles Cavalleros Comisarios de Corre^{da} de
 Comedias desta Villa Veruⁿ de D^{no} Geroni^{mo}
 Luis de P^{er} Administrado nombrado J^{mo} para el
 aprouecham^{to} y Producto de ellos # cinco y veinte
 Rs de los Comisarios que se mandaron dar por seron
 por la Musica que se puso nueva en la Comedia
 y Sainetes que se decen Al comp^a de que el autor
 Donasio zozquera intitulada el arca de Noe Ma^d
 y Noue^{ta} de Noe y Parte de Mill Setecientos y trein^{ta}
 taj Quarto = Ano, 1734

Don D^{no} B^{en}ito
 Con nra interuⁿ
 Gonzalez^{es} Lopez

Fig. 3.7. Recibo autógrfo de Antonio Guerrero por la composición de la música para *El arca de Noe* y sus sainetes; Madrid, 17 de noviembre de 1734 (AVM Contaduría 3-236-4)

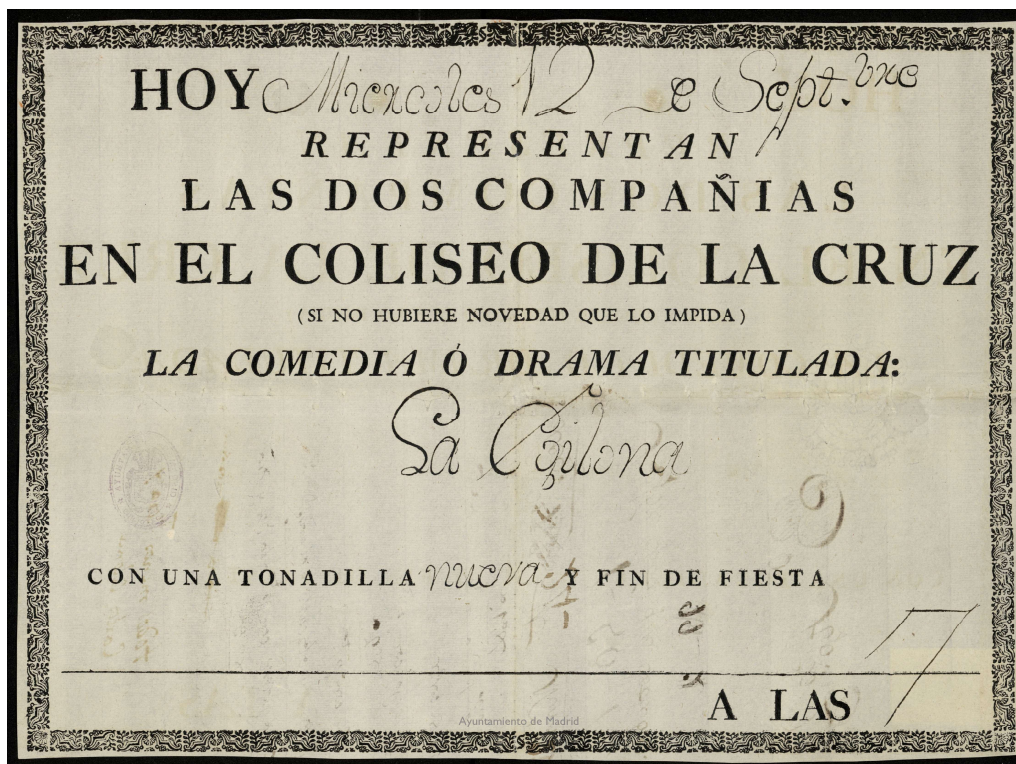


Fig. 3.8. Cartel de la representación dramática en el Teatro de la Cruz de la comedia *La Egilona*, de Blas de Laserna, el miércoles 12 de septiembre de 1792 a las 7 horas; 1 hoja, formulario impreso cumplimentado a mano, 28 x 39 cm (BHM Pl 4-1)

Fuera de la Biblioteca Histórica de Madrid, a la que, por la gran importancia de sus fondos teatrales, se ha dedicado una notable discusión dentro de este apartado, esta investigación también ha podido localizar algunas otras obras en otros centros más o menos alejados de la capital española, de las que se hablará más detenidamente a continuación.

Uno de ellos es la Catedral de Jaca, en cuyo fondo musical se han localizado dos piezas. Por una parte, unas seguidillas a dúo fechadas en el año de 1761, cuyo texto comienza con los siguientes versos: «Aquestas seguidillas».¹⁰⁵ Como puede observarse en la Fig. 3.9, se trata a todas luces de una pieza procedente del caudal de los teatros madrileños, no sólo porque presenta exactamente el mismo formato e incluso igual amanuense que algunas de las obras localizadas en BHM, sino porque su texto hace alusión a Rosita –Rosalía Guerrero–, actriz ligada a los teatros de la Villa que participó,

¹⁰⁵ ACJ-Fondo Musical 707.1.

entre otras muchas piezas, en la interpretación de la tonadilla a cuatro *El soldado y el viejo*, en 1758, y en la versión posterior de la misma, titulada *Dos chuscas, un soldado y un vejete*, también de aquel mismo año de 1761. Lamentablemente, de las seguidillas a las que me refiero tan sólo se ha conservado el cuadernillo que contiene el guión de voz y bajo y no las correspondientes partichelas instrumentales. Casi con toda seguridad se trata de una pieza compuesta para alguna suerte de obra teatral, comedia o sainete, por ejemplo. Por otra, también en este mismo centro se ha localizado la *Tonadilla de Cartagena*, de íncipit literario «Mosqueteros de mi vida»,¹⁰⁶ obra que podría fecharse en torno a 1740. Debido a que la pieza ocupará una parte considerable del discurso de las páginas restantes de este trabajo se mencionará tan sólo por el momento que se trata clarísimamente de una tonadilla primitiva de tipo canción que fue copiada por Antonio Esteban, amanuense en el Pilar de Zaragoza, según aparece en el propio manuscrito. Otro de los centros en los que se han localizado piezas de Antonio Guerrero fuera de la Biblioteca Histórica de Madrid es la lejana Musik- och teaterbiblioteket de Estocolmo, lugar en el que se custodian las tonadillas a dúo sin fecha «Apartada de la Corte»¹⁰⁷ y «Que es fácil lo que se quiere»,¹⁰⁸ respectivamente, así como las seguidillas nuevas «Si me aplico al descanso»;¹⁰⁹ piezas todas ellas copiadas a partir de fuentes desconocidas por un mismo amanuense, de cuyo formato se hablará también con posterioridad.

Por otra parte, debe mencionarse que, al contrario de lo que ocurre con otros compositores teatrales de la época, no se han encontrado manuscritos musicales de Guerrero ni en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid ni en la Biblioteca Nacional de España, lugares donde también se encuentra un importante fondo de tonadillas.¹¹⁰ Aun así, en este centro sí que se han localizado algunos libretos correspondientes a varias de sus tonadillas, hecho del que se hablará detenidamente con posterioridad.

¹⁰⁶ ACJ-Fondo Musical 707.2.

¹⁰⁷ MTB Xe-R 156:16.

¹⁰⁸ MTB Xe-R 156:17.

¹⁰⁹ MTB Xe-R 156:15.

¹¹⁰ A tal efecto véase Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», *Revista de Musicología*, XXV/2 (2002), pp. 439-469.

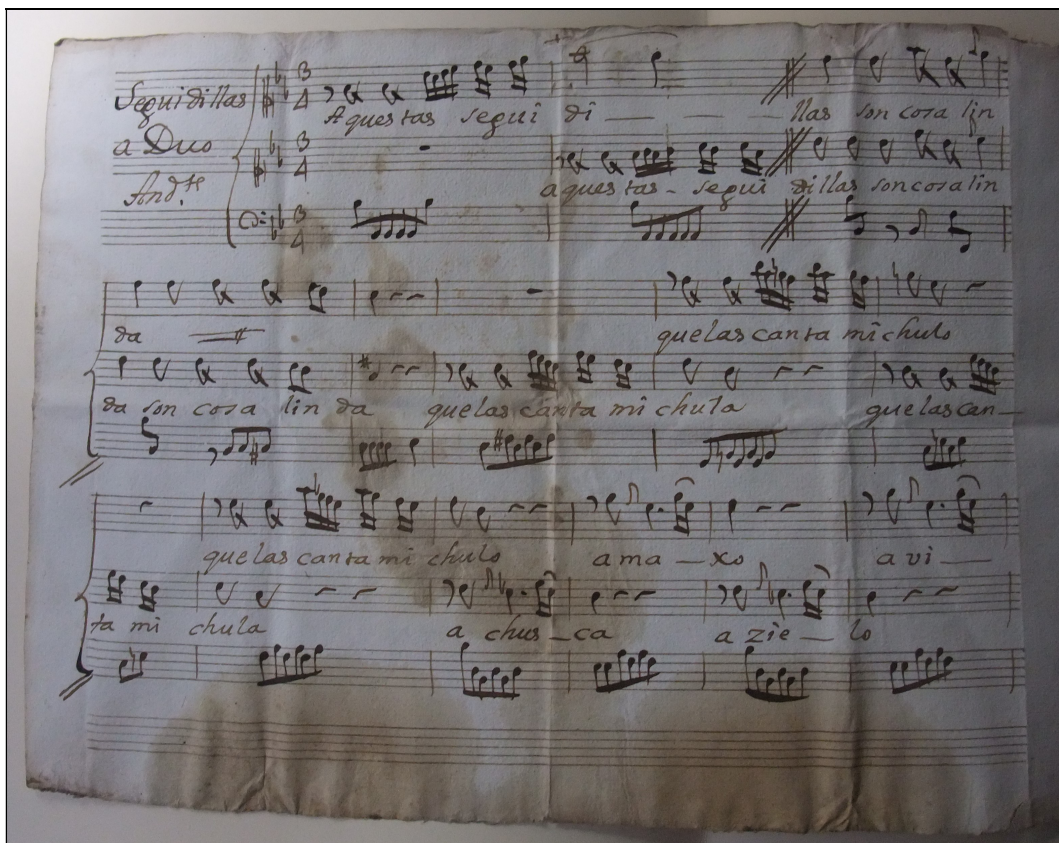


Fig. 3.9. Página de «Aquestas seguidillas», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.1)

Asimismo, no se descarta que, con el devenir de nuevas investigaciones que este trabajo pueda suscitar, puedan hallarse composiciones en otros centros, sobre todo después de conocer la existencia de obras en centros más o menos alejados de Madrid – como MTB y ACJ-. Entre estos lugares podría encontrarse Zaragoza, lugar en el que Guerrero trabajó previamente a su incursión como primer músico de compañía en Madrid, durante al menos las temporadas teatrales de 1732-1733 y 1733-1734. Otro de ellos bien podría ser Granada, ciudad en la que Guerrero ejerció durante al menos las temporadas líricas de 1770-1771 y 1771-1772, la cual custodia diversos documentos relativos a su labor como músico y compositor durante este período.

Aun con todo lo expuesto, sería un total engaño tomar como la única producción de Antonio Guerrero aquellas obras conservadas hoy en día, ya que con total seguridad este corpus no sería más que una parte del que creara en su momento. En este sentido, no sólo los propios manuscritos –musicales o literarios- constituyen fuentes de

información para el conocimiento de la producción de Antonio Guerrero. En otro tipo de documentos, tales como recibos de abono, listas de pagos o de gastos, inventarios, etc., aparecen claras referencias a títulos de obras de las que no se había tenido noticia hasta ahora, algunos de ellos dados a conocer en el capítulo anterior, y que esta investigación ha incorporado consecuentemente al listado global de su producción. Todo ello resulta verdaderamente significativo no sólo de cara a tener una concepción lo más global posible sobre el número y tipología de las obras compuestas por el músico, aun a pesar de que no se hayan conservado, sino porque, además, supone el punto de partida para el establecimiento de nuevas atribuciones. De esta manera, una vez con los títulos en la mano, se ha emprendido la no fácil tarea de su localización en diversos centros, pero, sobre todo, en el seno del gran caudal de obras anónimas que figuran entre los fondos de la BHM.¹¹¹ Con esta investigación se ha emprendido esta difícil pero, a la vez, satisfactoria ocupación, de la que dará cuenta en el lugar que corresponda.

3.2. El corpus de tonadillas de Antonio Guerrero

El corpus de tonadillas escritas en manuscrito independiente compuestas por Antonio Guerrero no es excesivamente amplio. Apenas está conformado por un total de 13 obras, teniendo en cuenta las nuevas composiciones que este trabajo ha logrado incorporar a su catálogo. Se trata, como ya se ha mencionado en esta tesis, de un grupo realmente pequeño en cuanto a número de piezas –aunque ello no implica que sea poco importante-, tanto en comparación con el de los restantes géneros del mismo compositor, como en relación al de los más representativos tonadilleros de la centuria,

¹¹¹ Para que el lector se haga una idea: de las 490 comedias conservadas en BHM, 149 son anónimas y 317 no están fechadas (Subirá, «La participación musical en las comedias», pp. 110 y 112); de los 480 sainetes localizados en BHM, 173 son anónimos y 321 no presentan año (Subirá, «La participación musical en los sainetes», pp. 4-5). Lo mismo ocurre con las tonadillas conservadas en BHM, donde, de las 1.956 piezas, 270 son anónimas (Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», p. 442).

tales como Misón, Esteve, Laserna o Moral.¹¹² Por otra parte, tampoco pareció ser un período relativamente dilatado el que el músico dedicó a la composición de tales piezas. En este sentido, las primeras muestras datan de 1758, fecha en que fueron compuestas las tonadillas *Los alguaciles*, *El soldado y el viejo* -conocida también por su íncipit literario como «Señores, la Rosita»- y *El trapacero maestro y su pasante*;¹¹³ muestras que continuarán apareciendo durante los siguientes años hasta la fecha de 1764, cuando son fechadas las últimas tonadillas datadas de él: *Dos payos y un abogado*, *Una gitana y un indiano* y *Un padre, la madre y su hija*.¹¹⁴

Hasta el momento, en esto consiste lo único fiable que esta investigación puede ofrecer. Aun así, como podrá imaginarse, todas estas conclusiones son deducciones realizadas en base a obras atribuidas y fechadas, sin tener en cuenta otros factores. Por una parte, el momento histórico que le tocó vivir a nuestro músico, en gran parte anterior al florecimiento y desarrollo de la nueva tonadilla. Por otra, algo a lo que ya se ha hecho mención en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo y que quiero volver a reiterar: la gran cantidad de piezas sin datación ni autoría existentes entre los fondos madrileños, entre las cuales, sin duda, deben encontrarse más obras de Guerrero que, de ser consecuentemente atribuidas, implicarían futuros cambios en la concepción de su corpus tonadillesco.

3.2.1. Tonadillas localizadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

3.2.1.1. Autoría y datación

Como se ha venido afirmando con anterioridad, Subirá atribuyó a Antonio Guerrero un total de diez tonadillas, las diez piezas que tradicionalmente han constituido el catálogo tonadillesco del compositor, todas ellas conservadas en la

¹¹² Sobre los fondos tonadillescos de los respectivos compositores tanto en BHM como en RCSMM y BNE véase los más recientes datos de Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», p. 442.

¹¹³ BHM Mus 157-11, Mus 172-5 y Mus 172-8, respectivamente.

¹¹⁴ BHM Mus 145-13, Mus 179-3 y Mus 145-11, respectivamente.

Biblioteca Histórica de Madrid.¹¹⁵ Se trata, ahora sí, de tonadillas escritas en manuscritos independientes, es decir, no insertas entre la música para una determinada obra de teatro breve. Estas piezas son las siguientes:

1. *Los alguaciles*, tonadilla a seis (1758)
2. *El desafío del usía y la maja*, tonadilla a dúo
3. *Dos chuscas, un soldado y un vejete*, tonadilla a cuatro (1761)
4. *Una gitana y un indiano*, tonadilla a dúo (1764)
5. *Un padre, la madre y su hija*, tonadilla a tres (1764)
6. *La pastorela*, tonadilla a dúo (1762)
7. *Dos payos y un abogado*, tonadilla a tres (1764)
8. *El soldado y el viejo* o «Señores, la Rosita», tonadilla a cuatro (1758)
9. *El trapacero maestro y su pasante*, tonadilla a cuatro (1758)
10. *Un usía y una foncarralera*, tonadilla a dúo

Por lo que se refiere a la autoría de tales piezas, no existe la menor duda de la paternidad de Guerrero para la prácticamente la totalidad de ellas, ya que en casi todas aparece consignado el apellido del compositor -incluso, mediante la italianización de éste conforme a la fórmula «Guerrerini», como aparece en *Los alguaciles*¹¹⁶ en la portada del guión de voz y bajo de los respectivos materiales musicales. Sin embargo, la excepción a lo dicho viene de la mano de la tonadilla a dúo *La pastorela*¹¹⁷ (1762), en la que no aparece el apellido de Guerrero, sino únicamente el nombre de «D.ⁿ Antonio», lo

¹¹⁵ José Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 341; y _____, *Catálogo*, pp. 102-104.

¹¹⁶ BHM Mus 157-11.

¹¹⁷ BHM Mus 102-14.

cual plantea la posibilidad de que pudiera tratarse de una obra apócrifa, sobre todo si se tienen en cuenta un par de consideraciones. Por una parte, que su instrumentación se desmarca de las restantes tonadillas de Guerrero al incluir flautas además de trompas, algo nada habitual en las restantes tonadillas del compositor, pero totalmente justificable debido al carácter pastoral de la obra. Por otra parte, teniendo en cuenta que las primeras noticias de su tocayo Antonio Rosales, también tonadillero, lo sitúan precisamente en la temporada de 1762-1763,¹¹⁸ año en el que consta que recibió 180 reales por tres tonadillas.¹¹⁹ Aun así, confiando en el criterio de autoridad de Subirá y no habiendo rastro de la pieza en el catálogo de Antonio Rosales, elaborado por Begoña Lolo y Germán Labrador,¹²⁰ se ha decidido finalmente admitir como certera esta atribución, hasta que nuevos datos pudieran desmontar tal afirmación.

Debe advertirse, sin embargo, que dos de estas diez tonadillas vienen a ser en realidad una misma obra aun cuando presentan diferentes títulos y fechas. Es el caso de las tonadillas a cuatro *El soldado y el viejo* y *Dos chuscas, un soldado y un vejete*,¹²¹ respectivamente. La primera de ellas está fechada en 1758, mientras que en la segunda se consigna el año de 1761, quizás debido a su utilización en alguna representación posterior; algo bastante insólito, por otra parte, ya que las tonadillas no solían reponerse. De todas formas, estas piezas no presentan variaciones significativas, más allá de algunas pequeñas y casi insignificantes correcciones en el texto provocadas por la consecuente variación del reparto. En este sentido, en el nuevo reparto tomó parte de nuevo Rosa, a los que se unieron la Guzmán, apodo con el que se conocía a María de Guzmán, que en esta ocasión hacía el papel que anteriormente ejecutaba Teresa, y Diego Coronado en el papel de soldado. No aparece, sin embargo, el nombre del intérprete que desempeñó el papel de viejo ni en los materiales musicales ni en el correspondiente apunte teatral.

¹¹⁸ Lolo y Labrador, *La música en los teatros de Madrid, I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, con la colaboración de Albert Recasens (Madrid: Alpuerto, 2005), p. 20.

¹¹⁹ Cotarelo, *Historia de la zarzuela*, p. 125.

¹²⁰ Lolo y Labrador, *La música en los teatros de Madrid*, pp. pp. 44-92.

¹²¹ BHM Mus 178-9.

Por el contrario, sí que se tienen serias dudas respecto a la paternidad de la tonadilla *El soldado y la patrona* -primera parte-,¹²² una obra que fue presentada como anónima en el *Catálogo* realizado por Subirá¹²³ pero que aparece atribuida a Guerrero en el catálogo informatizado de BHM. Se desconoce en base a qué criterios se ha realizado esta atribución ya que en la correspondiente ficha catalográfica no se especifica referencia alguna y en el manuscrito tan sólo aparece la fecha de 1763. En este sentido y ante la ausencia de signos que corroboren dicha atribución, esta investigación ha optado por abstenerse de incluir la mencionada pieza entre la producción tonadillesca del músico hasta que no aparezcan datos que demuestren lo contrario. Por otra parte, debe recordarse la errónea atribución por parte de Mitjana de la tonadilla *La pescadora inocente*,¹²⁴ pieza de la que reprodujo un fragmento en *La música en España*,¹²⁵ arreglado para canto y piano bajo el título de «Canción del arriero». Realmente, como se mencionó al principio de este trabajo, pertenecía a la tonadilla *La pescadora inocente y el arriero*,¹²⁶ de Pablo de Esteve.

Por lo que respecta a la datación de tales obras, también prácticamente todas presentan sus correspondientes fechas, que es de suponer, dada la propia naturaleza del género, como datas de composición y representación. De todas ellas, tan sólo dos plantean un problema de datación al no presentar fecha alguna, lo cual dificulta conocer el lugar que ocupan temporalmente en el seno del resto de la producción de tonadillas del compositor y, por tanto, dentro de la evolución del género en estos primeros años de andadura. Estas piezas son las dos tonadillas a dúo de los usías, denominadas de esta manera aquí por cuanto interviene la misma tipología de personaje: *El desafío del usía y la maja* y *Un usía y una foncarralera*, respectivamente.¹²⁷ Pocos datos concretos

¹²² BHM Mus 104-22. En las partes instrumentales aparece tanto bajo el título *El soldado y una paya*, como *El soldado y la paya*.

¹²³ Subirá, *Catálogo*, p. 301.

¹²⁴ Mitjana, *La música en España*, pp. 341-342.

¹²⁵ Mitjana, *La música en España*, p. 342-343.

¹²⁶ BHM Mus 185-4.

¹²⁷ BHM Mus 181-6 y Mus 181-3, respectivamente.

aportan las fuentes respecto a los actores que intervinieron en ellas, lo cual hubiera resultado de gran ayuda a la hora de establecer una posible datación. En la primera de ellas, *El desafío del usía y la maja*,¹²⁸ tan sólo una de las actrices se alude como «vuestra amada Mariquita», lo cual hizo plantear a Subirá la participación en la pieza de la gran María Ladvenant.¹²⁹ De la segunda, *Un usía y una foncarralera*,¹³⁰ gracias a la mención explícita de algunas de las intérpretes podría suponerse que quizá fue interpretada durante la temporada de 1762-63 ó 1763-1764.¹³¹ En este sentido, en los materiales musicales de la tonadilla tan solo aparece el nombre de Mariana interpretando el papel de Usía, pero en el apunte teatral,¹³² que Subirá no debió consultar ya que tan sólo menciona a esta última en su *Catálogo*,¹³³ aparece este nombre junto al de Antonia interpretando el papel de Foncarralera. Tras consultar las listas de compañía madrileñas, quizás se tratase de las actrices Mariana Alcázar y Antonia Orozco, segunda esposa de nuestro músico, las cuales figuraban como tercera –que era el puesto de graciosa- y octava damas de compañía, respectivamente, en ambas temporadas.¹³⁴

Finalmente, debe hacerse referencia a los correspondientes apuntes teatrales, de los que no dio cuenta el erudito y que esta investigación ha logrado localizar para la mayoría de las obras, tanto en BHM como en BNE, e incluso con más de una copia en algún caso. Apuntes de los que, aunque no presenten signos explícitos de su autoría, no sería difícil pensar que hubiesen sido ingeniados –todos o parte de los mismos- por el propio Guerrero; porque, de acuerdo con Subrá,

¹²⁸ BHM Mus 181-6, Tea 220-131.

¹²⁹ Subirá, *Catálogo*, p. 103.

¹³⁰ BHM Mus 181-3.

¹³¹ En el catálogo de BHM aparece la fecha de ca. 1760 para la tonadilla *Un usía y una foncarralera*.

¹³² BHM Tea 223-190.

¹³³ Subirá, *Catálogo*, p. 104.

¹³⁴ Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 444-446. Para más datos biográficos sobre ambas véase Cotarelo, op. cit. pp. 474-476 y pp. 561-562.

tal vez don Antonio Guerrero escribió la letra de sus tonadillas, aunque no he hallado noticia alguna que permita fundamentar tal suposición. Estaba metido de lleno en la vida teatral durante largos años y era hermano de un famoso actor a quien la literatura debe diversas producciones. Sería, pues, tarea relativamente llana para él la de trazar libretos, sobre todo si consideramos que a la sazón se hilaba menos delgado que después, por hallarse aún en sus albores la tonadilla escénica.¹³⁵

Por tanto, esta investigación no descarta –aunque ello no implica que pueda atestiguar por completo–, que fuesen los propios compositores los que elaborasen los textos de sus tonadillas;¹³⁶ opinión que ya fue vertida Subirá y que mantiene también Lolo, «quizás por evitarse el gasto de pagar a un libretista ya que era el compositor quien debía procurarse los textos o bien por necesidad de entregar música y texto de una manera más completa».¹³⁷

3.2.1.2. Naturaleza de las fuentes

Estas piezas han llegado hasta nuestros días tal y como fueron conocidas y utilizadas en la propia época de Antonio Guerrero. Como en el caso del resto de la producción del compositor localizada en este centro, las fuentes para el estudio de sus obras se dividen en torno a dos grupos: materiales musicales y apuntes teatrales, respectivamente; fuentes de las ya se dio noticia a través de las investigaciones de Aguirre anteriormente. No obstante, los apuntes teatrales se configuran en el caso de las tonadillas como una fuente más importante, si cabe, que en el resto de su producción debido a la suposición anteriormente señalada de que el propio Guerrero pudiera haber realizado los propios textos de algunas o todas estas piezas.

¹³⁵ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, p. 29.

¹³⁶ Véase a tal efecto Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, pp. 29-34.

¹³⁷ Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», cita en p. 450.

En el caso de la música, todas las fuentes están integradas por el guión de voz y bajo más las diferentes partichelas instrumentales, normalmente dos copias de violín I, otras dos de volín II, una de violón y/o contrabajo, y una por cada una de las dos trompas que habitualmente integraban el grupo instrumental. A tal efecto, obsérvense como ejemplo las Fig. 3.10 y 3.11, procedentes de los materiales musicales de la tonadilla *Una gitana y un indiano*,¹³⁸ de 1764. No obstante, el hecho de que no aparezcan otras partichelas no implica que no interviniesen otros instrumentos, como el oboe, fagot o determinados instrumentos de continuo, como guitarra o clave.¹³⁹ Estos materiales presentan un formato de cuarto apaisado, formando respectivos cuadernillos tanto para el guión como para cada una de las restantes partes orquestales. Se supone, por tanto, tal y como ya apuntaron Begoña Lolo y Germán Labrador en su estudio referente a Antonio Rosales, la preexistencia de una partitura general original de la que se copiarían todas y cada una de las partes.¹⁴⁰ No obstante, estas supuestas partituras generales no han llegado hasta nuestros días,¹⁴¹ debido, sin duda, a la propia naturaleza de la música teatral. Concebida ésta con el fin último de la representación –en ningún momento la comercialización, como podría pasar con otro tipo de música de la época-, no se hacía necesaria, por tanto, una partitura general, sino, por el contrario, la copia y puesta a punto de la música en diversas partichelas. De ahí que en muchos casos los materiales musicales estén integrados por diferentes copias de distinta época y desigual amanuense, para satisfacer las necesidades derivadas de uso que pudieran surgir en cada momento. Por su parte, en el caso de los apuntes teatrales, el formato es el de pequeños cuadernos de octavo que, igualmente que en el caso de la música, parecen estar sacados de una partitura anterior, a juzgar por las continuas repeticiones de versos, como puede

¹³⁸ BHM Mus 179-3.

¹³⁹ Con respecto al empleo de los diferentes instrumentos en las tonadillas véase: Marina Barba, «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Cuadernos Dieciochistas*, 16 (2015), pp. 165-185; Joaquín Díaz, «Instrumentos musicales en la tonadilla», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 105-116; José Subirá, «La participación eventual de instrumentos no orquestales en la tonadilla», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 55 (1947), pp. 241-266.

¹⁴⁰ Lolo y Labrador, *La música en los teatros de Madrid*, p. 32.

¹⁴¹ De ahí que se hayan conservado escasas partituras generales dentro de los fondos de BHM. Entre ellas, por ejemplo, la tonadilla a solo *El corazón*, de Luis Misón (BHM Mus 167-7).

comprobarse en la Fig. 3.12, que viene a ser el correspondiente apunte teatral de la anteriormente mencionada tonadilla.

Fig. 3.10. Página del guión de voz y bajo de la tonadilla *Una gitana y un indiano*, Antonio Guerrero (BHM Mus 179-3)

Fig. 3.11. Página de una de las partichelas de violín I de la tonadilla *Una gitana y un indiano*, Antonio Guerrero (Mus 179-3)

1

Fonadilla del Indiano y Pitana

y vivieron

Tea 221-94

Pitana = Oy he llegado chusco
a questa corte
acazar voluntades
de vote en vote
acazar voluntades
de bote en vote
de vote en vote
oy oigan el quenterillo
oigan el quenterillo
mixen el revo
que aunque soi Pitana
que aunque soi Pitana
mui vien loz perco
mui bien loz perco

Caba.º = De Cadiz e llegado
mui placentero
no me obra otra cosa
sino dinero, no me obra otra cosa
sino dinero sino dinero
y pues soi foras texo
y pues soi foras texo

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 3.12. Página del apunte teatral de la tonadilla *Una gitana y un indiano* (BHM Tea 221-94)

Finalmente, no debe olvidarse que entre el caudal de teatro lírico que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, en parte gracias a Francisco Asenjo

Barbieri, se encuentran diversos apuntes teatrales correspondientes a obras del músico, algunos con censura, como es el caso del de la tonadilla a tres *Dos payos y un abogado*, a final de cuyo texto se advertía: «se cantará esta tonada como va enmendada la letra, y no en otra forma sin que balga la excusa de tener aprehendida la música»,¹⁴² tal y como se muestra en la Fig. 3.13.

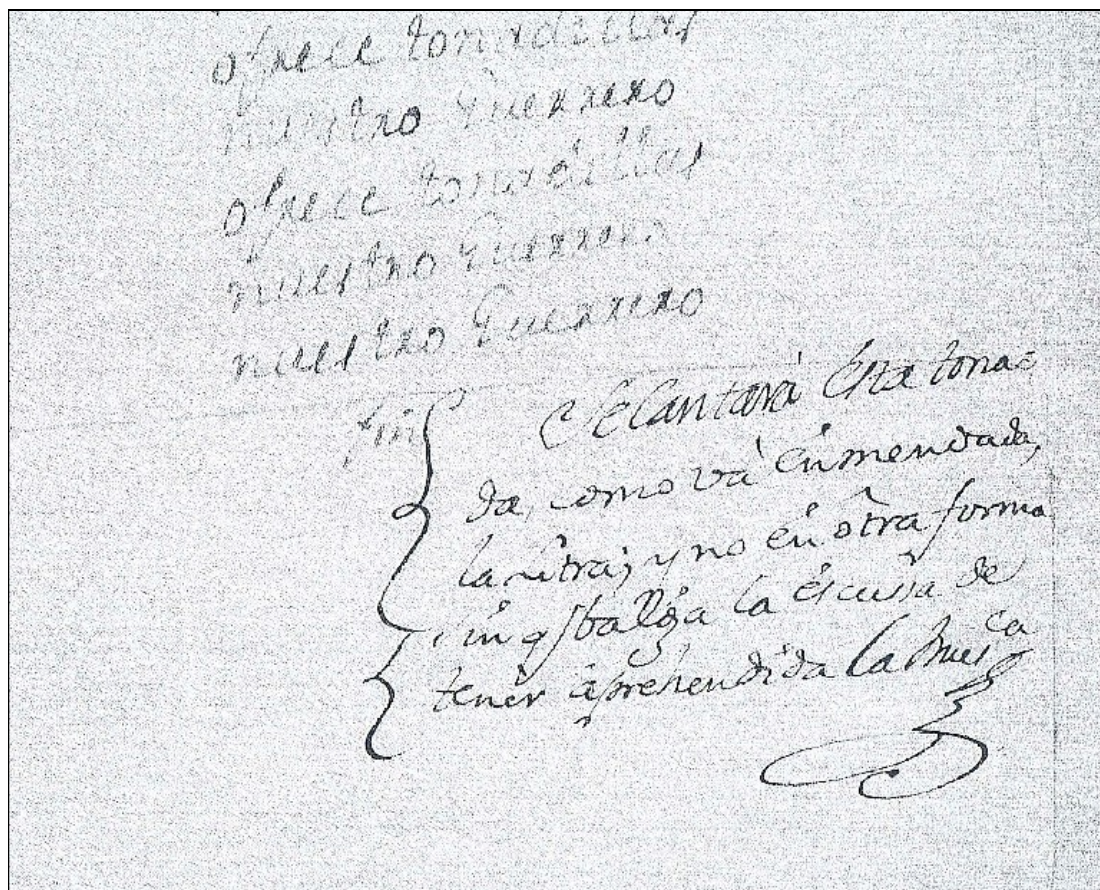


Fig. 3.13. Detalle de la última página del apunte teatral de la tonadilla *Dos payos y un abogado* (BNE Mss/14062/37)

Enunciadas las diferentes fuentes y su localización, debe recordarse aquí la ya señalada cuestión sobre la notable variación con que se presentan los títulos de las obras localizadas en la Biblioteca Histórica de Madrid a la que se hizo aludido con anterioridad. En el caso de las tonadillas, todo lo dicho anteriormente con respecto a los

¹⁴² BNE Mss/14062/37.

géneros breves es aplicable aquí. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en este caso no existe un libreto previo –al menos tal y como se entiende en los restantes géneros– que imponga su criterio literario sobre el musical ya que texto y música están intensamente unidos. De ello dio cuenta Subirá de una manera general,¹⁴³ pero en este momento se atenderá al más concreto caso de las tonadillas de Antonio Guerrero. Así, obsérvese, como, por ejemplo, en algunas obras aparece un título en el manuscrito musical y otro más o menos variado o diferente en el correspondiente apunte teatral e, incluso, cómo varía el título aun dentro de la misma obra, denominándose de una manera en unas partichelas y más o menos diferente en otras.

3.2.2. Nuevas incorporaciones al repertorio tonadillesco de Antonio Guerrero

Como ya se ha apuntado, se da por supuesto que Antonio Guerrero compuso más tonadillas, algunas de las cuales se encontrarán como piezas anónimas entre el caudal de BHM. No obstante, contrariamente a lo que ocurre con obras de mayor envergadura, como comedias o autos, poco o nada informa la documentación existente en relación con los títulos de las tonadillas que eran representadas. De ahí que sea mucho más difícil establecer nuevas atribuciones y, en consecuencia, poder localizar los respectivos materiales.

Al margen de estas dificultades, la buena noticia es que se ha conseguido ampliar el tradicional repertorio de las tonadillas de Guerrero con algunas obras más, lo cual constituye uno de los logros de esta investigación a la vez que ofrece esperanzas sobre la ampliación de su catálogo tanto este género como en el resto de su producción. No obstante, deben realizarse un par de consideraciones fundamentales al respecto, que serán desarrolladas con posterioridad: por una parte, que no todas las piezas se han conservado; por otra, que tampoco se está completamente seguro de que todas ellas sean tonadillas independientes, como las anteriormente señaladas por Subirá.

¹⁴³ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, pp. 35-86.

La primera de estas piezas es la *Tonadilla de Cartagena*, o, según su íncipit literario, «Mosqueteros de mi vida».¹⁴⁴ Se trata de una obra que, como se mencionó anteriormente, se encuentra localizada en el Archivo de la Catedral de Jaca (Huesca) y de la que se conoce que fue copiada por Antonio Esteban, amanuense del Pilar de Zaragoza, en partitura general. No se sabe, sin embargo, cuál es la pieza original de la que fue copiada. Aun así, a partir de sus particulares características formales como tonadilla que alterna un mismo estribillo con diferentes coplas, podría establecerse perfectamente su datación en torno a 1740 y, además –y quizás lo más importante-, asegurar casi con total seguridad su naturaleza como una típica tonadilla ligada a algún tipo de obra de teatro breve, como algún entremés o sainete. De todo ello se hablará profundamente al comienzo del siguiente capítulo, por cuanto que constituye el primero de los casos de estudio que lo conforman.

Por otra parte, en base al inventario de Manuel Martínez de 1787¹⁴⁵ se ha podido incluir una nueva tonadilla de la que no dio cuenta Subirá, seguramente porque no pudo localizar su partitura entre los fondos de la Biblioteca Histórica de Madrid. Se trata de la tonadilla a dúo *El calesero y la maja*, obra que viene a ser la única tonadilla de Antonio Guerrero que aparece en el mencionado inventario y, además, la única de entre todas las nuevas atribuciones que sí puede considerarse como una tonadilla independiente a ciencia cierta, precisamente debido a que proviene del mismo caudal que las restantes tonadillas señaladas por Subirá. Sin embargo, bajo este título concreto no se ha localizado ninguna tonadilla de Guerrero, sino una de íncipit «Ai proe [sic] infeliz»,¹⁴⁶ fechada en 1789 y perteneciente al catálogo de Blas de Laserna; pieza de la que precisamente se han localizado dos libretos: un primer apunte teatral bajo ese mismo título en ITB¹⁴⁷ y otro apunte teatral en BNE bajo la variada denominación de *El*

¹⁴⁴ ACJ-Fondo Musical 707.2.

¹⁴⁵ AVM Corregimiento 1-172-14. Reproducido por Subirá en *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 329-340.

¹⁴⁶ BHM Mus 100-19.

¹⁴⁷ ITB 83065. Con respecto al apunte teatral véase María del Carmen Simón Palmer, «Manuscritos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona», *Anuario Musical*, 33-35 (1978-1980), pp. 141-159. Otro estudio referente a los apuntes teatrales barceloneses ha sido realizado por Aurèlia Pessarrodona Pérez, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», *Recerca Musicològica*, XVI (2006), pp. 17-63.

calesero y su mujer.¹⁴⁸ No obstante, la variabilidad con la que eran nombradas este tipo de piezas hace plantearnos la posibilidad de que la obra a la que se refiere el inventario de Martínez tal vez pudiese encontrarse bajo otro título, hecho que, por otra parte, dificulta aún más si cabe su hallazgo. En este sentido, entre la gran cantidad de piezas anónimas conservadas en BHM se conservan los materiales musicales de una tonadilla a dúo de título *Un arriero y una maja*,¹⁴⁹ de incipit literario «¡Hola, carambola!», pieza de 1762 que encajaría perfectamente dentro del período tonadillesco de Antonio Guerrero. Por otra parte, también han sido localizados otros dos apuntes teatrales en BNE de incipit «Mosqueteritos, vamos andando»: uno de título realmente similar al descrito en el inventario, *La maja y el calesero*,¹⁵⁰ y otro que responde a la denominación *Una chusca y un calasero*.¹⁵¹ De todas formas, hasta que no aparezcan más datos al respecto, ninguna de estas fuentes podrá ser consecuente y definitivamente atribuida a la pluma de Antonio Guerrero.

Finalmente, las dos últimas piezas que esta investigación ha incorporado al repertorio tonadillesco del compositor son dos piezas a dúo con violines y bajo, sin fechar, las cuales, ante la ausencia de título, han sido denominadas de acuerdo con sus primeros versos «Apartada de la Corte»¹⁵² y «Que es fácil lo que se quiere»,¹⁵³ respectivamente. Como se mencionó anteriormente, estas piezas se encuentran localizadas conjuntamente con las seguidillas «Si me aplico al descanso» de Guerrero,¹⁵⁴ de las que éstas no pueden desligarse por mucho que tengan poco que ver con el género que aquí se está tratando, en un lugar tan lejano a Madrid como es la Musik- och teaterbiblioteket de Suecia -antigua denominación Stockholm Kungliga

¹⁴⁸ BNE Mss/14065/56. Tachado en el título: «*la maja*»; sustituido: «*su mujer*».

¹⁴⁹ BHM Mus 97-12.

¹⁵⁰ BNE Mss/14095 (h. 69 r.-72 v.).

¹⁵¹ BNE Mss/14067/2. También presenta escrito de otra mano posterior, seguramente la de Barbieri, el título: *El calesero y la maja*.

¹⁵² MTB Xe-R 156:16.

¹⁵³ MTB Xe-R 156:17.

¹⁵⁴ MTB Xe-R 156:15.

Musikaliska akademins bibliotek-, en Estocolmo; y presentan un enorme valor por cuanto que no se encuentran duplicadas entre los fondos conservados en Madrid.¹⁵⁵

De desconocida fecha de composición, aunque datables en torno a 1758, poco se ha llegado a conocer sobre su origen ni de cómo llegaron hasta Estocolmo. Hoy en día forman parte de la Alströmer Collection de la Musik- och teaterbiblioteket de Suecia, un fondo depositado en 1949 que consta de 231 composiciones impresas y alrededor de 700 manuscritos compilados gracias a Patrick Alströmer (1733-1840), un noble y entusiasta amante musical.¹⁵⁶ No obstante, se trata, a todas luces, de manuscritos españoles de la segunda mitad del siglo XVIII cuya copia se debe a un mismo amanuense que no se corresponde con el de las restantes piezas de Guerrero localizadas en la BHM ni con la grafía de Antonio Esteban, a quien se debe la copia de la mencionada *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida» localizada en ACJ. Con respecto a su formato, de la misma manera que ocurre con las fuentes madrileñas, se presentan escritas según el sistema de partichelas; pero, en cambio, tampoco éste es semejante al de los fondos custodiados en BHM, como sí quedaba perfectamente claro con las seguidillas a dúo ubicadas en Jaca. A tal efecto, véanse las siguientes Fig. 3.14 y Fig. 3.15, dos páginas de la tonadilla «Apartada de la Corte», y compárense con los anteriores ejemplos provenientes de fuentes madrileñas (Fig. 3.10 y Fig. 3.11).

¹⁵⁵ Asimismo, también se conserva en esta misma biblioteca la tonadilla anónima «Tengo yo un galanteo» que quizás pudiera deberse también a la pluma de Antonio Guerrero. La obra que pertenece a la *Leuhusen Collection*, un fondo de música instrumental de mediados del siglo XVIII obtenido en parte gracias al tiempo en que Carl Leuhusen (1724-1795) fue secretario de la Legación Sueca en España que fue adquirido en 1930.

¹⁵⁶ Para más datos véase: Cari Johansson, «Studier kring Patrik Alströmers musiksamling», *Svensk tidskrift för musikforskning*, 43 (1961), pp. 195-207; Jan Ling, «Apollo Gothenburgensis: Patrick Alströmer och Göteborgs musikliv vid 1700-talets slut», *Svensk tidskrift för musikforskning* 81 (1999), pp. 53-94; y _____, «Vad säger oss en samling noter?: fria fantasier kring Patrick Alströmers notsamling», *Inte bara katalogregler: festskrift till Anders Lönn: 5 mars 2003* (Stockholm: Statens musikbibliotek, 2003), pp. 94-107.

Andante

Apartada de la Corte so li
 tamedallo en el roto so li tamedallo en el roto parapesca volun
 tades Comi Cañamebis pon qu pere ci pica ha
 lla pere ai pica quebuerte ri puerteribuerto que queme

Fig. 3.14. Página del guión de voz y bajo de la tonadilla a dúo «Apartada de la Corte», de Antonio Guerrero (MTB Xe-R 156:16)

Violin I^o

Andante

Abasena

Fig. 3.15. Página de la partichela de violín I de la tonadilla a dúo «Apartada de la Corte», de Antonio Guerrero (MTB Xe-R 156:16)

Todo ello parece indicar que estas piezas fueron seguramente copiadas a partir de obras madrileñas: alguna tonadilla independiente o, por el contrario, quizás alguna otra pieza desgajada de cualquier tipo de obra dramática breve. No obstante, la existencia de un único y reducido juego de partichelas instrumentales integrado únicamente por el guión de voz y bajo, violín I, y violín II, respectivamente¹⁵⁷ —en las fuentes custodiadas en BHM lo habitual es que al margen de los vientos exista al menos una segunda copia o duplicado de cada una de las partichelas de violín más una de violón o contrabajo, lógicamente para su ejecución en el seno de la orquesta—, unido a que no presentan fecha de ejecución ni ningún tipo de correcciones, enmiendas o anotaciones interpretativas —tal y como sí ocurre habitualmente en las obras procedentes del caudal del mencionado centro— hacen plantear dos conclusiones. Por una parte, que la instrumentación de tales piezas podría deberse a la propia composición circunstancial de la orquesta en el momento de su composición. Por otra, que las mencionadas obras no fueron concebidas en su origen para ser utilizadas en las representaciones de los teatros de la Villa, si no, más bien, para su custodia en algún tipo de archivo privado, quizás la de la propia colección privada del mencionado Patrick Alströmer. De hecho, la circulación y venta de piezas desgajadas del teatro para uso privado, entre las que se encontraban, cómo no, las propias tonadillas, era algo totalmente frecuente en el siglo XVIII, tal y como puede observarse, por ejemplo, en el siguiente anuncio aparecido en el *Diario Noticioso* (número 13, sábado 16 de septiembre de 1758) en el que se ofrecían tonadillas que habían sido cantadas en los teatros madrileños durante el año de 1758 (Fig. 3.16):

5. En el puesto donde se venden diferentes papelillos, romances, y otras cosas, junto al Convento de Nuestra Señora de la Victoria, se venden las tonadillas más exquisitas y gustosas que se han cantado en

¹⁵⁷ De esta manera, en la portada de la tonadilla «Que es fácil lo que se quiere», de la que no se han conservado partichellas instrumentales algunas, se anuncia una instrumentación con violines y bajos. Por su parte, tanto en la tonadilla «Apartada de la Corte», como en las seguidillas «Que es fácil lo que se quiere», la tercera de las obras confirmadas de Guerrero en Estocolmo, sí que se han conservado las respectivas partichellas instrumentales de violines I y II, aun al margen de que no sea mencionado nada acerca de la instrumentación en sus respectivas portadas.

los theatros de comedias en todo este año de 58, como también cuatro tríos de buen gusto y fáciles de tocar.¹⁵⁸

255

de una persona, que vende 3. *Libretos* pajizas, bien guarnecidas, y no maltratadas, con *Chupas de grana*, *Blancos azules* de barragan, sin chupas.

4 En la calle del Calvario, baxando por la fuente de Relatores, segundada puerta, à mano derecha, caia que hace esquina à la de San Pedro Martyr, al quarto segundo, se vende una *Tapiceria de Benjelas*, de 6. paños, en que se representan hechos de la *Historia Sagrada*; se dará con mucha conveniencia, respecto de estar su dueño para ir fuera de Madrid.

5 En el puesto donde se venden diferentes *Papelillos*, *Romances*, y otras cosas, junto al Convento de nuestra Señora de la Victoria, se venden las *Tonadillas* mas exquisitas, y gustosas que se han cantado en los *Theatros de Comedias* en todo este año de 58. como tambien 4. *Trios* de buen gusto, y faciles de tocar.

6 Se vende un *Aguamanil de jaspe*, sin estrenar, proprio para una *Sacristia*, *Oratorio*, ò para una sala de Señores, por ser muy bien trabajada; daràn razon en casa de Mr. Paul, que vive en los quartos del *Pasadizo de Don Francisco Salcedo*; calle del *Theforo*.

7 En la *Carrera de San Geronymo*, en casa del *Evanista* que està junto à la *Fontana de Oro*, daràn razon de una *Papelera con dos puertas*, con pies, y una *cabidad debaxo para papeles*, y arriba figurada toda la *Mistoria de Adàn Corporeo*, de escultura, con diferentes *secretos*.

PERDIDAS.

1 SE perdió dias passados una *Haca cana*, obicura, como de 6. *quartas*, poco mas, ò menos,

de edad de 5. años; se acudirà para la restitucion à la *Athaona* que llaman de *Cogollo*, calle del *Espiritu Santo* donde daràn el hallazgo.

2 El *Lunes 11.* del corriente se perdió una *Exilla de oro* con 10. *diamantes*, cosida en una *charretera* de seda negra, desde la *Carpinteria* de la calle de las *Huertas*, y boca calle de la del *Lobo*, hasta la *Iglesia de Loreto*; para su restitucion se acudirà al *Sacristan* de dicha *Iglesia*, quien darà el hallazgo correspondiente.

RESTITUCION.

1 LA persona à quien pertenece una *fibra Carta*, de *Carta Executoria* de *hidalguia*, dada en *Valladolid* à 23. de *Noviembre* de 1627. del apellido *Salcedo*, de la *Villa de Gumiel de Izan*, acuda à la *Libreria* que està junto al *Colegio Imperial*, è inmediata à la *Barberia*, donde daràn razon.

AMOS, Y CRIADOS.

1 EN la calle del *Bastero*, pasada la *Taberna*, à la primera puerta, quarto baxo, hay una *moza*, de edad de 22. años, que quiere acomodarse para *Cocinera*.

2 Otra de 26. años, que sabe *coser*, *aplanchar*, y *guisar*, desea tambien acomodarse para todo *trabajo* daràn razon en la misma casa, y quarto, arriba dicho.

3 Otra desea acomodarse en casa de poca familia, como de *marido*, y *muger*, ò para un *Cavallero*, para todo el *trabajo* de la casa; daràn razon en la calle del *Melcon de Paredes*, dos

Fig. 3.16. Noticia referente a la venta de tonadillas publicada en el *Diario Noticioso*, 13 (sábado 16 de septiembre de 1758)

¹⁵⁸ «Noticias de Comercio», *Diario Noticioso*, n.º 13 (sábado 16 de septiembre de 1758), p. 255.

3.3. Catalogación de las tonadillas de Antonio Guerrero

Más allá de las pequeñas, aunque no por ello menos importantes, aportaciones realizadas por José Subirá, de las que se habló al comienzo de este capítulo, y de las fichas catalográficas de la propia Biblioteca Histórica de Madrid no existe descripción, inventario o catalogación alguna de la integral de Antonio Guerrero. Es por ello necesario emprender la realización de un catálogo sistemático y global de su producción que contemple todas y cada una de las piezas, que integre las fuentes existentes en todos archivos y bibliotecas, algunas de ellas puestas de manifiesto gracias a esta investigación, y no únicamente las conservadas en la BHM; y que aporte no sólo las signaturas de los manuscritos musicales, sino que vincule éstos con sus correspondientes apuntes teatrales, lo cual resulta verdaderamente indispensable para el estudio de la obra del compositor en toda su amplitud.

Como se mencionó anteriormente, siendo conscientes de lo duro de tal empresa y teniendo en cuenta que catalogar debidamente toda la obra del compositor se saldría por completo de los límites inicialmente propuestos para este trabajo, se ha optado por presentar un inventario general de las obras de Antonio Guerrero localizadas hasta el momento. Todo ello con la intención y la esperanza de que en un futuro próximo pueda convertirse en virtud de nuevas investigaciones en una catalogación en toda regla. Este inventario, que ha sido incluido dentro de los anexos de esta tesis doctoral,¹⁵⁹ ha tomado como punto de partida las aportaciones precedentes e incluido las nuevas contribuciones de este trabajo. No obstante, esta investigación no estaría completa sin realizar, al menos, la catalogación del corpus de tonadillas compuestas por Antonio Guerrero, epicentro de esta investigación, que será presentado tras la exposición de los siguientes criterios de catalogación.

¹⁵⁹ anexo 8.

3.3.1. Criterios de catalogación

Para la realización de esta catalogación, de la misma manera que en el inventario general de su producción, se ha partido de las aportaciones precedentes anteriormente señaladas, las cuales han sido enriquecidas y mejoradas conforme a los resultados de esta investigación.¹⁶⁰ Estas aportaciones, como ya conoce el lector, establecían un total de diez tonadillas dadas a conocer y catalogadas previamente por Subirá. Se ha admitido, por tanto, la tonadilla a dúo *La pastorela*, de acuerdo con los argumentos ya expuestos y confiando en el criterio de autoridad del erudito.

A estas obras se han sumado otras tres piezas más que esta investigación ha incorporado a su catálogo de tonadillas independientes. De acuerdo con el criterio, no contemplado por Subirá, de incluir aquellas obras conocidas aun no conservadas, con la intención de obtener un concepto lo más global posible del número y tipología de obras compuestas por Guerrero en su día, ha sido incluida aquí la tonadilla a dúo *El calesero y la maja*, de la que tan sólo se conoce su existencia a través del inventario de las tonadillas que tenía el caudal de Manuel Martínez de 1787. Por otra parte, aunque no se tiene plena certeza de que las dos tonadillas a dúo localizadas en la Musik- och teaterbiblioteket de Estocolmo -«Apartada de la Corte»¹⁶¹ y «Que es fácil lo que se quiere»-¹⁶² sean verdaderamente piezas independientes y no pertenecientes a alguna obra de teatro breve, se ha decidido incluirlas aquí por sus características mucho más cercanas a las primeras que a las segundas.

Debe reiterarse una vez más que no tienen cabida en esta catalogación aquellas tonadillas ligadas a bailes, entremeses y sainetes, es decir, las que eran interpoladas o servían de conclusión a éstos, sino tan sólo aquellas piezas independientes de éstos; es decir, las entendidas según la nueva acepción del término, que es la que admite este

¹⁶⁰ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 341-343; _____, *Catálogo*, pp. pp. 389-392. Asimismo, se ha tomado como modelo también la catalogación de la obra de Antonio Rosales realizada por Begoña Lolo y Germán Labrador que aparece en *La música en los teatros de Madrid, I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, con la colaboración de Albert Recasens (Madrid: Alpuerto, 2005).

¹⁶¹ MTB Xe-R 156:16.

¹⁶² MTB Xe-R 156:17.

catálogo. Por tanto, no ha sido incluida *Tonadilla de Cartagena*,¹⁶³ de incipit literario «Mosqueteros de mi vida», ya que, a pesar que se nos muestra como una tonadilla escrita en un manuscrito propio, de sus características formales, musicales y literarias se deduce que se trata a todas luces una tonadilla de tipo primitivo desgajada de un sainete o pieza similar. Por razones obvias, también han quedado excluidas aquellas piezas falsamente atribuidas, tales como *La pescadora inocente* (1760),¹⁶⁴ pieza que Mitjana adjudicó a Guerrero y que realmente pertenecía a la producción de Esteve, o la tonadilla a dúo *El soldado y la patrona* (1763),¹⁶⁵ asignada sin fundamento conocido a Antonio Guerrero por BHM pero que aparece como obra anónima en el *Catálogo* de Subirá.¹⁶⁶

Dicho esto, queda tan sólo exponer de una manera breve aquellos criterios para su catalogación. Cada una de las obras, ordenadas alfabéticamente por títulos, es presentada mediante una ficha que contempla una serie de campos que, en el caso de que no contuviesen información han sido suprimidos para proporcionar una mayor claridad:

1. Título. El primero de ellos hace referencia al título normalizado de cada una de las obras, el cual, ante la variabilidad con que se presenta habitualmente, ha sido tomado de la portada del manuscrito musical oportuno, y no de otras fuentes, como las partichelas instrumentales o el correspondiente apunte teatral. Cuando el título tiene poca entidad, pudiendo dar lugar a dudas, se ha optado por tomar como denominación el primer verso de la obra en cuestión, tal y como ocurre con las tonadillas recientemente localizadas en en la Musik- och teaterbiblioteket de Suecia, en Estocolmo: «Apartada de la Corte» y «Que es fácil lo que se quiere».¹⁶⁷ A su derecha se ha introducido en algunos casos un asterisco (*) con el que se pretende dar cuenta de las

¹⁶³ ACJ-Fondo Musical 707.2. Véase Miguel A. Marín, «“A copiar la pureza”: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca», *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 257-276.

¹⁶⁴ BHM Mus 185-1. El título completo de esta tonadilla a dúo es: *La pescadora inocente y el arriero*. El apunte teatral correspondiente se encuentra en este mismo centro bajo la signatura Tea 222-213.

¹⁶⁵ BHM Mus 104-22.

¹⁶⁶ Subirá, *Catálogo*, p. 301.

¹⁶⁷ MTB Xe-R 156:16 y Xe-R 156:17, respectivamente.

nuevas incorporaciones o atribuciones que son resultado de esta investigación y que no aparecían en las precedentes aportaciones de Subirá, obviamente por no encontrarse entre los fondos de la BHM. Tal es el caso de la tonadilla a dúo *El calesero y la maja*, que no ha sido localizada pero que aparecía atribuida a Antonio Guerrero en el inventario de las tonadillas que poseía el autor Manuel Martínez en el año de 1787,¹⁶⁸ y el de las dos mencionadas tonadillas de Estocolmo.

2. Signatura/s. Seguidamente se encuentra la signatura o signaturas de los correspondientes manuscritos, tanto musicales como apuntes teatrales, de manera que ambos aparezcan consecuentemente vinculados.

3. Íncipits. El siguiente apartado recoge los íncipits tanto literario como musical. Con la intención de aportar información detallada sobre la propia grafía de la época y del amanuense, lo cual sería imposible trasladar en una transcripción, se ha optado por presentar la primera página del guión de voz y bajo del manuscrito.

4. Instrumentación. Tras ello se ha incluido la plantilla instrumental. Es decir, el número de voces que intervienen y las diferentes partichelas instrumentales, situando entre paréntesis la indicación (2) para indicar que existe duplicado y entre corchetes las ausentes con la intención de que las tonadillas musicalmente incompletas puedan ser reconocidas fácilmente.

5. Datación. 6. Números / movimientos. 7. Intérpretes. Los tres siguientes campos hacen referencia, respectivamente, a la datación de la obra –normalmente la fecha de composición y representación, aunque también se han recogido otras fechas existentes en las fuentes, a todas luces pruebas de representaciones posteriores-, a los números y/o movimientos que conforman la pieza, así como a la identidad de los intérpretes de cuya participación se tiene constancia. Todo ello ha sido extraído tanto de los respectivos materiales musicales como de los apuntes teatrales.

8. Observaciones. 9. Bibliografía. Finalmente, se han dedicado sendos campos a las observaciones oportunas, así como a determinada bibliografía que por su

¹⁶⁸ Reproducido en Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 329-340.

importancia haya sido merecedora de ser considerada de interés. Por lo que se refiere a ésta última, se presenta de forma abreviada de manera que para una información más completa remito al correspondiente apartado bibliográfico.

3.3.2. Catálogo descriptivo de las tonadillas de Antonio Guerrero

1. Alguaciles, los

BHM Mus 157-11

BHM Tea 219-36

Tonadilla à seis.

Andante

raterera

Ven macareno querido mio Ven ven querido mio Ven que te a guarda mi cari ñi to Ven, Ven mi cari ñi to

Coronado

Mucho e tardado mas no e podido no, no, mas no e yo di do

6 voces, guión, vl I (2), vl II (2), vln, cb, tpa I, tpa II

1758 (1763)

Andante- Un poco vivo – Andante – Allegretto - Seguidillas: Andante - Allegretto assai – Despacio - Andante allegretto

Teresa [Garrido], [Diego] Coronado, [Catalina Pacheco] Catuja, Juan Ladvenant, Rosalía y la autora [María Hidalgo]

En la portada de BHM Mus 157-11 figura el año de 1763 y varias rúbricas. Asimismo, aparece el apellido del autor modificado en «Guerrerini»

Mitjana, *La música en España*, p. 341

Subirá, *Catálogo*, p. 102

Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 128 y 385-387 (libreto reproducido)

2. «Apartada de la Corte» *

MTB Xe-R 156:16

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Apartada de la Corte". The score is written on five staves. The first staff begins with the tempo marking "Andante" and a treble clef. The music is in a 6/8 time signature. The lyrics are written in a cursive hand below the notes. The lyrics are: "Apartada de la Corte ro li / tame allo en el roto ro li tame allo en el roto para pescar volun / tades Commi Cañame dis hon go pexe ci pica ha / lla pexe si pica que puente si puente si puente que queme".

2 voces, guión, vl I, vl II, B

Andante – Seguidillas - Copla: Andante espacioso – Allegro - Allegro molto - Allegro

Aunque no existe partichela propia de bajo, su melodía está implícita en el guión

3. Calesero y la maja, El *

Sin localizar

[Dos voces]

Atribuida a partir del inventario de las tonadillas que tenía el caudal de Manuel Martínez en el año de 1787 (reproducido en Subirá, *La tonadilla escénica*, v. 1, pp. 329-340)

4. Dos chuscas, un soldado y un vejete

BHM Mus 178-9

BNE Mss/14062/10

tonadilla a 4?

And. no Allegro #0

Rosa p f p f p f p f

Señor la Rosita viene cantando

ya viene cantando ya ya zia el pardo Cami — no

q. me te coje ra q. me te coje ra

ay ay ay ay ay que soi niña y sola — que de mi se

4 voces, guión, vl I, vl II, cb (2), [tpa I], vl I, tpa II

1761

Andantino allegretto – Seguidillas: Andante - Andantino allegretto – Vivo – Vivo

Rosa [Rosalia Guerrero], [María de Guzmán] Guzmán, [Diego] Coronado

Esta obra es similar a *El soldado y el viejo* o «Señores, la Rosita»

En la portada, de otra mano, los nombres de Rosa, Guzmán, Teresa y Coronado

Subirá, *Catálogo*, p. 103

5. Desafío del usía y la maja, El

BHM Mus 181-6

BHM Tea 220-131 [dos copias]

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Desafío del usía y la maja, El'. The score is written on ten staves. The first staff is marked 'Andro' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The second staff is a grand staff (treble and bass clefs). The third staff is a grand staff with dynamics markings: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*. The fourth staff is a grand staff with lyrics underneath: 'a - - - ten cion a - - - ten cion que'. The fifth staff is a grand staff with lyrics underneath: 'ri dos mi os a esta'. The sixth staff is a grand staff. The seventh staff is a grand staff. The eighth staff is a grand staff. The ninth staff is a grand staff. The tenth staff is a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2 voces, guión, vl I(2), vl II (2), cb, tpa I, tpa II

I. Andantino

II. Andante moderato

III. Seguidillas: Andante poco

IV. Allegro

V. Seguidillas: Allegro

Mariquita

Subirá, *Catálogo*, p. 103

6. Una gitana y un indiano

BHM Mus 179-3

BHM Tea 221-94

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Una gitana y un indiano'. It consists of several staves of music. The top staff is marked 'Andte' and contains a melodic line with notes and rests. Below it are two staves of accompaniment, likely for guitar, with chords and rhythmic markings. The bottom section of the score is a vocal line with lyrics in Spanish. The lyrics are: 'ay - he lle ga do chuz coz / de Ca diz he lle ga do / que me quieret mucha cha / a quez ta corte a Ca zar bo lun / mui pla zen fero no me so bra otra / hechizo hermoso chita Zoi di na, ti ta'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

2 voces, gui3n, vl I (2), vl II (2), cb, tpa I, tpa II

1764

I. Andante - Allegretto

II. Coplas: Andante - Allegro

III. Recitado - Allegro

IV. Seguidillas: Allegro

Rípodas, ed, *El indiano*, pp. 59-60 (edición del libreto)

Subirá, *Catálogo*, p. 103

7. Un padre, la madre y su hija

BHM Mus 145-11

BHM Tea 222-130

BNE Mss/14062/38

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "7. Un padre, la madre y su hija". The score is written on five staves. The first staff is labeled "tonadilla" and "Allegretto". The second staff has the lyrics "le po le po le". The third staff has the lyrics "le po le po le". The fourth staff is labeled "Como llorando" and "6/4", with the lyrics "¡dale la hija" and "hija". The fifth staff has the lyrics "esta pobre zita moza" and "por con volar mi tri perzas". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

3 voces, vl I (2), vl II (2), cb, tpa I, tpa II

1764

I. Allegretto - Andante

II. Allegro

III. Coplas: Andante - Allegro assai - Andante pastoral

IV. Allegro

V. Seguidillas: Allegro - Contradanza: Vivo - Como prima

En BNE Mss/14062/38 se encuentra una hoja suelta (fol.) con lo que parece ser la descripción coreográfica de la contradanza

Subirá, *Catálogo*, p. 103

8. Pastorela, La

BHM Mus 102-14

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Pastorela". The score is written on a single page and is divided into three sections. The first section is a "Sonadilla à Duo" in 4/4 time, marked "Andante" and "Gracioso". It features two staves of music. The second section is a vocal piece in 4/4 time, marked "Pastorela". It features a single staff of music with lyrics in Spanish. The third section is another vocal piece in 4/4 time, marked "Pastorela". It features a single staff of music with lyrics in Spanish. The score is written in black ink on aged paper.

Sonadilla à Duo.
And.
Gracioso

Pastorela
Quien de amores à ra -
vido y no à sabido de ausencia
no puede decir que sabe de tormentos ni de -

2 voces, guión, vl I, vl II (2), B, [fl I], fl II, tpa I, tpa II

1762

I. Andante gracioso – Seguidillas

II. Pastorela

III. Seguidillas

Subirá, *Catálogo*, p. 103

9. Dos payos y un abogado

BHM Mus 145-13

BHM Tea 220-191

BNE Mss/14062/37

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "9. Dos payos y un abogado". The score is written on a grand staff with two staves per system. The top staff is labeled "Alleg. Pastoral" and has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The music is written in a cursive hand. Below the first staff, there are lyrics in Spanish. The lyrics are: "Sale la Guir y Coro de Payos. La te he dicho ma. Guir: Guir te bendiga. Coro: Pus el señor An. Guir: Pus con a questa. Coro: Pero ala puerta. rio no seas simple. no no no. bes ría que bien tes aplicas si si si. to nio el que trae el guilla si si si. cara y gran corte ría si si si. llaman Coro: vere quien sea si si si." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3 voces, guión, vl I (2), vl II (2), cb, tpa I, tpa II

1764

[María de Guzmán] Guzman, [Diego] Coronado

Subirá, Catálogo, p. 103

11. Soldado y el viejo, El o «Señores, la Rosita»

BHM Mus 172-5

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Seguidilla entre 2º". The score is written on five systems of staves. The first system is the piano introduction, marked "And. no Allegretto". The second system is the vocal entry for "Rosa", with the lyrics "Señores la Ro si - ta viene cantando ya vie". The third system continues the vocal line with "ne can tando ya" and "La zia el par do camí - no qñ me re". The fourth system has the lyrics "Co se ra qñ me re co se ra" and "ay ay ay ay". The fifth system concludes with "ay que soi niña y so - la que se mi sera y pues riento". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4 voces, guión, vl I (2), vl II (2), vln, ob, tpa I, tpa II

1758

Andantino Allegretto - Seguidillas: Andante - Al mismo aire - Más vivo - Vivo

Rosa [Rosalía Guerrero], Teresa [Garrido]

Esta obra es similar a *Dos chuscas, un soldado y un vejete*

Subirá, *Catálogo*, p. 103

12. Trapacero maestro y su pasante, El

BHM Mus 172-8

Handwritten musical score for 'Trapacero maestro y su pasante, El'. The score is written on ten staves. The first staff is the title 'Tonadilla ó Piquete. a 1.' followed by the tempo marking 'And. no Allegretto'. The second staff is the title 'Aire de Minué'. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the staves: 'Lo soy un tra pa ze ro i com mia pli ca zion', 'fin so que soy ma es tro y - boy - a dar lec zion', and 'o la Parante mio la calle se ol bi'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p), articulation (accents), and phrasing slurs.

4 voces, guión, ob, vl I (2), vl II (2), B, cb, tpa I, tpa II

1758

Andantino Allegretto. Aire de minué - Más allegretto - Allegretto

Subirá, Catálogo, p. 104

13. Un usía y una foncarralera

BHM Mus 181-3

BHM Tea 223-190

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Un usía y una foncarralera". The score is written on six staves. The first staff is marked "Allegro assai" and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The second staff continues the instrumental part. The third and fourth staves are for two voices, with the first voice part starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The fifth and sixth staves continue the instrumental accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

Allegro assai

Mari.ª

A quien cielos A quien dioses suze
o tirana o mi zida este

dio maior tor mento suze dio maior tormento
premio yome rezco este premio yome rezco

2 voces, vl I(2), vl II, cb, tpa I, tpa II

I. Allegro assai

II. Andante

III. Allegro

IV. Coplas: Andante - Allegro

V. Allegro

María [¿Mariana Alcázar?] y Antonia [¿Antonia Orozco?]

Subirá, *Catálogo*, p. 104

4. TRES ESTUDIOS DE CASO

SOBRE TONADILLAS DE ANTONIO GUERRERO

4. TRES ESTUDIOS DE CASO

SOBRE TONADILLAS DE ANTONIO GUERRERO

En el capítulo 1, a través de un artículo publicado en 1787 en el *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, se establecía la diferencia entre las antiguas tonadillas de la primera mitad del siglo XVIII y aquellas otras piezas que, con más o menos diferencias pero bajo la misma denominación, surgieron presuntamente de manos de Misón pasado el ecuador de la mencionada centuria; esto es, en el año de 1757. En este momento, una vez reconstruida la trayectoria vital y artística del tan desconocido hasta ahora Antonio Guerrero, así como descrita de manera global su producción y de manera particular el corpus de tonadillas compuestas por él, este último capítulo retoma aquel hilo conductor que establecía *grosso modo* una doble concepción de la tonadilla –ante y post 1757-. Sin embargo, en esta ocasión el énfasis es situado en las propias obras de Guerrero, es decir, se coloca como epicentro de estudio las propias tonadillas del compositor. De esta manera, además, la presente tesis doctoral adquiere una forma un tanto cíclica, concluyendo de una manera similar a como comenzó.

Lejos de plantearlo desde el tan tradicional y habitual recorrido histórico-evolutivo que haría partir de sus más tempranas tonadillas para llegar hasta aquellas obras más tardías -lo cual exigiría forzosamente repetir una y otra vez determinadas

características y obviar otras muchas al no poder profundizar en todas; eso por no mencionar el tener que delimitar obligatoriamente el alcance del su estudio y, en consecuencia de sus ulteriores conclusiones- esta investigación ha optado por presentar una serie de tres estudios de caso -de acuerdo con la tan extendida terminología anglosajona: *case study*-.¹ Con ellos se pretende esencialmente abordar directamente y sin rodeos el estudio concreto de la tonadilla en Antonio Guerrero –y, por ende, de la tonadilla teatral en el segundo tercio del siglo XVIII- desde su propia música, de una manera profunda y sin que aquella esté supeditada a la propia narrativa histórica. Ello no significa excusar, evadir o pasar por alto las restantes tonadillas del compositor, ya que están presentes en este capítulo de una u otra forma. Simplemente, se ha tratado de canalizar a través de estos tres ejemplos musicales, que incluso están realizados desde diferentes puntos de vista, aquellas características más importantes del resto de las piezas de este tipo.

Por lo que se refiere a las obras en cuestión, las piezas han sido seleccionadas de entre todas las tonadillas del compositor, fuentes madrileñas o localizadas en otros centros, ligadas a algún tipo de género teatral o plenamente independientes de estos. Estas obras son las siguientes:

1. La *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida». Un claro ejemplo de aquellas tonadillas breves con estribillo de la primera mitad del siglo XVIII, más concretamente en torno a los años 40, a las que hacía referencia el *Memorial Literario*. Pieza que, por otra parte, bien habría podido formar parte de la música incidental compuesta para una determinada obra de teatro breve, quizás un baile, entremés o sainete, por ejemplo.

2. La tonadilla a seis *Los Alguaciles*, obra de 1758 que se configura como una de las primeras tonadillas independientes compuestas por Antonio Guerrero, así como de las piezas de este tipo fechadas más tempranas que han llegado hasta la actualidad, la

¹ Agradezco enormemente a Elisabeth Le Guin, quien fue la tutora durante mi estancia de investigación en la University of California Los Angeles (UCLA) – Department of Musicology (Los Angeles, California), la idea de abordar a partir de esta metodología los resultados de los datos del estudio de las tonadillas de Antonio Guerrero.

cual representa claramente un ejemplo de aquellas nuevas tonadillas surgidas con posterioridad a la tan mencionada fecha de 1757.

3. La tonadilla a tres *Un padre, la madre y su hija*, obra de 1764 que se encuentra entre las tres últimas tonadillas datadas del compositor, la cual que representa el último estadio alcanzado por el género dentro de su producción, así como un ejemplo general de lo que era considerado como tonadilla en esta época, a pocos años del supuesto cauce abierto por Misón.

Con la intención de que el lector pueda seguir cada uno de los planteamientos aquí señalados y no queriendo romper el hilo argumental del trabajo, se ha optado por realizar y presentar la edición crítica de cada una de las obras de estos tres estudios de casos entre los anexos incorporados a este trabajo.²

4.1. Una tonadilla con estribillo: la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida»

Un perfecto ejemplo de aquellas tempranas tonadillas teatrales de la primera mitad del siglo XVIII con un estribillo añadido a la copla, a las que se refería el *Memorial Literario* de 1787 es la *Tonadilla de Cartagena*,³ de Antonio Guerrero. Denominada de esta manera en el propio manuscrito, o, de acuerdo con el incipit literario «Mosqueteros de mi vida», constituye, como ya se hizo mención con anterioridad, una de las escasas piezas del compositor localizadas fuera de la ciudad de Madrid. Concretamente se custodia en el seno del Fondo Musical de la Catedral de Jaca (Huésca),⁴ un centro aparentemente lejano a la Villa y Corte, a Guerrero y al ambiente

² Véase anexo 9.

³ ACJ-Fondo Musical 707.2.

⁴ Sobre este centro véase Ricardo del Arco y Garay, «El archivo de la catedral de Jaca», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 65 (1914), pp. 47-98; y Marín, «A copiar la pureza», p. 258, n. 1.

teatral de este lugar, del que el autor formó parte durante la mayor parte de su vida artística como músico de compañía.

Además de la pieza que nos ocupa, también en este mismo centro ha sido localizada otra obra del mismo compositor: las *Seguidillas a dúo* de incipit «Aquestas seguidillas»,⁵ pieza procedente del caudal de los teatros madrileños fechada en 1761, de la que, lamentablemente, tan sólo nos ha llegado la partichela correspondiente al guión de voz y bajo. De igual manera, no deben olvidarse otra serie de tonadillas que también se encuentran en este archivo eclesiástico. Por un lado, la tonadilla «No me hables, Pepe»⁶ del compositor de origen italiano Francesco Corradini, una pieza que según Miguel Ángel Marín «pudo ser compuesta entre 1743, año de las primeras referencias a interpretaciones de tonadillas en los teatros públicos madrileños, y 1747, cuando pasa al servicio de Isabel de Farnesio como maestro de música de cámara»,⁷ si bien esto no implica obligatoriamente que no pudiera fecharse con posterioridad. Por otra parte, las tonadillas «Ayer mañana chica»,⁸ «Como que es eso»,⁹ «Mosquetero pues oyes»,¹⁰ y «Por volver por el hombre»,¹¹ piezas que, aunque no consignan una autoría explícita, bien pudieran haber salido de la pluma tanto del propio Guerrero como de otros compositores contemporáneos suyos.

De desconocida fecha de composición, aunque datable entre 1740-1750 a partir de lo mencionado por el *Memorial Literario* y de la propia trayectoria artística del

⁵ ACJ-Fondo Musical 707.1. Fechadas en el año de 1761, esto es, en plena madurez del compositor, «Aquestas seguidillas» podrían haber sido compuestas tanto en la temporada de 1760-1761, aquel año cómico aislado en el que Guerrero trabajó bajo la autoría de José Martínez Gálvez, o en la siguiente temporada de 1761-1762, que coincide con su reincorporación a la compañía de su cuñada María Hidalgo, con la que ya había venido trabajado desde la temporada de 1754-1755.

⁶ ACJ-Fondo Musical 656.1. Editada por Miguel Ángel Marín en *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002), pp. 67-68.

⁷ Marín, «“A copiar la pureza”», p. 261.

⁸ ACJ-Fondo Musical 407.

⁹ ACJ-Fondo Musical 427.

¹⁰ ACJ-Fondo Musical 404.

¹¹ ACJ-Fondo Musical 403.

compositor,¹² a poco que se observe la fuente musical de la «Mosqueteros de mi vida» podrá comprobarse que se trata de una copia. De hecho, al final del manuscrito, tras haber escrito el resto de las coplas de la pieza, el propio amanuense mencionaba: «La copió Antonio Estevan, copiante de Nuestra Señora del Pilara [sic] de Zaragoza» (Fig. 4.1). Parece ser que fue el mismo Esteban quien copió también la mencionada tonadilla de Corradini «No me hables, Pepe», ya que como bien mencionó Marín,¹³ quien ha estudiado detenidamente los fondos musicales de la Catedral de Jaca así como las redes de comunicación musical en esta época, a partir de la comparación de las grafías y la coincidencia de la filigrana del papel de ambas piezas se deduce que el copista fue el mismo. De esta manera,

una vez que llegaron a Zaragoza, estas obras fueron copiadas por Antonio Esteban quien presumiblemente también las enviaría a Jaca. El hecho de que, además del mismo copista y marca de agua, también compartan género, plantilla y lugar de composición hace pensar en la petición por parte de algún músico jacetano de un repertorio concreto. En cualquier caso, la presencia en Jaca de este género no es un caso aislado [...].¹⁴

En este sentido, esta investigación no descarta la posibilidad de que la obra hubiera llegado de manos del propio Antonio Guerrero a la mencionada ciudad de Zaragoza, lugar en el que, como se expuso en el capítulo 2, el músico estuvo trabajando al menos entre los años de 1732 a 1734. No sería este el caso, por el contrario, de «Aquestas seguidillas» (1761), obra también localizada en el mismo centro, ya que se trata de una pieza muy posterior a la estancia de Guerrero en Zaragoza.

¹² Marín, «“A copiar la pureza”», p. 260, fecha la pieza *post quem* 1743.

¹³ Marín, «“A copiar la pureza”», p. 260. Además, véase _____, ed. *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002); _____, «Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca», *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, 2 vols., eds. Emilio Casares y Á. Torrente (Madrid: ICCMU, 2002), vol. 1, pp. 375-394; _____, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002); y _____, «Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII», *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), pp. 115-144.

¹⁴ Marín, «“A copiar la pureza”», cita en p. 261.

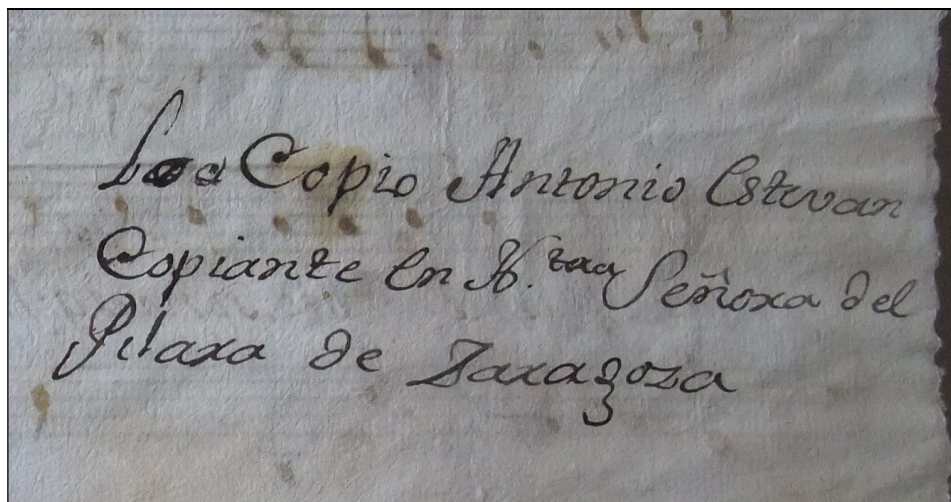


Fig. 4.1. Detalle de la *Tonadilla de Cartagena*, Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)

Aun a pesar de la mencionada hipótesis, difícilmente comprobable, por otra parte, lo cierto es que resulta cuanto menos llamativo que en la copia y transmisión de la tonadilla «Mosqueteros de mi vida» y su cercana hermana «No me hables, Pepe» interviniese un amanuense explícitamente vinculado con un centro religioso de alto prestigio. De esta manera, continuando con el planteamiento del mencionado autor,

Resulta sorprendente que en el proceso de difusión de estas dos tonadillas aparezca Antonio Esteban, copista profesionalmente vinculado a una prestigiosa institución eclesiástica como El Pilar de Zaragoza. El hecho de que copiara una música poco apropiada para el centro que le pagaba, o al menos para las actividades ordinarias y establecidas de su capilla de música, plantea algunas cuestiones de interés. La presencia de un visible “copiante de Ntra Sra del Pilar” paradójicamente rubricado en unas obras profanas copiadas con nitidez, parece que debe interpretarse como símbolo de status o de garantía. No hay aún indicios suficientes para afirmar que este amanuense percibía ingresos económicos extras preparando copias por encargos personales, aunque es probable que así fuese. En cualquier caso, este ejemplo parece indicar que en realidad no existían canales establecidos para la difusión de música profana, sino que ésta utilizaría con frecuencia los mismos por los que circulaba la música religiosa. Algunas de las explicaciones de esta situación habría que buscarlas en el control que ciertas capillas eclesiásticas mantuvieron sobre la actividad musical profana en la ciudad, por una parte, y en la

existencia de unas conexiones ya asentadas entre los centros religiosos, por otra.¹⁵

Lamentablemente, no ha sido localizada la pieza original de la que Antonio Esteban copió la pieza. No obstante, por sus características tanto textuales como musicales y la comparación de ésta con otras obras del propio compositor, parece tratarse a todas luces de alguna tonadilla de cierre, es decir, para finalizar una obra teatral, vinculada –adherida o desgajada- a alguna pieza de teatro menor: un baile, entremés o sainete, por ejemplo.

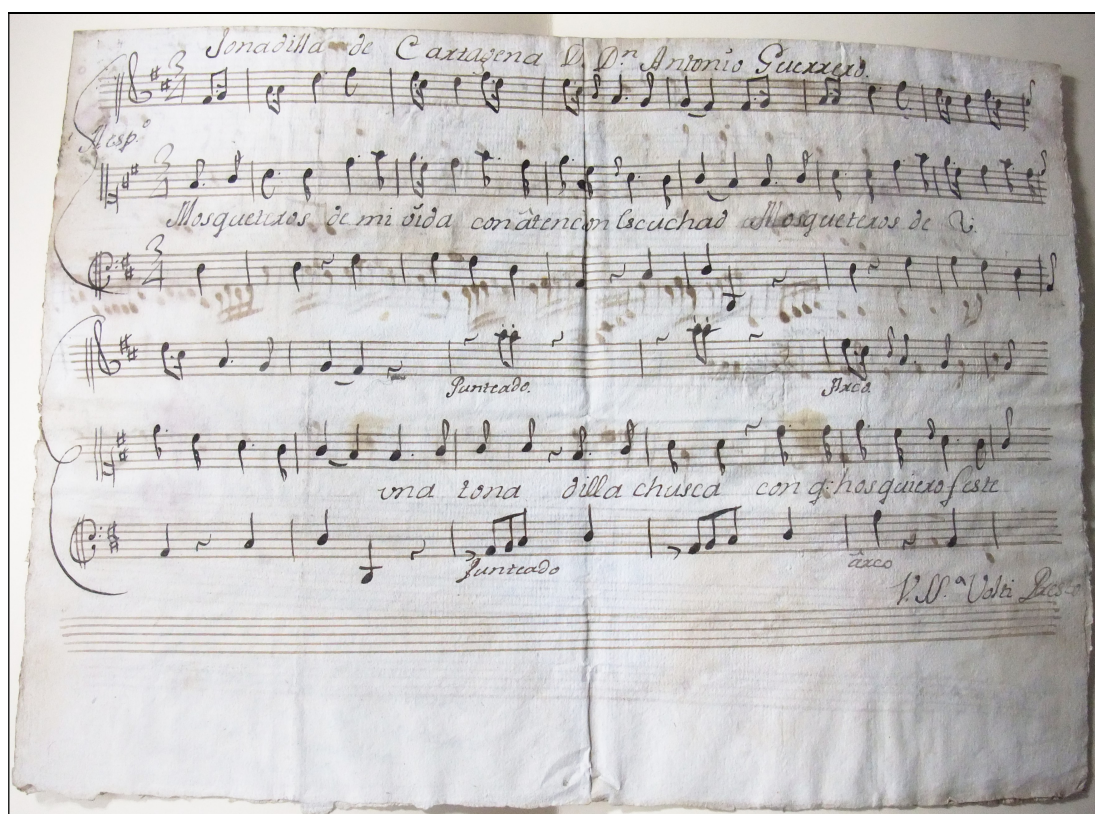
Por lo que respecta a su instrumentación, «Mosqueteros de mi vida» se destina a voz solista con acompañamiento de violín y bajo, si bien no se menciona en ningún momento el nombre específico de cada uno de ellos. No obstante, a partir del contenido del texto y de la escritura en la habitual clave de do en primera destinada en la tradición musical al tiple, puede deducirse que la obra estaba destinada a ser cantada por una voz femenina de soprano, lo cual viene a ser, por otra parte, lo habitual en este tipo de piezas teatrales. Por lo que se refiere a los otros dos instrumentos, es fácil deducirlos a partir de sus características idiomáticas y del uso de anotaciones como *punteado* y *arco*, propias de los instrumentos de cuerda.

Se encuentra escrita en partitura mediante un triple sistema en el que son colocadas las respectivas líneas melódicas de bajo, voz y violín, tal y como puede observarse en el facsímil que es presentado como Fig. 4.2; un formato que se distancia por completo de la habitual escritura en partichelas que, como se mencionó anteriormente, es el que rige casi por completo el caudal de los antiguos teatros de la Cruz y del Príncipe que hoy en día se localiza en BHM y que precisamente presenta también las seguidillas a dúo conservadas en este mismo centro. De la comparación de esta instrumentación con el resto de tonadillas del compositor puede observarse que la pieza se distancia completamente del corpus de tonadillas independientes creadas por el músico, piezas posteriores a 1758, que siempre presentan más de una línea vocal y una plantilla instrumental que siempre incluye instrumentos de viento, tales como trompas.

¹⁵ Marín: «“A copiar la pureza”», cita en p. 262.

Por el contrario, se asemeja más bien a la instrumentación de las tonadillas insertas en piezas de teatro breve compuestas hasta el año 1757 inclusive. De hecho, esta instrumentación con una única línea de violines –o, lo que es lo mismo, con violines a unísono– es semejante a la que presentan otras tonadillas compuestas por Guerrero para piezas de teatro breve, como «Auditorio siempre excelso», pieza perteneciente a la música compuesta para *Los mal casados*,¹⁶ de 1755, aunque aquí esa línea está doblada a su vez por el oboe, de acuerdo con la praxis interpretativa de la época.

4.2. Facsímil de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ – Fondo Musical 707.2)



¹⁶ BHM Mus 61-14.

Puntado *Allegro*
 xax ona tonadilla chusca
Allegro
 Cartagena cartagena mal ha-
 ya quien puso el nombre si no es q' hubiera puesto hechizera de los hombres sino es
Volo Volo Presto à l'ento

XXVIII

Puntado *Allegro* *Puntado*
 q' hubiera puesto hechizera de los hombres si no es q' hubiera puesto
Allegro *Puntado*

4.1.2. Texto

Por lo que se al texto de la obra se refiere, la pieza reúne de manera ejemplar todas aquellas características de las antiguas tonadillas de la primera mitad del siglo XVIII a las que se refería anteriormente el *Memorial*: una serie «coplas sueltas de cuatro versos sin sistema o conexión, pero alegres, o con agudeza y gracia» a las que se añadía un «estribillo gracioso de otros cuatro versos imitando algún sonsonete, o voces nuevas de chiste». Tanto en el caso de las estrofas como del estribillo, métricamente hablando está configurada por coplas, composición estrófica formada por cuatro versos de arte menor, octosílabos en este caso, con rima asonante en los pares y quedando los impares sueltos.¹⁷ En el *Diccionario de Autoridades* era definida de la siguiente manera: «cierto género de metro Castellano, que [h]oy se compone de quatro versos de ocho o once syllabas, que unas veces son consonantes, y otras assonantes».¹⁸ Obsérvese a continuación el texto completo de la obra:

Mosqueteros de mi vida,
con atención escuchad
una tonadilla chusca
con que os quiero festejar.

Cartagena, Cartagena,
malaya quien puso el nombre
si no es que hubiera puesto:
hechicera de los ho[m]bres.

No os parezca que está lejos
el Coliseo Real,
que en Madrid todo está cerca
si no se llega a olvidar.

Cartagena...

Que si acaso os fatigáis,
yo os daré de refrescar

¹⁷ Sobre este y otros tipos consúltese José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, segunda edición (Madrid: Alianza, 2001).

¹⁸ «Copla», *Diccionario de Autoridades*, tomo II (1729), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).

como del sitio no falten
los cañitos/Cañitos del Peral.

Cartagena...

La virtud junta es más fuerte,
dice un proverbio refrán,
discurso que me entendéis
no quiero explicarme más.

Cartagena...

Auditorio pulidito,
nuestros yerros perdonad
que el amor todo lo vence
y sabe disimular.

Cartagena...

La primera de las coplas se dirige a los mosqueteros, personajes que, en los antiguos corrales de comedias, veían la función de pie en el patio.¹⁹ A ellos la cantante pide atención para que escuchen la tonadilla cuya interpretación realmente ya ha iniciado. Estrofas similares, dedicadas al auditorio en general o a una parte de éste en particular, son muy fáciles de encontrar dentro del repertorio teatral debido a la intensa conexión existente en esta época entre los intérpretes y el público. Ejemplos de ello, extraídos de entre las propias tonadillas insertas en piezas de teatro breve de Antonio Guerrero, por ceñirnos al compositor que nos atañe, son los siguientes:

- «Auditorio siempre excelso», perteneciente a la música incidental para *Los mal casados*:²⁰

Auditorio siempre excelso,
atender [sic] a esta gitana
que del contumelio os trae
una muy chusca tonada.

¹⁹ *Diccionario de Autoridades*, tomo IV (1734), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017), un mosquetero es «en los corrales de comedias es el que las ve en pie en el patio».

²⁰ BHM Mus 61-14.

- «Mis mosqueteros», perteneciente a la música incidental para el baile *La huerta de Casani*:²¹

Mis mosqueteros,
vengo de Irlanda.
Traigo tonada
por si os agrada.

- «Mosqueteros de mi vida», perteneciente a la música incidental para *El destierro de los bailes* o *El auto contra los bailes*:²²

Mosqueteros de mi vida,
ved que los bailes naufragan.
Y si arrojados, qué pena,
echad vuestro pecho al agua.

- «Mosqueteros, cazuela y la grada», perteneciente a la música incidental para *El chasco del casamentero*:²³

Mosqueteros, cazuela y la grada,
atended a esta nueva tonada,
que la traía
don Sofaodonio
de Algarropía.

Las coplas segunda y tercera sí que parecen estar temáticamente algo más relacionadas, surgiendo la tercera como consecuencia de la segunda. Ambas aluden a lugares emblemáticos de Madrid e, incluso, intensamente relacionados con el mundo del teatro. Por una parte, se menciona el Coliseo Real, refiriéndose claramente al Real

²¹ BHM Mus 70-12.

²² BHM Mus 70-10.

²³ BHM Mus 63-1.

Coliseo del Buen Retiro, que era el lugar destinado a las representaciones teatrales dentro del conjunto palaciego del mismo nombre. Por otra, la fuente o lavadero de los Caños del Peral, lugar junto al que se construyó, a principios de siglo sobre un antiguo corral de comedias, el teatro del mismo nombre, dedicado principalmente a la representación de óperas italianas.

La cuarta copla hace alusión al refranero popular, algo también verdaderamente típico dentro de este tipo de canciones populares; y, por su parte, la última se dirige al público en general, cerrando así el ciclo comenzado con la primera de las estrofas, en la que se aludía a una parte de éste: los mosqueteros. En ella se reclama el perdón al auditorio por los posibles errores cometidos –la inmediatez del teatro dieciochesco era proclive, sin duda, a que estos se produjesen-, algo que era muy habitual como fórmula de cierre de las piezas musicales para teatro breve. Finalmente, si inconexas y sin hilo conductor se mostraban entre sí las diferentes coplas de la *Tonadilla de Cartagena*, también su estribillo –un piropo a Cartagena- se desliga completamente del resto de la pieza.

Por todo ello, no cabe duda del origen o vinculación de esta tonadilla con el mundo del teatro, lo cual se desprende de las alusiones que emplea. Alusiones particulares a una parte del público que asistía a los corrales y teatros, como los mosqueteros –a quien de hecho va dirigida la canción-, o al auditorio en general. Por otra parte, también se encuentran en ella otras referencias que vinculan la obra con la ciudad de Madrid, tales como el Coliseo Real y la fuente de los Caños del Peral –los «cañitos del peral», según aparece citado en el propio texto-, emblemático y dieciochesco lugar donde, como es sabido, se encontraba el teatro del mismo nombre al que se hizo referencia en el capítulo 2. La clara referencia a estos sitios de la Corte lleva a pensar que la pieza original fue compuesta e interpretada en la mencionada villa y confirma su difusión a partir del entramado institucional planteado por Marín: «Música compuesta en lugar de prestigio –Madrid- desde donde se envía a un centro más o menos alejado aunque importante –Zaragoza-, el cual, a su vez, actúa como puente para transmitir las obras a un tercero –Jaca-, definitivamente periférico».²⁴

²⁴ Marín, «“A copiar la pureza”», cita en p. 261.

4.1.2. Música

Musicalmente hablando, se trata básicamente de una pequeña canción, una «simple pieza»²⁵ recurriendo a la propia denominación que aparece en el *Memorial literario*, de tan sólo 39 compases –si bien gracias a sus diversas repeticiones adquiere unas dimensiones algo mayores-, tonalidad de re mayor, danzable compás de 6/8 y característico estilo galante propio de la época;²⁶ un estilo que mantienen, obviamente, las restantes piezas del compositor al que, para evitar reiteraciones, evitaré referirme con posterioridad en los siguientes estudios de caso.

De entre toda ella, surge eminentemente por derecho, de acuerdo con el propio lenguaje al que representa, la melodía: sencilla, pegadiza, portadora del mensaje textual que, en un claro estilo silábico, será declamado por la voz. Construida en base al ámbito de ésta -una octava, de fa1 a fa2-, es elaborada básicamente a partir de cada uno de los acordes, a los que se añaden determinadas notas extrañas que funcionan siempre como apoyaturas. Su línea se manifiesta de una manera curva, realizando paulatinos ascensos y descensos; y, por lo que a su rítmica se refiere, se caracteriza por un amplio uso de figuraciones con puntillos (♪. ♪) y una clara acentuación en la segunda parte del compás. Esta línea melódica es doblada por el violín casi en todo momento; quizás con la intención meramente práctica de servir como apoyo al cantante ante posibles dudas, cosa, por otra parte, bastante frecuente en el mundo del teatro. Presenta, por tanto, todas aquellas características descritas a las que anteriormente se hizo referencia y que no se mencionarán de nuevo aquí. Excepción a lo dicho son los cc. 9-10 y 13-14, y su repetición en el estribillo en los cc. 25-26 y 29-30, cuando se desliga por un instante de la línea melódica de la voz e interactúa levemente con el bajo a modo de respuesta. En este momento, además, se sale del ámbito de aquella y se requiere la ejecución de

²⁵ «Origen y progresos de las tonadillas», cita en p. 170.

²⁶ Frente al tan ampliamente utilizado *estilo clásico*, este estudio opta por la más adecuada terminología de la época *estilo galante*. Sobre el tema véase: Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (New York: Oxford University Press, 2007); Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780* (New York: W. W. Norton, 2003); y Charles E. Troy, *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1979).

«punteado», que no es más que la antigua y española denominación de nuestro actual *pizzicato*.

Siguiendo las líneas maestras del mencionado estilo galante, emplea una estructura de frases muy regulares, casi en todo momento de 8 compases. Tan sólo se sale de esta cuadratura el interludio o coda, que muestra un carácter algo más improvisado. En la siguiente Tabla 4.1 se muestra la estructura total de la pieza, salvando las repeticiones que implican la declamación de las consiguientes estrofas:

COMPASES	SECCIÓN	TEXTO
1-16	<i>Andante espacioso</i> [Coplas]	<p>1. Mosqueteros de mi vida con atención escuchad una tonadilla chusca con que os quiero festejar.</p> <p>2. No os parezca que está lejos el Coliseo Real, que en Madrid todo está cerca si no se llega a olvidar.</p> <p>3. Que si acaso os fatigáis yo os daré de refrescar como del sitio no falten los Cañitos del Peral.</p> <p>4. La virtud junta es más fuerte, dice un proverbio refrán. Discurro que me entendéis, no quiero explicarme más.</p> <p>5. Auditorio pulidito, nuestros yerros perdonad que el amor todo lo vence y sabe disimular.</p>
17-32	<i>Allegreto</i> [Estribillo]	Cartagena, Cartagena, malaya quien puso el nombre si no es que hubiera puesto: hechicera de los ho[m]bres.
33-39	[Interludio - Coda]	-

Tabla 4.1. Estructura de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)

Llama poderosamente la atención que, si bien la alternancia entre copla y estribillo queda perfectamente clara en el texto, no ocurre lo mismo en el caso de la música, que es la misma tanto en las coplas como en el estribillo, salvando algunas casi desapercibidas e insignificantes variaciones. No obstante, la intencionalidad de diferenciar una sección de la otra se muestra perfectamente en las diferentes indicaciones agógicas con que se señalan cada una de estas secciones: *Andante espacioso* en el caso de las coplas y *Allegro* en el del estribillo; un cambio de tiempo con el que se consigue, además, intensificar el carácter danzable y gracioso de la pieza, cualidad ésta a la que aludía el *Memorial Literario* citado en su momento.

Al término del estribillo aparece una sección meramente instrumental que funciona como interludio instrumental entre las diferentes letras gracias a la introducción del signo *da capo* (*D.C.*) y, tras la última, como coda final. En ella, si bien de manera explícita no existe cambio de compás, a efectos prácticos se produce un cambio de subdivisión binaria a ternaria, es decir, de 3/4 a 6/8. A la par, la figuración del violín se vuelve más rápida y el ámbito se éste se amplía, sin duda a consecuencia de encontrarse liberadas de las ataduras impuestas por el doblaje de la línea melódica de la voz que venía realizando con anterioridad. No obstante, lo habitual en este tipo de piezas es encontrar una introducción que funcione como interludio y no tanto una coda, como en este caso. De hecho, si así hubiese sido, se hubiese solventado un particular problema interpretativo: el comienzo anacrúsico conjunto tanto en la voz como en los instrumentos que la acompañan, algo que es realmente complicado de imaginar en el ambiente de un corral de comedias o teatro de la época, con unos usos y costumbres tan diferentes a los de hoy en día. Se supone, por tanto, que, aunque no exista de manera escrita una introducción instrumental y de acuerdo con la práctica de la época, ésta pudiera ser improvisada, por ejemplo, a partir de alguna otra sección de la pieza.

Obviamente, como no podía ser de otra manera, presenta un vocabulario armónico muy básico que emplea básicamente tónica y dominante, sin ni siquiera buscar algún tipo de color a través de modulaciones. De todo ello quizás sea destacable el empleo reiterado de la utilización de sexta y cuarta a modo de doble apoyatura para finalizar cada una de las frases, muy propio del estilo galante.

Finalmente, en relación con lo anterior, debe destacarse la presencia de una línea de bajo que presenta una clara funcionalidad armónica y de motor rítmico, así como un parco valor melódico. Muestra de ello es la construcción de toda la pieza –salvando la coda o interludio que, como se mencionó con anterioridad, presenta unas características particulares- a partir de tres secuencias o patrones, las cuales pueden observarse en la Fig. 4.3, Fig. 4.4 y Fig. 4.5.

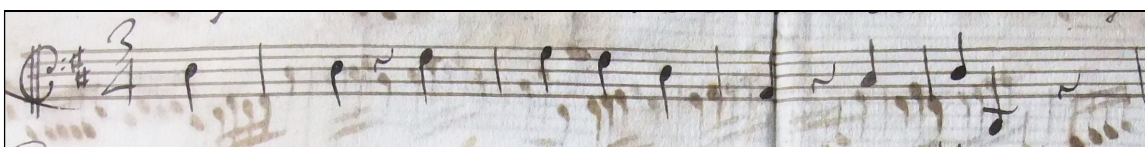


Fig. 4.3. Secuencia de bajo I en las coplas de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)

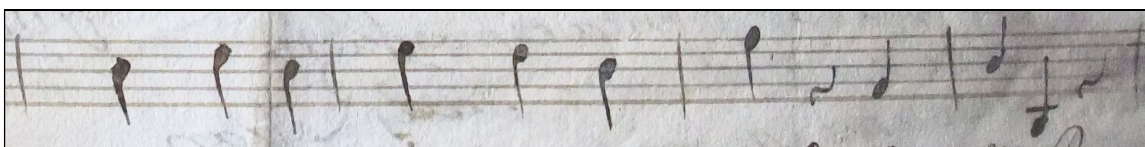


Fig. 4.4. Secuencia de bajo I en el estribillo de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)

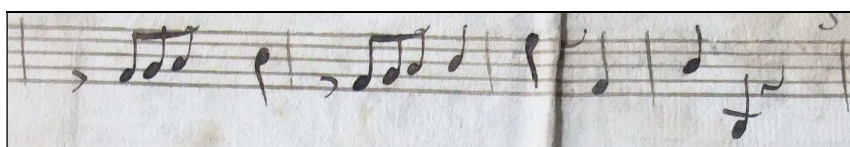


Fig. 4.5. Secuencia de bajo II de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)

La primera de las mencionadas secuencias está asociada a las coplas, mientras que la segunda, que viene a ser claramente una variación melódica de la anterior, al estribillo. Por su parte, la tercera de ellas aparece exactamente tanto en las coplas como en el estribillo, constituyendo el único momento de toda la pieza en el que el bajo se torna levemente melódico. Es el caso de los compases 9-10 y 13-14 y su repetición en el estribillo en los compases 25-26 y 29-30, donde se le exige tocar punteado -es decir, *pizzicato*-, momento que coincide con aquella respuesta del violín a la que se hacía

referencia con anterioridad en la que también se exigía este mismo tipo de interpretación.

4.2. Los alguaciles, una tonadilla «de moda nueva» de 1758

En 1758, los personajes que intervinieron en *Los alguaciles*,²⁷ tonadilla a seis de Antonio Guerrero del mencionado año, zanjaban el asunto de la pieza en cuestión cantando el siguiente texto:

Enmendando faltas
es justo se allane.
Y acabe la riña,
pero sea en fiesta
y sea diciendo
con la jerga nuestra:
¡vivan las tonadillas
de moda nueva!

Como puede comprobarse, los dos versos con que acaba esta obra son muy similares a los que daban fin a la ya mencionada *Tonadilla en ecos*, de íncipit literario «Pajarillo que formas alegre nido», pieza de la que se habló en el capítulo 1. «¡Vivan las tonadillas / de nuevo estilo», cantaba en aquel momento Teresa Garrido. «¡Vivan las tonadillas / de moda nueva!», ponía Antonio Guerrero en la boca de los seis actores cantantes que en aquel momento participaron en su representación. Y así fue escuchado por la totalidad del auditorio, el cual, seguramente colmó el espacio del coliseo madrileño en que fuera representada la obra.

Por lo que se refiere a la mencionada *Tonadilla en ecos*, en aquel momento fueron observadas sus características principales y se llegó a la conclusión de que pocos

²⁷ BHM Mus 157-11, BHM Tea 219-36.

rasgos había realmente en aquella obra de 1757 que no hubieran aparecido con anterioridad en otras tonadillas ligadas a piezas de teatro breve creadas por el compositor. Por lo tanto, la novedad de la pieza parecía ir más bien por otros derroteros, quizás en esos ecos que daban título a la pieza, supuestamente internos, a través de los cuales la amante respondía a la queja amorosa interpretada en aquel momento por Teresa Garrido. Parece sensato, por tanto, averiguar si los versos que dan término a *Los alguaciles* hacen referencia a aquel nuevo rumbo tonadillesco al que tantas veces he hecho referencia en el transcurso de esta investigación doctoral. Y, si realmente fue así, en qué consistió tal novedad.

La tonadilla a seis *Los alguaciles*²⁸ se engloba dentro de un conjunto de tres tonadillas compuestas por Antonio Guerrero en el año de 1758. Las otras dos piezas que conforman este grupo son las tonadillas a cuatro *El trapacero maestro y su pasante*²⁹ y *El soldado y el viejo* o «Señores, la Rosita»,³⁰ obra esta última de la que -recuérdese- existe una versión fechada en 1761 bajo el título *Dos chuscas, un soldado y un vejete*.³¹ De manera general, todas estas piezas, en las en las que quizás intervinieron los mismos intérpretes y fueron interpretadas dentro de la misma temporada cómica, presentan características que recuerdan de cerca algunos de los rasgos de las anteriores tonadillas que se insertaban en bailes, entremeses y sainetes. Incluso, si se apura, de los tradicionales quattros que tan presentes estaban en el teatro musical de esta época.³² Entre estas características se encuentra la amplia presencia del estilo galante, cuyos rasgos pudieron ser comprobados en el apartado anterior a propósito del estudio de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», y que no mencionaré de nuevo aquí; una instrumentación que incluye la habitual base de cuerdas a la que se añaden

²⁸ BHM Mus 157-11, Tea 219-36.

²⁹ BHM Mus 172-8.

³⁰ BHM Mus 172-5.

³¹ BHM Mus 178-9, BNE Mss/14062/10. Por tanto, todas las características relativas a *El soldado y el viejo* pueden ser aplicadas a esta obra.

³² En relación con esta tipología musical véase José Subirá, «El “cuatro” escénico español», pp. 895-921.

vientos,³³ algo que ya había aparecido en algunas de las anteriores tonadillas compuestas por Guerrero y que constituirá la regla general a partir de este momento;³⁴ y una estructura constituida por yuxtaposición de movimientos bajo una misma tonalidad que otorga unidad a todo el conjunto. Sin embargo y por el contrario, otras características son realmente novedosas y parecen realmente corroborar esa «moda nueva» a la que se hacía referencia con anterioridad. «Moda nueva» que, todo hay que decirlo, inundaba no sólo *Los alguaciles*, sino el resto de tonadillas contemporáneas del compositor y, también en parte, otras tres tonadillas de Misón creadas en ese mismo año de 1758: la tonadilla a tres *Los ciegos*,³⁵ la tonadilla a solo *El novato* o «Esta es la vez primera»,³⁶ compuesta para el debut de Juan Manuel, y la –casualmente o no– también tonadilla seis *Los maestros*,³⁷ obra con la que *Los alguaciles* mantiene numerosos puntos en común.³⁸

4.2.1. El manuscrito independiente

De entrada, la más llamativa e importante novedad presente tanto en *Los alguaciles* como en las restantes piezas de 1758 reside sin duda en la escritura en un manuscrito independiente. Como ya se ha hecho referencia, hasta la fecha de 1757 las

³³ Con respecto al empleo de los diferentes instrumentos en las tonadillas véase: Marina Barba, «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Cuadernos Dieciochistas*, 16 (2015), pp. 165-185; Joaquín Díaz, «Instrumentos musicales en la tonadilla», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 105-116; José Subirá, «La participación eventual de instrumentos no orquestales en la tonadilla», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 55 (1947), pp. 241-266.

³⁴ Excepción a lo dicho constituye la tonadilla *La pastorela* (BHM Mus 102-14), pieza de la que se habló en el capítulo 3.

³⁵ BHM Mus 142-4, BNE Mss/14062/3.

³⁶ BHM Mus 167-2, BNE Mss/14062/2.

³⁷ BHM Mus 174-18, BNE Mss/14062/1.

³⁸ Ambas piezas datan de 1758, están escritas para seis personajes y, con la excepción de un único intérprete, fueron interpretadas por los mismos actores cantantes. Por lo que se refiere a esto último, tal como aparece en el manuscrito musical de *Los maestros* (BHM Mus 174-18), los intérpretes fueron: Sa. Teresa, Sa. Catuja, Sa. Rosalea, Sr. Coronado, Sr. Lavenal, y Sr. Juan Man[ue]l.

tonadillas eran escritas dentro de un mismo documento que integraba por igual todas las piezas musicales compuestas para una determinada obra dramática, aun al margen de que alguna de éstas pudiera llegar a ser más o menos sustituible o, incluso, intercambiable. A partir de ahora, las tonadillas tendrán su propio manuscrito, el cual, como había venido ocurriendo hasta el momento con la práctica totalidad de las obras procedentes del caudal de los madrileños teatros de la Cruz y del Príncipe, está constituido por el guión de voz y bajo más las diferentes partichelas instrumentales –vl I, vl II, vln, cb, tpa I y tpa II en el caso de la obra que nos ocupa-. Ahora bien, establecer las causas de tal novedad es otra cuestión, ya que sería realmente difícil fundamentar si fue el desarrollo de la tonadilla lo que acaba imponiendo su emancipación o, por el contrario, si fue su escritura independiente la que posibilita su gran desarrollo. Aun así, lo importante es que gracias a este giro aparentemente inocente, la tonadilla se desliga completamente de la soberanía impuesta por el manuscrito y, en definitiva, de la propia pieza teatral, para campar a sus anchas por cualquier lugar de la tarde teatral donde sea requerida y desarrollar por sí misma una escena con sus propios personajes. Toda suerte de situaciones, acciones, argumentos o ficciones.

Por tanto, *Los alguaciles* y, en general las restantes tonadillas de 1758, constituyen las más antiguas muestras de tonadillas independientes, es decir, desligadas de piezas teatrales que, con datación explícita, han llegado hasta nuestros días.³⁹ Precisamente en la portada del correspondiente guión de voz y bajo de la pieza (Fig. 4.6) aparece anotada la fecha de 1758, a todas luces el año de su composición y representación, apenas poco tiempo después del supuesto surgimiento del nuevo género propuesto por el *Memorial Literario* de 1787, del que se habló extensamente en el capítulo 1. No obstante, también en esta misma fuente aparece consignado de otra mano el año de 1763, motivado a todas luces por alguna representación posterior.

³⁹ No se ha considerado aquí, tal y tal y como si hiciera Lolo en «Sainetes y tonadillas», pp. 41-62, n. 45, la música para el *Fin de fiesta de la folla* o *Los cuatro poetas* (BHM Mus 189-13), pieza de 1755 que aunque se trata de un género afín, no es realmente una tonadilla.

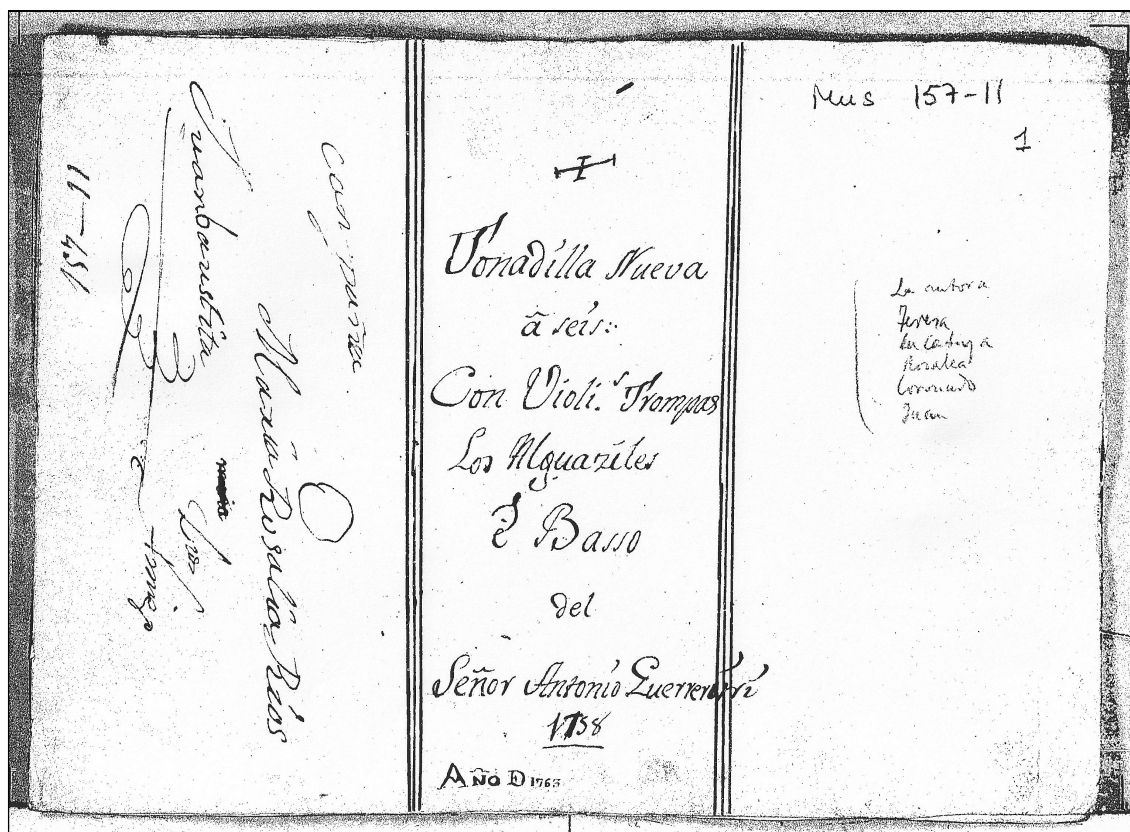


Fig. 4.6. Portada del guión de voz y bajo de la tonadilla *Los alguaciles*, Antonio Guerrero (BHM Mus 157-11)

Parece ser que este mismo amanuense, tal y como ya apuntó Subirá,⁴⁰ fue el que modificó el final del apellido original del compositor, dando lugar a la forma italianizada de *Guerrerini*, cosa nada aislada entre las piezas del músico, ya que bajo esta misma denominación aparece también en los manuscritos de otras obras, tales como la música para la comedia *El lucero de Castilla y privado perseguido*,⁴¹ pieza de 1752, o en el del sainete por entremés *Las dos compañías de la legua*, de 1761.⁴² Este hecho no hace más que dejar patente que la influencia italiana era tal dentro de la cultura patria que el ser o, como en este caso, parecer italiano elevaba aún más la condición del músico en cuestión. Por otra parte, al hilo de esto debe señalarse el hecho sugerente, del que no se tiene referencias de haber sido comentado, de que precisamente

⁴⁰ José Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 128; _____, *La música en la Casa de Alba.*, p. 278.

⁴¹ BHM Mus 24-7.

⁴² BHM Mus 63-33.

debido a esa influencia se venían escribiendo en italiano desde bastante tiempo atrás los respectivos movimientos de nuestra música, aun a pesar de que todavía se conservaban algunas indicaciones en idioma castellano. Por ejemplo la ya desusada indicación de «punteado» que aparecía en la *Tonadilla de Cartagena*, para la realización del *pizzicato*; o las agógicas *despacio* o *al mismo ayre*, que aparecen, respectivamente, en *Los alguaciles* y *El soldado y el viejo*.⁴³

Aun así, la no correspondencia entre los años natural y teatral hace plantear la doble posibilidad de que la obra pudiera haber sido ejecutada o bien durante la temporada 1756-1757, o bien durante la siguiente de 1757-1758. No obstante, gracias al conjunto de los actores que intervinieron en ella ha sido posible conocer el año cómico exacto en el que tuvo lugar la representación de *Los alguaciles*. Y es que, al contrario de lo que ocurre en otras piezas del compositor, sí que se conoce el reparto completo de esta tonadilla. Por orden de aparición, según consta en el propio manuscrito, los cómicos fueron en aquel momento: Teresa, Coronado, Catuja, Juan, Rosalea [sic] y la autora, que alude, sin lugar a dudas, a María Hidalgo, esposa viuda de Manuel Guerrero –hermano de nuestro músico– que tomó las riendas de una de las dos compañías teatrales madrileñas tras la muerte de su esposo, ocurrida en 1754. De esta manera, queda descartada la temporada de 1756-1757, ya que el grupo de actores no aparece de forma completa en la misma compañía teatral madrileña. Rosalía Guerrero se encontraba desempeñando el puesto de séptima dama en la de José Parra, mientras que el resto formaban parte de la otra compañía, que era la de la anteriormente citada María Hidalgo. Sin embargo, todos ellos formaban parte de la *troupe* de esta última durante la temporada cómica de 1757-1758. La Catuja, sobrenombre con el que era conocida Catalina Pacheco, desempeñaba el puesto de segunda dama. Teresa Garrido, quien interpretó la ya señalada tonadilla «Pajarillo que formas alegre nido», y Rosalía Guerrero como tercera y quinta damas, respectivamente. Por su parte, María Hidalgo, la autora, ocupaba el cargo de sexta dama dentro de la lista de su propia compañía. Finalmente, Juan Ladvenant, padre de la que posteriormente sería la famosa tonadillera María Ladvenant, representaba papeles de segundo galán y Diego Coronado, de

⁴³ Véase José Subirá, «El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 3 (1924), pp. 401-404.

segundo gracioso. Por supuesto, no hace falta mencionar que de este mismo grupo formaba parte Antonio Guerrero como primer músico de compañía y su hermano Vicente como segundo. Recordemos que Antonio Guerrero venía desempeñando este puesto con María Hidalgo desde hace varios años atrás, esto es, desde la temporada de 1754-55, y que continuará ejerciéndolo bajo su dirección hasta la el año cómico de 1768-69 con la única salvedad de la campaña de 1760-61, cuando estuvo trabajando bajo las órdenes de José Martínez Gálvez.⁴⁴ Finalmente, sin duda fue también durante esta misma temporada de 1757-1758 cuando tuvo lugar la representación de *El soldado y el viejo*, pieza en la que intervinieron las ya conocidas Teresa Garrido y Rosalía Guerrero, entre otros; y, seguramente también *El trapacero maestro y su pasante*.

4.2.2. Argumento e interlocutores

Como el lector habrá podido adivinar a través del señalado reparto, *Los alguaciles* se configura como una tonadilla a seis, también denominada tonadilla general por cuanto que en ella interviene el mencionado número de personajes. Esta plantilla, no aparecida en el repertorio tonadillesco hasta este preciso año de 1758, cuando vieron la luz tanto la pieza que nos ocupa como la también tonadilla a seis *Los maestros*,⁴⁵ de Misón, debería hacer plantearnos si no estaríamos aquí, quizás, ante una especie de pequeña pieza cómica o sainete enteramente musicalizado. De hecho, acaso relacionado con ello se encuentra la denominación de *tonada o juguete entre 6* aparecida en el correspondiente apunte teatral de la primera de ellas,⁴⁶ de la que se hablará con posterioridad. Se produce, por tanto, algo que no había ocurrido anteriormente en las tonadillas de Guerrero insertas en sainetes y, por tanto, en el panorama tonadillesco general anterior a la fecha dada por el *Memorial*: la presencia de interlocutores o

⁴⁴ Para más datos sobre el contexto vital y artístico en el que se encontraba el compositor en la fecha en que fue compuesta y representada la tonadilla a tres *Un padre, la madre y su hija* consúltese el capítulo 2 de este mismo trabajo.

⁴⁵ BHM Mus 174-18, BNE Mss/14062/1.

⁴⁶ BHM Tea 219-36. La similar denominación de «tonadilla o juguete» también aparece en el manuscrito musical de la tonadilla a cuatro *El trapacero maestro y su pasante* (BHM Mus 172-8), de 1758.

personajes que representan un determinado rol y, en consecuencia, ponían en escena una trama argumental más o menos desarrollada aunque perfectamente definida. Y aquí reside otra de las innovaciones reseñables con respecto a las antiguas tonadillas teatrales, tan bien ejemplificadas en *Los alguaciles*; hecho que a todas luces está intensamente relacionado con aquella liberación del texto impuesto por la pieza teatral a la tonadilla a la que se hacía referencia en párrafos anteriores. No obstante, ello no excluye que pueda darse una identificación entre los actores y el personaje que cada uno representaba, hasta el punto de que en los manuscritos se consigna la parte de cada actor por su nombre propio, tal y como ocurre en esta misma obra.

Aun así, el argumento de estas piezas no deja de ser bastante simple, presentando un escaso desarrollo, obviamente, debido a las propias dimensiones de las obras. En el caso de *Los alguaciles*, en el que Coronado se ha compinchado con Teresa para dar celos a Catuja. Cuando ésta entra a escena, los ve encandilados y entra en cólera, dando pie a una escena de celos en la que toman parte los tres. Pero justo en ese momento aparece Juan, quien ha visto cómo Coronado coqueteaba con Teresa, reclamando su honor mediante una pelea en la que, ante el temor de las damas, acaban finalmente tomando parte los dos galanes. El alboroto y desorden es tal que acaban entrando dos alguaciles –Rosalía y la autora, María Hidalgo- para calmar la afrenta y llevar a ambos señores a la cárcel.⁴⁷ Sin embargo, gracias a la intersección de las mujeres deciden acabar la riña cantando. Argumentos igualmente simples aparecen en las restantes tonadillas de 1758. Así, en el caso de *El trapacero* se observa cómo un falso maestro y su asistente, con el pretexto de dar lección, consiguen enamorar a dos hermanas ante la ausencia del padre de éstas. Por su parte, *El soldado y el viejo* o, de acuerdo con su incipit «Señores, la Rosita», retrata la simple escena de dos mujeres que van andando perdidas y, tras encontrarse con un soldado y un viejo –personajes que dan título a la obra-, acaban yéndose con ellos.

En las tonadillas compuestas por Guerrero entre 1752 y 1757 para las ya conocidas piezas teatrales habían existido interlocutores, ciertamente, pero no

⁴⁷ Nótese aquí cómo los papeles de los alguaciles son desempeñados por mujeres –Rosalía y la autora-, algo que, como el lector ya conoce, era muy característico de la tradición teatral española.

desempeñando un rol específico ni existía una verdadera trama dramática, la cual realmente no aparecerá, al menos por lo desde puede apreciarse a partir de las fuentes, hasta este año de 1758. En su lugar, estas tonadillas tenían una función mucho más narrativa -aunque sí una intención representativa sobre el escenario-, característica que después mantendrán las tonadillas a solo en el resto del siglo, con las que están intensamente relacionadas. Sin embargo, la no existencia de tonadillas independientes a solo dentro del catálogo de Guerrero imposibilita un estudio comparativo más exhaustivo con sus tonadillas anteriores.

No obstante, la línea a veces es muy difícil de delimitar, como ocurre en la tonadilla sin fecha a dúo «Que es fácil lo que se quiere», una de las dos tonadillas custodiadas en Estocolmo. Presenta las directrices marcadas por estas tonadillas, las antiguas tonadas teatrales de tipo canción, grupo al que quizás pudiera pertenecer, al margen de que haya llegado hasta nuestros días como una pieza independiente y no formando parte de un conjunto de piezas para una determinada obra teatral. Su escritura muestra una intensa unión no sólo formal, sino también textual, entre los dos primeros movimientos y parece dejar claro también la unión del segundo con las seguidillas finales, si bien harían falta las correspondientes partes instrumentales, que no se han conservado, para poder confirmar del todo la yuxtaposición de estos dos últimos movimientos. Por otra parte, el empleo de la única tonalidad de sol menor no hace más que corroborar la unidad global de la obra. Finalmente, no se encuentra en ella una verdadera escena –por mucho que exista un personaje explícitamente denominado Majo-, como sí ocurría en *Los alguaciles* y las restantes tonadillas de 1758, sino que más bien el resultado es una gran canción de estructura tripartita *Andante – Allegro - Seguidillas* en la que se mezclan estrofas de versos sin conexión con gran cantidad de tarabillas, todo ello epilogado por unas seguidillas.

La obra comienza con un *Andante* en un danzable 6/8 en el que un personaje no especificado, pero a todas luces femenino, canta los siguientes versos:⁴⁸

⁴⁸ La expresión *canta* es habitual en los apuntes teatrales para designar el momento en el que un personaje debe cantar un fragmento del texto en las piezas teatrales. Por el contrario, tanto en los apuntes teatrales

Que es fácil lo que se quiere
tú lo sabes, yo lo sé:
yo quiero siempre que avises
qué cosa me explico (eh).

Tras este texto aparecen las mencionadas tarabillas -alalila y li, alalila y lo-, las cuales finalizan con el siguiente par de versos, que, como puede comprobarse, nada tienen que ver con el contenido de la estrofa anterior:

Jesús, y que chi.
Jesús, y que cho.

El mencionado *Andante* enlaza directamente con un *Allegro*, que es donde toman partido los dos cantantes, a la vista de que en el compás 42 el pentagrama en el que antes tan sólo se anotaba una única voz se divide en dos pautas. Este nuevo movimiento aprovecha el material temático precedente y continúa con una variación del texto de las tarabillas anteriores a las que siguen los siguientes versos, entre los cuales continúan éstas continúan intercalándose.⁴⁹

Que en el puerto de Guadarrama
a mi chico le aguardo yo.
 Me dijo mi chica
Mi chijo me dijo
 al subir al puerto:
con gran regocijo:
 ven acá salero.
ven acá negrito.

como en los materiales musicales de las tonadillas independientes, se emplea con la misma intención el nombre del intérprete o del personaje en cada una de sus intervenciones.

⁴⁹ Tras los dos primeros versos se sucede un diálogo entre los dos personajes en el que, para más claridad, se han sangrado los cantados por el Majo.

Y, seguidamente, unos versos de coda señalan la conclusión de la tonadilla y anuncian las seguidillas finales, que emergen enlazadas del número anterior:

Y esta tonadillita
ya aquí se acabó
y con este abracito
que te doy yo.

SEGUIDILLAS:

Si lo más imposible
más se desea,
quíateme delante
que no te vea.

Quiere[s] tú darme gusto,
morena mía,
que lo que no en un año
será en un día.

El que siente una pena
si no la explica,
lo mismo que consagra
desautoriza.

Las *Seguidillas* constituyen a todas luces un añadido que, lógicamente, entra dentro de la obra pero que al mismo tiempo presenta una clara independencia. Debido a que no existe realmente una verdadera trama en esta tonadilla es difícil poder observar la distancia entre ellas y el resto de la pieza, pero más adelante podrá observarse de manera absolutamente clara cómo el asunto planteado por las seguidillas epilógicas, que será el final habitual en el género, poco o nada tiene que ver con el resto de la obra.

Por el contrario, más compleja que la anterior tanto musical como dramáticamente es su hermana, la también tonadilla a dúo «Apartada de la Corte», de la que sí que se han conservado las partes instrumentales de violines I y II. Dramáticamente funciona como las tonadillas madrileñas de 1758, es decir, como una pequeña escena en la que interaccionan diversos personajes. Existe, aquí sí, una verdadera escena, si bien como en la mayor parte de las obras de este género, ésta es

muy simple y prácticamente no presenta un gran desarrollo: el juego de amor entre un molinero y una molinera. La Molinera, solita y «apartada de la Corte», suspira por encontrarse sola y tiene la esperanza de encontrar su amor. El Molinero, que ha divisado a la chica y se encuentra atraído por ella, decide declararle su amor. Ella, finalmente, accede encantada y todo acaba bien. Para ello emplea metáforas empleando metáforas y juegos de palabras relacionados con el amor, tales como «pescar voluntades» –que también aparece en la tonadilla a dúo *Una gitana y un indiano-* o «caer en el anzuelo». De tal temática y semejante texto surge una obra bastante sorprendente, en la que la música acompaña de manera extraordinaria lo expuesto por el texto, por ejemplo, los suspiros de la dama o las palabras truncadas con silencios sincopados y sensibles sin resolver, algo que caracterizará el primero de los números de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, de la que se hablará en el siguiente estudio de caso.

4.2.3. Estructura

Algo en lo que se también se aleja considerablemente *Los alguaciles* de las anteriores tonadillas ligadas a piezas de teatro breve es en sus considerables dimensiones. A ello contribuye, sin duda, su propia estructura: un único número musical formado por la yuxtaposición de una considerable cantidad de movimientos bajo el empleo de una única tonalidad que da unidad a todo el conjunto; algo que, en cierto sentido, no deja de recordar la también yuxtaposición de movimientos bajo una misma tonalidad de algunas de las antiguas tonadillas. Se cumplen aquí, por tanto, las palabras enunciadas por Subirá al respecto:

Las tonadillas de los primeros años solían empalmar sus diversas piezas integrantes, como si fuese una sola, pero con variedad agógica y métrica, por lo cual los correspondientes manuscritos aparecen sin soluciones de continuidad que permitan establecer visualmente una separación entre los diversos números.⁵⁰

⁵⁰ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, p. 415.

Esto, que ya venía apareciendo con anterioridad, sucede también en las restantes tonadillas de 1758 compuestas por Antonio Guerrero. De esta manera, tanto *El trapacero maestro y su pasante* como *El soldado y el viejo* presentan unas dimensiones muy similares, tanto en lo global como en lo particular, y una estructura en un único número unitario formado por tres movimientos yuxtapuestos englobados bajo una única tonalidad que da unidad a todo el conjunto, mi mayor en el caso de la primera obra y la mayor en el caso de la segunda (Tabla 4.2). No obstante, en el caso de *El soldado y el viejo*, el primero de los movimientos se ve afectado por la interpolación de unas seguidillas, dando pie a una forma interna A-B-A dentro de la también estructura tripartita global de la obra, algo que enriquece tanto musicalmente como dramáticamente la pieza. De hecho, la interpolación de danzas en el seno de alguno de los movimientos de las tonadillas como parte contrastante no es algo aislado. Ejemplo de ello se encontrará más tarde en la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, pieza de 1764 de la que se hablará con posterioridad. Particularmente en el caso anteriormente referido, vienen propiciadas por el propio argumento de la obra, cuando, tras perderse en el camino, las protagonistas Rosa y Teresa deciden ponerse a cantar:

ROSA:

Caminito del Pardo
voy perdidita
en compañía alegre
de mi Rosita.

Ay, mosquetero,
no me pagarás nunca
lo que te quiero.

TERESA:

Caminito del Pardo
va mi firmeza
en compañía alegre
de mi Teresa.

Vamos andando
porque hay muchas figuras
de contrabando.

<i>El trapacero maestro y su pasante</i>		<i>El soldado y el viejo</i>	
MOVIMIENTO	COMPASES	MOVIMIENTO	COMPASES
<i>Andantino Allegretto. Aire de minué</i>	1-117	<i>Andantino Allegretto</i> [A]	1-66
		<i>Seguidillas: Andante</i> [B]	67-92
		<i>Al mismo aire</i> [A]	93-143
<i>Más allegretto</i>	118-172	<i>Más vivo</i>	144-188
<i>Allegretto</i>	173-253	<i>Vivo</i>	189-227

Tabla 4.2. Comparación estructural entre las tonadillas *El trapacero maestro y su pasante* y *El soldado y el viejo*, Antonio Guerrero (BHM Mus y 172-8 y Mus 172-5)

También esta estructura por yuxtaposición, en este caso bajo un total de seis pequeños movimientos, aparece en la tonadilla «Apartada de la Corte» (Tabla 4.3), si bien debe señalarse destacarse en este caso la presencia de una única armadura con dos bemoles, que permite caminar entre do dórico y mi bemol mayor, reservando esta última tonalidad para la parte central de la obra, las coplas, que es el momento en el cual el Molinero declara su amor a la Molinera; así como en obras de otros compositores, por ejemplo, en la contemporánea tonadilla a solo *El novato*,⁵¹ de Luis Misón, que se muestra como un tríptico de movimientos yuxtapuestos, *Andante – Allegretto – Más allegretto*, bajo la única tonalidad de si bemol mayor.

MOVIMIENTO	COMPASES	TONALIDAD	COMPÁS
<i>Andante</i>	1-73	Do menor	6/8
<i>Seguidillas</i>	74-86	Do menor	3/4
<i>Copla: Andante espacioso</i>	87-138	Mi bemol mayor	3/4
<i>Allegro</i>	139-149	Mi bemol mayor	3/4
<i>Allegro molto</i>	150-179	Do menor	6/8
<i>Allegro</i>	180-192	Do menor	6/8

Tabla 4.3. Estructura y plan tonal de la tonadilla «Apartada de la corte», Antonio Guerrero (MTB Xe-R 156:16)

⁵¹ BHM Mus 167-2.

Sin embargo, *Los alguaciles*, aun a pesar de que al igual que sus piezas contemporáneas también se encuentra en la misma tonalidad de mi mayor, está formada por una mayor cantidad de movimientos completamente enlazados, algunos de los cuales son realmente muy breves. En este sentido, se trata, más bien, de un mosaico que responde claramente a la intencionalidad del compositor de musicalizar de la mejor manera posible el texto de la obra, adaptando la música en todo momento al contenido de éste y a su tipo de métrica, de manera que resulte escénicamente lo más eficiente y eficaz posible. No obstante, existe una jerarquía de movimientos dentro de la composición que establece una serie de pilares sólidos que sustentan toda la composición. A todo ello hay que añadir la presencia de parolas -conversaciones más o menos largas en prosa entre los diferentes personajes ausentes de base musical-, algunas de ellas notablemente extensas, que separan algunos de los movimientos e, incluso, irrumpen en el seno de los mismos. Este recurso, que contribuye a otorgar un gran dramatismo a la pieza, no se encuentra dentro del repertorio de las anteriores tonadillas y tan sólo aparece en las nuevas tonadillas del compositor en *El desafío del usía y la maja*, si bien de una manera mucho menos presente. Será más común encontrarlo entre las tonadillas tardías de otros compositores –cuyo ejemplo podría ser *El presidiario*, de Pablo del Moral- y trae directamente a la mente el repertorio zarzuelístico. Quizás debido a ello Mitjana consideró *Los alguaciles* «casi como una pequeña zarzuela»,⁵² un planteamiento que, además, tenía mucho que ver con la visión historiográfica de la España del momento.

En relación con todo lo mencionado, obsérvese la siguiente Tabla 4.4 y compárese con la estructura de las piezas anteriormente señaladas, *El trapacero* y *El soldado y el viejo* (Tabla 4.2), y con la de la tonadilla sin fecha «Apartada de la Corte» (Tabla 4.3), con la que parece acercarse más a nivel estructural. En ella aparecen recogidos cada uno de los movimientos que conforman *Los alguaciles*, así como sus respectivos compases y las diferentes parolas que se intercalan dentro de la pieza.

⁵² Rafael Mitjana, *La música en España*, p. 341.

MOVIMIENTO	COMPÁS	COMPÁSES	OBSERVACIONES
<i>Andante</i>	6/8	1-53	Parola de Coronado y Teresa intercalada entre cc. 39-40
<i>Un poco vivo</i>	3/4	54-60	-
<i>Andante</i>	6/8	61-76	-
<i>Allegretto</i>	6/8	77-92	-
<i>Seguidillas: Andante</i>	3/4	93-131	-
<i>Allegretto assai</i>	2/4	132-159	Parola entre cc. 153-154, coincidiendo con la entrada a escena de los dos alguaciles (Rosalía y María Hidalgo)
<i>Despacio</i>	6/8	160-166	Parola de Coronado y Juan intercalada entre cc. 166-167
<i>Andante allegretto</i>	3/4	167-195	-

Tabla 4.4. Estructura de la tonadilla *Los alguaciles*, Antonio Guerrero (BHM Mus 157-11)

El primer movimiento, *Andante* (cc. 1-53) en 6/8, el más extenso de entre todos los que integran la obra, se configura como uno de los pilares principales en los que se sustenta. Presenta una breve introducción de tan sólo 10 compases, tras los cuales intervienen Teresa y Coronado. Es interrumpido por la primera de las parolas (cc. 39-40), que tiene lugar entre Coronado y Teresa, a cuyo término se une Catuja. Desde el punto de vista de su técnica compositiva no es más la repetición de un mismo período musical entre los dos personajes, técnica a partir de la cual están construidas las otras dos tonadillas firmadas por Guerrero en este mismo año.

En este sentido, en *El trapacero maestro y su pasante* el material musical empleado es realmente muy limitado, no yendo más allá de un período o frase para cada uno de los tres movimientos que conforman la obra, períodos que son repetidos constantemente de manera completa o fragmentada entre los personajes sin que haya prácticamente variación alguna. De esta manera, la pieza podría considerarse en lo musical la más simple de entre todas las tonadillas independientes compuestas por Guerrero y la que más recuerda, salvando determinadas distancias, a las antiguas tonadillas insertas en piezas de teatro breve del compositor. De manera análoga, también *El soldado y el viejo* es compuesta a partir de este mismo recurso, si bien, al contrario que en la obra anterior, en determinados momentos aparece división de voces,

sobre todo en los finales de movimientos o en las cadencias, lo cual aporta un mayor enriquecimiento a la composición. Por tanto, lo que tan sólo hubiera sido una pequeña canción a la manera de las antiguas tonadillas teatrales, se convierte gracias a este recurso de repetición en toda una pieza de considerables dimensiones o en todo un movimiento de mayores dimensiones. Quizás la consecuencia de ello sea una aparente simplicidad que no parece venir provocada por la falta de inventiva del músico, algo que no faltaba en obras anteriores, sino más bien parece derivarse de la propia supremacía del texto con respecto a la música. Su contrapartida consiste en que el peso de la obra, por tanto, debía recaer en la propia puesta en escena.

A éste primer movimiento le siguen tan sólo 7 compases *Un poco vivo* en 3/4, cantados únicamente por Teresa y Coronado (cc. 54-60). Seguidamente tiene lugar un nuevo *Andante* en 6/8, pero distinto al anterior, de tan sólo 16 compases, que es cantado por los ya mencionados Teresa, Catuja y Coronado (cc. 61-76); y un *Allegretto* de 16 compases en el mismo compás de 6/8, que es interpretado por Teresa y Coronado, a los que se une posteriormente Juan (cc. 77-92).

Tras todo esto tiene lugar otro de los pilares de la obra, las *Seguidillas: Andante* (cc. 93-131) en el tradicional compás de 3/4, donde intervienen todos los personajes durante 39 compases. Se trata de un número que presenta una gran entidad dentro de la obra, otro de los pilares en los que se asienta este amalgama de pequeños movimientos enlazados. Si bien en lo sucesivo se irán asentando hasta constituir el final preferido por los compositores a la hora de cerrar las tonadillas, las seguidillas venían apareciendo ya desde tiempo atrás en las antiguas tonadillas insertas en piezas dramáticas de teatro breve. Este es el caso, tan sólo por citar algún ejemplo, de la tonadilla «Pajarillo que formas alegre nido», perteneciente a *La burla del arriero*, pieza de 1757 que fue estudiada en el capítulo primero. En ella tanto el primero de sus cuatro movimientos yuxtapuestos como el último se configuran como una misma seguidilla pero con diferentes textos. También, como se pudo comprobar, se encuentran seguidillas como movimiento interno y en ningún caso como final en la tonadilla a dúo «Apartada de la Corte» y en la ya tonadilla independiente *El soldado y el viejo*, de 1758.

Tras ellas comienza un *Allegretto assai* (cc. 132-153) en 2/4 de 28 compases en el que intervienen de nuevo todos los personajes, el cual se ve interrumpido de nuevo por otra parola, tras la cual salen a escena los dos alguaciles –Rosalía y la autora, es decir, María Hidalgo- que cantan los últimos 6 compases. Es aquí cuando se produce uno de los momentos más interesantes de la obra, la pelea entre Coronado y Juan, cuya figuración de intensas semicorcheas repetidas trae a la mente aquel antiguo *stile concitato* concebido por Claudio Monteverdi para plasmar sentimientos o conflictos beligerantes.

Le sigue un breve movimiento *Despacio* (cc. 160-166) en 6/8 de tan sólo 7 compases en los que cantan los hombres, Juan y Coronado, de rodillas, que desemboca en una nueva una parola de estos dos personajes (cc. 166-167). Tras ella da comienzo el último de los movimientos, un *Andante Allegretto* (cc. 167-195) en 3/4 de 29 compases que da fin a la tonadilla. Se trata de un final de conjunto en el que, tras salir los alguaciles y dar por finalizada la trama, van interviniendo uno tras otro todos los intérpretes hasta acabar cantando, primero por parejas y luego a la vez, los versos a los se hacía referencia al comienzo de este estudio de caso. Como puede comprobarse, la pieza no termina con las habituales seguidillas epilogales, al menos por lo que a su métrica se refiere, ya que su rítmica sí recuerda de lejos aquella. Resulta llamativo que el que será el prototipo de final tonadillesco se encuentre ausente en estas primeras tonadillas independientes compuestas por Guerrero, aunque sí aparece en *Los maestros*, de Misón. Así ocurre en la tonadilla sin fecha «Apartada de la Corte», que es finalizada por el compositor con un muy breve movimiento al unísono en el que los personajes se despiden de caballeros y madamas, pero también en las otras dos tonadillas contemporáneas a *Los alguaciles*, que finalizan también con un final de conjunto que dramáticamente hablando se aleja del asunto de la pieza, dedicándose a cuestiones como la moraleja o la despedida.

De esta manera, *El soldado y el viejo* se resuelve como de costumbre, con jaleo y baile, a través de un jopeo que alterna los compases de 3/4 y 6/8 y un texto con amplia presencia de tarabillas. Por su parte, el movimiento final de *El trapacero* es un ligero y bailable 3/8 que dramáticamente hablando presenta una doble función. Por una parte expone la moraleja de la pieza:

Y esto es lo que sucede
con los maestros, ojo avisor.
Tened cuidado, niñas,
porque no os pase lo que pasó.

Por otra, constituye la despedida de la misma; en este caso teniendo presente de nuevo a los mosqueteros, algo que ocurría en la anteriormente estudiada *Tonadilla de Cartagena* y en otras muchas piezas músico teatrales:

Y esta es la tonadita
tan pulidita que canto yo.
Adiós, mosqueteritos,
mis queriditos, que os quiero yo.

Y si la tonadilla
al mosquetero hoy le gustó,
adiós, queridos míos,
hasta mañana, que hoy se acabó.

4.2.4. La «moda nueva»

Si en el *Memorial Literario* de 1787 se narraba desde un punto de vista más o menos historiográfico el cuándo, cómo y dónde se había producido el viraje de la tonadilla teatral, aquí puede comprobarse cómo ya al menos en el preciso momento en que era representada *Los alguaciles*, poco tiempo después de aquella tan señalada fecha de 1757, se era plenamente consciente de que ese cambio se había producido y, en consecuencia, un nuevo tipo de tonadilla había surgido.

Los alguaciles refleja, en este sentido, un perfecto modelo de este nuevo cambio a la vez que constituye una prueba de las altas cotas a las que ya desde tan temprana fecha había conseguido el nuevo género, no sólo de entre las obras de Guerrero sino entre el restante repertorio tonadillesco. No es extraño, por ello, que la pieza no pasara desapercibida para los historiadores. Por ejemplo para Mitjana, quien, como se

mencionó anteriormente, la consideró «casi como una pequeña zarzuela»;⁵³ o para Subirá, quien, al margen de citarla en diversas ocasiones, reprodujo el texto íntegro de la pieza dentro de su paradigmática obra *La tonadilla escénica*.⁵⁴ Presenta una entidad plenamente definida y autónoma, lo que implica su escritura en un manuscrito independiente del que aglutinaba el resto de las piezas musicales compuestas para una determinada obra dramática, ostenta unas considerables dimensiones y pone en escena toda una trama –de pequeño desarrollo, como es natural- llevada a cabo por el nada desdeñable número de seis interlocutores. Además, muestra una serie de características particulares que la destacan de entre el resto del corpus tonadillesco del compositor que no volveré a reiterar.

Quizás debida a esta serie de novedades se deba la ambigüedad o imprecisión en su denominación. De esta manera, la pieza es designada como *tonadilla* en los materiales musicales y *tonada o juguete entre 6* en su correspondiente apunte teatral,⁵⁵ una que denominación que también aparece en otra de las tonadillas del compositor de ese mismo año, *El trapacero maestro y su pasante*, que es nombrada como *tonadilla o juguete* en su correspondiente material musical.⁵⁶ Lejos de entender estas piezas bajo el corpus designado por Subirá como *tonadillas en tipo de juguete lírico* -una de las excepciones al tan estandarizado plan tripartito tonadillesco formado por entable, coplas y seguidillas, tipo poco usual que se caracteriza por «la supresión de las coplas o parte central»-,⁵⁷ esta investigación piensa más bien que la amplitud de términos con que son designadas no es más que una prueba de que algo estaba cambiando o renovándose en el seno de las canciones del teatro, es decir, de las tonadillas. De hecho, esta imprecisión terminológica puede comprobarse también en texto del final de *El trapacero*, donde son empleados claramente como sinónimos los términos *tonadita* y *tonadilla*, los cuales, como ya conoce el lector, eran a su vez diminutivos de la voz *tonada*.

⁵³ Mitjana, *La música en España*, p. 341.

⁵⁴ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 385-387.

⁵⁵ BHM Tea 219-36.

⁵⁶ BHM Mus 172-8.

⁵⁷ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, p. 180.

No obstante, no debe considerarse la nueva tonadilla como un género surgido de la nada por floración espontánea, sino más bien una continuación o derivación de las antiguas tonadillas, de las que, como ya conoce el lector, son tremendamente deudoras. Eso sí, con importantes modificaciones que, conforme va avanzando el tiempo, se harán cada vez más notables. De hecho, con referencia a los últimos versos de *Los alguaciles*, «vivan las tonadillas / de moda nueva», Subirá mencionaba:

Esta declaración, referida a la tonadilla escénica, testimonia que por entonces aquello no se consideraba como novedad absoluta introducida por un género hasta entonces inexistente, sino como novedad relativa, pues todo se reducía a una modificación del género que ya venía cultivándose desde antiguo.⁵⁸

Quienquiera que hubiese puesto en marcha el motor –si es que alguna vez lo hubo- es lo de menos. Lo importante realmente es que a partir de este momento la nueva tonadilla irrumpe de lleno como un género completamente independiente del teatro breve, cobrando fuerza a partir de los años posteriores hasta consolidarse como uno de los géneros más populares de todo el siglo XVIII. Prueba de ello es el gran caudal de obras que ha llegado hasta nuestros días, que, según los más recientes datos manejados por Begoña Lolo,⁵⁹ asciende a un total de 2.179 piezas.

4.3. Un último ejemplo musical: la tonadilla a tres *Un padre, la madre y su hija* (1764)

Si en 1758 se fechaban las primeras tonadillas independientes compuestas por Antonio Guerrero –*Los alguaciles*, *El soldado y el viejo* y *El trapacero maestro y su pasante*-, apenas unos pocos años después, en 1764, aparecen las últimas muestras del

⁵⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 128.

⁵⁹ Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», p. 442.

género creadas por el músico, al menos hasta que la aparición de nuevas fuentes puedan contradecir lo expuesto. Estas obras son: la tonadilla a dúo *Una gitana y un indiano*⁶⁰ y las tonadillas a tres *Dos payos y un abogado*⁶¹ y *Un padre, la madre y su hija*,⁶² respectivamente.⁶³ Entre unas y otras, tan sólo puede datarse con exactitud la tonadilla *Dos chuscas, un soldado y un vejete*, que no es más que una versión de 1761 de *El soldado y el viejo* (1758), y *La pastorela*, aquella tonadilla de dudosa atribución, fechada en 1762, de la que se habló en el capítulo 3.

Probablemente compuestas para los mismos intérpretes, siendo Guerrero primer músico de la compañía de la actriz María Hidalgo, las tres piezas de 1764 resumen y mantienen, como era de esperar, muchos de los rasgos genéricos de las tonadillas anteriores compuestas por el músico. Para no redundar excesivamente en los mismos, ya que de todos ellos se ha hablado con anterioridad, estos rasgos podrían resumirse de la siguiente manera: la escritura en un manuscrito independiente, la amplia presencia del estilo galante, un argumento verdaderamente simple y una orquestación formada por una base de cuerda a la que se le añaden determinados instrumentos de viento; rasgo este último que no es más que el resultado de la orquesta de la época, como bien es señalado en las siguientes palabras de Cotarelo recogidas por Subirá:

Digamos, de paso, que la orquesta teatral, en 1763, estaba integrada por cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo, según informa Cotarelo y Mori, situándose detrás de las cortinas que servían de fondo al escenario, porque sólo en las funciones llamadas «de teatro», cuyo número era seis o algo más anualmente, se ponían bastidores pintados con perspectivas.⁶⁴

⁶⁰ BHM Mus 179-3, BHM Tea 221-94.

⁶¹ BHM Mus 145-13, BHM Tea 220-191, BNE Mss/14062/37.

⁶² BHM Mus 145-11, BHM Tea 222-130, BNE Mss/14062/38.

⁶³ Sobre estas tres obras véase José Antonio Morales de la Fuente, *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776): tres tonadillas escénicas de 1764. Estudio y edición crítica*, trabajo de investigación tutelada para la obtención del diploma de estudios avanzados (Universidad de Granada, 2010).

⁶⁴ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 144.

A la par de lo mencionado, las obras muestran el estadio del género apenas unos pocos años después de aquellas primeras tonadillas independientes. Sin embargo, lo que más llama la atención de entrada es que estas obras pertenecen a un momento verdaderamente temprano tanto en el seno de la vigencia del género como dentro de la propia trayectoria artística del compositor. Por lo que respecta a lo primero, debe mencionarse que la tonadilla como género teatral se encontraba en este año todavía en pleno desarrollo. De hecho, para quien todavía quiera tener en cuenta aquellas históricas fases instauradas por Subirá, la obra se encuadra dentro de la segunda de las cinco etapas en las que el erudito dividió la evolución de la por él denominada tonadilla escénica: «Crecimiento y juventud (1757-1770)».⁶⁵ No obstante, según se deduce de las tan famosas palabras vertidas por el crítico Nipho en el *Diario Estrangero*, poco tiempo antes, el 24 de mayo de 1763, el género constituía ya uno de los platos fuertes de la tarde teatral:

La Vida es Sueño, tan bien presentada por parte de los representantes, ha tenido casi ninguna asistencia de los espectadores. Aquel lo creará que sepa que ya no se va al Teatro por la comedia sino por los saynetes y tonadillas.⁶⁶

Por lo que se refiere a lo segundo, recuérdese que, si bien es cierto que conforme nos vamos acercando al fallecimiento del compositor las obras datadas se hacen cada vez más escasas, el músico estuvo desempeñando activamente su puesto de músico de compañía hasta el mismo momento de su muerte, ocurrida en 1776. De este modo, existe constancia de la composición de obras de una manera continua hasta el año de 1768 e, incluso, dos años antes de su muerte está datada la música para la comedia *Lo que vale una amistad y Mágico Federico*⁶⁷ y, si se toma por válida la atribución de BHM, también *No puede ser guardar a la mujer*.⁶⁸ Por lo tanto, habría que buscar las

⁶⁵ Para más detalles sobre esta fase véase Subira, *La tonadilla escénica*, vol. 1, pp. 117-156.

⁶⁶ *Diario Estrangero* (24 de mayo de 1763). Cit. en Andioc, *Teatro y sociedad*, p. 123.

⁶⁷ BHM Mus 19-16.

⁶⁸ BHM Mus 100-22.

causas del anteriormente mencionado fenómeno por otros derroteros. Quizás una de ellas sea el gran caudal de obras anónimas localizadas en BHM, entre las cuales seguramente se encuentren piezas de Guerrero que, en caso de que pudieran ser atribuidas y datadas, cosa harto difícil, podrían otorgar quizás un cierto giro a las conclusiones a las que esta investigación, basada lógicamente en obras de paternidad constatada, ha conducido. Por otra parte, tampoco se descarta que en la aparente decadencia compositiva de Guerrero, deducida a partir de la datación de sus obras, quizás pudiera haber influido el que otros músicos ajenos a las listas de compañía madrileñas compusieran tonadillas, aun a pesar de que no desempeñasen cargo oficial alguno en ellas. Caso este podría ser, por ejemplo, el de Luis Misón, Antonio Rosales o Pablo Esteve.

Por su parte, la primera de las piezas, *Una gitana y un indiano*, recoge la tradición de la gitana, con sus hábitos y costumbres, que fuera planteada mucho tiempo atrás en una de las más famosas novelas ejemplares de Miguel de Cervantes: *La gitanilla* (1613). Por otra, *Dos payos y un abogado* se revela como una obra cómica y con buena dosis de humor, aun a pesar de que el apunte teatral conservado en BNE presenta abundantes correcciones del censor que le quitaron gracia y picardía a la obra en cuestión, a la par que advertía aquel mencionado dictamen: «se cantará esta tonada como va enmendada la letra, y no en otra forma sin que balga la excusa de tener aprehendida la música».⁶⁹

Finalmente, aunque *a priori* pueda parecer no tener tanta gracia como sus contemporáneas ni tampoco presentar características lingüísticas definitorias en sus personajes, la tonadilla a tres *Un padre, la madre y su hija* –designada así merced a la habitual costumbre de nombrar la pieza de acuerdo con los personajes que intervienen en ella– constituye ciertamente una de las más interesantes muestras del género creadas por Antonio Guerrero. Movida entre el dramatismo del primer número, que resulta incluso cómico por cuanto que excesivamente afectado, y el júbilo y la pompa de las seguidillas finales, la obra destaca de entre las demás tonadillas independientes del músico por sus muchas cualidades. De entrada presenta una más rica instrumentación

⁶⁹ BNE Mss/14062/37.

que las restantes tonadillas, en la que las trompas se alternan con clarines en las seguidillas finales -obviamente eran los mismos instrumentistas quienes tocaban ambos instrumentos, lo cual era muy habitual en la época- y presenta una inhabitual partichela de fagot obligado para su interpretación en el número II, de la que se hablará con posterioridad. Por otra parte, se encuentra la crítica social que subyace en su argumento, la unidad que envuelve toda la pieza, su sólida y, si se apura, cíclica estructura, y un gran derroche de creatividad e imaginación. Una gran habilidad que lleva al compositor a aprovechar determinadas influencias aparentemente ajenas a la tonadilla y lo popular, tales como la incorporación de una contradanza en el seno de las mencionadas seguidillas finales; una contradanza que es cantada únicamente con onomatopeyas y que, según consta en las propias fuentes, debía ser bailada por sus personajes de acuerdo con una coreografía que, para gran fortuna, ha llegado hasta nuestros días. Por todo ello, esta pieza ha sido elegida como el último de los estudios de caso que integran este capítulo final para mostrar al lector la evolución de la tonadilla teatral a pocos años de años de su nueva andadura, no sólo dentro de la producción del compositor, sino, de una manera más amplia, en el seno del repertorio tonadillesco general.

4.3.1. Circunstancias de composición y representación

Como ocurre de manera general con este tipo de géneros breves que intermediaban las grandes comedias o autos, poco se conoce en relación a las circunstancias de composición y representación de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija* más allá de la ya mencionada fecha de 1764, la cual aparece consignada conjuntamente con las referencias de título y autoría en la portada del guión de voz y bajo de su correspondiente manuscrito musical.⁷⁰

En consecuencia, a través de este dato tan sólo puede deducirse que la obra fue compuesta y representada en ese mismo año, si bien cabe la posibilidad de que este hecho tuviese lugar o bien dentro de la temporada de 1763-64 o, por el contrario, de la siguiente de 1764-65, ya que, como ya se ha repetido, el año cómico no coincidía con el

⁷⁰ BHM Mus 145-11.

natural. Sólo el conocimiento de los actores que participaron en su representación podría haber inclinado, quizás, la balanza hacia uno u otro caso y, en definitiva, haber permitido poder concretar algo más acerca del contexto de su representación. Sin embargo, al contrario de lo que ocurría anteriormente en *Los alguaciles*, se desconoce en este caso el reparto que intervino en la puesta en escena de la pieza. Aun así, no sería descabellado pensar que entre sus posibles intérpretes pudieran encontrarse los nombres de María de Guzmán, conocida como la Guzmanita, y Diego Coronado, actores de los que se conoce que tomaron partido en la representación de la contemporánea tonadilla *Dos payos y un abogado*. Gracias a las listas de compañía se conoce que en dicho año ambos cómicos pertenecían a la compañía de María Hidalgo o, como era conocida en el ambiente teatral, la viuda de [Manuel] Guerrero. La Guzmanita ejerció el cargo de cuarta dama, a partir con María Teresa Palomino, durante la temporada de 1763-1764 y de tercera en la siguiente de 1764-1765; por su parte, Coronado desempeñó el mismo puesto de segundo gracioso durante los dos señalados años cómicos.⁷¹ Fuere como fuese, lo cierto es que en ambos casos Antonio Guerrero se encontraba desempeñando su puesto de primer músico de compañía en una de las dos compañías teatrales madrileñas, concretamente en la de la anteriormente mencionada María Hidalgo. No obstante, no se quiere dejar de mencionar que, durante estas dos temporadas, la otra compañía teatral fue la de una grande del teatro: la tonadillera María Ladvenant y Quirarte, hija de Juan Ladvenant, uno de los actores que, como se aludió anteriormente, intervino en la representación de *Los alguaciles*.⁷²

4.3.2. Personajes, argumento y temas

Como se desprende del propio título de la obra, son tres los personajes o interlocutores -actores cantantes- que intervienen en esta tonadilla: Hija, Padre y Madre.

⁷¹ Para más detalles sobre la formación de las listas de compañía para las temporadas cómicas de 1763-1764 y 1764-1765 véase Cotarelo, *Don Ramón de la Cruz*, pp. 445-446.

⁷² Sobre María Ladvenant véase Emilio Cotarelo, *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirarte y María del Rosario Fernández «La Tirana»*. Prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007).

Debido a la tradicional escritura de las partes vocales -homogéneas por lo que a sus respectivas tesituras se refiere, escritas bajo el mandato de una única clave de do en primera y, salvo cuando es enteramente necesario, también en un único pentagrama-, resulta imposible conocer si el rol de Padre fue representado por un hombre o una mujer, un actor o una actriz, posibilidad ésta última más que habitual dentro de la tradición teatral española, como ya conoce el lector. No obstante, además de estos tres papeles protagonistas, por expresa indicación tanto del libreto como de los materiales musicales, salen a escena en el número IV y se mantienen hasta el final de la obra un total de cuatro actores cantantes más divididos en dos grupos según la denominación de Unos y Otros, respectivamente. No obstante, estos personajes presentan un papel meramente secundario, teniendo más bien un carácter coral y una clara intencionalidad dramática. De esta manera, aunque la pieza aparece denominada en las fuentes como tonadilla a tres, gracias a la intervención de estos personajes, casi podría considerarse una tonadilla general por cuanto que en ella intervienen un mayor número de intérpretes.

Todos estos personajes o interlocutores ponen en escena la desesperación de una moza, la Hija, el día antes de su boda con un desconocido petimetre, en la época aquella «el joven que cuida demasadamente de su compostura, y de seguir las modas».⁷³ Todo ello ante el asombro y la perplejidad de sus progenitores, que se muestran ajenos a la desesperanza que a ella le ocurre. Debido, lógicamente, a esta propia tipología de personajes, que se apartan de los más bajos niveles sociales, tan ampliamente presentes en otras piezas de este género tanto de Guerrero como de otros compositores, quizás *Un padre, la madre y su hija* no exhibe en principio la gracia de sus restantes piezas contemporáneas ni tampoco presenta unas características lingüísticas particulares, algo que sí ocurría en las otras dos tonadillas de 1764.

En este sentido, *Dos payos y un abogado* se encuentra bastante definida por unas diferencias que se mueven entre el registro coloquial de los payos y el leguleyo del Abogado. Por su parte, *Una gitana y un indiano*, presenta un léxico cargado de

⁷³ «Petimetre», *Diccionario de Autoridades*, tomo V (1737), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 09/11/2017).

gitanismos que otorga al personaje de la Gitana un aire verdaderamente folclórico. Además, como instrumento para emular de la manera más eficientemente posible el tan característico sonido del habla gitana se produce en el texto del mencionado personaje – y así ha sido transcrito- un cambio fonético por el cual sustituye el fonema alveolar fricativo sordo oral /s/ [s] por el fonema interdental fricativo sordo oral /θ/ [z]. Dicho de una manera más clara: la [s] es sustituida por [z]. De ello resulta una primera intervención de la Gitana del modo siguiente:

Hoy he llegado, chuzcoz,
aquezta Corte
a cazar voluntadez
de bote en bote.

Oigan el cuentecillo,
miren el cebo,
que, aunque zoi gitanilla,
muy bien loz pezco.

No obstante, bajo la aparente simplicidad de la escena, subyace en ella toda una crítica social a determinados aspectos de la época. Uno de ellos lo constituye, obviamente, el fenómeno de la petimetría, que engloba todo aquello relacionado con el petimetre, tipología social del siglo XVIII definida con anterioridad a la que Subirá dedica una especial atención:

El petimetre, según el lenguaje usado por el pueblo español en el siglo XVIII, no era un señorito a secas, por así decirlo, sino un sujeto que atendía excesivamente a la compostura propia y a la moda imperante, por considerar que desviarse de ello constituía un delito de lesa elegancia. Más tarde penetró en el uso corriente y moliente la voz «currutaco» para designar tal clase de individuos, y al prevalecer esta última voz, su sinónima, «petimetre», cayó en desuso poco a poco. Andando el tiempo expresarían ese mismo concepto nuevas palabras,

tales como *pisaverde*, *lechug[u]ino*, *gomoso*, *galancete*, *lindo*, *soplado*, etc.⁷⁴

De hecho, precisamente bajo uno de estos términos aparece representado en plena actitud femenina, vistiéndose pulcramente frente a un tocador ante la espera de una dama que parece estar esperándolo ya completamente ataviada, el petimetre del grabado titulado *El elegante petimetre o el lechuguino en su tocador* (Fig. 4.7).⁷⁵

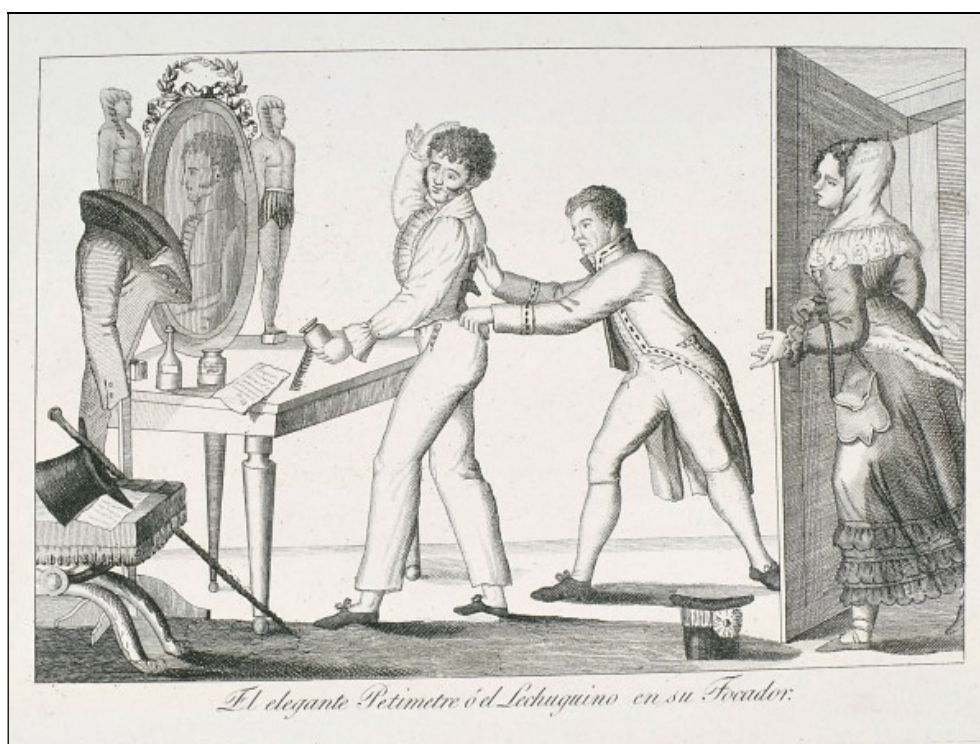


Fig. 4.7. *El elegante petimetre o el lechuguino en su tocador*, s. XVIII – XIX; cobre, talla dulce (MH Inv. 4916)

Frente a éste tipo o estereotipo social, continuando con las palabras del erudito, se alzaba el majó, como bandera de lo español, tan presente en la literatura de este momento y en el mundo tonadillesco en general:

⁷⁴ Subirá, «Petimetría y majismo en la literatura», *Revista de Literatura*, 4 (1953), pp. 267-285, cita en p. 271.

⁷⁵ *El elegante petimetre o el lechuguino en su tocador*, s. XVIII – XIX; cobre, talla dulce (MH Inv. 4916).

El majo –en una de sus variadas acepciones, precisamente aquella por la cual nos interesamos aquí- designaba a quien por su porte, acciones y vestidos afectaba marcados aires de libertad y guapeza, recayendo más sobre la gente ordinaria que sobre las personas finas. Con designaciones adecuadas, se distinguían dos clases de majos en Madrid, viviendo cada una de ellas en un barrio de la ciudad: en el Barquillo, los «chisperos»; en Lavapiés, los «manolos». [...].⁷⁶

Por otra parte, parece entreverse en el argumento de la obra el tema del matrimonio de conveniencia -por ejemplo para conseguir un mayor estatus social-, el papel asignado en la época a la mujer, o la desconexión familiar a través de la incapacidad de los padres para entender los sentimientos de la Hija, quien acepta con resignación el futuro que le depara el enlace; algunos de estos temas tratados por Martín Gaité en sus *Usos amorosos del XVIII en España*.⁷⁷ Y es que no debe olvidarse que, con la llegada de la dinastía Borbón, Francia se convierte en toda una referencia para las mujeres de nuestro país. Comenzarán a tomar conciencia de su condición feminista, exigiendo un puesto en la sociedad para colaborar y transformarla. Los cambios tendrán como protagonistas las clases altas, mientras que el pueblo llano no recibirá estos nuevos aires, y la educación será el vehículo para lograrlos, abogando por una enseñanza racional y más adecuada para la mujer. No obstante, pese a este nuevo ideario, la ilustración no cumplirá sus promesas y los reformistas acabarán relegando a la mujer al ámbito del hogar, la naturaleza y lo privado.

4.3.3. Estructura

Por lo que a su estructura se refiere, la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, consta de cinco números independientes. De esta manera, la yuxtaposición de movimientos en un sólo número que caracterizaba *Los alguaciles* ha desaparecido. En su lugar encontramos una serie de números independientes con entidad propia –cinco,

⁷⁶ Subirá, «Petimetría y majismo en la literatura», cita en p. 271.

⁷⁷ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del XVIII en España* (Lumen, Barcelona, 1972).

para ser más exactos-; números que, además, presentan una tonalidad diferente y pueden estar constituidos, asimismo, por varios movimientos. Y es que, según menciona Subirá:

Musicalmente considerada la tonadilla, componíase, pues, de varias y variadas piezas, cuyo número, mayor a medida que entraban más personajes, fué creciendo, asimismo a medida que transcurrían los años, por lo cual aquello que había comenzado teniendo una extensión en cierto modo reducida, alcanzó proporciones de ópera cómica en un acto cuando la tonadilla escénica se hallaba próxima a su crepúsculo fatal.⁷⁸

Los respectivos movimientos y tonalidades de esta tonadilla han sido recogidos en la siguiente Tabla 4.5, en la que también se muestran determinadas observaciones que intervienen directamente en su estructura.

NÚMERO	MOVIMIENTO	TONALIDAD	OBSERVACIONES
I	<i>Allegretto</i>	Re menor	Introducción instrumental
	<i>Andante</i>	Re mayor	Sale la hija como llorando
II	<i>Allegro</i>	Si bemol mayor	Sale el Padre y la Madre - Diálogo entre Hija, Padre y Madre
III	<i>Coplas: Andante - Allegro assai - Andante pastoral</i>	La mayor	Diálogo entre Hija, Padre y Madre
IV	<i>Allegro</i>	La mayor	Salen los cuatro - Misma música que el número II pero transportado
V	<i>Seguidillas: Allegro - Contradanza: Vivo - Como prima</i>	Re mayor	Cantan todos los personajes a unísono

Tabla 4.5. Estructura y plan tonal de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)

⁷⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, p. 414-415.

Como puede comprobarse, desde el punto de vista estructural, la pieza se separa obviamente de aquellas tonadillas ligadas a sainetes, cuyas características ya se han enunciado en otros puntos de este trabajo. Por otra parte, también se desvincula estructuralmente de las tonadillas a dúo conservadas en Estocolmo -«Apartada de la corte» y «Que es fácil lo que se quiere»-, así como de *Los alguaciles* y las restantes tonadillas independientes compuestas por Guerrero en 1758 -*El trapacero maestro y su pasante* y *El soldado y el viejo*-, todas ellas, como se mencionó anteriormente en este mismo capítulo, construidas según el más antiguo modelo de un único número que integraba una mayor o menor cantidad de diferentes movimientos yuxtapuestos bajo una misma tonalidad.

Asimismo, se separa estructuralmente de la tonadilla a dúo *La pastorela* (1763), así como de las restantes piezas coetáneas de 1764, *Una gitana y un indiano* y *Dos payos y un abogado*, si bien la distancia con respecto a ellas es mucho menor debido a que tanto una como otras están conformadas por una suerte de diferentes números independientes. En este sentido, tal y como puede observarse en la Tabla 4.6, la estructura de *La pastorela* responde a un plan tripartito en torno a tres números independientes que, por otra parte, no aparece en ninguna de las restantes tonadillas independientes compuestas por Guerrero. El primer número es un *Andante gracioso* en 3/4 que enlaza directamente con unas *Seguidillas* en el mismo compás, los cuales se mueven entre re menor y su relavito mayor. El segundo movimiento es la *Pastorela* –o *Pastoral*, de acuerdo a como aparece en algunas partichelas instrumentales-, en el clásico 6/8 y tonalidad de fa mayor, la cual da título a la tonadilla en sí y que no podía faltar en esta obra de acuerdo con el argumento y sus personajes: el encuentro amoroso entre un pastor y una pastora. El postrer número son las clásicas *Seguidillas*, gracioso movimiento en el que incluso los cantantes imitan los sonidos de corderos y ovejas, que se desentiende de la trama argumental de la obra aunque mantiene la temática pastoril de la pieza.

NÚMERO	MOVIMIENTO	COMPÁS	TONALIDAD
I	<i>Andante gracioso – Seguidillas</i>	3/4	Re menor
II	<i>Pastorela</i> ⁷⁹	6/8	Fa mayor
III	<i>Seguidillas</i>	3/4	Re menor

Tabla 4.6. Estructura y plan tonal de la tonadilla *La pastorela*, Antonio Guerrero (BHM Mus 102-14)

Por su parte, *Una gitana y un indiano* y *Dos payos y un abogado* se encuentran constituidas por la cantidad de cuatro números autónomos. Obsérvese a tal efecto la siguiente Tabla 4.7, en la que se resume la estructura y el plan tonal de cada una de las mencionadas piezas, y compárese con la organización de *Un padre, la madre y su hija*, esquematizada anteriormente (Tabla 4.5).

NÚMERO	<i>Una gitana y un indiano</i>		<i>Dos payos y un abogado</i>	
	MOVIMIENTO	TONALIDAD	MOVIMIENTO	TONALIDAD
I	<i>Andante - Allegretto</i>	Mi menor	<i>Andante pastoral - Allegretto</i>	Mi menor
II	<i>Coplas: Andante - Allegro</i>	La mayor	<i>Recitado: Andante - Allegretto</i>	La mayor – Mi mayor
III	<i>Recitado - Allegro</i>	La mayor	<i>Allegro</i>	Sol mayor – Mi mayor
IV	<i>Seguidillas: Allegro</i>	Sol mayor	<i>Seguidillas: Allegro</i>	La mayor

Tabla 4.7. Comparación estructural entre las tonadillas *Una gitana y un indiano* y *Dos payos y un abogado*, Antonio Guerrero (BHM Mus 179-3 y Mus 145-13)

Además de las características genéricas propias del repertorio tonadillesco que, lógicamente, no serán enunciadas aquí y de su ya conocida estructura en cuatro números independientes, estas dos piezas presentan numerosos puntos en común entre sí. Por ejemplo, ambas presentan la misma tonalidad de partida, Mi menor, y se dirigen hacia tonos vecinos, homónimos o relativos, tales como la mayor, mi mayor o sol mayor. Presentan una disposición de movimientos con indicaciones agógicas muy parecidas, entre ellas un número formado por un movimiento rápido precedido de un pequeño recitativo *accompagnato* de similares funciones armónicas; los dos únicos recitativos

⁷⁹ En algunas partichelas instrumentales aparece como *Pastoral*.

que pueden encontrarse entre el corpus tonadillesco del compositor, si bien no los únicos de entre el resto de su amplio repertorio músico teatral. Además, incorporan seguidillas epilógicas de una manera notoriamente explícita. Sin embargo, tan sólo hay coplas expresamente denominadas en una de las piezas, cosa que también ocurre en la tonadilla que nos ocupa.

Finalmente, *Un padre, la madre y su hija* se asemeja mucho más a la estructura en cinco números que, en tonalidades cercanas que responden a una clara planificación que nunca se sale del círculo de quintas y/o de sus tonalidades relativas, aparece también en las tonadillas de los usías, *El desafío del usía y la maja* y *Un usía y una foncarralera*, respectivamente. Piezas sin fecha específica que, por sus características y reparto, podrían fecharse en torno a esta misma época. De hecho, la segunda de ellas es explícitamente datada por la Biblioteca Histórica de Madrid ca. 1760. En la siguiente Tabla 4.8 se muestra de nuevo una comparación estructural semejante a la anteriormente propuesta, donde pueden apreciarse los números y movimientos de cada una de estas dos tonadillas y sus respectivos planes tonales.

NÚMERO	<i>El desafío del usía y la maja</i>		<i>Un usía y una foncarralera</i>	
	MOVIMIENTO	TONALIDAD	MOVIMIENTO	TONALIDAD
I	<i>Andantino</i>	Sol mayor	<i>Allegro assai</i>	Mi menor
II	<i>Andante moderato</i>	Sol menor	<i>Andante</i>	Mi menor
III	Seguidillas: <i>Andante poco</i>	Do mayor	Allegro	Sol mayor
IV	<i>Allegro</i>	Do mayor	Coplas: <i>Andante - Allegro</i>	Sol mayor
V	Seguidillas: <i>Allegro</i>	Do mayor	<i>Allegro</i>	Do mayor

Tabla 4.8. Comparación estructural entre las tonadillas *El desafío del usía y la maja* y *Un usía y una foncarralera*, Antonio Guerrero (BHM Mus 181-3 y Mus 181-6)

De la misma manera que ocurría anteriormente con *Dos payos y un abogado* y *Una gitana y un indiano*, también estas obras presentan determinados puntos en común, al margen de la mencionada estructura en cinco números que comparte con la pieza que nos ocupa. De entrada ambas piezas están escritas para dos interlocutores, de entre los

cuales uno siempre es un usía, «personas de otra clase que llamaban usías»⁸⁰ según el *Memorial Literario* de 1787, lo que no era más que una abreviatura de *vuestra señoría*. También presentan plantos tonales bastante parecidos, que, como en el caso de las tonadillas anteriormente señaladas se mueven entre tonos homónimos, relativos y tonalidades vecinas a través del círculo de quintas. Ninguna de ellas presenta coplas, al menos por cuanto a su explícita denominación se refiere. Finalmente, de la misma manera que en el caso anterior, las dos finalizan con seguidillas epilógicas, lo que no implica que puedan aparecer también como uno de los números integrantes del resto de la pieza. Así, en ambas constituyen el segundo de los números, pero, además, en el caso de *El desafío del usía y la maja* también el tercero. Aun así, lo llamativo reside en que, salvo en esta última ocasión, nunca se hace referencia explícita a la denominación de la misma, aunque tanto en la métrica como en lo meramente musical todos aquellos números responden al esquema tradicional de la mencionada tipología.

Dicho esto, la estructura de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, aun a pesar de presentar cinco números como las piezas precedentes, despliega mayores vuelos y va todavía más allá. Posee una sólida estructura, unitaria y, en cierta medida, un tanto circular tanto en la manera en que se disponen los diferentes números como en la utilización de las diferentes tonalidades que otorga a la pieza un único aliento, tal y como puede observarse en la Fig. 4.5, en la que se muestra su estructura general. Por lo que se refiere a lo primero, de una manera concisa, ya que después se hablará detenidamente de cada uno de los números, esta estructura es la siguiente: un número central que constituye el núcleo dramático de la pieza: las coplas; enmarcando éste se encuentran dos números musicalmente gemelos, pero con funciones dramáticas diferentes, a cuyos extremos se unen otros dos números, uno introductorio y otro final. Por cuanto a lo segundo, presenta un plan tonal que parte de un mismo tono en ambos modos -re menor y re mayor-, el cual se definirá por completo al final de la obra. De ahí se mueve hacia la tonalidad de la dominante -la mayor- pasando antes por si bemol mayor, una tonalidad que *a priori* no encaja demasiado bien en el resto del plan pero que tiene su plena justificación dentro del contexto dramático de la obra e, incluso, como relativo mayor de la tonalidad inicial. Finalmente, desde ese la mayor, tono que se

⁸⁰ «Origen y progresos de las tonadillas», p. 173.

alcanza en las coplas, regresa de nuevo a la tonalidad de origen, esta vez bien definido en su modalidad mayor. Lo que resta del capítulo se dedicará a profundizar en cada uno de los números y movimientos que conforman la obra.

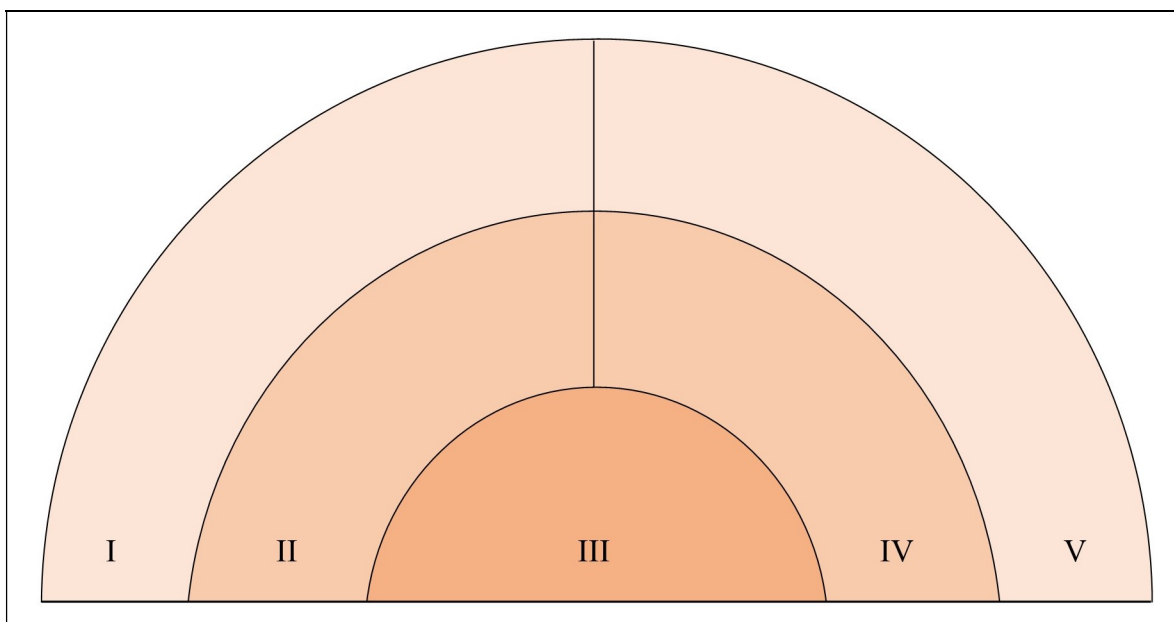


Fig. 4.8. Estructura general de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)

4.3.3.1. El entable: la Hija

La tonadilla *Un padre, la madre y la hija* comienza con un primer número que se divide claramente en dos secciones completamente enlazadas, las cuales, desde un punto de vista tonal, plantean las dos modalidades de una misma tónica: por una parte un *Allegretto* en re menor (cc- 1-19); por otra, un *Andante* en su homónimo mayor, re mayor (cc. 20-51).

Por lo que se refiere a la primera sección, el *Allegretto* no es más que una introducción puramente orquestal de 19 compases, unas dimensiones que, aunque puedan parecer reducidas, dentro del contexto de la obra resultan más que suficientes para cumplir con creces el cometido inicial que se esperaba de una sección de este tipo: introducir –valga la redundancia– al espectador en la obra en cuestión y así como propiciar al cantante una base sobre la que comenzar su discurso musical. No obstante,

además de lo dicho, la función de esta introducción va más allá de la anteriormente descrita. De hecho no se plantea como un ritornelo orquestal que adelanta exactamente el mismo material que seguidamente será retomado por la línea del canto, tal y como ocurre en gran parte del repertorio tonadillesco de este y otros compositores. Por el contrario, la introducción de *Un padre, la madre y su hija* presenta un material musical completamente único que no volverá a repetirse en el resto de la obra y que plantea su propio contenido en sí mismo; un contenido grave, trágico y doloroso.

Aunque el movimiento con que es designada esta introducción *Allegretto* pueda evocar de entrada un carácter ligero y liviano, lo cierto es que a poco que se observe el fragmento podrá comprobarse que, por sus características: tonalidad de re menor, movimiento armónico pausado o ritmo armónico lento, ideas melódicas exageradamente sencillas, pseudo-monumentalidad, textura abierta lograda a partir de pasajes en unísono o en octavas, ámbito amplio y trayecto sencillo de la melodía; la pieza parece recordar, salvando todas las distancias existentes, una ópera trágica de Gluck. Eso sí, en miniatura y, obviamente, levemente pincelada; es decir, con muy pocos recursos. Aun a pesar de que esta investigación ha indagado en ello, no ha sido posible conocer con seguridad la fecha en que las obras de Gluck se dieron por primera vez en España. No obstante, si esta introducción hubiese estado influida por el alemán, sería más bien a partir de sus obras tempranas y no de sus famosas piezas de reforma.

Es ésta música gesticular o pantomímica la que Guerrero parece estar invocando. De hecho, aunque por expresa indicación de las acotaciones que aparecen en las fuentes, el primero de los personajes no sale a escena hasta la siguiente sección, no sería difícil imaginar aquí –y, de hecho, funcionaría realmente bien- un cuadro completamente pantomímico durante todo este fragmento. Sobre todo teniendo en cuenta que, dentro del propio contexto de la obra, esta pomposa, trágica y, en cierta medida, un tanto fúnebre introducción parece más bien sonar a una parodia que a algo realmente serio. Como se mencionó anteriormente, por cuanto que excesivo o forzosamente grandilocuente o trágico, el efecto de esta introducción tonadillesca es justamente el contrario.

Esta introducción ataca un *Andante*, en el homónimo mayor –re mayor-, de íncipit «A esta pobrecita moza» (cc. 20-51) que coincide con la entrada a escena y el comienzo del discurso musical de la verdadera protagonista de la obra: la Hija. En esta primera intervención, la Hija, que es soltera y recatada, se queja de su infelicidad, desconsuelo y tristeza; pero, sin embargo, no plantea en ningún momento las causas de tal desazón.

Métricamente hablando se elabora a través de tres estrofas que conforman una estructura de copla asonantada, empleando el verso octosílabo. En lo musical, se produce un cambio de tonalidad que lleva consigo también una variante en el compás, el pesante 4/4 inicial se torna un 6/8 mucho más ligero y danzable, y en el material musical. Sin embargo, seguramente lo más llamativo tenga que ver con la melodía, que presenta claras evidencias del estilo sentimental. Ejemplo de ello son los ritmos punteados, un gran uso de la *appoggiatura* y unas insistentes interrupciones mediante silencios que incluso se producen dentro de una misma palabra –«pobre-cita»-; breves descansos con los que se representan musicalmente los sollozos o suspiros de dolor o emoción de la protagonista.

Por todo ello, ni la nueva tonalidad ni el resto de los parámetros musicales parecen encajar *a priori* con el texto plañidero que declama el personaje. No obstante, todos ellos encuentran plena justificación desde el punto de vista dramático. Por una parte, teniendo en cuenta la necesidad de señalar musicalmente el comienzo del discurso del primero de los personajes que sale a escena, el cual, para más detalles, se trata del principal: la Hija. Por otra, a través de los recursos musicales con que se pretende caracterizarlo. Sin duda, lo más significativo y ejemplarizante de todo ello es el caso del uso de la tonalidad. En este sentido, el re menor en el que es modelada la introducción orquestal sería demasiado fúnebre para dibujar un personaje como el que representa la Hija, una «pobrecita moza, solterita y recatada» el día antes de su boda, mientras que re mayor señala de una manera mucho más convincente la pureza, virginalidad o inocencia del personaje, aunque no su felicidad, por supuesto.

4.3.3.2. El número II: el Padre y la Madre

Los números II y IV se configuran como movimientos fundamentalmente gemelos que encierran o flanquean entre sí el núcleo central en el que radica el nudo de la tonadilla: las *Coplas*. Este recurso, con independencia de que realmente fuese fruto de la premeditación o –por el contrario- de la rapidez con la que los compositores acostumbraban a concebir este tipo de obras, no sólo aporta una dosis de originalidad, sino también, a nivel estructural general, una gran simetría, unidad y, en cierta medida, cierto carácter cíclico a todo el conjunto. En este sentido, incluso si, además, aunque sólo sea por pura elucubración, observásemos la estructura de toda la pieza desde un prisma diferente podría advertirse asimismo un claro modelo ternario A-B-C, en el que A vendría a ser el número 1, C el número 5 y B presentaría en sí misma una nueva estructura tripartita b-b'-b integrada por los números 2, 3 y 4, tal y como puede observarse en la Fig. 4.9. Realmente todo un logro si se tiene en cuenta el tipo de repertorio y las pequeñas dimensiones de la tonadilla.

FORMA	A	B			C
		b	b'	b	
NÚMERO	I	II	III	IV	V

Fig. 4.9. Estructura general de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)

Aunque debido a sus intensas conexiones y semejanzas hubiera resultado más adecuado tratar de una manera conjunta los números II y IV, anteponer el discurso de este último al de su predecesor hubiera significado alterar el orden dramático de la obra y causar cierto desorden al lector. Es por ello que ambos serán tratados de acuerdo a su lógico orden cronológico dentro de la pieza.

Si en el número I salía a escena el principal personaje de la tonadilla, la Hija, este siguiente número II, el *Allegro* «Por toda la casa», coincide con la entrada de los otros dos personajes principales: el Padre y la Madre. En él, ambos muestran su desesperación al no encontrar a la hija por la casa y se establece un diálogo mediante el cual preguntan a la Hija la causa de su aflicción y su llanto, a lo que ésta responde

reiteradamente: «una pesadumbre me está atormentando». Seguimos, pues, sin saber la causa concreta de la desazón de la Hija. Por cuanto a su métrica se refiere, este segundo número se configura escrito en versos hexasílabos, los cuales se unen para formar un romancillo: una composición no estrófica, generalmente, que suele expresar descripciones de temática amorosa. Musicalmente hablando se muestra como un número más rápido que el anterior y escrito en la tonalidad de si bemol mayor, un tono que en principio parece no encajar demasiado con el plan tonal general de la obra, pero que encuentra su plena justificación como relativo mayor de la tonalidad inicial de menor de la introducción.

Algo que debe destacarse, por cuanto que resulta excepcional tanto dentro del corpus tonadillesco del compositor como entre las restantes muestras del género, es la aparición del fagot como instrumento obligado en este segundo número a través de una línea melódica propia escrita dentro de la propia partichela del contrabajo (Fig. 4.10). Esta línea melódica, que presenta una figuración más rápida, parece evocar la ansiedad a la que se refiere el texto y, gracias al leve acompañamiento que realiza el resto de la orquesta, surge plena de protagonismo de entre toda ella. Sin embargo, el instrumento no es requerido en el resto de la obra, ni siguiera en su análogo número IV. Si bien respecto a esta segunda cuestión se hablará posteriormente, por lo que se refiere a lo primero se mencionará que la inexistencia de una parte musical propia no implicaba que el fagot no tomase parte de interpretación de la pieza como un miembro más de la orquesta, aunque no estuviese explícitamente anotado en una partichela independiente. De hecho, como bien explica Subirá al hacer referencia sobre la constitución de las orquestas teatrales madrileñas, el fagot formaba parte desde tiempo atrás aun cuando no existiese una partitura escrita expreso para ello:

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

partichelas de fagot, porque este instrumento doblaba las notas del bajo sin cesar.⁸¹

Ciertamente, de acuerdo con la práctica instrumental de la época, el fagot pertenecía al grupo de instrumentos de bajo y ello implicaba al menos su posibilidad de utilización también en el resto de los números, sin necesidad de una partichela o línea melódica propia, doblando la misma parte del bajo. De hecho, así lo reconoce el propio Subirá, al tiempo que propone otro ejemplo más extraído de entre la producción del propio Guerrero:

Aunque el fagot duplicaba desde antiguo las notas del bajo o «acompañamiento», no se escribía partichela especial para él ni se lo mencionaba siquiera, sino bajo aquel epígrafe genérico. Una excepción a esta regla constante se halla en cierto «a cuatro» con sordinas de *El cubo de la Almudena* (Guerrero, 1760), donde con pintoresca ortografía y vocabulario trilingüe, aparece esta frase curiosa: «Vaso punteado, fabot tacet», es decir: «Basso punteado. Fagot calla».⁸²

En definitiva, de todo ello pueden deducirse dos conclusiones: que el fagot formaba parte de la orquesta tonadillesca aun cuando no aparecía recogido de manera explícita en las correspondientes partichelas instrumentales y que tan sólo se escribía cuando tenía un papel solista, como en el caso de esta tonadilla. En relación con lo primero, debe recordarse que también existían una serie de instrumentos que eran utilizados sin que aparecieran explícitamente señalados en las fuentes musicales de acuerdo con la práctica instrumental de la época. Este es el caso de los instrumentos polifónicos de continuo, como guitarra o clave, y las castañuelas, tan presentes en el repertorio hispano.

⁸¹ Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 147.

⁸² Subirá, «La participación musical en las comedias», cita en p. 391.

Fig. 4.10. Línea de fagot para el número II dentro de la partichela de contrabajo de la tonadilla *Un padre, la madre y la hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)

4.3.3.3. Las *Coplas*: el núcleo dramático

Expuesto el asunto principal de la obra y ya con todos los principales personajes sobre las tablas, comienza el tercero de los números de *Un padre, la madre y su hija*, las *Coplas*, conformadas a su vez por tres movimientos completamente enlazados: *Andante* – *Allegro Assai* – *Andante pastoral*. Constituyen, como se hizo referencia con anterioridad, el corazón y centro geográfico de la tonadilla, el núcleo dramático –por humilde que sea- en el que tiene lugar todo el desarrollo de la acción de la obra. No en vano, la tonalidad elegida para su confección es la mayor, tono de la dominante, lo que representa una mayor tensión con respecto a la tonalidad principal de la pieza.

Sin lugar a dudas, el peso dramático recae de nuevo en este número sobre el personaje de la Hija, quien elabora un discurso donde –ahora sí- narra todas aquellas causas de su aflicción: el desconocimiento de su futuro marido ante la inmediatez de la boda, la descripción de éste de acuerdo con lo estereotipado para un petimetre, así como su incertidumbre al no saber cómo la va a tratar en el futuro; causas que, por otro lado, aglutinan la mayor parte de los temas que subyacen en la tonadilla a los que me refería anteriormente.⁸³ De esta manera y, aun a pesar de que el número se articula a través de un diálogo entre los padres y su Hija, presenta una gran funcionalidad narrativa que no se encuentra en el resto de los números, la cual, viene a ser, por otra parte, una de las características de esta tipología, a la que se hará referencia en párrafos posteriores.

Todo ello se materializa a través de tres cuartetas octosílabas, con la tradicional rima asonante en los pares y en los impares sueltos. No extraña, por tanto, que el verso elegido sea el octosílabo, un tipo que, en palabras de Domínguez Caparrós «es el más utilizado en la literatura castellana. Se adapta a cualquier asunto y mantiene un extraordinario vigor, especialmente en la poesía popular.»⁸⁴ Todo este discurso se ve enriquecido por la intervención de los padres, que contestan al unísono a la Hija a través de una fórmula pentasílaba que queda al margen de la estrofa empleada por aquella: «Sí, hija mía», una respuesta que refleja sin duda la función fática del lenguaje. Finalmente, estos mismos personajes culminan cada una de las estrofas de la hija con un estribillo de seis versos nuevamente pentasílabos, en el que expresan su alegría, en las dos primeras repeticiones,

Ay, qué contento.
Ay, qué alegría.
Dichosos padres
con tales hijas.
Qué lindo cuento
Sigue, hija mía.

⁸³ Aurèlia Pessarrodona, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, 3 vols., tesis doctoral, Ph.D. (Universitat Autònoma de Barcelona, 2010).

⁸⁴ Domínguez, *Diccionario de métrica española*, p. 248.

o su descontento, en la última de ellas:

Eso no es bueno.
No. No me agrada.
¡Ay, hija mía!
prenda del alma.
¡Ay, qué desdicha!
¡Ay, qué desgracia!

Como ya habrá adivinado el lector, estas coplas, como tantas otras miles del repertorio español y del tonadillesco en particular, presentan una forma estrófica en la que se emplea una misma música con diferentes textos; tres para ser más concretos. Se trata de una tipología que, además de en esta pieza, entre el corpus de tonadillas de Guerrero tan sólo aparece explícitamente denominada de esta manera en la tonadilla «Apartada de la corte», en su contemporánea *Una gitana y un indiano* y en *Un usía y una foncarralera*, lo cual no significa que no pudieran ser coplas otros números de tonadillas sin tal denominación. Por ejemplo, el número II de la tonadilla a tres *Dos payos y un abogado*, obra también de este preciso año de 1764, que presenta un *Recitado – Allegretto* en el que se repite un total de cuatro estrofas con una misma música.

En principio, este hecho constituye algo enteramente positivo, ya que, en un muy breve lapso de tiempo, se puede desarrollar una gran cantidad de acción, algo enteramente beneficioso en este tipo de géneros breves. Sin embargo, por contrapartida, constituye en sí mismo una contradicción por cuanto que con un mismo discurso musical se expresan acciones o sentimientos que son distintos en cada ocasión; o lo que es lo mismo, la música no subraya explícitamente el contenido del texto en cada momento. Así, por ejemplo, en este caso, la tercera estrofa presenta un sentimiento radicalmente opuesto a las dos anteriores, aunque, sin embargo, la música, tal y como aparece en la propia partitura, no ha cambiado nada en absoluto. De hecho, es literalmente la misma música por cuanto que el copista empleó signos de repetición y escribió cada una de las tres diferentes letras bajo la misma línea melódica.

En este punto, sería realmente fácil descartar la posibilidad de participación musical alguna en el proceso dramático y hacer recaer el peso de las coplas tan sólo en las posibilidades actorales de cada momento, pero sería todo un error hacerlo. Ciertamente, debido a la propia naturaleza del número, la representación, lo que ocurre en la escena, constituye la parte más vital para la comprensión de las coplas. No obstante, ello no implica que la música quede relegada a un mero sustento. Entonces, ¿cómo es posible subrayar lo que ocurre dramáticamente en cada momento cuando la música es la misma?

1. A través de la ejecución musical, sobre todo en lo que a la voz se refiere, realizando diferentes interpretaciones de una misma música para intentar acomodarla al contenido del texto.

2. A través de la propia escritura musical. Esto es, atendiendo de manera especial a determinados signos que, dentro del contexto de escena adquieren un valor específico o determinado. Es el caso de calderones, tan importantes en el seno de la música teatral por cuanto que indican determinadas pausas en las cuales se supone que algo estaba ocurriendo en escena.

La respuesta, como puede comprobarse, se halla en la interpretación en tiempo real, es decir, en aquellos elementos de una obra que rara vez o nunca se anotaban, lo que, en consecuencia, implica que una fuente literaria o musical no es más que una guía para su interpretación o, como en este caso, para su representación. Debido a ello, se hace completamente necesario abrir mucho los ojos para advertir las posibilidades que texto y música están brindando de manera soterrada en cada momento.

4.3.3.4. El número IV: desenlace y anuncio

Con la tensión del número anterior mantenida, hecho que queda plasmado perfectamente a través de la magistral utilización de la tonalidad de la dominante que se alcanzó en las *Coplas*, comienza el número IV, el *Allegro* «¿Qué bulla es aquesta?». Coincide con la entrada a escena de los cuatro últimos actores cantantes, aquellos

mencionados Unos y Otros que, como se señaló anteriormente, presentan un carácter meramente secundario aunque ciertamente necesario para la pronta resolución de la trama, que articulan un diálogo con los anteriores personajes. Se configura básicamente como una repetición del anteriormente señalado número II, salvando algunas pequeñas particularidades. En este sentido, métricamente hablando, se elabora de una manera semejante a su gemelo, componiéndose a través de una tirada de once versos hexasílabos con rima asonante en los pares, quedando sueltos los impares, que forman de nuevo un romancillo hexasílabo. Por su parte, en lo musical presenta algunas salvedades: es transportado a la tonalidad de la mayor y, obviamente, adaptado a los nuevos personajes y a sus correspondientes textos. Para ello, las tres líneas melódicas – Hija, Padre y Madre- que aparecían en el número II serán divididas para conseguir cuatro –Unos, Otros, Padre, y Madre e Hija-.

Una de las cuestiones que más llama la atención consiste en que el fagot no es requerido en este movimiento, al menos de una manera plenamente manifiesta, tal y como sí aparecía en su análogo número II. Es decir, con una melodía propia. En relación con esto pueden aventurarse varias hipótesis. Por una parte, que el compositor no exigiera en ese número IV la intervención del mencionado instrumento y por eso no fuese escrita su correspondiente línea melódica, algo que resulta verdaderamente extraño si se tiene en cuenta el vínculo existente entre ambos números. Por otra, que fuese el propio instrumentista quien transportase la misma melodía escrita en el número II y, por tanto, que el movimiento mantuviese la parte de fagot obligada, lo cual, a los ojos de esta investigación parece tener más sentido tanto desde el punto de vista musical como estructural.⁸⁵

Finalmente, con independencia de aquello que acerca ambos números, los diferentes personajes que intervienen en cada uno de ellos, sus respectivos textos y el lugar que ocupan cada uno de ellos en el seno de la organización global de la tonadilla hace que ambos presenten una diferente funcionalidad desde el punto de vista dramático. En el caso de este movimiento en particular, presenta una función -una doble función, para ser más exactos- diferente a su gemelo. Por una parte, constituye el

⁸⁵ De hecho, teniendo en cuenta esto, sería fácil reconstruir la parte de fagot para este número IV a partir de la línea melódica escrita en el número II.

desenlace de la trama. Por otra, el reclamo de las correspondientes seguidillas epilogales, que constituirán el siguiente número V ya al margen del asunto principal, a través de las siguientes palabras:

Dejaos de quimeras
y vamos cantando
unas seguidillas
de rumbo extraño.
Vamos, luego, vamos.

Este doble asunto, desenlace de la trama y anuncio del número final, no es algo nuevo, ya que también ocurre en otras tonadillas integradas por números autónomos o independientes. De esta manera, en las restantes piezas contemporáneas de 1764 el tercero de los números, que venía a ser el penúltimo, presenta las mismas funciones anteriormente descritas. En el caso de *Una gitana y un indiano*, sirve a la vez de desenlace de la obra y anuncio las *Seguidillas* finales, esto último merced a los versos siguientes:

[...] y acábase con regocijo,
con seguidillas de nuevo estilo.

Por su parte, el breve tercer número de *Dos payos y un abogado* se configura como un interesante movimiento que funciona, desde el punto de vista armónico, como un *crescendo* continuo desde la tonalidad de inicio -sol mayor- hasta mi mayor, donde permanece hasta el final, dejando así el suspense hasta el siguiente número, las *Seguidillas* finales. Al tiempo, por lo que se refiere a su texto, se desliga ya aquí de la trama y se dedica tan sólo al anuncio de éstas. Finalmente, mientras que los últimos números de *El desafío del usía y la maja* se mantienen bastante integrados dentro de la trama global de la obra, el penúltimo número de *Un usía y una foncarralera* está constituido a su vez por las *Coplas*, a lo que se une una especie de coda cuyo texto prepara las posteriores seguidillas epilogales, que reclamarán la atenta escucha de los mosqueteros:

Yo me conformo.
Yo me convengo.
Dame un abrazo.
Toma mi dueño.
Con seguidillas
de fin el cuento.
¡Alarma, alarma!
Chiquito, silencio.

4.3.3.5. El final: las seguidillas «encantadas» o «de rumbo extraño»

Finalmente, la tonadilla *Un padre, la madre y su hija* termina con las correspondientes seguidillas epilógicas. Sobresaliendo de entre todas como una de las tipologías más usuales del teatro breve español, tal y como recuerda Domínguez Caparrós, «sus temas más frecuentes son alegres, de carácter amoroso, irónico y burlesco, aunque no falten los temas serios, tristes o dramáticos. Se asocia la seguidilla con los bailes rápidos, festivos y ariosos».⁸⁶ No es de extrañar, por tanto, que, puestas en música, gozaran de una gran popularidad y se convirtieran desde muy temprano en el número postrero más habitual de la tonadilla; el más esperado de entre todos los finales tonadillescos. Su popularidad fue tal que incluso traspasaron las barreras de la literatura, la música y la danza, pasando al resto de las artes plásticas. Prueba de ello constituye, por ejemplo, la serie de grabados realizada por Marcos Téllez Villar, en la que se retrataron cada una de sus diferentes mudanzas. En la Fig. 4.11. se muestra uno de los grabados perteneciente a este conjunto, el *Paseo de las seguidillas boleras*.⁸⁷

⁸⁶ Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, p. 373.

⁸⁷ Marcos Téllez Villar, *Paseo de las seguidillas boleras*, 1790?; aguafuerte y buril [BNE ER/3439 (6)].



Fig. 4.11. Marcos Téllez Villar, *Paseo de las seguidillas boleras*, 1790?; aguafuerte y buril [BNE ER/3439 (6)]

Por lo que se refiere concretamente al caso de Antonio Guerrero, las seguidillas se encuentran presentes prácticamente en todos los géneros compuestos por el músico. En el caso concreto de la tonadilla, aparecen en las antiguas piezas ligadas a obras dramáticas, como por ejemplo en la anteriormente estudiada «Tonadilla que forma alegre nido», pero se reafirmarán en el seno de sus nuevas tonadillas independientes, en su doble funcionalidad de movimiento interno y/o número final.

En este sentido, no se las ve aparecer como número final en las primeras tonadillas independientes de 1758, sino como un movimiento interno en *Los alguaciles*

y en *El soldado y el viejo*, así como, obviamente, en la posterior versión de esta: *Dos chuscas, un soldado y un vejete*, de 1761. De igual manera, constituye uno de los movimientos internos de «Apartada de la corte», pero sí que aparece como último en la tonadilla «Que es fácil lo que se quiere», si bien de una manera breve y estrófica. Emergen con una amplia presencia en *La pastorela* (1762), formando parte de uno de sus números y, asimismo, como final. También se encuentran tremendamente presentes en las tonadillas de los usías: dos en *Un usía y una foncarralera*, una de ellas presente como número final, y tres en *El desafío del usía y la maja*, de las cuales también otra actúa como conclusión. En este caso, por otra parte, este número postrero sí que tiene que ver dramáticamente que ver con el resto de la obra, al contrario de lo que ocurre en la mayor parte de este tipo de finales. En compensación, el primer número funciona como una introducción o llamada de atención al estilo del que aparece en las tonadillas a solo, fuera del argumento propiamente dicho; pero, en cambio, las seguidillas finales se enmarcan dentro del argumento propio de la obra. De esta manera, Guerrero compensa con este número la ausencia de trama en el primero. Finalmente, se nos muestran de manera claramente epilogal en las tonadillas de 1764, lo que sin lugar a dudas viene a corroborar su asentamiento ya en estas fechas como número predilecto para la clausura de las tonadillas, un número postrero casi siempre ajeno al argumento del resto de la obra en cuestión.

Por lo que respecta a estas últimas –las seguidillas epilogales–, el compositor es muy creativo que realiza para sus tonadillas. En ellas da rienda suelta a toda su creatividad, algo que, sin duda, se debe al hecho de que el texto de éstas se encuentra completamente desligado del asunto principal de la pieza en cuestión. Es el momento idóneo, por tanto, de desplegar todos los recursos posibles con la intención de obtener un final brillante que despierte el aplauso del público: virtuosidad instrumental, lucimiento de los cantantes, notables dosis de imaginación e, incluso, algún que otro juego de palabras. Esto último ocurre, por ejemplo en las *Seguidillas: Allegro* de *Dos payos y un abogado*, que resuelven toda la tensión armónica creada durante el número anterior. En ellas se pide el aplauso del público a la vez que el compositor elogia su propia labor como compositor de tonadillas:

Patio mío del alma
los tres pedimos
que aquesta temporada
asistáis finos.⁸⁸

Y con esmero
ofrece tonadillas
nuestro Guerrero.

Incluso, la inconexión entre las seguidillas epilogales con respecto al resto del argumento de la obra llega hasta tal punto en las *Seguidillas: Allegro* de la tonadilla *Una gitanta y un indiano* como para permitir al compositor dibujar musicalmente una escena de caza, la cual constituye sin duda el número más interesante de la pieza. Una escena de caza que es apoyada musicalmente de manera muy efectiva gracias al sonido de las trompas naturales y las rápidas figuraciones de los violines que, conjuntamente con las onomatopeyas -¡istrum!-, emulan el sonido de los disparos con los que se da captura a las presas (IV, cc. 25-29). Curiosas son, por otra parte, sobre todo en un género tan eminentemente popular, las referencias a la mitología, como aquellas al perro Melampo, uno de los perros machos de la diosa romana Diana.

Por su parte, las seguidillas finales de *Un padre, la madre y su hija*, constituyen un buen ejemplo de todo ello y mucho más. De la misma manera que en las piezas anteriores y en tantas otras procedentes del caudal tonadillesco, se presentan argumentalmente ajenas al asunto principal de la obra. No obstante, la elección de la tonalidad de re mayor, al margen de resolver la tensión existente durante los dos números anteriores, constituye una vuelta al entable, al momento en que salía a escena por primera vez la protagonista (I, c. 20). Gracias a ello, re mayor se consolida definitivamente como la tonalidad principal de toda la obra, reforzando la unidad de toda ella y salvando escollos argumentales existentes entre el final y el resto de la pieza. Presentan la métrica estandarizada de las seguidillas, anteriormente señalada. Y es que, tal y como señaló Domínguez Caparrós, «la seguidilla es combinación propia de la

⁸⁸ De la lectura de estos versos podría deducirse que la tonadilla podría haber sido compuesta para comenzar la temporada.

poesía ligera de inspiración popular, tal como atestigua su irregularidad silábica».⁸⁹ No obstante, además, de todo lo dicho y de aquellas otras cuestiones que este trabajo obvia por cuanto que forman parte de las características comunes de la mencionada tipología, presentan una serie de particularidades que la hacen diferente a todas las demás seguidillas del compositor.

Sin duda, lo más llamativo de todo el número, y de ello se vanagloria el propio texto, tiene que ver con la interpolación de una contradanza en el seno de las seguidillas. Y es que, si bien la interpolación de diversas piezas en el seno de esta tipología es algo que se encuentra en el repertorio de la tonadillesco, constituyendo un excelente medio de enriquecimiento de la seguidilla y, por tanto, de la tonadilla en su totalidad; la introducción de una contradanza, como en este caso, resulta ser un hecho bastante aislado dentro del mismo. Por tanto, se hace palpable la habilidad del compositor para aprovechar determinadas influencias un tanto ajenas a la tonadilla y lo popular, otros aires de danza, aparentemente más alejados del folclore meramente español. De todo ello surge una clara forma ternaria ABA', en la que las seguidillas *Allegro* constituyen la primera sección A, la contradanza *Vivo* su sección contrastante B, y la más breve sección *Como prima A'*, la vuelta de nuevo a la seguidilla inicial, aunque con música y texto diferentes. Además, toda la estructura expuesta se repite casi íntegramente y prácticamente con el mismo texto una segunda vez, gracias a sus correspondientes signos de repetición. En la siguiente Tabla 4.9 se encuentra esquematizada la estructura general de las seguidillas de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, donde han sido consignadas cada una de las secciones, sus correspondientes compases y el texto completo de la misma.⁹⁰ Además, para un mejor entendimiento de su estructura se han desarrollado los signos de repetición anotados en las fuentes.

⁸⁹ Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, p. 373.

⁹⁰ Véase Adela Presas. «Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 149-164.

ESTRUCTURA	COMPASES	TEXTO
Seguidillas: <i>Allegro</i>	1-14	[Introducción orquestal]
	15-25	Aquestas seguidillas son encantadas, (tarara) pues a la mitad de ellas hay contradanza.
	26-33	Suenen ya los clarines, a la batalla, (tarara) y que vaya empezando la contradanza.
Contradanza: <i>Vivo</i>	34-54	Larara...
<i>Como prima</i>	55-61	¡Ay, qué me gusta! ¡Ay, qué me agrada! ¡Viva la tonadilla con contradanza!
[Seguidillas: <i>Allegro</i>]	21-25	¡Viva la gala! Y, si es que os ha gustado, dadle palmadas.
	26-33	Suenen ya los clarines, a la batalla, (tarara) y que vaya empezando la contradanza.
Contradanza: <i>Vivo</i>	34-54	Larara...
<i>Como prima</i>	55-62	¡Ay, qué me gusta! ¡Ay, qué me agrada! ¡Viva la tonadilla con contradanza!

Tabla 4.9. Estructura de las Seguidillas de *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)

El número comienza, como no podría ser de otra manera, con una vigorosa y animada introducción instrumental (cc. 1- 14). En ella toma parte la orquesta completa, con la salvedad de que en esta ocasión las trompas, que habían estado presentes hasta este momento, mutan a clarines, lo que en materia sonora supone un incremento de la brillantez del número. Estos mismos instrumentos mantienen un continuo diálogo con la cuerda. A todo ello se une un robusto y rítmico grupo de bajo que da solidez a todo el conjunto.

Seguidamente, da comienzo el canto de la primera estrofa de la pieza por todos los actores cantantes (cc. 15-25), si bien en las fuentes se presenta escrita en un único pentagrama. Métricamente hablando, presenta la tradicional estructura de las

seguidillas. Es decir: una estrofa de cuatro versos alternativos de siete y cinco sílabas con asonancia en los pares y quedando sueltos los impares. En ella, el canto expresa la particularidad propia de esta seguidilla en cuestión –«encantadas», es calificada-, que consiste en la interpolación de una contradanza en el seno de la misma:

Aquestas seguidillas
son encantadas, (tarara)
pues a la mitad de ellas
hay contradanza.

No obstante, no debe olvidarse que al final del número anterior el compositor ya había anticipado, sin duda con la intención de crear cierta expectación, el «rumbo extraño» de la pieza:

Dejaos de quimeras
y vamos cantando
unas seguidillas
de rumbo extraño.

A esta primera estrofa sigue una segunda de igual métrica que la anterior en la que reclama el sonido de los clarines y se demanda el comienzo de la contradanza anteriormente mencionada:

Suenen ya los clarines.
A la batalla. (tarara)
Y que vaya empezando
la contradanza.

Tanto en una estrofa como en otra se produce la imitación del sonido de los clarines por parte de las voces (IV, cc. 17-19 y cc. 26-31) gracias al uso conjunto de elementos como el ritmo, la melodía y las onomatopeyas (tarara), las cuales son consignadas entre paréntesis por quedar fuera de la estrofa en cuestión. No obstante, en Guerrero el uso de la voz como instrumento que imita sonidos había aparecido ya en la

imaginativa escena de caza que Guerrero describe en las correspondientes seguidillas epilogales de *Una gitana y un indiano*, donde se reproducen los disparos mediante el uso de los mismos elementos musicales anteriormente señalados.

Llegado este punto, comienza por fin la tan anunciada contradanza (cc. 34-54). La contradanza teatral recoge algo que ya estaba presente desde mucho tiempo antes, en torno a 1660. Se trata de piezas binarias o ternarias danzadas de manera colectiva donde lo que prima son los desplazamientos espaciales por encima de la dificultad técnica, lo que hace que sean tremendamente visuales. Posteriormente se transformarán y pasarán a denominarse de esta manera.⁹¹ En la España teatral del momento, las contradanzas estaban por completo al orden del día, interpretándose con mucha frecuencia en los coliseos madrileños, como por ejemplo en el denominado teatro de los Caños del Peral.⁹² De hecho, el propio Barbieri recoge en una de sus notas el dato de que «en los bailes de máscara del Teatro del Príncipe el año de 1767, se empezaba bailando el minué y luego seguían contradanzas. Duraba todo el baile unas 8 horas».⁹³ Como se mencionó anteriormente, constituye desde el punto de vista estructural la sección contrastante del número. De hecho, se ha producido un cambio sustancial en el discurso musical: el compás ternario se ha tornado binario, el característico ritmo de seguidilla ha desaparecido, y el *Allegro* inicial se ha transformado en *Vivo*. Su estructura se ha vuelto considerablemente más cuadrada, formada tan sólo mediante un antecedente y un consecuente. Sin embargo, quizás lo más llamativo de todo ello sea el cambio en el texto, ya que la contradanza está íntegramente cantada con onomatopeyas (larara), aunque no emulan sonido alguno. El empleo de las onomatopeyas es algo bastante usual en el mundo de la tonadilla, de la misma manera que lo son los chascarrillos, tarabillas y demás palabras o frases abruptas.⁹⁴ Aun así, si bien eran tremendamente habituales

⁹¹ Las pequeñas nociones sobre la contradanza que incluye esta investigación son debidas a María José Ruiz Mayordomo, ya que hasta el momento no se ha hecho un trabajo profundo y amplio en torno a ella.

⁹² Sobre su interpretación en el madrileño teatro de los Caños del Peral véase Nicolás Álvarez Solar-Quintas, «Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid», *Anuario Musical*, 20 (1965), p. 75-103.

⁹³ BNE Mss/14016/2 (8).

⁹⁴ Sobre tarabillas, estribillos y tartamudeos véase Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, pp. 295-302. Sobre las el empleo de las onomatopeyas en la tonadilla véase op. cit., pp. 318-321.

como interpolaciones breves, no lo eran tanto como único texto para un movimiento o sección completos, como ocurre en esta contradanza (IV, cc. 34-55).

Algo a lo que debe prestarse especial atención es al esencial papel de la danza en esta sección. Al contrario de lo que ocurre en la sección anterior, las acotaciones presentes en todas las fuentes exigían que la contradanza fuese bailada por sus personajes. «*Vailan los 4*», señala literalmente de una manera más específica su correspondiente guión de voz y bajo. Indicaciones de danza parecidas se encuentran parecidas en otras piezas de Guerrero, como por ejemplo en la tonadilla *El soldado y el viejo* o «Señores, la Rosita» y, obviamente, en el su más tardía versión titulada *Dos chuscas, un soldado y un vejete*. Ello viene a demostrar que el papel de la danza en la tonadilla era completamente fundamental, sobre todo en los más alegres números finales, por cuanto que constituía parte del espectáculo escénico que conformaba el conjunto de la obra en sí. Sin embargo, lo fascinante no es esto, sino el hecho de que en el seno de una de las fuentes de la obra, el apunte teatral conservado en BNE,⁹⁵ se ha conservado una pequeña hoja, un diminuto documento de pocos centímetros que perfectamente podría haberse extraviado en el transcurso de estos más de dos siglos de tiempo, donde se parece ser que se anotó la coreografía específica de esta contradanza (Fig. 4.12); algo que, por otra parte, no debe extrañarnos, ya que la costumbre de insertar en los textos y dejar por escrito los desplazamientos viene de una tradición muy anterior.⁹⁶ Este documento no sólo es importante por cuanto que en él se recogen los pasos de esta danza en particular, sino en tanto que aporta información acerca del papel de la danza en el marco del repertorio de la tonadilla.⁹⁷

⁹⁵ En BNE Mss/14062/38. En su reverso aparecen unos versos de la comedia *El villano del Danubio*.

⁹⁶ En este sentido véase María José Ruiz Mayordomo y Carmen Valcárcel, «Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Manuscr. Cao*, 5 (1993), pp. 67-101.

⁹⁷ Sobre la danza y su relación con la tonadilla véase María José Ruiz Mayordomo, «El papel de la danza en la tonadilla escénica», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003), pp. 60-71; Aurèlia Pessarrodona Pérez, «Tópicos músico-coreúuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito / Musics and Knowledge in Transit*, eds. Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias (Lisboa: Edições Colibri; Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança; SIBE - Sociedad de Etnomusicología, 2012); _____, y María

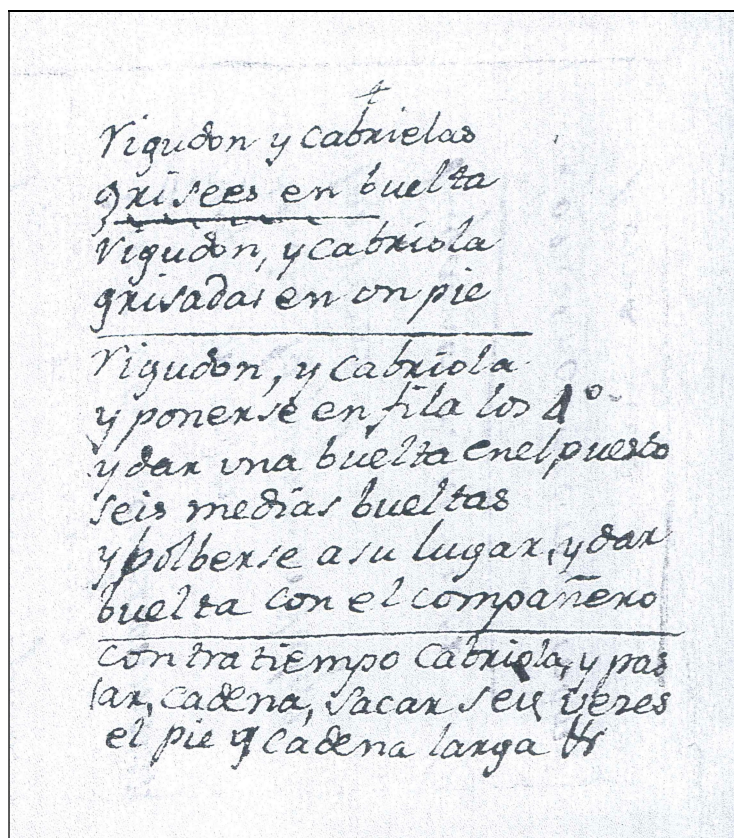


Fig. 4.12. Coreografía de *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BNE Mss/14062//38)

Escrita en una graciosa mezcla entre francés y español, no se trata de una contradanza de salón, sino de teatro. Por otra parte, se configura como un ejemplo de coreografía sincrética y sarcástica entre la danza social francesa, ejemplificado en la contradanza, y el baile bolero español -bastante difícil para quien carezca de entrenamiento coreográfico de alto nivel- aunque realmente parece presentar una influencia italiana. De hecho, se trata de una danza bastante saltada, tal y como puede comprobarse por el uso de la cabriola y el rigodón. En ella aparecen clarificados dos conceptos. Por una parte se enumeran las unidades articulares, es decir, lo que

Josefa Ruiz Mayordomo, «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*, 12 (2015), pp. 666-719; _____ y María Josefa Ruiz Mayordomo, «El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto», *Música Oral del Sur*, 13 (2016), pp. 75-104. Además, véase también Guadalupe Mera, «La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada», *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008), pp. 459-479.

comúnmente se conoce como *paso*. Por otra, se enumeran los diversos desplazamientos. No obstante, realmente sería necesario un más profundo estudio interdisciplinario que, sobre todo, compruebe cómo encaja esta descripción con la música, lo cual se escapa lógicamente del marco de este trabajo.

Finalizada la contradanza, el discurso musical retoma de nuevo la seguidilla inicial *-como prima*, se indica- a través de una sección que funciona a modo de estribillo y que servirá como enlace para la repetición o como final en su segunda vuelta (cc. 55-61). El texto de nuevo se configura como una estrofa de cuatro versos, mezcla de pentasílabos con heptasílabos, donde riman los pares de manera asonantada y los impares quedan sueltos. Sin embargo, el orden de los mismos es diferente. En ellos se elogia este tipo de tonadilla con contradanza:

¡Ay, qué me gusta!
¡Ay, qué me agrada!
¡Viva la tonadilla
con contradanza!

Entonces, los signos de repetición vuelven a remitir a la sección inicial. Sin embargo, no se comenzará desde el principio; ni siquiera desde el comienzo de la línea del canto. Por el contrario, el número vuelve al compás 21, pero con tres nuevos versos que mantienen la misma métrica que los anteriormente cantados en aquel lugar. Estos tres versos se reservan, como era costumbre dentro del ambiente teatral para solicitar el aplauso del público:

¡Viva la gala!
Y si es que os ha gustado,
dadle palmadas.

Salvo esta pequeña variación textual, todo el resto del número continúa a partir de este momento de acuerdo con la narración ya expuesta.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Cuando me interesé por la figura de Antonio Guerrero (Talavera de la Reina, 10/05/1709-Madrid, 17-01-1776) tenía la plena certeza de que mi foco de estudio se iba a centrar en uno de los principales y primeros compositores de tonadillas, uno de los pocos tonadilleros andaluces. Tras presentar este trabajo, la sensación es completamente diferente: soy plenamente consciente de que el repertorio tonadillesco de Guerrero es prácticamente el único explorado hasta el momento, aunque de manera muy superficial, y que las noticias que de él se conocían eran realmente muy escasas y con frecuencia erróneas o imprecisas.

Tras haber revisado los datos expuestos por anteriores investigadores sobre su vida y obra, corregido aquellos errores e imprecisiones mantenidos tradicionalmente y aportado nueva información a partir de fuentes documentales directas, esta investigación ha procedido a la configurar un panorama lo más completo, crítico, fiel y objetivo en torno a la figura de Antonio Guerrero -la primera reconstrucción de su trayectoria vital y artística-, la cual me ha llevado a la conclusión de que su verdadera labor no se corresponde para nada con la que ha ofrecido tradicionalmente nuestra historiografía. Me he encontrado con un compositor que no es andaluz, aunque sí descendiente de andaluces, con un músico perteneciente a una gran familia dedicada al teatro digna de ser estudiada en su conjunto; pero, lo más importante: se ha hallado a un verdadero compositor teatral en toda su amplitud y extensión. Todo ello queda avalado por una amplia trayectoria de más de cuarenta años como primer músico de compañía

en Madrid y, en menor medida, su labor en Granada y Zaragoza, por sus trabajos para la Casa de Alba, y por un gran caudal de obras que incluye, además de otros géneros, música incidental para grandes comedias y autos, géneros breves como entremeses y sainetes, y, cómo no, también tonadillas, el más popular de entre todos los géneros dramáticos del siglo XVIII.

La historiografía ha venido situando su nacimiento en Sevilla alrededor de 1700. No obstante, se ha descubierto que realmente nació en Talavera de la Reina el 10 de mayo de 1709, seguramente de manera circunstancial, donde fue bautizado con el nombre de Antonio Ramón Guerrero Palomino, lo cual ha permitido poder acotar con más exactitud su trayectoria vital. Irremediablemente, ello ha llevado a dejar de considerarlo como un compositor andaluz, aunque sí descendiente de andaluces, ya que su abuelo paterno, el actor y autor José Antonio Guerrero, era natural de Sevilla.

Descendiente de una amplia saga familiar tanto por línea paterna como materna dedicada a la actividad teatral desde mucho tiempo atrás, Antonio era hijo de Vicente Julián Guerrero, arpista, y de Francisca Palomino, actriz. Entre sus hermanos conocidos se encuentran Manuel Guerrero († 1754) y Vicente Guerrero (ca. 1722-1758), ambos dedicados como era de esperar a labores teatrales: el primero fue un reconocido actor, autor teatral –es, decir, director- y escritor; el segundo, intérprete de violón y segundo músico de compañía durante años.

Tras una oscura infancia y juventud, de la que poco se ha conseguido saber más allá de sus estancias en Talavera, Madrid, Sigüenza –donde estuvo aprendiendo música siete años- y de nuevo en Madrid, Antonio Guerrero hace su irrupción en la ciudad de Zaragoza como músico teatral, seguramente en el teatro del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, lugar en el que al menos permaneció durante las temporadas cómicas de 1732-1733 y 1733-1734. Esta dedicación coincide en el tiempo con el primero de sus matrimonios, que tuvo lugar por poderes en 1733 con la portuguesa Isabel de Losada Cerquera († 1749), hija de Josefa María Reverter e Ignacio de Losada Cerquera, quien sería uno de los primeros autores teatrales para los que trabajaría posteriormente en la Corte. Mucho tiempo después, en 1749, a los pocos meses de la muerte de ésta, contrajo segundas nupcias con Antonia Orozco (ca. 1734-1792), mujer también dedicada a la vida teatral. No se confirma documentalmente, por tanto, su casamiento con Juana Vázquez, tal y como se había afirmado historiográficamente. Como consecuencia de

estos dos matrimonios nacieron numerosos hijos, algunos de ellos debieron fallecer durante el transcurso de la vida del músico, de entre los que destacan tres renombradas actrices de la época, Alfonsa, Antonia y Manuela, insignes perpetuadoras del oficio familiar.

Sin embargo, y a pesar de que existe constancia de sus trabajos para la Casa de Alba, así como el desempeño de labores en otros puntos más alejados de la Corte, tales la ya mencionada ciudad de Zaragoza o la Casa Teatro de Comedias de Granada, lugar en el que esta investigación doctoral ha podido documentar su trabajo como músico teatral al menos durante las temporadas de 1770-1771 y 1771-1772, el grueso de su carrera teatral está vinculado a la Villa y Corte de Madrid y sus famosos teatros de la Cruz y del Príncipe. En ellos Antonio Guerrero desarrolló prácticamente la totalidad de su intensa y dilatada carrera teatral desde el año de 1734 hasta el mismo momento de su muerte, ocurrida el 17 de enero de 1776. Tan sólo se salen fuera de ella algunas temporadas sueltas, cuya labor no se ha podido documentar con seguridad y la anteriormente mencionada estancia en la ciudad de la Alhambra ya cercana a los años finales de su vida. Ejerció de guitarrista y desempeñó el puesto de primer músico de compañía, un cargo que conllevaba diversas y múltiples funciones, entre ellas la enseñanza de la música interpretada en las obras teatrales, apuntar musicalmente las salidas a escena de los intérpretes, la asistencia de los copiantes, y, por supuesto, la composición de música para la escena. Trabajó en el seno de las compañías formadas por muchos de los grandes autores o directores teatrales del siglo, entre los cuales destacan su propio suegro, Ignacio Cerquera, Manuel de San Miguel, su hermano Manuel Guerrero o la mujer de éste, su cuñada María Hidalgo, bajo cuyas órdenes estuvo trabajando al menos catorce temporadas teatrales. A consecuencia de todo ello se nos revela como uno de los músicos y compositores del siglo XVIII con más larga trayectoria artística en los coliseos madrileños de la época; trayectoria que desvela una dedicación al teatro en toda su amplitud, mostrando su faceta como creador al completo y no únicamente, tal y como la historiografía ha ofrecido hasta el momento, como compositor de tonadillas.

De resultas de esta larga e importante carrera ha perdurado un gran caudal de obras que supera considerablemente el centenar, todas ellas dedicadas, obviamente, al ámbito teatral. Entre ellas se encuentra una enorme cantidad de música incidental

compuesta para los grandes géneros dramáticos de su época, tales como comedias, autos, bailes, entremeses y entremeses; así como un corpus considerable de tonadillas; piezas que, por otra parte, han permanecido hasta el momento prácticamente inéditas, muy poco exploradas, estudiadas, editadas e interpretadas. Estas obras se localizan principalmente en la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM), depositaria del caudal de los antiguos coliseos o teatros, antes corrales, de la Cruz y del Príncipe. No obstante, esta investigación también ha incorporado nuevos títulos localizados en otros centros, como el Archivo de la Catedral de Jaca –donde se encuentra la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», pieza copiada por Antonio Esteban- o la Musik- och teaterbiblioteket de Estocolmo, lugar más alejado del ambiente en el que se desmovió Guerrero. Por otra parte, esta tesis doctoral también ha puesto de relevancia una gran serie de títulos compuestos por Guerrero de los que se no se había tenido noticia hasta el momento, aun al pesar de que lamentablemente no siempre se hayan podido localizar sus correspondientes materiales musicales, a través de documentos de diversa índole, tales como recibos de pagos, listas de abono o gastos, etc. No obstante, las referencias a estas obras suponen algo muy importante por cuanto que enriquecen la concepción global sobre la producción del artista.

Por todo ello, detrás de la figura de Antonio Guerrero hay algo más que un simple tonadillero: un compositor de música teatral en toda su amplitud con una larga carrera y un gran caudal de obras en su haber. Puede afirmarse, ahora sí, que tonadillero, tal y como ha sido considerado por la historiografía hasta el momento, no es un calificativo del todo apropiado para nuestro músico, o, al menos, no debe ser el único puesto que, por mucha importancia que tuviera en el origen y primeros pasos de la tonadilla, su utilización implica sesgar de inmediato la mayor parte de su carrera teatral. Y no debe olvidarse que Antonio Guerrero llevaba muchas temporadas como primer músico de compañía en Madrid y una gran cantidad de obras en su haber cuando comenzó a componer sus tonadillas. Y todavía le quedaban muchos años cómicos que trabajar y más obras por componer.

No obstante, si por algo ha pasado a la posteridad, y así ciertamente lo ha podido atestiguar esta investigación, es por ser uno de los primeros creadores de aquella nueva tonadilla surgida supuestamente en 1757. De esta manera quedaba patente, por ejemplo, en «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte», un

artículo publicado por el ilustrado *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* en septiembre de 1787 que puede considerarse como la primera y más temprana aproximación histórica en relación con el género de la tonadilla, escrita todavía en el pleno siglo dieciocho de Guerrero. Aun así, la importancia de Antonio Guerrero en el terreno tonadillesco va mucho más allá. Por una parte, vivió en primera persona la transición entre las antiguas tonadillas que formaban parte de las obras de teatro breve y las nuevas tonadillas surgidas pasado el ecuador del siglo; o lo que es lo mismo, el tránsito en que la tonadilla pasó de ser una pequeña canción teatral hasta convertirse en un género completamente independiente, con características en mayor o menor medida diferentes a aquellas, que gozó de una gran popularidad entre el público madrileño. Por otra, compuso un corpus considerable de tonadillas de uno y otro tipo, algo del todo excepcional entre sus restantes contemporáneos. No en vano debe recordarse que Guerrero fue uno de los compositores del que se conserva un mayor número de piezas teatrales breves y que, al menos en cierta época, estas obras solían incluir tonadillas, si bien conceptualmente diferentes a las de la segunda mitad del siglo. De esta manera, su aportación en este terreno resulta totalmente vital y fundamental para el conocimiento de las raíces del género y sus primeros años de andadura por cuanto que constituyen una línea directa que vincula el nuevo género teatral con sus antecedentes.

El primer grupo de piezas, aquellas que eran incluidas o que remataban bailes, entremeses y sainetes, está formado por un total de 18 tonadillas, fechadas entre 1752 y 1747, es decir, anteriores a la fecha propuesta por el *Memorial* para el surgimiento del nuevo género. A todas ellas podría añadirse la anteriormente mencionada *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», pieza datada en torno a 1740, que a todas luces se muestra también como una obra desgajada de una pieza de teatro breve. Estas tonadillas presentan una instrumentación que viene impuesta por la configuración de las orquestas teatrales y unas pequeñas dimensiones, si bien su formato oscila desde el de una mera canción que alterna diferentes coplas con un mismo estribillo, como en este último caso, al de obras de extensión algo mayor formadas por diversos movimientos yuxtapuestos en una única tonalidad, como es el caso de la *Tonadilla en ecos* «Pajarillo que formas alegre nido», perteneciente a *La burla del arriero* (1757). Su carácter es meramente narrativo, no encontrando argumento alguno y, por tanto, tampoco personajes que interpreten un específico rol sino actores cantantes que, básicamente,

cuentan una historia o verbalizan sus propios sentimientos –salvando las distancias- a la manera de un aria de ópera italiana, en muchas ocasiones con gran presencia de chascarrillos y tarabillas. Obviamente huelga decir que presentan una adhesión completa al estilo galante que dominaba en la época la música teatral e instrumental, aun a pesar de que se encuentra enriquecido con fórmulas tanto rítmicas como melódicas propias del lenguaje musical hispano. En relación con este corpus debo mencionar que, ante el estado de las investigaciones anteriores, los límites naturalmente impuestos a este trabajo han imposibilitado profundizar de una mejor manera en estas piezas, tarea que dejo para posteriores trabajos de investigación.

Por su parte, el grupo conformado por las nuevas tonadillas, tonadillas de «moda nueva» tal y como era intencionadamente reflejado en el texto de *Los alguaciles* (1758) del propio Guerrero, no es excesivamente amplio, al contrario de lo que ocurre con otros tonadilleros. Apenas lo conforman un total de trece piezas, fechadas entre 1758 y 1764. Ello no quiere decir que sea poco importante, ya que se encuentran entre las primeras muestras del renovado género, constituyendo fuentes de indispensable estudio para ahondar en esos oscuros años en los que la nueva tonadilla comienza a cobrar vigor en como en los primeros años de andadura. Diez de ellas habían sido dadas a conocer ya anteriormente por Subirá, si bien habían pasado prácticamente desapercibidas entre los más amplios corpus tonadillescos de otros compositores, tales como Luis Misón, a quien la historiografía adjudicó el honor de ser el creador del nuevo género -no con demasiadas pruebas al respecto, todo sea dicho-, o de otros músicos más tardíos como Pablo Esteve, Blas Laserna o Pablo del Moral. Sin embargo, las otras tres obras son nuevas aportaciones que este trabajo ha logrado incorporar. De una de ellas tan sólo se conoce su título: *El calesero y la maja*, recogido en base al inventario del autor Manuel Martínez de 1787. Sin embargo, las otras dos, las tonadillas a dúo «Apartada de la Corte» y «Que es fácil lo que se quiere», han sido localizadas en la anteriormente mencionada Musik- och teaterbiblioteket de Estocolmo conjuntamente con las seguidillas «Si me aplico al descanso». Por lo que se refiere al caso particular de las tonadillas, ambas son seguramente copias de piezas madrileñas no localizadas, posiblemente encargadas para formar parte de alguna colección particular.

De entrada, en este corpus de tonadillas puede observarse cómo todavía continúan presentes algunos de los rasgos característicos de las antiguas tonadillas

teatrales. Por ejemplo, su instrumentación, que está marcada por una base de cuerda a la que se añaden trompas, algo que se mantendrá prácticamente sin excepción en las restantes tonadillas del compositor; su afinidad a un estilo galante mezclado con elementos propios del folklore musical hispano, como seguidillas, o determinados ritmos, modos o giros melódicos; constancia de la presencia de danza y abundantes elementos con los que se pretende una clara interacción de los actores cantantes con el público; e incluso en las primeras obras una estructura elaborada de un sólo aliento mediante un mayor o menor número de movimientos enlazados. Y es que, aunque la historiografía haya querido ver en muchas ocasiones la tonadilla de la segunda mitad del siglo como un género enteramente nuevo, no es más que una continuación, derivación o evolución –como quiera denominarse- de las antiguas tonadillas insertas en piezas teatrales breves.

No obstante, otras importantes características dejan patente desde el primer momento esa renovación del género a la que se refería el *Memorial Literario* y definen los principales las principales particularidades que marcarán el nuevo o renovado género para la posteridad. Entre ellas se encuentra la escritura en un manuscrito independiente al que integraba el conjunto de la música incidental para una determinada obra teatral y la existencia de argumento e interlocutores o personajes que interpretaban un determinado rol dentro de la obra. Por otra parte, a pesar del corto espacio de tiempo en que fueron compuestas, es totalmente observable una evolución bastante clara entre las primeras y últimas obras. Esta evolución se hace mucho más acentuada en el ámbito musical, ya que básicamente lo referente al aspecto dramático está realmente fijado desde las primeras piezas. En este sentido, las primeras muestras del género están mucho más cercanas a las antiguas tonadillas del tipo canción, estando elaboradas mediante la ya señalada yuxtaposición de una cantidad variable de movimientos bajo una única tonalidad que aporta unidad a todo el conjunto, a veces con un escaso material musical que es frecuentemente repetido sin apenas variaciones. En oposición, las últimas obras se presentan con una mayor entidad, fragmentadas en torno a tres o, sobre todo, cuatro o cinco números –en algunos casos constituidos por diversos movimientos- con entidad independiente y un material musical mucho más rico, mayor inventiva musical y una mayor adecuación de la música a la escena dramática que está teniendo lugar. A esto hay que añadir que, a medida que pasa el tiempo, se observa una mayor presencia de elementos de origen folclórico, cuyo ejemplo más patente en la aparición

de un mayor número de seguidillas, que son mezclados con otras influencias externas a la tonadilla y a lo popular.

Aun con todo lo mencionado, vuelvo a reiterar que soy totalmente consciente de que la investigación en torno a Antonio Guerrero no ha hecho nada más que empezar y que este trabajo no es más que un punto de partida. Se ha abordado en ella tan sólo una fase, partiendo de los escasos datos que sobre su vida y obra habían ofrecido los historiadores; una primera fase consistente tanto en la reconstrucción de su trayectoria vital y artística como en la puesta a punto de los límites reales de su obra. Esto se traduce principalmente en conocer qué piezas compuso, cuántas y cuáles de ellas se han conservado, así como sus fechas aproximadas de composición y/o representación. Esta tarea se ha llevado a cabo más profundamente en el terreno de la tonadilla a través de una amplia labor de análisis, catalogación y edición crítica que, en mi opinión, ha conseguido construir una sólida y científica base capaz de abrir posibles caminos de investigación tanto en este género como en cada uno de los restantes compuestos por el músico, los cuales continúan todavía hoy en día estando olvidados, menospreciados y, en definitiva, no estudiados.

LISTA DE FIGURAS Y TABLAS

LISTA DE FIGURAS Y TABLAS

Lista de figuras

- 1.1. Guión de voz y bajo de «Fuentecilla, no corras», *El espíritu foletto* (1739), Antonio Guerrero (BHM Mus 25-23)
- 1.2. Juan de la Cruz Cano y Olmenilla y Manuel de la Cruz Cano y Olmenilla, *Traje de Teatro á la antigua Española / Costume de Théâtre á l'ancienne Espagnole*, 1778; cobre, talla dulce, buril, iluminada, 28 x 20 cm. (MH Inv. 2539)
- 1.3. Portada del guión de voz y bajo de la tonadilla a solo «No me llamo Entramoro», Luis Misón (BHM Mus 186-2)
- 1.4. Primera página del guión de voz y bajo de la tonadilla a solo «No me llamo Entramoro», Luis Misón (BHM Mus 186-2)
- 2.1. Árbol genealógico de Antonio Guerrero
- 2.2. Partida de bautismo de Antonio Guerrero (ACT 376 Baut., fol. 216 v.)
- 2.3. Partida de matrimonio de Antonio Guerrero con Isabel de Losada Cerquera (APSSM 19 Matrim., fol. 158 v.)
- 2.4. Luis Paret y Alcázar, *Baile en máscara*, hacia 1767; óleo sobre tabla, 40 x 51cm (Madrid, Museo del Prado)
- 2.5. Partida de matrimonio de Antonio Guerrero con Antonia Orozco (APSSM 21 Matrim., fol. 412 v.)
- 2.6. Reverso de la portada del guión de voz y bajo de *La novia para otro* (1753), Antonio Guerrero (BHM Mus 71-12)
- 2.7. Recibo de 1757 por importe de la composición de música para la primera parte de *El anillo de Giges* y sus sainetes [BNE Mss/14015/2 (28)]
- 2.8. Recibo sin fecha por importe de la composición de la música de una loa y de diez pliegos de copia [BNE Mss/14015/2 (29)]
- 2.9. Recibo relativo al pago de la composición de la música de *El jardín de Falerina* a Antonio Guerrero (AMGR C.00199.0017)
- 2.10. Partida de defunción de Antonio Guerrero (APSSM 32 Dif., fol. 378)

- 3.1. Página de una de las partichelas de violín I procedente de *La avaricia castigada*, Antonio Guerrero (BHM Mus 60-8)
- 3.2. Portada del guión de voz y bajo de *El cautiverio de Ayala*, Antonio Guerrero (BHM Mus 57-7)
- 3.3. Página del guión de voz y bajo de la música para el sainete *El que malas mañas hace* (1757), Antonio Guerrero (Mus 63-41)
- 3.4. Página de la partichela de violín I de la música para el sainete *El que malas mañas hace* (1757), Antonio Guerrero (BHM Mus 63-41).
- 3.5. Página de *La mágica Nimega y toma de Buda* (1760), Antonio Guerrero (BHM Mus 27-5)
- 3.6. Página de *La mágica Nimega y toma de Buda* (1760), Antonio Guerrero (BHM Mus 27-5)
- 3.7. Recibo autógrafo de Antonio Guerrero por la composición de la música para *El arca de Noe* y sus sainetes; Madrid, 17 de noviembre de 1734 (AVM Contaduría 3-236-4)
- 3.8. Cartel de la representación dramática en el Teatro de la Cruz de la comedia *La Egilona*, de Blas de Laserna, el miércoles 12 de septiembre de 1792 a las 7 horas; 1 hoja, formulario impreso cumplimentado a mano, 28 x 39 cm (BHM Pl 4-1)
- 3.9. Página de «Aquestas seguidillas», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.1)
- 3.10. Página del guión de voz y bajo de la tonadilla *Una gitana y un indiano*, Antonio Guerrero (BHM Mus 179-3)
- 3.11. Página de una de las partichelas de violín I de la tonadilla *Una gitana y un indiano*, Antonio Guerrero (Mus 179-3)
- 3.12. Página del apunte teatral de la tonadilla *Una gitana y un indiano* (BHM Tea 221-94)
- 3.13. Detalle de la última página del apunte teatral de la tonadilla *Dos payos y un abogado* (BNE Mss/14062/37)
- 3.14. Página del guión de voz y bajo de la tonadilla a dúo «Apartada de la Corte», de Antonio Guerrero (MTB Xe-R 156:16)
- 3.15. Página de la partichela de violín I de la tonadilla a dúo «Apartada de la Corte», de Antonio Guerrero (MTB Xe-R 156:16)
- 3.16. Noticia referente a la venta de tonadillas publicada en el *Diario Noticioso*, 13 (sábado 16 de septiembre de 1758)

- 4.1. Detalle de la *Tonadilla de Cartagena*, Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)
- 4.2. Facsímil de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ – Fondo Musical 707.2)
- 4.3. Secuencia de bajo I en las coplas de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)
- 4.4. Secuencia de bajo I en el estribillo de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)
- 4.5. Secuencia de bajo II de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)
- 4.6. Portada del guión de voz y bajo de la tonadilla *Los alguaciles*, Antonio Guerrero (BHM Mus 157-11)
- 4.7. *El elegante petimetre o el lechuguino en su tocador*, s. XVIII - XIX; cobre, talla dulce (MH Inv. 4916)
- 4.8. Estructura general de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)
- 4.9. Estructura general de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)
- 4.10. Línea de fagot para el número II dentro de la partichela de contrabajo de la tonadilla *Un padre, la madre y la hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)
- 4.11. Marcos Téllez Villar, *Paseo de las siguidillas boleras*, 1790?; aguafuerte y buril [BNE ER/3439 (6)]
- 4.12. Coreografía de *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BNE Mss/14062//38)

Lista de tablas

- 1.1. Tonadillas compuestas por Antonio Guerrero en 1757
- 1.2. Estructura de la tonadilla «Pajarillo que formas alegre nido», *La burla del Arriero*, Antonio Guerrero (BHM Mus 59-16)
- 2.1. Reconstrucción de los años de juventud de Antonio Guerrero

2.2. Listado de las compañías teatrales en las que trabajó Antonio Guerrero desde 1734 hasta 1776

3.1. Música incidental compuesta por Antonio Guerrero con presencia de tonadillas

3.2. Listado cronológico de las obras datadas de Antonio Guerrero

4.1. Estructura de la *Tonadilla de Cartagena* o «Mosqueteros de mi vida», Antonio Guerrero (ACJ-Fondo Musical 707.2)

4.2. Comparación estructural entre las tonadillas *El trapacero maestro y su pasante* y *El soldado y el viejo*, Antonio Guerrero (BHM Mus y 172-8 y 172-5)

4.3. Estructura y plan tonal de la tonadilla «Apartada de la corte», Antonio Guerrero (MTB Xe-R 156:16)

4.4. Estructura de la tonadilla *Los alguaciles*, Antonio Guerrero (BHM Mus 157-11)

4.5. Estructura y plan tonal de la tonadilla *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)

4.6. Estructura y plan tonal de la tonadilla *La pastorela*, Antonio Guerrero (BHM Mus 102-14)

4.7. Comparación estructural entre las tonadillas *Una gitana y un indiano* y *Dos payos y un abogado*, Antonio Guerrero (BHM Mus 179-3 y Mus 145-13)

4.8. Comparación estructural entre las tonadillas *El desafío del usía y la maja* y *Un usía y una foncarralera*, Antonio Guerrero (BHM Mus 181-3 y Mus 181-6)

4.9. Estructura de las Seguidillas de *Un padre, la madre y su hija*, Antonio Guerrero (BHM Mus 145-11)

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Yolanda F. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- AGUERRI Martínez, Ascensión. «La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: apuntes para su estudio». *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003; pp. 92-107.
- _____. «La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal». *Revista General de Información y Documentación*, 17/1 (2007), pp. 133-164.
- _____. «Catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 481-490.
- _____. «Los corrales de comedias en Madrid y el teatro clásico». *Conde Duque. Espejo de la memoria*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2011.
- _____. y Purificación Castro Gómez. «El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35 (1995), pp. 433-450.
- AGUILAR Piñal, Francisco. *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*. Madrid: CSIC, 1974.
- _____. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Cátedra Feijoo, Universidad de Oviedo, 1974.
- _____. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 10 vols. Madrid: CSIC - Instituto «Miguel de Cervantes», 1981-2001.
- ALIER Roger. «Tonadilla». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. S. Sadie. Londres: Macmillan, 2001; vol. 25, pp. 581-582.
- ALLEN, John J. «El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid». *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovelhouse Editions Canada, 1989; pp. 21-34.
- ÁLVAREZ Barrientos, Joaquín. «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad». *Revista de literatura*, 100 (1988), pp. 445-466.

- _____. «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 13-39.
- _____ y Begoña Lolo, eds. *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008.
- ÁLVAREZ Cañibano, Antonio, ed. *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.
- ÁLVAREZ Martínez, M^a Salud. «José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones». *Anuario Musical*, 47 (1992), p. 153-173.
- _____. *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993.
- ÁLVAREZ Solar-Quintes, Nicolás. «Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid». *Anuario Musical*, 20 (1965), p. 75-103.
- AMORÓS, Andrés. *Antología comentada de la literatura española. Siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1999.
- ANDIOC, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Segunda edición, corregida y aumentada. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. «De Caprichos, sainetes y tonadillas». *Coloquio Internacional sobre el Teatro Español del Siglo XVIII, Bolonia 15-18 de octubre de 1985*. Roma: Piovan Ed., 1988; pp. 67-98.
- _____ y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- ANGLÉS, Higinio y José Subirá. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1946, 1949 y 1951.
- ANÓNIMO. *Brancanelo el herrero*, con notas e introducción a cargo de Joaquín Álvarez Barrientos. Roma: Bulzoni, 1987.
- ARCO y Garay, Ricardo del. «El archivo de la catedral de Jaca». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 65 (1914), pp. 47-98.
- ARMONA y Murga, José Antonio de. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1988.

- _____. *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*. Edición de Charles Davis con la colaboración de J. E. Varey. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- AROCA, Jesús. *Reseña histórica de la tonada. Colección de transcripciones musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Precedida de breves consideraciones acerca de la música popular española en los referidos siglos por Jerónimo Gómez Rodríguez. Madrid: Imprenta de Regino Velasco, 1913.
- ARRESE, José Luis de. *El músico Blas de Laserna*. En colaboración con Eduardo Aunós y Julio Gómez. Prólogo de Julio Asiáin. Corella: s.e., 1952.
- BARBA, Marina. «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Cuadernos Dieciochistas*, 16 (2015), pp. 165-185.
- BARBIERI, Francisco A. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Vol. 1 de *Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- _____. *Documentos sobre música española y epistolario*. Vol. 2 de *Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- BARCELÓ Jiménez, Juan. *Historia del teatro en Murcia*. Murcia: Patronato de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Murcia, 1958.
- BARRERA y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.
- BERBEL Rodríguez, José J. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2003; pp. 68, n. 77.
- BOURLIGUEUX, Guy. «Guerrero, Antonio». *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 12 vols., diretto da Alberto Basso. Torino. Unione Tipografico - Editrice Torinese, 1983-1989; Le biografie, vol. 3, pp- 353-354.
- BOYD, Malcolm y Juan José Carreras, eds. *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BRUACH, Agustí. «Guerrero, Antonio». *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, 27 vols., ed. L. Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1999-2006; Personenteil 8, p. 189
- CÁCERES-PIÑUEL, María. «José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)». *Artigrama*, 26 (2011), pp. 837-856.

- CADALSO y Vázquez de Andrade, José. *Cartas marruecas*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2009.
- CAMBRONERO, Carlos. «Las tonadillas: apuntes para la historia del teatro». *Revista Contemporánea*, 99 (1895), pp. 113-128.
- _____. «Los sainetes: apuntes para la historia del teatro». *Revista Contemporánea*, 99 (1895), pp. 466-475 y pp. 566-582.
- _____. Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid. Madrid: Imprenta Municipal, 1902 (con apéndices en 1903, 1906, 1909, 1916).
- CARBAJO Isla, María. «La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX». *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, II/3 (1984), pp. 4-18.
- CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-worship, and the Heroic in History*. London: J. Fraser, 1841.
- CASARES Rodicio, Emilio. «Guerrero, Antonio». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. dir. y coord. Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, 1999-2002; vol. 6, pp. 36-37.
- CASTRO, José Julián de. *La comedia triunfante*. Madrid: Imprenta de José Francisco Martínez Abad, s.a.
- CERVANTES, Miguel de. *El celoso extremeño*. Barcelona: Linkgua, 2011.
- CHECA Beltrán, José. «“Idea del siglo XVIII”: sobre la Ilustración en el *Memorial Literario* (1801)». *Revista de Literatura*, 142 (2009), pp. 497-524.
- COE, Ada May. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore, Paris: J.H. Furst Company, 1935.
- CORTIZO, M^a Encina y Walter Guido. «Tonadilla escénica». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. y coord. Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, 1999-2002; vol. 10, pp. 343-352.
- COTARELO y Mori, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- _____. *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, 2 vols. Madrid: Bailly Baillièrre, 1915-1923.
- _____. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- _____. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tip. de Archivos, 1934.

- _____. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Edición facsímil. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- _____. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols. Estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- _____. *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirarte y María del Rosario Fernández «La Tirana»*. Prólogo de Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2007.
- COULON, Mireille. «El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz». *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1981, equipo de investigación sobre el Teatro español Instituto «Miguel de Cervantes» del CSIC. Madrid: CSIC, 1983; pp. 235-247.
- _____. *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*. Pau: Publications de l'Université de Pau, 1993.
- _____. «De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece». *El teatro español del siglo XVIII*, 2 vols., ed. Josep Maria Sala-Valldaura. Lleida: Universitat de Lleida, 1996; vol. 1, pp. 265-287.
- _____. «Música y sainetes. Ramón de la Cruz». *Teatro y música en España los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 289-307.
- CRUZ y Cano, Ramón de la. *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas*, 10 vols. Madrid: Imprenta Real, 1786-1791.
- _____. *Sainetes*. Estudio preliminar, edición y notas de Mireille Coulon. Madrid: Taurus, 1985.
- DAVIS, Charles. *Los aposentos del Corral de la Cruz. 1581-1823. Estudio y documentos*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2004.
- DESCALZO, Amalia. «Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla». *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003; pp. 72-108.
- DÍAZ, Joaquín. «Instrumentos musicales en la tonadilla». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 105-116.

- DÍEZ Borque, José María, dir. *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1988.
- DÍEZ-CANEDO Flores, María. «La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2007), pp. 41-72.
- DOMÉNECH Rico, Fernando. «El arte escénico en el siglo XVIII». *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huelta Calvo. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2008; pp. 519-545.
- _____. *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral. La Commedia dell'arte en la España de Felipe V*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- DOMÍNGUEZ Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Segunda edición. Madrid: Alianza, 2001.
- DOMÍNGUEZ Díez, Rosalía. «La tonadilla escénica dieciochesca y sus intérpretes: tonadilleras y graciosos». *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, catálogo de exposición, com. Andrés Peláez Martín Madrid: APSEL - Consorcio para la Organización Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992; pp. 201-211.
- DOMÍNGUEZ Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- DOMERGUE, Lucienne. *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*. Toulouse: Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, Université de Toulouse-le Mirail, 1981.
- _____. *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*. Paris: Ed. du CNRS, 1982.
- DOWLING, John. «Ramón de la Cruz en el teatro lírico del XVIII: el poema y la música». *El teatro español del siglo XVIII*, 2 vols., ed. Josep Maria Sala-Valldaura. Lleida: Universitat de Lleida, 1996; vol. 1, pp. 309-327.
- EGIDO, Aurora. *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987.
- ESTEPA, Luis. *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994.
- ESTEVE, Pablo. *Tonadillas escénicas a solo*. Edición a cargo de Fernando J. Cabañas Alamán. Madrid: RCSSM, 1992.
- EZQUERRA, Joaquín. *Elogio a San Isidro Labrador, patrón de Madrid*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1779.
- _____. *Genethliaco o canción en alabanza del nacimiento feliz de los serenísimos infantes D. Carlos y D. Felipe*. Madrid: Antonio Sanz, 1783.

- _____. *Tentativa de aprovechamiento crítico en la lección crítica de D. Vicente García de la Huerta que dio a los lectores del papel intitulado Continuación de las memorias críticas de Cosme Damián*. Madrid: Isidoro Hernández Pacheco, 1785.
- _____. «Elogio poético al Rey D. Carlos III (que esté en gloria) por D. Joaquín Ezquerro, Catedrático de Lengua Latina de los Estudios Reales de esta Corte». *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, LXXV (diciembre de 1788, parte primera), pp. 584-604.
- _____. «Con motivo de la muerte del Señor D. Carlos III, y en elogio de su Augusto hijo (que Dios guarde) dixo J. E. el siguiente soneto». *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, LXXVII (enero de 1789, parte primera), pp. 76-77.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. «José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla». *Revista de Musicología*, XXIV/1-2 (2001), pp. 115-134.
- _____, «La música instrumental de José Castel (1737-1807)». *Príncipe de Viana*, LXVII/238 (2006), pp. 515-535.
- FERNÁNDEZ García, Matías. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparrós, 1995.
- _____. *Parroquia madrileña de San Sebastián: suplemento*. Madrid: Caparrós, 2004.
- FERNÁNDEZ Gómez, Juan F. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*. Oviedo: Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, 1993.
- FERNÁNDEZ Pan, Marta. «Los hermanos Raboso y la tonadilla *Los dos Hermanos* de José Lidón». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 165-181.
- FONTANA, Josep. *La crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*. Barcelona: Crítica, 1979.
- FREIRE López, Ana María. «Prensa y creación literaria en el XVIII español». *Revista de Filosofía*, 11 (1995), pp.207-222.
- FROLDI, Rinaldo. *Historia de la literatura española II: desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Madrid: Cátedra, 1990.
- GÁNDARA, Xosé Crisanto. «El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII». *Campos interdisciplinarios de la musicología*, 2 vols., ed. Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002; vol. 1, pp. 115-139.
- GARCÍA de Cortázar, Fernando. *Los perdedores de la historia de España*. Barcelona: Planeta, 2006.

- GARCÍA, Manuel. *La maja y el majo, La declaración, Quien porfia mucho alcanza, El poeta calculista*. Editor Juan de Udaeta. Madrid: ICCMU, 2008.
- GARCÍA Gutiérrez, Pedro Francisco. «El Gremio de Representantes». *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, catálogo de exposición, com. Andrés Peláez Martín. Madrid: APSEL - Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992; pp. 535-542.
- _____. «Archivo de la Cofradía de la Novena». *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, catálogo de exposición, com. Andrés Peláez Martín. Madrid: APSEL - Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992; pp. 543-568.
- GARCÍA DE VILLANUEVA Hugalde y Parra, Manuel de. *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Madrid: Imprenta de don Gabriel de Sancha, 1802.
- GARELLI, Patrizia. «Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos». *El teatro español del siglo XVIII*, 2 vols., ed. Josep Maria Sala-Valldaura. Lleida: Universitat de Lleida, 1996; vol. 2, pp. 447-473.
- GIL Fernández, Luis et al. *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid: Itsmo, 2004.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GÓMEZ, Julio. «Don Blas de Laserna: un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero». *El músico Blas de Laserna*, José Luis de Arrese. En colaboración con Eduardo Aunós y Julio Gómez. Prólogo de Julio Asiáin. Corella: s.e., 1952; pp. 119-163.
- GÓMEZ García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 1997.
- GÓNGORA, Mario. *Estudios sobre el galicanismo y la «Ilustración Católica» en América española*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1957.
- GONZÁLEZ Palencia, Ángel. «Ideas de Campomanes acerca del teatro». *Boletín de la Academia Española*, XVIII (1931), pp. 553-570.
- _____. «Tonadilla mandada recoger por Jovellanos». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1 (1924), pp. 138-142.
- _____. «Ideas de Campomanes acerca del teatro». *Entre dos siglos. Estudios literarios*. Madrid: CSIC, 1943; segunda serie, pp. 79-101.
- _____. «La tonadilla de Garrido». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 10 (1926), pp. 241-245.

- GONZÁLEZ Troyano, Alberto. «En torno a la tonadilla escénica». *El siglo que llaman Ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coords. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán. Madrid: CSIC, 1996; pp. 487-491.
- GURBINDO Gil, Beatriz. «José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid». *Nassarre*, XVII/1-2 (2001), pp. 243-303.
- GUINARD, Paul J. *La presse espagnole de 1737 à 1791. Histoire et signification d'un genre*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques - Institut d'Études Hispaniques, 1973.
- HAIDT, Rebeca. *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*. Oxford: Voltaire Foundation, 2011.
- HAMILTON, Mary Neal. *Music in Eighteenth Century Spain*. New York: Da Capo Press, 1971.
- HARTZENBUSCH, Eugenio. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894.
- HEARTZ, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*. New York: W. W. Norton, 2003.
- HUERTA Calvo, Javier, dir. *Historia del teatro español*, 2 vols. Madrid: Gredos, 2003.
- HUERTAS, Eduardo L. *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*. Madrid: La Librería, 2005.
- IGLESIAS de Souza, Luis. *El teatro lírico español*, 4 vols. La Coruña: Diputación Provincial, 1991-1996.
- JOHANSSON, Cari. «Studier kring Patrik Alströmers musiksamling». *Svensk tidskrift för musikforskning*, 43 (1961), pp. 195-207.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, «Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España». *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, 5 vols, colección hecha e ilustrada por Cándido Nocedal. Madrid: Atlas, 1952-1963; vol. 1, pp. 480-502.
- KLEINERTZ, Reiner, ed. *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- _____. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*, 2 vols. *Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- LABRADOR López de Azcona, Germán. «Una mirada sobre la tonadilla: música, teatro e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico». *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003; pp. 38-47.

- LAVIGNAC, Albert y Lionel de La Laurencie. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 11 vols. Paris: Librairie Delagrave, 1913-1931.
- LE GUIN, Elisabeth. «Hacia una revalorización de la tonadilla tardía». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 183-223.
- _____. *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- LEZA, José Máximo. «Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX». *Campos interdisciplinares de la Musicología*, 2 vols, ed. Begoña Lolo. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002; pp. 115-139.
- _____, ed., *La música en el siglo XVIII*. Vol. 4 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LING, Jan. «Apollo Gothenburgensis: Patrick Alströmer och Göteborgs musikliv vid 1700-talets slut». *Svensk tidskrift för musikforskning* 81 (1999), pp. 53-94.
- _____, «Vad säger oss en samling noter?: fria fantasier kring Patrick Alströmers notsamling». *Inte bara katalogregler: festskrift till Anders Lönn: 5 mars 2003*. Stockholm: Statens musikbibliotek, 2003; pp. 94-107.
- LLORENS, José María. «El Excmo. Sr. D. José Subirá Puig. Biografía y bibliografía». *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 3-19.
- LOLO, Begoña. «Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión». *Revista de Musicología*, XX/1 (1997), pp. 277-300.
- _____. «La tonadilla escénica, ese género maldito». *Revista de Musicología* XXV/2 (2002), pp. 439-469.
- _____. «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica». *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003; pp. 14-31.
- _____, com. *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*. Catálogo de exposición. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003.
- _____, Germán Labrador y María Angulo Egea. «La tonadilla escénica». *Scherzo*, 176 (2003), pp. 113-124.
- _____. «Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 41-62.

- _____ y Germán Labrador. *La música en los teatros de Madrid, I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*. Con la colaboración de Albert Recasens. Madrid: Alpuerto, 2005.
- LÓPEZ-CALO, José. «Subirá Puig, José [Jesús A. Ribó]». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. y coord. Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, 1999-2002; vol. 10, pp.84-87.
- LUZÁN, Ignacio. *La poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 2 vols. Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1789.
- MARÍN, Miguel Ángel. «“A copiar la pureza”: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca». *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 257-276.
- _____, ed. *Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
- _____. «Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca». *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, 2 vols., eds. Emilio Casares y Á. Torrente. Madrid: ICCMU, 2002; vol. 1, pp. 375-394.
- _____. *Music on the margin. Urban musical life ineighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- _____, «Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII». *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, eds. A. Bombi. J. J. Carreras y M. Á. Marín (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), pp. 115-144.
- MÁRQUEZ de Medina, Marcos. *El arte explicado y gramático perfecto*. Madrid: Imp. de la Vda. de Ibarra, 1804.
- MARTÍN Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Lumen, Barcelona, 1972.
- MARTÍN Moreno, Antonio. *Historia de la música española. 4, Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1985.
- MARTÍNEZ Herranz, Amparo. «La Casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza (1590-1778). De corral de comedias a teatro a la italiana». *Artígrama* 12 (1996-97), pp. 193-215.
- MARTÍNEZ Iglesias, Nieves, dir. *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura - Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986-1991.
- MATEOS Royo, José Antonio. «Control público y espectáculo teatral: el Coliseo de Comedias de Zaragoza (1777)». *Archivo de Filología Aragonesa*, 61-62 (2005-2006), pp. 121-138.

- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria – Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.
- MERA, Guadalupe. «La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares. Notas y precisiones sobre su estado en la España ilustrada». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 459-479.
- MESTRE Sanchís, Antonio y Pablo Pérez García, «La cultura en el siglo XVIII español». *La cultura española en la Edad Moderna*, Luis Gil Fernández et al. Madrid, Istmo, 2004; pp. 385-538.
- MITJANA, Rafael. *La música en España: arte religioso y arte profano*. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música - Centro de Documentación Musical, 1993.
- MORAL Ruiz, Carmen del, com.. *Ciudad y protagonistas*. Catálogo de exposición. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008.
- MORALES Nicolás y Fernando Quiles García, eds. *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.
- MORALES de la Fuente, José Antonio. *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776): tres tonadillas escénicas de 1764. Estudio y edición crítica*. Trabajo de investigación tutelada para la obtención del diploma de estudios avanzados. Universidad de Granada, 2010.
- _____. «Antonio Guerrero (ca. 1710-1776): tres tonadillas escénicas de 1764. Estudio y edición crítica». *Premios de la Universidad de Granada a la creación artística y científica para estudiantes universitarios 2011*, catálogo de exposición. Granada: Universidad de Granada, 2011; pp. 96-99.
- _____. *Antonio Guerrero (ca. 1710-1776), compositor de música teatral en el Madrid del siglo XVIII. Tonadillas independientes*. Trabajo fin de master. Universidad de Granada - Universidad Internacional de Andalucía, 2012.
- _____. «La Tirana del trípili en el repertorio tonadillesco». *MAR - Música de Andalucía en la Red*. Artículo aprobado pendiente de publicación (2017).
- MORENO, Emilio. «Aspectos técnicos del Tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII». *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), pp. 555-656.
- _____. «Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero». *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de la exposición, com. Begoña Lolo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003; pp. 48-59.

- NIN, Joaquín. *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols*, 2 vols. Paris: Max Eschig, 1926.
- PALACIOS Fernández, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Milenio, 1998.
- PAZ y Meliá, Antonio y Julián Paz Espeso. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tip. Blass y Cía., 1934-1989.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Víctor Berdós, 1894.
- _____. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, 4 vols. La Coruña: Canuto Berea y compañía, 1895-1898.
- PENA, Joaquín e Higinio Anglés, eds. «Guerrero, Antonio», *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Labor, 1954; tomo I, p. 1.169.
- PÉREZ, Joseph. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 2000.
- PÉREZ Estévez, Rosa María. *La España de la Ilustración*. Madrid: Actas, 2002.
- PÉREZ Gutierrez, Mariano y Rubén Pérez Bugallo. «Tirana». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., dir. y coord. Emilio Casares. Madrid: SGAE, 1999-2002; vol. 10, pp. 305-305.
- PÉREZ Mora, Rosario. «El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la “Tonadilla Escénica”». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 89-104.
- PESSARRODONA Pérez, Aurèlia. «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII». *Recerca Musicològica*, XVI (2006), pp. 17-63.
- _____. «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)». *Revista de Musicología*, XXX/1 (2007), pp. 9-47.
- _____. «La tonadilla escénica». *Ópera Actual*, 106 (2007), p. 40-41.
- _____, «Aportaciones al estudio del uso del catalán en el teatro barcelonés en el siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica». *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 117-131.
- _____, ed. *La 'tonadilla' del segle XVIII i Catalunya*. Barcelona: Tritó, 2008.

- _____, *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, 3 vols. Tesis doctoral, Ph.D., Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- _____. «Catalans, balears i valencians en *tonadillas* escèniques madrilenyes del segle XVIII». *Journal of Catalans Studies*, (2011), pp. 86-118.
- _____. «Desmontando a Malbrú: La dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor». *Dieciocho*, 35/2 (2012), pp. 301-332.
- _____, «Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)». *Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito / Musics and Knowledge in Transit*, eds. Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias. Lisboa: Edições Colibri; Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança; SIBE - Sociedad de Etnomusicología, 2012.
- _____, «Impressió de llibrets de *tonadillas* a les terres de parla catalana: d'*El sacristán y la viuda* (1773) a *Cheroni i Bartoleta o La viuda i l'escolà* (1860) de Josep Bernat i Baldoví». *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, coord. I. Marcillas i Núria Santamaria. València: Universitat de València, 2013; pp. 51-72.
- _____, «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies». *SCRIPTA Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (2014), pp. 122-142.
- _____, «Una tonadilla ilustrada en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor». *Cuadernos Dieciochistas*, 15 (2014), pp. 335-366.
- _____, «Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)». *Nassarre*, 31 (2015), pp. 101-137.
- _____, «Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico». *Música y Cuerpo*, ed. Teresa Cascudo. Logroño: Calanda, 2015; pp. 109.
- _____, «La *tonadilla* a Barcelona al volant dels anys 1780: el segon període de Jacinto Valledor». *Revista Catalana de Musicologia*, 8 (2015), pp. 103-135.
- _____. «La tonadilla hoy: tres visiones desde el extranjero». *Matèria* 9 (2015), pp. 179-186.
- _____, «Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28 (2015), pp. 87-114.
- _____, «Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas». *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle Série*, 46/1 (2016), pp. 167-196.

- _____, «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca». *Bulletin of Spanish Studies*, 93/2 (2016), pp. 211-238.
- _____, y María Josefa Ruiz Mayordomo, «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*, 12 (2015), pp. 666-719.
- _____ y María Josefa Ruiz Mayordomo, «El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto». *Música Oral del Sur*, 13 (2016), pp. 75-104.
- PRESAS, Adela. «Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica». *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid - CSIC, 2008; pp. 149-164.
- REAL Ramos, César y Luis Alcalde Cuevas. «La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII». *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1994, ed. Rainer Kleinertz. Kassel: Reichenberger, 1996; pp. 125-144.
- RENNERT, Hugo Albert. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: The Hispanic Society of America, 1909.
- RÍPODAS Ardanaz, Daisy, ed. *El indiano en el teatro menor del setecientos*. Edición y notas de Daisy Rípodas Ardanaz. Transcripción de Inmaculada Lapuista. Madrid: Atlas, 1986.
- ROMERO Ferrer, Alberto. «Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1 (1991), pp. 105-128.
- _____ y Andrés Moreno Mengíbar, eds. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2006.
- RUIZ Mayordomo, María Josefa. «El papel de la danza en la tonadilla escénica». *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003; pp. 60-71.
- _____. «Espectáculos de Baile y Danza. De la Edad Media al siglo XVIII». *Historia de los espectáculos en España*, coords. Andrés Amorós y José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1999; pp. 273-317.
- _____ y Carmen Valcárcel. «Palabras en movimiento: Indicaciones coreográficas en tres manuscritos teatrales (ms. 4.123, ms. 16.291 y ms. 16.292) del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid». *Manuscr. Cao*, 5 (1993), pp. 67-101.

- RUIZ Rodríguez, Ángel. «De las tonadillas escénicas irrepitibles de José Castel (1737?-1807) en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudio, catalogación y edición crítica». *Música*, 22 (2015), pp. 111-151.
- RUSELL, Eleanor. «Guerrero, Antonio». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. S. Sadie. Londres: Macmillan, 2001; vol. 10, p. 500.
- SÁEZ Pérez, Isidro E. «El teatro andaluz en el siglo XVIII: Granada». *Bulletin Hispanique*, 94/1 (1992), pp. 141-167.
- SALA-VALLDAURA, Josep Maria. *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: Instituto de la Lengua Española, 2005; p. 91.
- _____. *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*. Lleida: Pagès editors, 2010.
- SALDONI, Baltasar. «Guerrero, D. Antonio». *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881; vol. 4, p. 132.
- _____. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Edición facsímil de la primera, preparada por Jacinto Torres, con índices completos de personas, materias y obras. Madrid: Centro de Documentación Musical - Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1986.
- SAMANIEGO, Félix María de. *Fábulas*. Madrid: Imp. Fuentenebro, 1841.
- _____, «Discurso XCII», *El Censor* (1786), pp. 425-456.
- _____. *Ensayos*. Edición digital de Emilio Palacios. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- _____. *Granada en el siglo XVIII*. Granada: Excma. Diputación Provincial - Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1980.
- SÁNCHEZ Mariana, Manuel. «Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional». *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovelhouse Editions Canada, 1989; pp. 409-435.
- _____. *Repertorios manuscritos de obras y colecciones dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- SÁNCHEZ Martínez, Rafael. *El teatro en Murcia en el siglo XVII: 1593-1695. Estudio y documentos*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2009.
- SÁNCHEZ Miñana, Jesús. «La colaboración del Dr. Salvà i Campillo con el *Memorial Literario* de Madrid (1786-1790): una ventana sobre el paisaje científico y sus figuras en la Cataluña de finales del XVIII». *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, 4 (2000), pp. 184-230.

- SANZ Sampelayo, Juan Félix. *Granada en el siglo XVIII. La ciudad y su población*. Granada: Universidad, 1976.
- _____. *Granada en el siglo XVIII*. Granada: Excma. Diputación Provincial, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, 1980.
- SHERGOLD, N. D. y J. E. Varey, eds. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*. London: Tamesis Books, 1985.
- SIMÓN Palmer, María del Carmen. «Manuscritos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona». *Anuario Musical*, 33-35 (1978/1980), pp. 141-159.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid: ICCMU, 1998.
- _____, ed. *Tonadillas, I. Los zagales o El pozo, La cantada vida y muerte del General Malbrú, El presidiario, Lección de música y bolero*. Madrid: ICCMU, 1998.
- SUBIRÁ, José. «El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 3 (1924), pp. 401-404.
- _____. «El patriotismo musical del compositor Laserna: Aragón restaurado». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 4 (1924), pp. 502-513.
- _____. «Un desafío de dos populares cantantes». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 11 julio (1926), pp. 370-375.
- _____. *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- _____. *Tonadillas satíricas y picarescas*. Madrid: Editorial Páez, 1927.
- _____. «La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13 (1927), pp. 1-14.
- _____. «La chanson et la danse populaires dans le Théâtre espagnol du XVIIIe siècle». *Congrès International des Arts Populaires*. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1928; p. 119.
- _____. *La tonadilla escénica*, 3 vols. Madrid: Tip. de Archivos, 1928-1930.
- _____. «En pro de la tonadilla madrileña». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 22 (1929), pp. 205-214.
- _____. «La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 26 (1930), pp. 109-123 y 28 (1930), pp. 389-404.

- _____. «Un compositor olvidado: Antonio Rosales», *Ritmo*, 48 (1932), pp. 4-5.
- _____. «La Junta de Reforma de Teatros: sus antecedentes, actividades y consecuencias». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 33 (1932), pp. 19-45.
- _____. *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*. Madrid: Tip. de Archivos, 1932.
- _____. *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1933.
- _____. «Les influences françaises dans la tonadilla madrilène du XVIIIe siècle». *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de La Laurencie*. París: s.e., 1933; pp. 209-216.
- _____. «La tirana: su familia y su resurrección». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 41 (1934), pp. 105-109.
- _____. «Un fondo desconocido de tonadillas escénicas». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 43 (1934), pp. 338-342.
- _____. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.
- _____. «La participación eventual de instrumentos no orquestales en la tonadilla». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 55 (1947), pp. 241-266.
- _____. «Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la música teatral española». *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 181-191.
- _____. *El Teatro del Real Palacio (1849-1951), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: Instituto Español de Musicología del CSIC, 1950.
- _____. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- _____. «Petimetría y majismo en la literatura». *Revista de Literatura*, 4 (1953), pp. 267-285.
- _____. «Guerrero, Antonio», *Diccionario de la música Labor*, eds. Joaquín Pena e Higinio Anglés. Barcelona: Labor, 1954; tomo I, p. 1.169.
- _____. «Señorío y servidumbre en la literatura». *Revista de Literatura*, 6 (1954), pp. 69-86.
- _____. «Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII». *Revista de Literatura*, 29-30 (1959), pp. 11-36.
- _____. «Repertorio teatral madrileño y resplandor transitorio de la zarzuela (Años 1763 a 1771)». *Boletín de la Real Academia Española*, 158 (1959), pp. 429-462.

- _____. *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños – CSIC, 1960.
- _____. «El “cuatro” escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración». *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 2 vols., VVAA. Barcelona: CSIC, 1958-1961; vol. 2, pp. 895-921.
- _____. *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo primero. Teatro menor: tonadillas y sainetes*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1965.
- _____. «Músicos al servicio de Calderón y de Comella», *Anuario Musical*, 22 (1967), pp. 197-208.
- _____. «La “tirana” poético-musical». *Segismundo. Revista Hipánica de Teatro*, 5-6 (1967), pp. 161-178.
- _____. «Un insospechado inventario musical del siglo XVIII». *Anuario Musical*, 24 (1969), pp. 227-236.
- _____. «Madrid y su provincia en la tonadilla escénica». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 5 (1970), pp. 163-177.
- _____. *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- _____. «Colaboradores musicales de Calderón y de Comella». *Temas musicales madrileños (Evocaciones históricas)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971; pp.103-115.
- _____. «Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica». *Anuario Musical*, 26 (1971), pp. 119-137.
- _____. «El folclore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente cultural en aquel tiempo». *Segismundo. Revista Hispánica de teatro*, 15-16 (1972), pp. 135-234.
- _____. «Cosmopolitanismo en la tonadilla escénica española». *Revista musical de Venezuela*, 25 (1988), pp. 199-209.
- URZAINQUI, Inmaculada. «Los redactores del *Memorial literario* (1784-1808)». *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España*, 52-53 (1990), pp. 501-516.
- _____. «Crítica teatral y secularización: el *Memorial literario* (1784-1797)», *Bulletin Hispanique*, 94/1 (1992), pp. 203-243.
- TÁCITO, Cayo Cornelio. *Los anales*. Segunda edición. Madrid: Imprenta Real, 1794.
- TANODI, Branka M. «Documentos históricos. Normas de transcripción y publicación». *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*, 3 (2000), pp. 259-270.

- THOMASON, Phillip Brian. *El Coliseo de la Cruz. 1736-1860. Estudio y documentos*. Rochester, Nueva York: Tamesis, 2005.
- TOBAR, María Luisa, ed. *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Mágico Federico*. Edición crítica y notas de María Luisa Tobar. Kassel: Reichenberger, 2000.
- TROY, Charles E. *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1979.
- VVAA. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1981. Madrid: CSIC, 1983.
- _____. *Premios de la Universidad de Granada a la creación artística y científica para estudiantes universitarios 2011*, catálogo de exposición. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- VALLADAR, Francisco de Paula. *Apuntes para la «Historia de la música en Granada», desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial, 1922.
- VARELA de la Vega, Juan Bautista. «Dos tonadillas de Pablo del Moral en el archivo de música de la Catedral de Valladolid». *Revista de Musicología*, XV/1 (1992), pp. 221-230.
- VAREY, J. E., N. D. Shergold y Charles Davis, eds. *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*. London: Tamesis - Fundación Caja de Madrid, 1994.
- VEGA Herranz, Pedro y Salvador Quero Castro. «Vida y sociedad en el Madrid del Antiguo Régimen». *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, catálogo de exposición, com. Begoña Lolo. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2003; pp. 108-129.
- VÉLEZ de Guevara, Luis. *El alba y el sol*, con partituras de Antonio Guerrero (1761) y Enrique Moreno (1827). Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2010.
- _____. *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, con partitura de Antonio Guerrero (1752). Edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Javier J. González Martínez y Gareth A. Davies. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2013.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

«Noticias de Comercio», *Diario Noticioso*, 13 (sábado 16 de septiembre de 1758), p. 255.

Diario de Madrid, 122 (31 de mayo de 1760).

Diario Estrangero (24 de mayo de 1763).

«Advertencia», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, (enero de 1784), p. 3-4.

«Teatros», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (enero de 1784), pp. 83-110.

«Prospecto de la obra periódica intitulada: Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid. Aprobado por el Real y Supremo Consejo de Castilla», *Mercurio de España* (marzo de 1784), p. 282-291.

Gaceta de Madrid (26 de marzo de 1784).

«Nuevo plan de suscripción para esta obra periódica», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLV (septiembre de 1787, parte primera), pp. 3-7, cita en p. 3.

«Origen, progresos y perfección de la lengua castellana». *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre de 1787, parte segunda), pp. 139- 152.

«Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte», *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre de 1787, parte segunda), pp. 169-174.

«Tonadilla. La verdad enferma y médicos de moda». *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, XLVI (septiembre de 1787, parte segunda), pp. 174-180.

Gaceta de Madrid (2 de diciembre de 1791).

Gaceta Musical de Madrid, 3 (18 de febrero de 1855), p. 21 y 4 (25 de febrero de 1855), p. 29-30.

Mundial Música, 40 (abril de 1919), pp. 65-57.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Romero Ferrer, Alberto. «La tonadilla escénica». *Ensayos de teatro musical español*. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=10&l=2> (consultado el 03/11/2017).

- «Baile», *Diccionario de Autoridades*, tomo I (1726), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado 30/08/2017).
- «Comedia». *Diccionario de Autoridades*, tomo II (1729), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 15/10/2017).
- «Copla». *Diccionario de Autoridades*, tomo II (1729), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).
- «Entremés», *Diccionario de Autoridades*, tomo III (1732), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).
- «Mosquetero», *Diccionario de Autoridades*, tomo IV (1734), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).
- «Petimetre», *Diccionario de Autoridades*, tomo V (1737), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 09/11/2017).
- «Quatro», *Diccionario de Autoridades*, tomo V (1737), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).
- «Sainete», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).
- «Tarabilla», *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, <http://dle.rae.es/?id=ZA5zDN7> (consultado el 03/11/2017).
- «Tonada», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).
- «Tonadica o tonadilla», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 23/10/2017).
- «Tono», *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), <http://web.frl.es/DA.html> (consultado el 30/08/2017).
- Hemeroteca Digital (HD) de la Biblioteca Nacional de España, <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0012137660&lang=es> (consultado el 06/10/2017).

REGISTROS SONOROS

- LASERNA, Blas de. *El mundo al revés*. Erika Escribá-Astaburuaga, La Dispersione. Joan B. Boïls. Enchiriadis EN 2026, 2009, disco compacto.
- GARCÍA, Manuel. *El poeta calculista. Tonadillas*. Ruth Rosique, Mark Tucker, Orquesta Ciudad de Granada. Andrea Marcon. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía SE-1186-2006, 2006, disco compacto.

MISÓN, Luis y Antonio Rosales, Pablo Esteve, Blas de Laserna y Pablo del Moral. *El maestro de baile y otras tonadillas*. Cecilia Lavilla Berganza, Olga Pitarch, Salvador Parron, Ensemble Elyma. Gabriel Garrido. K 617 K617151, 2003, disco compacto.

La Tirana contra Mambrú. The tonadilla and popular musical comedies in Spain c. 1800. Raquel Andueza, Marta Infante, Juan Sancho, Jordi Ricart, El Concierto Español. Emilio Moreno. Glossa GCD 920309, 2009, disco compacto.

Música en tiempos de Goya. Marta Almajano, La Real Cámara. Emilio Moreno. Glossa GCD 920303, 1999, disco compacto.

