

LA SOLITARIA: UNA TONADILLA MANUSCRITA EN LA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA

Laura Lara Moral
Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga

Resumen:

El Conservatorio Superior de Música de Málaga alberga una gran cantidad de fuentes musicales manuscritas, y la inmensa mayoría se encuentra aún sin catalogar. Como continuación de un estudio publicado en 2014, en el presente artículo nos centramos en el análisis musicológico de una tonadilla escénica titulada *La Solitaria*, cuyo manuscrito hemos encontrado en la biblioteca de dicho centro musical malagueño. Tras este hallazgo, la búsqueda de otros ejemplares de esta pieza por diferentes archivos nacionales nos ha permitido hacer un estudio comparativo de las diversas versiones conservadas, tanto en el plano literario como en el musical.

Palabras clave: tonadilla, *La Solitaria*, manuscrito, catalogación, biblioteca, Málaga.

INTRODUCCIÓN

Cuando en enero de 2012 comencé la catalogación de los fondos manuscritos del Conservatorio Superior de Música de Málaga, nunca imaginé el gran valor que muchos de estos documentos musicales albergaban. Analicé brevemente algunas de las piezas encontradas y publiqué los resultados en 2014¹, aunque no pude dedicar las líneas suficientes al estudio de la obra que protagoniza este artículo: la tonadilla escénica *La Solitaria*. Puesto que este tipo de composiciones nacieron a mediados del siglo XVIII, antes de adentrarnos en el análisis de dicha fuente me gustaría señalar algunas características de este género y su relevancia en la historia de la música española.

Para remontarnos a sus orígenes debemos trasladarnos a los escenarios urbanos y cortesanos del Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. La tonadilla escénica estuvo muy presente en las programaciones diarias de las carteleras, determinando en muchas

¹ Laura Lara, “La biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga: una aproximación a la catalogación de sus fondos”, *Hoquet*, nº 2 (12) (marzo 2014), pp. 225-237.

ocasiones el éxito de las jornadas de teatro². Este tipo de composiciones tuvieron un gran florecimiento hasta finales de siglo y, según Subirá, eran una especie de óperas cómicas que no solían durar más de veinte minutos. Una de las características más representativas del género era su capacidad de “pintar cuadros de costumbres del pueblo llano”, donde letras simples e incluso vulgares se unían a músicas pegadizas y casi folclóricas³.

La tonadilla se ubica dentro del teatro breve o teatro menor y, para regocijo y diversión social, sustituyó la gravedad de comedias históricas y mitológicas por historias aparentemente intrascendentes. Sus textos tenían un gran poder de convocatoria y se acercaban a la vida de forma desenfadada y festiva con aparente sencillez. A través de esta música se ilustraba a los concurrentes sobre la vida cotidiana como en una especie de noticiero periodístico y la diversión jocosa de las tonadillas acabaría sustituyendo lentamente a las comedias.

Durante sus inicios tuvieron una duración breve y se representaban en los intermedios de las comedias teatrales. Con el tiempo, llegó a desbancar a los entremeses, quedando la tonadilla en exclusiva en el primer entreacto, lo que permitió que aumentaran sus dimensiones convirtiéndose en una obra de duración media.

Aunque la música era de autor reconocido, no ocurría lo mismo con los libretos, cuyos escritores preferían ocultarse en el anonimato. Puesto que estas obras fueron concebidas como piezas de cantado y no de representado o declamado y su interés era exclusivamente musical, los literatos consideraron este género como algo ajeno al arte dramático y, como consecuencia, de orden menor. A pesar de ello, tras los libretos de las tonadillas se esconden de forma anónima algunas de las mejores plumas del siglo XVIII.

Con el paso de los años la tonadilla fue aumentando sus dimensiones, dejando de ser una obra fresca y efímera, y comenzó así un lento declive que auguraba su desaparición. Fue un triste final para un repertorio que tanto regocijo había deparado al

² Begoña Lolo, “La tonadilla escénica, ese género maldito”, *Revista de Musicología*, Vol. XXV (nº 2) (2002), p. 466.

³ M^a Encina Cortizo y Guido Walter, “Tonadilla escénica”, en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 10), Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 343 y 346.

pueblo de Madrid y después a otras provincias en las que encontró buena recepción, como Cádiz, Valladolid, Valencia, o Barcelona⁴.

En cuanto a sus orígenes, debemos puntualizar que es un género esencialmente madrileño⁵, y fueron varios los hechos que propiciaron que esta ciudad se convirtiese en un entorno favorable para el desarrollo de la tonadilla. Desde que en 1561 Madrid adquirió la condición de capital de la Monarquía, tal vez de entre las manifestaciones culturales que caracterizan a esta ciudad, el teatro sea la que más pujanza ha adquirido a lo largo de la historia. Desde el siglo XVI, Madrid fue el epicentro de la actividad teatral, en su vertiente tanto popular como culta. Aparecen teatros estables y se crean compañías que se encargan de extender por todo el país las obras de insignes artistas relacionados con la Corte. La pasión del pueblo de Madrid por el género teatral se manifiesta primeramente en los corrales de comedias y desde mediados del XVIII en los coliseos a estilo italiano, escenarios en los que triunfó la tonadilla escénica⁶.

Retomando su evolución, debemos señalar que a partir de 1810 este género quedó como un simple tipo de repertorio que ocasionalmente se utilizaba al hilo de algún acontecimiento especial. Según palabras de Begoña Lolo, “pocos géneros fueron tan del gusto popular de la época en la que se produjeron, segunda mitad del siglo XVIII, y pocos tan denostados y olvidados con posterioridad”⁷.

Pese al carácter efímero de este tipo de teatro, resulta sorprendente la riqueza patrimonial que nos ha llegado, así como la originalidad de algunas de las piezas musicales que se conservan⁸.

⁴ Begoña Lolo, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en: *Paisajes Sonoros en el Madrid del siglo XVIII: La Tonadilla Escénica*, Madrid, Museo de San Isidro y Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 15-23.

⁵ Andrés Ruiz Tarazona, “Madrid”, en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 7), Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p. 19.

⁶ Jose María Álvarez del Manzano, “Prólogo”, en *Paisajes Sonoros en el Madrid del siglo XVIII...*, sin p.

⁷ B. Lolo, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”..., pp. 24-28.

⁸ Eduardo Salas Vázquez, “Prólogo”, en *Paisajes Sonoros en el Madrid del siglo XVIII...*, sin p.

LA SOLITARIA: UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE DIVERSAS VERSIONES

Fuentes comparadas

Con objeto de facilitar la lectura de este epígrafe al lector, antes de adentrarnos en el análisis de la obra que protagoniza nuestro estudio vamos a enumerar las fuentes que han servido como punto de partida a nuestra investigación:

- Fuente 1: Manuscrito musical de la biblioteca del CSMMA⁹, para voces y forte-piano, catalogado con la signatura “Anónimo 2”.

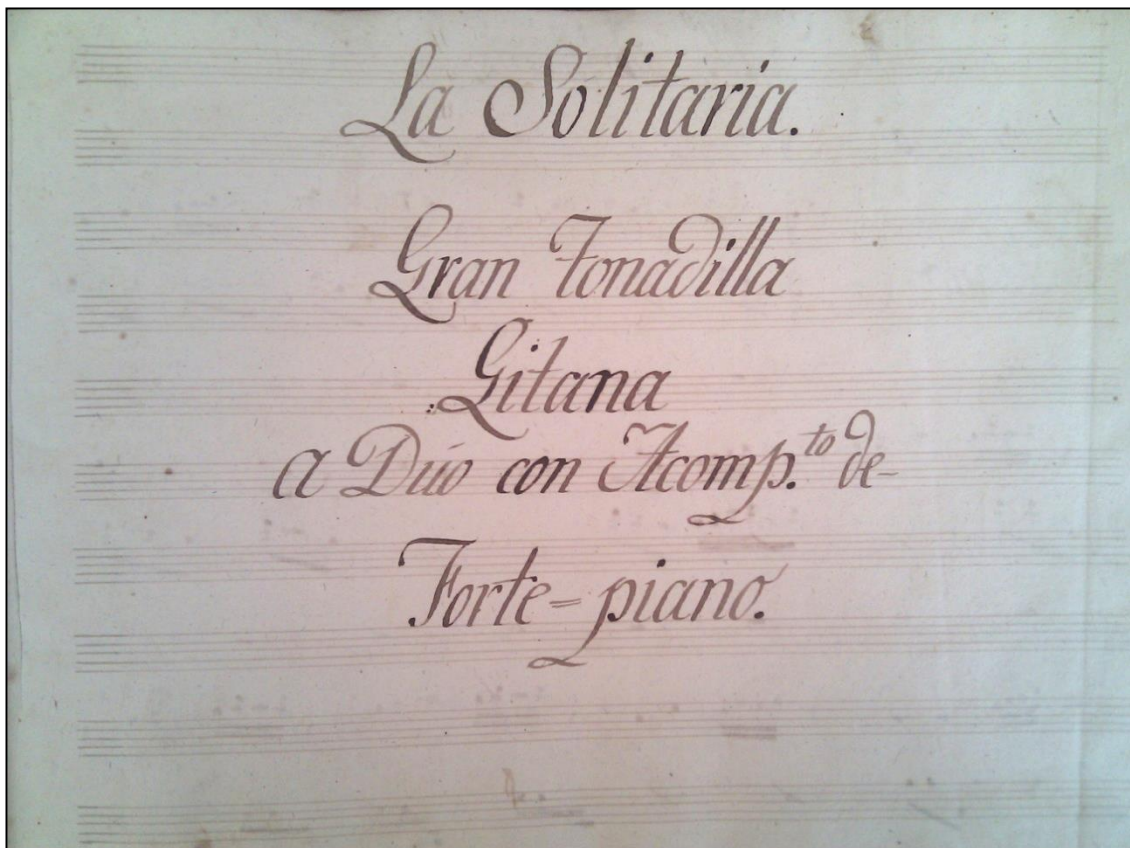


Ilustración 1. Portada de la tonadilla escénica La Solitaria, conservada en el CSMMA y sin catalogar hasta 2013. Imagen publicada con permiso del centro.

⁹ Conservatorio Superior de Música de Málaga.

- Fuente 2: Manuscrito musical de la Biblioteca Nacional de España, que conserva un guión (voces y bajo continuo), más las partichelas de violín 1, violín 2, bajo, trompa 1 y trompa 2. Esta fuente está accesible en línea¹⁰.

- Fuente 3: Manuscrito musical incompleto de la BNE¹¹, que sólo consta de un guión para voces y bajo. También esta fuente puede ser consultada en línea¹². Como veremos más adelante, aunque comparte el mismo título que el resto de obras comparadas, tanto texto como música nos hace pensar que esta partitura no es la misma tonadilla o se trata de una versión muy modificada.

- Fuente 4: Manuscrito musical de la Real Biblioteca de Madrid. A esta partitura no hemos podido acceder, pero a través del catálogo hemos recogido una serie de datos de gran utilidad para este estudio¹³.

- Fuente 5: Libreto de la tonadilla conservado en la BNE al que hemos tenido acceso de manera íntegra tras la petición de los permisos pertinentes¹⁴.

El autor

Aunque en la fuente manuscrita encontrada en el CSMMA (Fuente 1) no constaba la autoría de esta pieza musical, ampliar el campo de investigación nos ha ayudado a desvelar este dato. En la obra conservada en la BNE (Fuente 2) se puede leer en la portada: “Tonadilla a dúo del gitano celoso y gitana solitaria del Sor. Larriba”; la primera página del libreto (Fuente 5) hace constar “Música de Diego la Riva”, mientras que el catálogo de la Real Biblioteca (Fuente 4) cita que la obra conservada en sus archivos es “atribuida a Riva”. De este autor, conocido como Diego de la Riva o Diego de Larriba, apenas hemos encontrado información relevante, sólo que conservamos seis tonadillas suyas, cuatro en

¹⁰ Esta tonadilla, la cual conserva tanto guión como partichelas, puede ser consultada de manera íntegra en la siguiente dirección web: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000159568>> (Consultado 27-8-2015)

¹¹ Biblioteca Nacional de España.

¹² A esta fuente, aunque conservada de manera incompleta, se puede acceder en el siguiente enlace: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000053855>> (Consultado 27-8-2015)

¹³ A través del siguiente enlace podemos acceder al catálogo online donde se encuentran los datos más relevantes de esta fuente musical: <<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=79003>> (Consultado 27-8-2015)

¹⁴ A esta fuente sólo se puede acceder solicitando en la BNE los pertinentes permisos. La signatura de este libreto manuscrito es: MSS/14066/36

la Biblioteca Histórica de Madrid y dos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (una de ellas consiste en una copia de las custodiadas por la Biblioteca Histórica, por lo tanto sólo contabilizaríamos cinco piezas originales atribuidas a este autor)¹⁵.

Año de composición

En cuanto a la fecha de composición, como ya hemos comentado en el apartado anterior, la tonadilla escénica es un género que surge a mediados del siglo XVIII y desaparece a principios del siglo XIX. En el caso de *La Solitaria*, la datación varía entre las diversas fuentes comparadas.

La partitura más temprana que hemos podido cotejar es el manuscrito conservado en la Real Biblioteca -sección de Patrimonio Nacional- (Fuente 4), fechado en 1779. A esta información sólo hemos tenido acceso por internet a través del catálogo, donde constan autor, fecha de composición, procedencia, íncipit y descripción física de la misma. Ya en 1780 se realiza una copia dedicada al “Sr. Gálvez”, cuyo guión se encuentra custodiado por la BNE (Fuente 3). Esta se encuentra incompleta, ya que sólo conserva el guión con las voces y el bajo. También en la BNE encontramos otra partitura, que incluye tanto guión como partichelas, dedicada a la Sra. Juana Marín y fechada en 1799 (Fuente 2). Pero aún más tardío es el libreto al que hemos tenido acceso (Fuente 5), ya que en su última página podemos leer las siguientes palabras: “Mallorca, y setiembre a los 3º, de 1802. Cantada para la Josefa Velasco, y Miguel Muñoz, y apuntada por Carbonell”. Se trata de fechas dispares y algunas bastante lejanas entre sí, pero al menos casi todas estas fuentes están fechadas. La única sin datar es la encontrada en la biblioteca del CSMMA (Fuente 1), pero gracias a la conservación de las demás partituras y el libreto podemos hacernos una idea de la época en la que esta tonadilla siguió siendo de interés para músicos y público.

Aunque este género tuvo una vida efímera, Subirá distingue entre varias etapas que describen su evolución:

¹⁵ B. Lolo, “La tonadilla escénica, ese género maldito”..., p. 442.

1. Aparición y albores de la tonadilla (1751-1757)
2. Crecimiento y juventud (1757-1770)
3. Madurez y apogeo (1771-1790)
4. Hipertrofia y decrepitud (1791-1810)
5. Ocaso y olvido (1811-1845)¹⁶

Teniendo en cuenta esta periodización, citada por Begoña Lolo, y la datación de las diferentes fuentes encontradas, podríamos afirmar que la tonadilla *La Solitaria* nace en la época de “madurez y apogeo”, aunque también conservamos algunas copias de etapas posteriores que nos hacen pensar que esta obra siguió circulando y, posiblemente, sobre las tablas de los escenarios durante muchos años.

Instrumentación

La tonadilla se suele conservar en formato guión y/o partichelas. Mayoritariamente encontramos un guión de voz y bajo (parte vocal con su texto, junto con el bajo –clave claramente diferenciado-). La obra se completa con las partichelas del resto de instrumentos empleados habitualmente (violín 1º y 2º, oboe 1º y 2º, trompa 1ª y 2ª y bajo instrumental). Sólo en raras ocasiones se conservan en forma de partitura¹⁷. Barbieri recogía el repertorio tonadillesco en este último formato, dispuesto para ser interpretado directamente, mientras Pedrell y Subirá adoptaron la versión de reducción para voz y piano¹⁸. La ventaja de estas últimas transcripciones era que facilitaban la posibilidad de que las obras fuesen escuchadas con muy pocos recursos, pero fue precisamente esta opción por la reducción para voz y piano la que determinó a su vez la imposibilidad material de recuperación posterior¹⁹.

La única fuente de nuestro estudio que muestra este formato para voz y piano es la obra encontrada en el CSMMA (Fuente 1). Con una plantilla reducida (sólo voces y piano), el autor de esta transcripción prefirió sacrificar la versión original (para voces y

¹⁶ *Ibid.*, p. 465.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 440-441.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 461.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 464.

pequeña orquesta) con el objetivo de que esta pieza fuese escuchada y disfrutada con pocos recursos. Esto tiene aún más sentido si observamos que a esta tonadilla, que ocupa las primeras treinta y seis páginas de un cuaderno manuscrito, le siguen una serie de canciones, también para voz y pianoforte, cuyos títulos son: *El Congo, Ay Le llaman el Bejuquito, Dúo Nuevo De la Caña y las Bolerías, Ay en este mundo, Ladrones diversos, Bolerías Nuevas Del Zapateado, Ay Lele, Canción El amor desgraciado, Canción de la Despedida, Lo que mi pecho siente, Anoche mi amado, Como corre este arroyuelo, Por que me has hecho, y Ay ven mi prenda amada*. Parece que la intención del autor de este manuscrito era recopilar una serie de piezas vocales de corte costumbrista y raíces españolas, todas ellas escritas o arregladas para piano y una o varias voces.

Como contraste, las dos versiones de esta tonadilla conservadas en la BNE (Fuente 2 y Fuente 3) muestran el formato partitura y no el de reducción para voz y piano. La Fuente 2 conserva tanto el guión (bajo y voces) como las partichelas de los instrumentos que formaban la pequeña orquesta (violín 1, violín 2, bajo, trompa 1 y trompa 2). Sin embargo, la Fuente 3 parece haber extraviado las partichelas y sólo consta de un guión, lo que impide un análisis en profundidad de la misma.

Forma

No es nuestra intención en este artículo reflejar un análisis formal demasiado exhaustivo, ya que supera los objetivos de lo que pretendemos que sea, un breve estudio de esta pieza, pero sí señalaremos algunos datos generales. Teniendo en cuenta aspectos formales, los expertos sostienen que las tonadillas estaban divididas en tres partes:

1) Entable: parte de entrada (en ella se informaba de la temporada de teatro, se presentaba a algún cómico o se avanzaba el argumento de la historia). Rara vez era preludiada por una introducción instrumental y de importancia y cuando así sucedía la música con texto que venía a continuación funcionaba a modo de *ritornello*, utilizando la misma música de la introducción de recordatorio.

2) Tonadilla: parte central en la que se cantaban las coplas. Métricamente era la más regular y tenía el mayor interés dramático. Se trata de la sección más importante.

3) Seguidillas epilógicas: era la parte más apreciada por el público, colofón de la obra. Métricamente alternaba versos de cinco y siete sílabas, y musicalmente se escribía en ritmo ternario. Podían ser cantadas y danzadas o sólo cantadas con acompañamiento instrumental (habitualmente acompañadas de castañuelas). En esta sección los cómicos sentenciaban la obra y despedían la tonadilla. Las seguidillas se convirtieron con el tiempo en el punto culminante de la pieza, el público las tarareaba en el teatro y los ciegos las cantaban en las esquinas del Madrid urbano²⁰.

Aunque la Fuente 3 conserva la estructura interna antes descrita, no vamos a tener en cuenta esta obra para estudiar el análisis formal de la pieza. Son muchas las diferencias temáticas, literarias, tonales y métricas que la separan del resto de fuentes estudiadas, lo que nos hace pensar que posiblemente no se trate ni de la misma obra. La Fuente 2 también parece respetar esta estructura interna ternaria, pero la tonadilla del CSMMA (Fuente 1) presenta dos movimientos añadidos al final que no hemos encontrado en ninguna otra fuente, ni si quiera en el libreto (Fuente 5). En lugar de acabar la pieza con las seguidillas, se incluye un “Sorongo” y un “Final Presto”, ambos números en ritmo ternario. Esto no sólo afecta al aspecto musical, sino también al literario, ya que el texto se modifica y se alarga. Al igual que ocurre con las discrepancias tonales, no podemos saber si esta prolongación de la pieza se debe a la voluntad del copista, que compuso este final alternativo, o si la obra original en la que se basó contenía estos dos números a continuación de las seguidillas.

²⁰ B. Lolo, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”..., p. 18.



Ilustración 2. Comienzo del “Sorongo” que aparece en el manuscrito del CSMMA.
Imagen publicada con permiso del centro.

A continuación mostramos las diferencias encontradas entre la Fuente 1 y la Fuente 2:

LA SOLITARIA (CSMMA)	EL GITANO CELOSO Y LA GITANA SOLITARIA 1799 (BNE)
Allegro Brillante 3/8 Sol menor	Allegro (Allegro Brillante) 3/8 Si menor
Andante 3/8 Sol menor	Andante (Andantino) 3/8 Si menor
Despacio 3/8 Re menor	Despacio (Al mismo Aire) 3/8 Fa # menor
Allegro 3/8 Re menor	Andante (Presto) 3/8 Fa # menor
Seguidillas 3/4 Fa menor	Seguidillas Andante (Allegretto) 3/4 La menor
Sorongo 3/8 Sol menor	
Final Presto 3/8 Si b Mayor	

A grandes rasgos la Fuente 2 muestra la misma estructura interna que la Fuente 1 exceptuando los movimientos finales, pero resulta curioso ver cómo entre el guión y las partichelas de la Fuente 2 encontramos algunas diferencias significativas en lo que a tiempos se refiere. El aire de cada movimiento varía, ya que la primera indicación que

señalamos se refiere al guión y la segunda, entre paréntesis, se corresponde a las partichelas, lo que debió complicar los ensayos de una pieza en la que los instrumentistas tenían indicaciones que no coincidían con el guión de las voces.

El carácter efímero de las tonadillas, del que hemos hablado con anterioridad, y la ausencia de fuentes impresas en lo que a este género se refiere puede tener mucho que ver con el hecho de que varias versiones de una misma tonadilla, como es este caso, muestren grandes diferencias entre sí o incluso podamos encontrar estas disparidades dentro de una misma pieza, como en el caso de la Fuente 2. Eran obras que se componían con premura a medida que se programaba la cartelera del teatro, y ni los propios autores de las piezas daban la relevancia suficiente a este género. No sólo las copias posteriores podían ser objeto de descuidos o incluso cambios intencionados, sino que ni la primera versión de la pieza mostraba una escritura detallada o cuidada.

Tonalidad

Como podemos observar en la tabla del apartado anterior, en el aspecto tonal también encontramos alguna discrepancia, ya que en casi todas las fuentes musicales cotejadas (Fuente 2, y Fuente 4) predomina la tonalidad de Si menor, mientras que la tonadilla del CSMMA (Fuente 1) está transportada una tercera mayor descendente (Sol menor). Puede ser que esta última transcripción estuviese pensada para unos cantantes concretos cuyo registro vocal no fuese tan agudo, o que realmente la pieza original que llegara a manos de este copista estuviese en Sol menor, pero aún no hemos encontrados una explicación convincente a esta discrepancia tonal entre las diversas fuentes cotejadas.

Lo realmente sorprendente es que en la Fuente 3 la tonalidad predominante es La mayor, pero ya hemos comentado que esta partitura es tan diferente a las demás que no la tendremos en cuenta para un análisis formal o tonal de la pieza.

Aspectos literarios

El manuscrito encontrado en el CSMMA (Fuente 1) mantiene el mismo argumento que la obra conservada en la BNE (Fuente 2), y sólo al final encontramos algunas diferencias.

Esta tonadilla consta de dos protagonistas, un gitano y una gitana. Comienza la pieza el gitano, lamentándose por la ausencia de su querida amada. Hace dos días que ella marchó a ver a su padre y, al no tener noticias suyas, este piensa que ha podido encontrar a otro pretendiente. Ella, ajena al desasosiego de su amado, vuelve de su viaje comentando las ganas que tiene de ver a su amoroso gitanillo; se ha demorado en su retorno y se lamenta de la preocupación que tendrá su celoso pretendiente. Aquélla espera que le gusten los presentes que su padre le ha entregado: un “justillo”²¹ para ella y un sombrero “chambergó”²² para él. Mientras tanto, el gitano continúa buscándola a medida que su desesperación aumenta. Pronto la encuentra y, al ver los regalos que esta trae, muere de celos al pensar que son de otro amado y, al mismo tiempo, la gitana va percatándose del enfado que este muestra. Al preguntarle ella qué le ocurre, el gitano comienza a lanzar improperios mientras la mujer trata de calmarlo para poder explicarle de dónde ha sacado los regalos que trae consigo. Viendo la desconfianza que ha despertado en su gitano, esta se enoja y ahora es él quien comienza a pedirle disculpas por su comportamiento. La absurda riña no dura mucho, por fortuna, y pronto se dan cuenta del malentendido. Finalmente, se reconcilian y celebran su amor bailando unas seguidillas.

Como podemos ver, se trata de una común historia de celos entre dos amantes que roza la absurda tragedia para terminar en un final feliz. La tardanza de la gitana y los celos del gitano casi provocan la ruptura de la pareja, pero todo el malentendido se resuelve definitivamente y ambos celebran su reconciliación con una danza.

²¹ Un “justillo” es definido como un vestido interior ajustado al cuerpo a modo de jubón, del que se diferencia en no tener mangas. Véase: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Tomo IV, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1729, p. 337. En otra fuente un “justo” se define como vestido justo, el que viene amoldado. Véase: Sebastián De Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Gabriel de León, 1674, p. 71.

²² Un “chambergó” se define como el oficial o soldado del Regimiento de la guardia que se llamó Chamberga (Regimiento de la época de Carlos II (1665-1700) mientras gobernaba su madre María de Austria). Usado como adjetivo, se entiende como extensión de otras cosas como sombrero chambergó. Véase *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Tomo II, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1734, pp. 300-301.

La fuente del CSMMA termina con un “sorongo” en lugar de unas “seguidillas”. En este baile la gitana habla de que en caso de que su amado viaje a Las Indias o a Cuba, a su vuelta se la encontrará con otro amor, y el gitano entona un curioso dicho popular: *Las mujeres de estos tiempos son como las avellanas, para que salga una buena, salen cuatrocientas banas*. Para concluir la obra cantan a unísono un “Final presto”.

A grandes rasgos, los textos de las tonadillas escénicas tienen unas características comunes destacables: su poder de convocatoria, su acercamiento a la vida de forma desenfadada y festiva y su aparente sencillez. A través de la música se ilustraba a los concurrentes sobre la vida cotidiana, en un elemento de difusión de la actualidad o una especie de noticiero periodístico. La diversión jocosa de las tonadillas, unida a su sentir popular, su capacidad para buscar la complicidad del público y la actualidad de sus temáticas, habían conseguido desbancar lentamente a las comedias²³.

Desde el punto de vista literario, las tonadillas se consideran un repertorio de orden menor dentro del apartado del teatro breve, con una compleja clasificación métrica y estructural, puesto que presentaba multitud de variantes. Se hace difícil establecer el modelo constante de estrofa y también presenta multitud de variantes ortográficas, supresión de signos de interrogación, exclamación y repeticiones de palabras, lo que entorpece su lectura y dificulta su correcta interpretación. Se usan interjecciones con una intención cómica y de incitar a la diversión. Todo esto acrecentó la percepción de que nos encontrábamos ante repertorios de escasa calidad desde el punto de vista literario. Respecto a la estructura, se hace imposible estudiar estas piezas sin tener en cuenta simultáneamente el aspecto musical, ya que no diferencia números ni cuadros, lo que dificulta su delimitación y organización interna.

En cuanto a la autoría del texto, mientras sainetes, entremeses y otros repertorios del teatro lírico sí que reflejan este dato, los libretos de la tonadilla suelen figurar en su mayor parte como anónimos. Esto también reforzaba la idea de que nos encontrábamos ante repertorios de escasa calidad, en los que primaba la inmediatez por encima de otros planteamientos, de ahí que su creador no quisiese reconocer la paternidad del texto, aunque fuesen célebres escritores. En ocasiones, los mismos compositores eran los que

²³ B. Lolo, “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”..., pp. 15-16.

se encargaban también del texto, para integrar música y letra de una manera más completa o para evitar pagar a un libretista.

Estas fuentes literarias apenas llegaron a imprimirse. Las tonadillas se concibieron como obras efímeras con una corta presencia en los teatros, de ahí que no fuese necesario imprimir el texto. Se iban programando en las temporadas teatrales a medida que se iban creando, puesto que se consideraba un género inmediato y de creación y renovación continuada.

Los libretos conservados reflejan el texto tal y como debía ser cantado, según aparece en los guiones de voz y bajo. Esto demuestra que probablemente debieron de ser reelaborados al ser puestos en música, a diferencia del resto del teatro dramático. No se trata de textos dramáticos al uso, sino que estos libretos son la transcripción literal de la partitura con todas sus convenciones musicales. Es la música la que impone su estructura a la forma literaria, de ahí la necesidad de estudiar conjuntamente música y libreto, ya que las tonadillas eran exclusivamente obras de “cantado” y no de “representado”.

Respecto a la temática, eran obras de escasas pretensiones y corte costumbrista, y sus argumentos apenas tenían sentido. El resto del repertorio dramático se ajustaba a las tres unidades establecidas en la preceptiva temática de la época, pero este no era el caso de las tonadillas, lo que propiciaba su negativa valoración. Por último, cabe destacar que se trata de un repertorio construido para el gran público urbano, un género de diversión sin pretensiones²⁴.

LA SOLITARIA EN LA PRENSA

Las carteleras teatrales de la época se reflejaban en la prensa del momento y, tal y como señala Faustino Núñez²⁵, encontramos dos menciones a esta tonadilla. La primera reseña pertenece al *Diario curioso, erudito, económico y comercial* de Madrid, fechado el 20 de diciembre de 1786, y dice textualmente:

²⁴ B. Lolo, “La tonadilla escénica, ese género maldito”..., pp. 447-454.

²⁵ Faustino Núñez, “Tonadilla de gitanos ‘La Solitaria’ 1809”. *El afinador de noticias*. 23 de marzo de 2013. <<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2013/03/tonadilla-de-gitanos-la-solitaria-1809.html>> (Consultado 8-8-2015)

En el Coliseo del Príncipe, por la Compañía de Martínez, se representa la Comedia intitulada; Los Jueves de Castilla. Saynete: El Hidalgo de Barajas. Canta la 1ª Tonadilla, intitulada: La Cortesana Pastora, Antonia Orozco; y la 2ª, intitulada: La Solitaria, la cantan Petronila Morales y Romero.

La segunda mención la encontramos en el *Diario Mercantil* (Cádiz), de 7 de mayo de 1809, y refleja la cartelera del espectáculo de aquel día, donde se incluye la tonadilla *La Solitaria*. El anuncio dice:

En el Coliseo de esta Ciudad se executará la función siguiente: Se dará principio con la Comedia nueva en tres actos titulada: El Juez de su delito. Seguirá la Tonadilla de Gitanos la Solitaria, por la Sra. Manuela y Josef Morales, se baylarán unas boleras nuevas; y se dará fin con el Saynete La vida singular.

Se trata de dos menciones algo alejadas cronológicamente que pueden demostrar la popularidad de que gozó esta tonadilla, lo que pudo propiciar que continuara en las carteleras y programaciones de los teatros hasta bien entrado el siglo XIX.

CONCLUSIONES

Cuando en el año 2012 me propuse comenzar con la catalogación de las fuentes conservadas en el CSMMA y tuve por primera vez el manuscrito de esta tonadilla escénica en mis manos, me surgieron muchas preguntas. No sabía si se trataba de una obra única o una simple copia y desconocía tanto el autor como el año de composición, pero no desistí en mi empeño de resolver estos interrogantes. Como hemos podido comprobar, se conservan varias versiones de esta tonadilla, cada una con unas particularidades muy específicas. El hecho de ser piezas teatrales de carácter efímero, como señalábamos al principio de este artículo, puede ser el motivo de esta variabilidad entre las diferentes fuentes cotejadas.

En la actualidad este repertorio dieciochesco despierta un gran interés entre investigadores y musicólogos. Para realizar una recuperación completa de estas obras tan genuinamente españolas se están transcribiendo e interpretando muchas de estas piezas. En este caso nos hemos ceñido a una investigación musicológica y literaria que nos ayude a ubicar la obra, pero queda pendiente el trabajo de transcripción de la misma y que nuestros oídos vuelvan a disfrutar de esta música cuyos sonidos han permanecido dormidos varios siglos.

BIBLIOGRAFÍA

CORTIZO, M^a Encina y WALTER, Guido. “Tonadilla escénica”, en: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 10). Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 343-352.

DE COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Gabriel de León, 1674.

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, Tomos II y IV, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1729 y 1734.

LARA MORAL, Laura. “La biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga: una aproximación a la catalogación de sus fondos”. *Hoquet*, nº 2 (12) (marzo 2014), pp. 225-237.

LOLO, Begoña. “La tonadilla escénica, ese género maldito”. *Revista de Musicología*, Vol. XXV (nº 2) (2002), pp. 439-469.

NÚÑEZ, Faustino. “Tonadilla de gitanos ‘La Solitaria’ 1809”. *El afinador de noticias*. 23 de marzo de 2013. <<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2013/03/tonadilla-de-gitanos-la-solitaria-1809.html>> (Consultado 8-8-2015)

RUIZ TARAZONA, Andrés. “Madrid”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 7). Emilio Casares Rodicio (director y coordinador), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 16-25.

VV. AA., *Paisajes Sonoros en el Madrid del s. XVIII: La Tonadilla Escénica*, Madrid, Museo de San Isidro y Ayuntamiento de Madrid, 2003.

Fuente 1: Manuscrito de la tonadilla escénica *La Solitaria*, conservado en la biblioteca del CSMMA, con la signatura “Anónimo 2”.

Fuente 2: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000159568>> (Consultado 27-8-2015)

Fuente 3: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000053855>> (Consultado 27-8-2015)

Fuente 4: <<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=79003>> (Consultado 27-8-2015)

Fuente 5: Libreto conservado en la BNE, cuya signatura es: MSS/14066/36.