

Teatro musical de la Málaga del XIX: La colección catedralicia de tonadillas escénicas¹

Lyric Comedy of 19th Century Malaga: The Cathedral Collection of Tonadilla

SUSANA E. RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA

Universidad de Málaga

España

stembleque@uma.es

Recibido: 30:09:2023;

aceptado: 15:03:2024

Resumen. De la existencia de obras de música para teatro en el Archivo de la Catedral de Málaga no se tenían noticias. Este artículo presenta una colección de veintiséis tonadillas escénicas en copias manuscritas del siglo XIX conservadas en su Sección de Música. Además de contextualizar la representación de este tipo de obras en los escenarios malagueños en la centuria decimonónica, se estudian los rasgos lingüísticos del teatro de figuras, concretamente de las realizaciones del habla de los personajes gitanos. A unas características fijadas literariamente se unen los rasgos meridionales dando así lugar a una variedad que ya a mediados del siglo XIX se denominó *flamenco* y que se continuará usando como distintivo lingüístico en las manifestaciones artísticas y musicales de este género: ceceo, la aspiración de la hache inicial, pérdida sistemática de la de intervocálica, pérdida de las eses finales y de las consonantes iniciales, etc.

Palabras clave: *Tonadilla escénica; música teatral; lenguaje de figuras; lenguas meridionales del español; flamenco.*

Abstract. There was no news about the existence of musical plays in the Archive of the Cathedral of Malaga. This article presents a collection of twenty-six stage tunes in manuscript copies from the 19th century preserved in its Music Section. In addition to contextualizing the representation of this type of works on Malaga stages in the 19th century, the linguistic features of figure drama are studied, specifically the speech performances of the gypsy characters. Southern features are added to some literary fixed characteristics, thus giving rise to a variety that was already called *flamenco* in the mid-19th century and which will continue to be used as a linguistic distinctive in the artistic and musical manifestations of this genre: pronunciation of 's' as 'c', the aspiration of initial 'h', the systematic loss of the intervocalic consonant 'd', loss of the final consonant 's' and the initial consonants, etc.

Keywords: *Tonadilla; theatre music; figura's language; southern Spanish dialects; flamenco.*

¹ Para citar este artículo: Rodríguez de Tembleque García, Susana E. (2024). Teatro musical de la Málaga del XIX: La colección catedralicia de tonadillas escénicas. *Alabe, nº extraordinario* (2), 83-94. <https://doi.org/10.25115/alabe2.9858>

1. La colección de música teatral de la Catedral de Málaga

Cuando en el año 2003 se publicaba por fin el Catálogo de música del Archivo de la Catedral de Málaga, resultado de muchos años de trabajo de un equipo de musicólogos seleccionados por la Cátedra Rafael Mitjana de la Universidad de Málaga y coordinado por Antonio Martín Moreno desde la Universidad de Granada, se daba por terminada la catalogación del archivo musical más importante de Andalucía y uno de los más importantes de España. En ese trabajo, cuyo resultado fueron dos densos tomos, se seguían las normas de catalogación de repertorios musicales establecidas en la RIMS (*Répertoire International des Sources Musicales*). A pesar de la importancia de su aportación que hoy se puede consultar en línea en la Biblioteca Virtual de Andalucía, este catálogo quedó incompleto. De la mayor colección de España de cantorales de música gregoriana o canto llano y de polifonía, que es la que se conserva en la Catedral de Málaga, apenas alcanzaron la descripción de un mero inventario, pero, lo que es más importante para nosotros hoy, solo se realizó la catalogación de las obras que tenían autor conocido. Quedaron fuera más de treinta legajos de música anónima. Además, se procedió a organizar la documentación musical físicamente sin tener en cuenta ni su procedencia ni su organización original. Como resultado se mezclaron diversos fondos y se “ordenaron” con criterios bibliotecarios y no archivísticos, clasificando así las obras alfabéticamente por autores, géneros y título.

Con posterioridad a este catálogo, dos instrumentos más vinieron a sumarse a la descripción de este rico fondo: por un lado, un auténtico y profundo catálogo de los cantorales de canto llano que realizó Julieta Vega García-Ferrer y otro catálogo realizado por Antonio del Pino que describía, también con las normas RISM, los fondos transferidos con motivo de la jubilación del último canónigo organista, Victoriano Planas.

Con las continuas aportaciones de música que el archivo venía recibiendo, transferencias y donaciones principalmente, a esos treinta y cuatro legajos que habían quedado por hacer en la primera catalogación se le sumaron otros cuarenta cuya suma suponía casi la tercera parte del fondo de la sección de música y que estaba sin catalogar ni inventariar.

Después de más de veinte años esperando a que el equipo inicial de catalogación, que había quedado en concluir su trabajo, retomara la tarea, en el año 2023 el personal del Archivo de la Catedral de Málaga se enfrentó al reto de concluir el catálogo en dos fases y sin más ayuda en la parte técnica musical que la colaboración de los estudiantes en prácticas del máster en Patrimonio Musical de la Universidad Internacional de Andalucía.

Entre estas obras musicales comprendidas entre los siglos XVIII y XXI había un legajo² sin catalogar con un conjunto de obras anónimas de carácter profano del siglo XIX. En la caja que contenía esta documentación se indicaba que se trataba de “Música teatral”. Una de las primeras cuestiones a plantear fue cómo había llegado hasta el Archivo

² Archivo de la Catedral de Málaga, Sección Música, legajo 225.

Catedralicio de Málaga este tipo de música que no tenía cabida en el templo³ y más, habida cuenta de que a principios del siglo xx se habían intercambiado con el Conservatorio las obras profanas y de enseñanza de la música de la Catedral por las de carácter religioso del centro educativo. Es decir, estas obras ya no debían estar en el archivo aun si en algún momento habían pertenecido a él. Solo quedaba suponer que al barajarse los fondos de diversa procedencia que componían la sección de música, habían entrado en el juego las obras donadas al repositorio por los hijos del compositor decimonónico Juan Cansino Antolínez, estrechamente vinculado con la Catedral donde se había formado como seise y donde había ejercido de organista. Este músico, autor también de música para teatro pudo ser el primitivo poseedor de esta colección piezas profanas.

El conjunto está compuesto por veintiséis obras: unas son de autores italianos, de carácter lírico, fragmentos de ópera e incluso óperas con letra en castellano de carácter religioso que no entrarían a formar parte del objeto de estudio de este trabajo: Bellini, Domenico Speranza, Scarlatti, Giuseppe Sarti... que muestran el claro influjo que la lírica italiana adquirió en los escenarios cultos españoles desplazando la música tradicional española. Salvo un fandango impreso cuyo autor es Marina, las restantes obras son tonadillas escénicas. Por su escaso valor literario se ha venido considerando este género como musical y casi todos los estudios que de estas obras se han hecho han sido desde el punto de vista de la musicología, comenzando por el gran especialista en el género José Subirán en sus trabajos publicados entre 1928 y 1932 sobre el imprescindible fondo de más de dos mil obras conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid⁴.

A pesar de tratarse de un género clasificado como “música teatral” por los musicólogos que hicieron el catálogo y que incluyeron la descripción de estas obras, en el presente estudio se ha optado por considerarlo “teatro musical” habida cuenta de que son los textos que contienen los que suponen un testimonio del español del siglo xix cantado en Málaga. Esto convierte a estas tonadillas escénicas en un testimonio de lenguaje oral, bien que de creación literaria y larga tradición en los escenarios, pero que es cantado no solo por los cómicos que interpretan las obras sino por el público que solía corear la última escena de la representación, incorporándolas a los cantos populares que a continuación repetían hasta los mendigos por las calles para despertar las simpatías de sus benefactores.

2. La tonadilla escénica

Tuvo el género del teatro breve un rápido desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo xviii y su desaparición se sitúa hacia 1850 cuando el género lírico italiano se impuso. En principio las tonadillas y los entremeses constituían los entreactos de las comedias pero las primeras fueron creciendo en extensión hasta alcanzar duraciones de hasta

³ No es este el único caso conocido de teatro musical conservado en una archivo catedralicio pues también se conoce la existencia de dos de estas obras en el repositorio capitular de Valladolid. Valera de la Vega, 1992.

⁴ Subirán, 1933.

veinte minutos e independizándose de los intermedios de otras obras. Eran normalmente muy cortas, de un acto con apenas tres escenas que concluían en un baile final (seguidillas, polo o tirana) donde el público disfrutaba de otro tipo de espectáculo alegre dentro de la obra cómica. El carácter siempre fue cómico para invitar a la risa fácil con recursos muy estereotipados y un acompañamiento musical pegadizo casi continuo, incluso en los escasos fragmentos no cantados. El número de personajes no solía ser numeroso, dos o tres era lo más normal, y siempre se recurría a las figuras o estereotipos que el teatro clásico había fijado y a los que se añadieron elementos folklóricos que facilitaba la música: extranjeros como italianos, ingleses o franceses, o de regiones españolas con lenguas distintas como gallegos, catalanes, valencianos o vizcaínos, o de esclavos negros u otros marginados como moros y sobre todo gitanos, todos ellos caracterizados cómicamente tanto por sus trajes como lingüísticamente a través de unos rasgos consagrados por la literatura y reconocibles por los asistentes. Su popularidad, que no su calidad literaria, mantuvo económicamente muchos teatros y compañías de cómicos que veían sus plateas llenas de un público evasivo ávido de risas.

Su origen y principal centro de producción es Madrid pero fueron extendiendo su popularidad a todas las provincias incluidas las de ultramar como refleja las programaciones de los teatros que se anunciaban en la prensa de ciudades como Valladolid, Valencia o Cádiz. Los autores de la música eran conocidos, como Pedro de Aranza, Pablo de Esteve o el prolífico Blas de la Serna, pero rara vez lo eran los de los libretos literarios, aunque recientes investigaciones vienen aportando los nombre de algunas escritoras que componían muchas de estas obras: Gabriela Morón, Rosa de Gálvez y Juana Comella⁵. Se consideraban piezas de cantado no de recitado, verso o declamación por lo que sus intérpretes, más que actores, son cantantes de compañías de cómicos. Aunque los títulos más famosos se sostuvieron en carteleras y escenarios y continuaron representando a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, la producción de nuevas obras se redujo provocando su declive y desaparición. Es cierto que los estudios comparados advierten de la transformación de algunas de estas obras en el siglo XIX tanto desarrollando algunas escenas que alargan la obra como reduciendo el acompañamiento musical de clave y de pequeñas orquestas de los teatros en las que se incluía algún instrumento regional que ambientara localmente la obra como gaitas, dulzainas o guitarras a un único piano a medida que este se imponía y se reducían los medios de representación de las obras que tampoco tuvieron nunca grandes escenografías o tramoyas.

El corpus de tonadilla escénica no se imprimió casi nunca y la inmensa mayoría de las fuentes son manuscritas, lo que permite esa reelaboración y adaptación continua a los nuevos tiempos de fórmulas, músicas y textos con varios años de vida en los escenarios: tanto se adaptaban las tonalidades a las capacidades vocales o interpretativas de cantantes y músicos como se modificaban los versos cantados para facilitar su popularización y, por ende, su éxito.

⁵ García Garrosa, 2015: 128.

3. La tonadilla en el teatro malagueño

En la Málaga del XIX, tras la larga prohibición de los teatros que sufrió la ciudad como tantas otras durante el siglo XVIII, existieron varios grandes teatros: el Teatro Cómico Principal construido en 1793 y que dejó su nombre a la plaza del Teatro, el de calle Refino, el de Puerta Nueva, el circo reconvertido en Teatro Príncipe Alfonso, el Teatro Cervantes y el del Parque que luego se llamó de Vital Aza. Además, se interpretaban obras teatrales en el Liceo de Málaga desde 1856 que luego fue el conservatorio María Cristina, en el Círculo Malagueño, el Círculo Mercantil, la Sociedad Filarmónica y cafés teatro y otros establecimientos populares como la Fonda de la Victoria, el Hotel Londres, el Parador de San Rafael, el café Chinitas o el salón de espectáculos de Fernández de Roda. Esta proliferación de teatros fue favorecida por el vertiginoso aumento de población de la ciudad y la riqueza generada por la industria y el comercio. Como resultado se fundaron escuelas de arte dramático entre las que destaca la Academia Provincial de Declamación de Málaga donde impartía su magisterio Narciso Díaz de Escovar, investigador erudito y autor dramático a quien debemos la primera historia del teatro en Málaga, publicada en 1893, así como una *Galería literaria malagueña*, de 1898, que nos da cuenta de “no pocas zarzuelas escritas por escritores malagueños”⁶ entre los que figuran José Cabas Galván, Ramón Franquelo, Antonio José Cappa, Rosell o el propio Narciso Díaz, con títulos como *El amigo Quevedo* o *El Hijo de Dios*, con músicas de Eduardo Ocón, de nuevo José Cabas, Eduardo Santaolalla o de Juan Cansino.

Por su parte, los músicos profesionales de la Iglesia de la ciudad habían tenido prohibido en el siglo XVIII la participación en actuaciones teatrales. Sin embargo, dada la precariedad económica que las sucesivas desamortizaciones decimonónicas impusieron a las capillas de música, no tuvieron más remedio que subsistir en la farándula donde se representaban estas tonadillas que se estudian.

Por las copias conservadas, se colige que son todas de la primera mitad del siglo XIX. Solo dos de las obras conservadas en la colección malagueña tienen fecha: 1820 y 1849. Si bien la primera entra dentro de los márgenes más conocidos de la difusión y auge del género en toda España como refleja, por ejemplo, el *Diario mercantil* de Cádiz, la última se sitúa justo al final del declive del género lo que implica un posible período más extenso de interpretación en Málaga. Precisamente la obra que cuenta con la fecha más tardía es una de las dos versiones custodiadas en la Catedral de la tonadilla *La solitaria* que además tiene otro ejemplar manuscrito conservado en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad, pero con reducción del acompañamiento instrumental a piano solo lo que implica ser una versión más tardía que las copias catedralicias⁷.

Los títulos de las obras conservadas en la colección de “Teatro musical” del archivo catedralicio solo contaban en dos casos de nombre del autor de forma expresa. Se trata de la tonadilla *Los hidalgos de Medellín* cuyo compositor se nombra por La Serna

⁶ Díaz de Escovar, 1898: 107.

⁷ Lara Moral, 2016.

pero que pudiera ser también de Pablo Esteve Grimau y la titulada *El abogado* de la que se indica “por Moral”. A las restantes, consideradas anónimas por el equipo de catalogación de Antonio Martín Moreno, se les ha podido atribuir autoría musical merced al catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid que conserva copias manuscritas de algunas de ellas. Así de Blas de la Serna son las obras del repositorio catedralicio tituladas: *El torero, la maja y el abate* (1811), *La peregrina y el pastor sordo* (1787), *Los maestros de la Raboso* (1830). De Pablo Esteve y Grimau serían *La pescadera inocente y Los hidalgos de Medellín*. De Lázaro Núñez Robles la titulada *El país de las monas. El sacristán y la viuda* se atribuye a Cheroni Bartoletta (1773). A Diego de la Riva, la mencionada *La solitaria* (1779-1809). A Jacinto Vallador la dedicada al célebre cómico madrileño titulada *La desgracia de Garrido* (1812). Aún quedan por determinar las atribuciones de otros títulos *La enferma de amor* que pudiera ser obra de Carlo Goldoni, *Los hidalgos o Doña Toribio y don Celedonio* y la tonadilla a dúo *Los jitanos*

Todas estas tonadillas se conservan en copias manuscritas a papeles, esto es, no son partituras sino las *particellas* independientes de cada instrumento por separado. Solo las voces y el bajo comparten un único papel por el doble motivo de que, mientras los músicos podían leer su parte durante la obra, los cantantes están en el escenario y es el apuntador el que tiene el papel del guion con todas las voces para dar los pies correspondientes a cada intérprete. La inclusión de bajo o del clave como acompañamiento puede indicar que es el intérprete de este instrumento el que marca el compás y dirige la obra. La instrumentación varía de una obra a otra, porque alguna está incompleta, pero nos indica la composición de estas pequeñas orquestas de los teatros: 2 oboes, 1 fagot, 1 bajón, 2 cornos, 2 violines, 1 flauta, 2 trombones, 1 viola, 2 cornetines, 1 piano, 2 trompas, 1 trombón, 2 clarinetes, 1 *beagle* y 1 *buecén*. Esta instrumentación es propia de esta primera mitad del siglo XIX pues si los clarinetes, el fagot, el piano y la viola se acaban de incorporar a las orquestas aún persisten otros instrumentos que desaparecerían o se transformarían pronto como los cornos, el *buecén*, el *beagle*, los cornetines, el bajón o las trompas.

4. Rasgos lingüísticos: habla de gitanos

Con unas historias muy sencillas de carácter cómico se van a analizar aquellas obras que conservan el guion con las voces pues son las que tienen los textos literarios que se cantaban. Como fuentes musicales dramatizadas son tres los elementos a los que nos podemos referir: por un lado el lenguaje musical eminentemente dominado por términos italianos; en segundo lugar los aspectos propios del teatro que indican la escena, el decorado, las intervenciones o los movimientos de los actores y finalmente, los textos cantados que se supeditan a la escritura musical sin constituir libretos y que siguen la estructura que marca la melodía con numerosas repeticiones y elipsis propias de obras de “cantado”.

En cuanto a los términos musicales se señalan los tiempos: *allegro comodo*, *andante*, *allegro*, *allegro brillante*, *allegretto*, *andante poco* propios del género musical y que

aparecen abreviados y con reducción de las consonantes dobles italianas. Otras abreviaturas que aparecen son: D. C., *dal capo*; V. S., *volti subito*; p. de *piano*. Varias indicaciones de repetición: al *segno*; o de fuerza, *vivo*. El final de la obra se indica con sinónimos en castellano: fin, final.

En cuanto a las indicaciones escénicas la obra más elaborada en ese sentido es *El abogado*⁸, de Pablo Moral, que indica la disposición del escenario y el mobiliario: “Sala con puerta a un lado, en medio un canapé y en él una basquiña y a los lados taburetes”. Más adelante se indica: “Puerta de los carros”. En general la salida de los personajes se indica con “base”, con el pronombre pospuesto, y la entrada de escena con “sale”. Sí es interesante el término *parola* para indicar las partes no cantadas de la obra en las que hay diálogos. Incluso aparece la indicación “parola con música” para señalar que no se canta aunque esté sonando la música.

De los diversos personajes estereotipados que suelen aparecer en las tonadillas escénicas, en la colección malagueña podemos destacar dos obras en las que participan los gitanos como grupo marginado al que se puede caracterizar tanto por su ropa como sociolingüísticamente por su habla. Las obras en las que aparecen no se conservan completas pero hay suficiente texto para permitir un análisis de la caracterización que, a través de sus rasgos lingüísticos, la literatura había ido fijando y que en los primeros estudios objetivos de sus rasgos que ya se hacían en estas fechas parecen coincidir al menos en léxico y morfosintaxis⁹. Los títulos de las obras cuyos protagonistas son gitanos son *La solitaria* de La Serna¹⁰ y *Los jitanos* atribuible a Diego de la Riva¹¹. En ellas aparecen algunos tópicos literarios como echar la buena ventura o ganarse la vida con cantes y bailes: “senefica esta raya que serás buen casao”.

Fonéticamente el rasgo dominante suele ser el ceceo. Hay una tendencia desde finales del siglo XVIII a identificar el habla de los gitanos con rasgos meridionales, principalmente andaluces.

Casos de ceceo: *celozo, zeloza, ci no, zalero, zeñó, falza, zolitaria, sabroza*.

De seseo: *sasona*.

Hay caída de la -d- intervocálica e inicial, que no es exclusivo andaluz: *via, separao, pulia, tenío, venío, resalá, puo, palío, esaborío, rendía, quería, ofendío, pueo, a dao, cuytao, ha abío, pecao, te has queao tan afligía y escalichá, casao, aprisionao*.

Pérdida de la consonante final con apertura de la vocal: *pú* (‘pues’), *mejó, dejanó, zeñó; vamo, chico*.

Aspiración sistemática de la hache/efe inicial latina: *jora, jecho, jembra, jundo, jacer, me jallé jecho, jablas, jablo, julero* (fulero, ‘falso’), *jasme, jueras*.

Supresión de consonantes o sílabas iniciales: *errama, esaborío, quillo*.

⁸ Archivo de la Catedral Málaga. Sección Música. Legajo 225, pieza 2.

⁹ Trujillo, 1844. Borrow, 1932. Tineo Rebolledo, 1900.

¹⁰ Archivo de la Catedral Málaga. Sección Música. Legajo 225, piezas 11 y 12.

¹¹ Archivo de la Catedral Málaga. Sección Música. Legajo 225, pieza 15.

Otras realizaciones de rasgos de hampa y dialectales o arcaizantes que no necesariamente se identifican con las hablas teatrales de los gitanos: *nayde*, *abrazallo*, *probe*, *celître*, *semos*, *senefica* ('significa'), *chámame*.

En la morfosintaxis se suele caracterizar el habla gitana en estas tonadillas por los plurales femeninos en -í, pero en los textos analizados, que están incompletos, pues solo aparece la tercera parte con las seguidillas finales, no se han encontrado casos.

En cuanto a coloquialismos suelen abundar las maldiciones: *O mal halla la jora que enjendraron y maldita la jora que me cazaron; o mal aya amen mi fortuna; mala jora le cautivé; cara de pecao mortal; mala ora; quillo, veta a los diablos*. E interjecciones y exclamaciones: *oé, ¡huba, huba, pa mi cuba!, ¡Viva ese terre!*

Otros coloquialismos: *a la verdad* ('de verdad'); *jopeo* ('menear la cola'); *a manta*.

En el léxico se da una mezcla de caló y germanía.

Germanía: *pergársela*, *tener bolunto*, *dar parola* ('hablar'), *pelachona* y *pelochón*.

Son términos gitanos: *camelar*, *clisos* ('ojos'), *parneses*.

Esta mezcla de hablas gitanas y rasgos andaluces se mantuvo en el teatro ya una vez desaparecida la tonadilla escénica. Narciso Díaz de Escovar publicó en Málaga en 1884 una pequeña obra cómica en un acto con música de Juan Cansino. El título era *Ay, amor, cómo me has puesto* e incluía una malagueña en la que se aprecia la pervivencia de estos rasgos y que dice así:

*Esta mare de mi arma
me la conserve un divé
es probe y está malita
ya ves tú si la querré.*

Cuando la protagonista termina su canto, su padre le recomienda: "Niña, para otra vez suprime el lenguaje flamenco"¹², equiparando como propios del flamenco los rasgos que desde Lope de Rueda identificaban las hablas gitanas en el teatro, especialmente en el musical. Esta identificación de flamenco con lo agitanado se ha estudiado ya en el aspecto musical y la danza, pero apenas en el lingüístico¹³. Se puede pues, desde estos textos de la colección malagueña, establecer una relación directa entre la tonadilla escénica y el teatro de figuras protagonizados por personajes que se caracterizan como gitanos mediante unos rasgos que incluyen también los meridionales, especialmente los andaluces, y los rasgos lingüísticos de lo que desde mediados del siglo XIX¹⁴ se entenderá como flamenco tanto en lo musical, el baile y los textos orales y literarios de las letras cantadas¹⁵, novelas costumbristas, como las del malagueño Arturo Reyes, y en el teatro y

¹² Díaz Escovar, 1884: 8.

¹³ Suárez Ávila, 2016. Pérez Ortiz, 2023.

¹⁴ Berguillos, 2019: 23.

¹⁵ Trigo Ibáñez, 2019: 3.

la poesía¹⁶. Esta acepción del término *flamenco* no la recogerá el Diccionario de la Real Academia Española hasta 1925: “Dícese de lo andaluz que tiende a hacerse agitanado”.

5. Conclusiones

El pequeño corpus de tonadillas escénicas que se conservan en el Archivo de la Catedral de Málaga invitan a un estudio comparativo entre las obras y fragmentos que lo componen y otras copias manuscritas conservadas en otros repositorios como el de la Biblioteca Histórica de Madrid, los de la Biblioteca Nacional o del Real Conservatorio de Música de Madrid para conocer las variaciones, tanto musicales como literarias y lingüísticas, de las versiones malagueñas respecto de las más antiguas conservadas.

En el léxico musical predomina como es normal la terminología en italiano. Las indicaciones escénicas coinciden con la norma de la tradición dramática del XIX, especialmente con la zarzuela de la que la tonadilla escénica es precedente.

De los rasgos de la lengua de figuras, los casos analizados del habla de los gitanos son ejemplos típicos en los que predomina el ceceo y la aspiración de la hache inicial. Al presentarse sistemáticamente unidos a las realizaciones meridionales, se puede considerar una vinculación directa de la tonadilla escénica con los rasgos lingüísticos que desde el siglo XIX representan el flamenco en sus textos.

Sería muy interesante analizar por extenso todas las obras en sus distintos aspectos sociolingüísticos especialmente comparando las variaciones musicales, literarias y lingüísticas entre las copias más antiguas de las obras con estas más tardías del Archivo de la Catedral de Málaga.

¹⁶ Como el caso del poema Renglón afilado de Ginés Liébana. Cf. Delgado Carrillo, 2011: 8.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Archivo de la Catedral de Málaga. Sección Música. Legajo 225. *Música teatral*.

Fuentes secundarias

Aguerri Martínez, A. (dir.) (2003). La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Apuntes para su estudio. En Lalo, B. (dir.). *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla escénica* (pp. 92-107). Madrid: Museo de San Isidro.

Berguillos Gómez, J. F. (2019). *El flamenco como hecho escénico: las danzas tradicionales españolas en el origen de lo jondo*. Huelva: Universidad de Huelva. Obtenido el 30 de octubre de 2023 desde <https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/16993>

Biblioteca Nacional de España (2023). *Vocabulario de género/forma de géneros musicales*. Madrid: Biblioteca Nacional. Obtenido el 14 de septiembre de 2023 desde https://www.bne.es/sites/default/files/redBNE/SuministroRegistros/Genero_forma/vocabulario_generos_musicales.pdf

Borrow, G. (1932). *Los Zincali (Los gitanos de España)*. Madrid: La Nave.

Buzek, I. (coord.) (2016). *Interacciones entre el caló y el español. Historia, relaciones y fuentes*. Brno: Masarykova Univerzita.

Cáceres-Piñuel, M. (2011). José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932). *Artígrama*, 26, 837-856. Obtenido el 8 de septiembre de 2023 desde <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/16.pdf>

Delgado Cerrillo, B. (2011). Leyendo el sur. A propósito del libro *Cantes al Amorsillega* de Ginés Liébana. *Álabe*, 3. Obtenido el 27 de agosto de 2023 desde <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/47/47>

Díaz de Escovar, N. (1884). *¡Ay, amor, cómo me has puesto!* Málaga: Diario Mercantil.

Díaz de Escovar, N. (1895). *El teatro en Málaga. Apuntes de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Málaga: El Diario de Málaga.

Díaz de Escovar, N. (1898). *Galería literaria malagueña*. Málaga: Tipografía de Poch y Creixell.

- Ferreras, J. I. y Franco, A. (1989). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Fuente Ballesteros, R. de la (1984). Los gitanos en la tonadilla escénica; *Revista de Folklore*; 40, 122-126. Obtenido el 26 de junio de 2023 desde <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-gitanos-en-la-tonadilla-escenica/html/>
- García Garrosa, M. J. (2015). Joaquina Comella, autora desconocida de los libretos para siete tonadillas de Blas de Laserna. *Cuadernos dieciochistas*, 16, 125-163. Obtenido el 6 de octubre de 2023 desde <http://dx.doi.org/10.14201/cuadecici201516125163>
- Huerta Calvo, J. (2015). Un paseo por la historia del teatro musical en España. *Revista de la Fundación Juan March*, 435, 2-10. Obtenido el 14 de septiembre de 2023 desde <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?po=1&l=1>
- Lalo, B. (2003). *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla escénica*. Madrid: Museo de San Isidro.
- Lara Moral, L. (2016). La Solitaria: Una tonadilla manuscrita en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga. *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 14, 4, 85-101. Obtenido el 12 de octubre de 2023 desde https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/a05_lara_moral_laura.pdf?454
- Le Guin, E. (2013). *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Martín Moreno, A. (2003). (coord.). *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Junta de Andalucía.
- Morales Folguera, J. M. (1986). Arquitectura teatral en Málaga en el siglo XVIII. *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 9, 41-46. Obtenido el 14 de septiembre de 2023 desde <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/95119.pdf>
- Pérez Ortiz, M. J. (2023). *El teatro musical breve: Teoría, praxis, intertextualidad y génesis del espectáculo folclórico andaluz de los años 40, 50 y 60*. Málaga: Universidad de Málaga. Obtenido el 12 de noviembre de 2023 desde <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26520>
- Suárez Ávila, L. (2016). El nombre de flamenco, que ocho letras tiene. *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. 44, 51-83. Obtenido el 21 de noviembre de 2023 desde <https://institucional.us.es/revistas/rasbl/44/Suarez.pdf>
- Subirá, J. (1933). *La tonadilla escénica, sus obras y autores*. Barcelona: Labor.
- Tineo Rebolledo, J. (1900). *“A Chipicallí” (La lengua gitana)*. *Diccionario gitano español-español-gitano*. Granada: Imprenta de F. Gómez de la Cruz.

Trigo Ibáñez, E.; Rodríguez Blázquez, I. M. y Moreno Verdulla, P. (2019). ¡Mira qué alegría! Promoviendo el conocimiento de la cultura andaluza en Educación Secundaria Obligatoria: una propuesta didáctica. *Álabe* 19. Obtenido el 12 de septiembre de 2023 desde <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/466/309>.

Trujillo, E. (1844). *Vocabulario del dialecto gitano*. Madrid: Imprenta de D. Enrique Trujillo

Valera de Vega, J. B. (1982). Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica. *Revista de Folklore*, 13, 26-30. Obtenido el 12 de septiembre de 2023 desde <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnwtb1>

Valera de la Vega, J. B. (1992). Dos tonadillas de Pablo del Moral en el archivo de música de la catedral de Valladolid. *Revista de Musicología*, 15, 221-230.