

*Paisajes Sonoros en el Madrid del S. XVIII*  
*La Tonadilla Escénica*





*Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII*  
*La Tonadilla Escénica*

© 2003. *DE LA EDICIÓN: MUSEO DE SAN ISIDRO. AYUNTAMIENTO DE MADRID*  
© 2003. *DE LOS TEXTOS: LOS AUTORES*  
© 2003. *DE LAS FOTOGRAFÍAS: LAS INSTITUCIONES PROPIETARIAS Y /O AUTORES*

ISBN: 84-7812-562-0

DL: M-22308-2003

PORTADA

Manuel de la Cruz Cano Olmedilla

***La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada (detalle)***

Museo Nacional del Prado. Madrid

(Depositado en el Museo Municipal de Madrid)

*Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII*  
*La Tonadilla Escénica*

MUSEO DE SAN ISIDRO. MADRID

MAYO - JULIO 2003



MUSEO DE SAN ISIDRO



**Ayuntamiento de Madrid**  
Concejalía de Cultura, Educación,  
Juventud y Deportes

## COMITÉ DE ORGANIZACIÓN

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro  
*Alcalde de Madrid*

Mercedes de la Merced Monge  
*Primer Teniente de Alcalde, Titular de la Rama de Coordinación General  
de Servicios, Cultura y Servicios Comunitarios*

Fernando Martínez Vidal  
*Concejal del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes*

Lucía Brizuela Castillo  
*Directora de los Servicios de Cultura*

Carmen Herrero Valverde  
*Jefe del Departamento de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico*

Eduardo Salas Vázquez  
*Director del Museo de San Isidro*

## EXPOSICIÓN

### COMISARIA

Begoña Lolo

Con la colaboración de:

Germán Labrador López de Azcona

Albert Recasens

### COORDINACIÓN GENERAL (MUSEO DE SAN ISIDRO)

Salvador Quero Castro

### COORDINADORAS ADJUNTAS

Amalia Pérez Navarro (Museo de San Isidro)

Ascensión Aguerri Martínez (Biblioteca Histórica Municipal)

Eva Corrales Gómez (Museo Municipal)

### DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Juan Pablo Rodríguez Frade, Arquitectos

### GESTIÓN ECONÓMICA Y ADMINISTRACIÓN

Juan María Borreguero Pérez

Araceli Hernández Moreno

Ana Isabel Vázquez González

Paula Casaos Patrón

Dolores Manzanal Ortega

### ASISTENCIA INTERNA

Gema Ramos Ángel

Gregorio Manso Bravo

Antonio Hurtado Cruz

Delia Lafuente del Amo

Jacinto Mendieta Mendieta

### MONTAJE

Horche, S.L.

### REALIZACIÓN «TEATRILLO VIRTUAL»

La Nave

### ENMARCADO

Corzón

### TRANSPORTE Y EMBALAJE

Tema, S.A.

### SEGUROS

STAI

### RESTAURACIÓN

Esther Alegre Hernando

Mónica Enamorado Martínez

### COORDINACIÓN DE PRENSA

Javier Monzón

Isabel Cisneros

## EL MUSEO DE SAN ISIDRO

DESEA EXPRESAR SU SINCERO AGRADECIMIENTO A LAS SIGUIENTES PERSONAS E INSTITUCIONES

ARCHIVO DE VILLA. MADRID

BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL. MADRID

BIBLIOTECA NACIONAL. MADRID

HEMEROTECA MUNICIPAL. MADRID

INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN. MADRID

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID

MUSEO DEL SANTUARIO DE LLUC. MALLORCA

MUSEO MUNICIPAL. MADRID

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. MADRID

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. MADRID

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. MADRID

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO. ALMAGRO

PEDRO AJENJO MARTÍNEZ

ESTHER BACHILLER

JOSÉ JULIÁN BAKEDANO

BEATRIZ BARCHINO

ALBERTO BARTOLOMÉ ARRAIZA

JOSÉ MARÍA BERNÁLDEZ

HELENA BERNARDO IGLESIAS

ARIADNA BLANC

LUIS BLANCO

ANTONIO BONET CORREA

ANA CABRERA LAFUENTE

EDUARD CARBONELL I ESTELLER

JUAN CARRETE PARRONDO

ANDRÉS CARRETERO PÉREZ

MIGUEL CASTILLO

CARMEN CAYETANO

CONSUELO CORDOBÉS

JORGE DESCALZO

AMALIA DESCALZO

JOSÉ LUIS DIEZ GARCÍA

CARLOS DORADO

MATÍAS FERNÁNDEZ GARCÍA

RAFAEL GARCÍA ORMAECHEA

MERCEDES GONZÁLEZ DE AMEZÚA

ELVIRA GONZÁLEZ GOZALO

EDUARDO HUERTAS VÁZQUEZ

CARMEN LAFUENTE NIÑO

AMELIA LEIRA SÁNCHEZ

CARMEN MANSO

ASUNCIÓN MIRALLES

GASPAR MONROIG

JOSÉ MANUEL MONTERO

JOSÉ LUIS MONTES

CONCHA OCAMPOS

CRISTINA PARTEARROYO

MARÍA JOSEFA PASTOR CEREZO

ANDRÉS PELÁEZ MARTÍN

CARMEN PÉREZ DE ANDRÉS

CARMEN PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO

LUIS RACIONERO

MIGUEL ÁNGEL RECIO CRESPO

JUAN CARLOS RICO

PILAR RONCERO

ROSARIO SÁNCHEZ

SILVIA SÁNCHEZ

GRACIA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

ELENA SANTIAGO

JOSÉ SOTO

MANUEL TERRÓN

ISABEL TUDA

PETRA VEGA HERRANZ

JAVIER VIAR OLLOQUI

INMACULADA ZARAGOZA GARCÍA

MIGUEL ZUGAZA

## CATÁLOGO

### TEXTOS

Begoña Lolo

Andrés Amorós

Germán Labrador López de Azcona

Emilio Moreno

M<sup>a</sup> José Ruiz Mayordomo

Amalia Descalzo

Ascensión Aguerri Martínez

Petra Vega

Salvador Quero Castro

### REDACCIÓN DE FICHAS

Ascensión Aguerri Martínez

Eva Corrales Gómez

Amalia Descalzo

Germán Labrador López de Azcona

Amalia Pérez Navarro

Salvador Quero Castro

### DISEÑO CATÁLOGO

Ideograma, GC

Víctor del Castillo

M<sup>a</sup> José López

### IMPRESIÓN

Litocenter

### FOTOGRAFÍAS

Archivo del Museo Municipal, Pablo Linés y

los Servicios fotográficos de las siguientes Instituciones:

- Biblioteca Nacional. Madrid:

cat. núm. 10, 13, 14, 16, 18, 31, 56, 58, 92, 94, 95 y 108.

- Instituto Valencia de Don Juan. Madrid:

cat. núm. 22.

- Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

il. pág. 31.; cat. núm. 21.

- Museo del Santuario de Lluc. Mallorca:

cat. núm. 23 y 24.

- Museo Nacional de Antropología. Madrid:

cat. núm. 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78 y 79.

- Museo Nacional de Artes Decorativas. (María Jesús del Amo) Madrid:

cat. núm. 61, 66, 67 y 68.

- Museo Nacional del Prado. Madrid:

il. pág. 14, 21, 32, 72, 77, 81, 82; cat. núm. 19 y 20.

- Museo Nacional del Teatro. Almagro:

cat. núm. 60, 106, 107, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118 y 119.

- Museu Nacional d'Art de Catalunya (Calveras / Mérida / Sagristá):

il. pág. 69 y 85.

- Patrimonio Nacional. Madrid:

il. pag. 37.







e las manifestaciones culturales que caracterizan a Madrid, desde que en 1561 adquirió la condición de capital de la Monarquía, tal vez sea el teatro la que ha adquirido más pujanza a lo largo de la historia. A partir del siglo XVI, Madrid se erige en epicentro de la actividad teatral, en su doble vertiente popular y culta. Es aquí donde aparecen los teatros estables y se generan las compañías teatrales, que extenderán por todo el país las obras de los insignes artistas que residen y crean en la Corte. La pasión del pueblo de Madrid por el teatro se manifiesta primero en los corrales de comedias y desde mediados del siglo XVIII en los nuevos espacios teatrales, los coliseos al estilo italiano, en los que triunfó ese género del teatro musical que conocemos como la tonadilla escénica.

El Ayuntamiento de Madrid, consciente de la importancia del teatro, uno de los capítulos esenciales de la historia de la ciudad, entre otras muchas iniciativas, algunas más recientes, organizó en 1992 la exposición “Cuatro Siglos de Teatro en Madrid”, que tuvo lugar en el Museo Municipal y en los Teatros Español, Albéniz y María Guerrero, con motivo de la elección de Madrid como Capital Europea de la Cultura.

Afortunadamente, las instituciones culturales del Ayuntamiento de Madrid custodian importantísimos testimonios que nos permiten recuperar la memoria del teatro en Madrid, en especial la Biblioteca Histórica, que conserva en gran parte los archivos de los antiguos teatros del Príncipe, de la Cruz y de los Caños del Peral, y el Museo Municipal entre cuyos fondos se conservan numerosos retratos de actrices, actores, literatos del teatro del siglo XVIII y valiosas imágenes del Madrid dieciochesco, de su vida cotidiana y de los tipos populares que animaron sus calles. Una selección de estos objetos se podrá contemplar en esta interesante exposición, junto con otras piezas cedidas generosamente por el Archivo de Villa y la Hemeroteca Municipal, así como por otras instituciones públicas como el Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional, el Museo Antropológico Nacional, el Museo Nacional de Artes Decorativas, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Instituto Valencia de Don Juan, el Museo Nacional del Teatro de Almagro y el Museo del Santuario de Lluc. Todas y cada una de estas piezas nos hablan de una de las épocas más esplendorosas del teatro en Madrid y son testimonio del ambiente de esta época.

Bajo el título “Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica”, y contando con la colaboración de las mencionadas instituciones, se ha pretendido recuperar uno de los capítulos más atractivos del teatro popular madrileño. Una exposición que ha surgido gracias a las iniciativas de la investigadora Begoña Lolo, directora del equipo de investigación “Música Madrid”, del Museo de San Isidro y del entusiasmo y colaboración de las instituciones culturales municipales, en especial de la Biblioteca Histórica Municipal que, como se ha señalado, conserva casi completos los archivos de los antiguos coliseos madrileños.

Como figuras emblemáticas de estos años, se ha dedicado una especial atención a los autores e intérpretes que dejaron una profunda huella en la historia de Madrid por su talento o por sus novelescas vidas, como la Caramba y María Ladvenant o el actor cómico Miguel Garrido, y a los personajes que cobraron vida a través de las tonadillas como espejo de lo cotidiano y escaparate de modas y costumbres: majos y majas, damas, petimetres, menestrales, maestros, vendedores, criados, etc. que componen un completo retrato de la sociedad madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII.

Estamos seguros que, tanto esta interesante exposición, como el catálogo que la acompaña, servirán para hacer un recorrido por la historia de nuestra ciudad desde la perspectiva vibrante y luminosa del teatro, y darán lugar a otras iniciativas que harán posible conocer y valorar cada vez más este capítulo de nuestro teatro lírico y la recuperación de un rico y extenso patrimonio musical que afortunadamente ha llegado a nosotros.

JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ DEL MANZANO Y LÓPEZ DEL HIERRO

*Alcalde de Madrid*

Mucho se ha escrito sobre la historia del teatro en Madrid, y son también muy valiosos los numerosos estudios en los que se insiste sobre la importancia del teatro musical en nuestra Villa, pero nunca se había dedicado una exposición a un género teatral tan castizo como es la tonadilla escénica, que tuvo su momento de máximo esplendor en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII y sobre el que todavía queda mucho por investigar. Durante demasiado tiempo, salvo honrosas excepciones, se ha construido un cúmulo de prejuicios sobre este género, que han dificultado su recuperación y justa valoración.

Por ello, cuando Begoña Lolo planteó el proyecto de una exposición sobre el teatro musical en el Madrid del siglo XVIII, centrando la atención en el mundo de la tonadilla escénica, nos pareció una idea excelente por varias razones. En primer lugar por ser un tema poco conocido, pese a la enorme popularidad de la que gozó este tipo de teatro en su tiempo y su importancia como precedente de otros espectáculos musicales como el género chico del siglo XIX, que tanta trascendencia ha tenido en la historia del teatro lírico español; en segundo lugar, por ser el Museo de San Isidro, situado en uno de los barrios más populares del Madrid del siglo XVIII y escenario de muchas obras teatrales y musicales, un lugar especialmente idóneo para rendir un homenaje a los tonadilleros y tonadilleras y a los tipos populares madrileños, cuyos usos y costumbres quedaron magistralmente retratados en la tonadilla escénica.

El Museo de San Isidro ha querido reunir en esta exposición todo tipo de documentos relacionados con ese apasionante mundo de la vida teatral madrileña que constituye una de las manifestaciones culturales más importantes a lo largo de la historia de una ciudad tan vital y proclive a la diversión como ha sido siempre Madrid. Para alcanzar este fin hemos contado con los extraordinarios fondos de Música y Teatro de la Biblioteca Histórica Municipal y con los no menos valiosos procedentes del Museo Municipal, Archivo de Villa, Hemeroteca Municipal y de otras instituciones culturales que han cedido generosamente sus fondos. Sin su amistosa y valiosa colaboración esta exposición no habría tenido lugar, ni se habrían vencido con éxito las dificultades de organización que conlleva un proyecto de estas características.

Nos ha servido de gran ayuda en esta difícil empresa, una serie de trabajos anteriores, como los proyectos de investigación financiados por la Comunidad Autónoma de Madrid y desarrollados por el equipo "Música Madrid", que dirige la profesora Begoña Lolo, y los realizados por el propio Ayuntamiento, a través de sus instituciones culturales, como el ciclo de conciertos "Música en la Biblioteca Histórica Municipal. Tonadillas y Música escénicas del Madrid castizo", organizado en el Centro Cultural Conde Duque en abril de 2002.

Pero ¿por qué resultan tan atractivas las tonadillas, sus temas e intérpretes?. Las respuestas a esta pregunta pueden ser muchas: el indudable interés de libretos y partituras de esta música tan madrileña; el carácter y la popularidad de sus intérpretes; la calidad de algunas piezas, su espontaneidad, el ingenio de los versos y su sentido del humor; pero sobre todo, es su papel como testimonio de una época, de una sociedad con sus tipos y costumbres, lo que hace de estas pequeñas piezas teatrales un documento inestimable para entender el espíritu del Madrid de finales del siglo XVIII, sus contradicciones y los profundos cambios que está experimentando la sociedad española en este período. Para disipar cualquier duda sobre el papel que

desempeñó este tipo de espectáculo, basta hacer un recorrido a través de las piezas reunidas en esta exposición: partituras firmadas por compositores tan importantes como Luis Misón, Blas de Laserna, Pablo Esteve o Félix Máximo López; retratos de actores y actrices, que gozaron de la máxima popularidad (La Caramba, María Ladvenant, José Espejo, Miguel Garrido, etc.); vistas de la ciudad, escenas de la vida cotidiana y retratos de los tipos populares madrileños, que quedaron inmortalizados por artistas como Manuel de la Cruz o Francisco Bayeu.

A través del mundo de la tonadilla también podemos conocer el desarrollo que alcanzaron las diversiones públicas en Madrid y los gustos de la sociedad madrileña que se reunía en los coliseos del Príncipe y de la Cruz. En una de las salas de la exposición se ha instalado un “teatrillo virtual”, basado en los planos que se conservan del madrileño Coliseo de la Cruz en el Archivo de Villa, que permitirá al visitante comprender mejor como se escenificaba e interpretaban las tonadillas.

Pese al carácter efímero de este tipo de teatro, resulta sorprendente la riqueza patrimonial que ha llegado hasta nosotros, así como la originalidad de algunas de las piezas musicales que se conservan. Se echarán en falta en la exposición algunas piezas importantes, que por distintos motivos no pudieron prestarse y algunas otras que por su extraordinaria calidad, como es el caso de las pinturas de Goya, se hubieran convertido en el centro de atención de la exposición, que es justamente lo que se ha querido evitar. Libretos, partituras, estampas y otros documentos, muchos de ellos anónimos, son los auténticos protagonistas de esta exposición.

En cuanto al catálogo hemos pretendido abarcar los diferentes aspectos relacionados con la tonadilla (el teatro, la música, la danza, las modas, la vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII), así como dar a conocer el extraordinario fondo que custodia la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, completándolo con los de otras instituciones que conservan colecciones afines. Como complemento de la Exposición, también se han organizado una serie de actividades, entre otras, un concierto, un ciclo de conferencias y la presentación de un CD con repertorio inédito de tonadillas escénicas.

Por último, deseo expresar nuestro agradecimiento a cuantos de modo tan generoso han colaborado con nosotros para hacer realidad este merecido homenaje a la tonadilla escénica, en particular al equipo científico dirigido por la Doctora Begoña Lolo, a Juan Pablo Rodríguez Frade por el magnífico diseño de la exposición y a todos los profesionales que han contribuido a dar forma a este proyecto. Asimismo, quiero resaltar el esfuerzo realizado por el equipo del Museo de San Isidro y por los técnicos de la Biblioteca Histórica Municipal y del Museo Municipal de Madrid, así como agradecer a sus respectivas directoras, Carmen Lafuente y Carmen Priego su apoyo a este proyecto desde un principio.

EDUARDO SALAS VÁZQUEZ  
*Director del Museo de San Isidro*

## ÍNDICE

ITINERARIOS MUSICALES EN LA TONADILLA ESCÉNICA . . . . .	14
<i>Begoña Lolo. Comisaria de la Exposición</i>	
EL MUNDO DE LA TONADILLA . . . . .	32
<i>Andrés Amorós. Director General del I.N.A.E.M.</i>	
UNA MIRADA SOBRE LA TONADILLA: MÚSICA, TEXTO E INTÉRPRETES AL SERVICIO DE UN NUEVO IDEAL ESCÉNICO . . . . .	38
<i>Germán Labrador López de Azcona</i>	
REFLEXIONES DE UN INTÉRPRETE ACTUAL ANTE EL REPERTORIO TONADILLERO . . . . .	48
<i>Emilo Moreno</i>	
EL PAPEL DE LA DANZA EN LA TONADILLA ESCÉNICA . . . . .	60
<i>María José Ruiz Mayordomo</i>	
COSTUMBRES Y VESTIMENTAS EN EL MADRID DE LA TONADILLA . . . . .	72
<i>Amalia Descalzo</i>	
LA COLECCIÓN DE MÚSICA Y TEATRO EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID: APUNTES PARA SU ESTUDIO . . . . .	92
<i>Ascensión Aguerri Martínez</i>	
VIDA Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL ANTIGUO RÉGIMEN . . . . .	108
<i>Petra Vega Herranz y Salvador Quero Castro</i>	
CATÁLOGO DE OBRAS EXPUESTAS	
LOS CÓMICOS Y COMPOSITORES . . . . .	131
VIDA, MODAS Y COSTUMBRES EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII . . . . .	151
LA MÚSICA DE LA TONADILLA EN EL TEATRO . . . . .	203
DE LA EXALTACIÓN A LA DECADENCIA DE LA TONADILLA ESCÉNICA . . . . .	217
LA TONADILLA EN EL SIGLO XX . . . . .	238
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	243







Vicente López, Félix Máximo López, 1820, © Museo Nacional del Prado, Madrid



# ITINERARIOS MUSICALES EN LA TONADILLA ESCÉNICA

Begoña Lolo. Comisaria de la Exposición

*Prepárense señores  
que aquí les vengo a contar  
algunas novedades  
de este Madrid singular*

*Una tonada nueva  
empieza ya su cantar  
con los mejores deseos  
de poderos agradar  
(Un yngenio de esta corte)<sup>1</sup>*

*Ea pues queridos míos  
vamos mi tonada a echar  
pues hoy me ha tocado el turno  
y la tanda he de pasar  
(El amor melonero. Esteve)<sup>2</sup>*

Con estos y otros muchos textos procedentes de los libretos de las tonadillas podríamos empezar este viaje musical por la corte del Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII, pero al final observaríamos cómo todos ellos tienen unas características comunes fácilmente enumerables: su poder de convocatoria, su acercamiento a la vida de forma desenfadada y festiva y su aparente sencillez. La tonadilla, junto con el entremés y el sainete, constituyen esa tipología de repertorio que ubicado dentro del teatro breve o teatro menor pobló los escenarios de los teatros urbanos de Madrid, Cruz y Príncipe, para diversión y regocijo social, sustituyendo la gravedad de las comedias históricas y mitológicas, de santos o de figurón por historias aparentemente intrascendentes, que reflejaban sin embargo de manera muy fidedigna los usos y costumbres sociales.

\* El presente texto se enmarca dentro de los resultados de la investigación desarrollada en torno a la tonadilla escénica a través de los proyectos subvencionados por la CAM, durante los años 2001-2003: "La tonadilla escénica en tiempos de Carlos III" ref.09/445297.5/00; "La tonadilla escénica en tiempos de Carlos IV. Música de corte y pueblo" ref. 06/0025/2001 y "La tonadilla escénica en tiempos de José I y Fernando VII. Una mirada retrospectiva" ref.. 06/0078/2002.

<sup>1</sup> Los libretos firmados por un "yngenio de esta corte" son de la autora de este texto. Se indica que se respetará la ortografía original de la época tanto en los libretos como en la documentación manuscrita y hemerográfica.

<sup>2</sup> Biblioteca Histórica de Madrid (BHM) Mus 74-23. Tonadilla a solo. 1776. Para una información más precisa de las tonadillas que serán citadas a lo largo de este texto conservadas en la Biblioteca Histórica de Madrid debe consultarse el catálogo de SUBIRA, J. (1965).

Desde este horizonte social es desde donde podemos valorar la auténtica idiosincrasia de la tonadilla, pudiendo observar como este tipo de repertorio lírico acabó convirtiéndose en un género en el que a través de la música se ilustraba a los concurrentes sobre la vida cotidiana, en un elemento de difusión de la actualidad más trepidante, en una especie de noticiero periodístico en el que dejar constancia de las exigencias de los cómicos y del mundo del propio teatro, del descalabro o éxito de los oficios y negocios, los usos amorosos y la conveniencia de los cortejos, la vida en provincias y su antagonismo en la corte, el amor y el desamor, los matrimonios por interés, las modas y sus exigencias, las danzas que venían de aquí y de allá, el retorno de los indianos, la liberación de la mujer y un sinfín de temas que encontraban en los versos y la música de este tipo de teatro lírico su lugar de asentamiento natural, con gran aceptación popular.

Solo así puede entenderse el escrito enviado en 1767 por Bernardo de Iriarte al corregidor José Antonio Armona y Murga, en el que le manifiesta lo siguiente:

*“Se puede considerar la representación de nuestras comedias como mero pretexto para los mismos saynetes y tonadillas”<sup>3</sup>.*

Manuel Salvador Carmona, *Carlos III*;  
según retrato de Meng,  
Museo Municipal de Madrid

La diversión jocosa de las tonadillas, unida a su sentir popular, la capacidad para buscar la complicidad del público y a la vez la actualidad de los temas de los que se servía, habían conseguido desbancar lentamente a las comedias. Ya no eran éstas las que convocaban al público sino las sencillas obras del teatro breve, aspecto que ya había sido detectado y publicado en la prensa con anterioridad, entre otros, por el crítico Nipho quien escribiría en su periódico el *Diario extranjero* en mayo de 1763 lo siguiente:

*“La vida es sueño tan bien representada por parte de los representantes, ha tenido casi ninguna asistencia de los espectadores. Aquel lo creerá que sepa que ya no se va al Teatro por la Comedia sino por los Saynetes y Tonadillas”<sup>4</sup>.*

Pero volvamos al principio querido lector, no erremos el curso de nuestro andar.

Por tonadilla entendemos un tipo de repertorio musical encuadrado dentro del teatro lírico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Madrid, y que se representaba en los intermedios de las jornadas de las comedias de los teatros. Empezó siendo una pieza de breve duración que se interpretaba por los propios cómicos de la compañía en el intermedio entre la primera y segunda jornada compartiendo protagonismo

<sup>3</sup> Biblioteca Nacional de Madrid Mss. 9327.

<sup>4</sup> *Diario extranjero*, 24 de mayo de 1763. Cit. en ANDIOC, R. (1970, p.123).

con el entremés, y después del sainete en el intermedio entre la segunda y tercera jornada o acto. La popularidad que adquirió el género fue tan grande que llegó a desbancar a los entremeses cuyo repertorio dejó de incorporarse en las programaciones de las carteleras a partir de la década de 1770, quedando en exclusiva la tonadilla en el primer entreacto. Esta situación permitió que fuese acrecentando sus dimensiones en la medida en la que supo granjearse el favor del público, hasta llegar a convertirse con el discurrir del tiempo en una obra de duración media.

Al igual que en el caso de las comedias las tonadillas se fueron insertando entre las grandes piezas teatrales tales como óperas, zarzuelas, autos sacramentales, tragedias, a imitación de lo que sucedía en Italia con los *intermezzi*, y como elemento de contraste tal y como reflejase D. Ramón de la Cruz.

Los primeros albores se produjeron durante el reinado de Fernando VI, si bien es cierto que ya desde antes conocemos de su existencia. Los “pagos de quantas” conservados en el Archivo de la Villa de Madrid nos informan que ya desde el año 1745, reinando todavía Felipe V, se le abonaban 8 reales al copista de la compañía por copiar la música de cada tonadilla<sup>5</sup>. Por entonces empezaron a conformarse buena parte de sus características fundamentales, entre ellas el hecho de que aunque la música era de autor reconocido, no fuera éste el caso de los libretos, cuya autoría permanecía oculta en el anonimato.

Esta falta de identificación del *yngenio* ha sido una de las razones importantes que han determinado el sentir colectivo de que nos encontramos ante repertorios literarios de escasa valía. A esta razón se añade otra no menos importante: las tonadillas, a diferencia de los entremeses y sainetes, fueron concebidas siempre como piezas de cantado (es decir como obras con música) y no como obras de representado o declamado como sucedía con las anteriormente citadas; no eran por tanto repertorios literarios pensados para su lectura, ya que su interés era exclusivamente musical. Esta importante diferencia determinó en la propia época que los literatos vieses en este género algo ajeno al arte dramático y que por consiguiente lo considerasen de orden menor<sup>6</sup>.

No se vaya, sin embargo, a confundir el lector; tras los libretos de las tonadillas se esconden, aun de forma anónima, buena parte de las mejores plumas del siglo XVIII. Ahí quedó la impronta de Luciano Comella y su hija Joaquina<sup>7</sup>, Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, junto al de otros autores de menor calado como Luis Moncín, Pedro Rodríguez, Sebastián Vázquez, Manuel del Pozo, Antonio Bazo, Gaspar Zabala, Rodríguez de Arellano, Juan Márquez, José Orozco, Manuel Fermín Laviano, Joaquín San Pedro, Jaime Palomino, Landera<sup>8</sup> o Tomás Feijóo<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Archivo de la Villa de Madrid S 1-377-1.

<sup>6</sup> LOLO, B. (2002).

<sup>7</sup> De su pluma es el libreto de la tonadilla a tres voces *La Anita* con música de Blas de Laserna conservada en la BHM Ms. 129-11; Tea 219-66. *Teatro breve de mujeres (Siglos XVII-XIX)*. Ed. Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1996. ANGULO EGEA, M. (1998, p.76-90).

<sup>8</sup> SUBIRÁ, J. (1929, p.27).

<sup>9</sup> BNM Ms. 14094. BARBIERI ASENJO, F. (1988, p.1181-1182).

A ellos habría que añadir el nombre de los compositores que ejercían también la función de autores de los libretos, en ocasiones por gusto y quizás porque era una forma de crear una obra en su conjunto, y acaso otras veces por necesidad, para ahorrarse el coste de pagar a un libretista, obligación que a buen seguro mermaba notablemente los escasos ingresos que les reportaba su trabajo. Sea cuales fuesen las razones ahí quedaron los libretos con música de Luis Misón, Antonio Marcolini y quizás también los de Pablo Esteve, Antonio Rosales, Félix Máximo López y Blas de Laserna para muestra de este doble quehacer.

Desde el punto de vista musical la tonadilla se organizaba en un acto y se estructuraba internamente en varios números cerrados que tienen identidad propia de forma individualizada; si alguna duda nos cabe el texto de alguno de sus libretos nos educa en la lección:

*Formaré tonada  
de las que se estilan;  
su entable, su cuento  
y sus seguidillas  
(El cuento del ratón. Blas de Laserna. 1775)*

La forma más común, sobre todo en sus primeras andaduras, es la tripartita, es decir la organizada en tres partes, a saber: una parte de entrada, también denominada por Subirá el *entable*<sup>10</sup> en el que los cómicos aprovechaban para informar de la temporada de teatro que se iniciaba, o servía para presentar a algún cómico que se estrenaba en las tablas o bien para avanzar el buen argumento de la historia que después se iba a narrar. Rara vez era preludiada por una introducción instrumental de importancia y cuando así sucedía la música con texto que venía a continuación, es decir propiamente el entable funcionaba a modo de ritornello, utilizando la misma música de la introducción de recordatorio.

A continuación la parte central o llamada también propiamente *tonadilla*, en la que se cantaban las coplas, que era métricamente la más regular. Argumentalmente era donde residía el mayor interés dramático ya que era la sección en la que se situaba el meollo de la historia que daba nombre a la tonadilla, asunto que siempre era presentado con sencillez de recursos y en el que el desenlace era fácilmente previsible y siempre feliz.

Y por último y como número de cierre las seguidillas epilógicas, que eran el colofón de la obra. Las había majas, guapas, garruchonas, de idea, de nueva invención, manchegas, gitanas, carcelarias, serias y un largo etcétera. Muchas veces la denominación hacía referencia a la temática del texto, en otras ocasiones a los personajes que las configuraban,

<sup>10</sup> SUBIRA, J. (1928-1930).

en otras a las innovaciones que presentaban en relación con la práctica habitual. Métricamente alternaban los versos de cinco y siete sílabas y musicalmente se escribían en ternario. Inicialmente estuvieron vinculadas al texto en cuanto a presentar contenidos ligados al sentir general de la tonadilla, aunque en épocas mas avanzadas se fueron sustituyendo por letras que nada tenían que ver con la obra que se estaba interpretando. Sobre este particular protestaría enérgicamente el censor don Santos Díez González en 1790, al leer el libreto de la tonadilla de Jacinto Valledor *Quien lo hereda no lo hurta*:

*“He visto la presente tonadilla, cuyas seguidillas no tienen conexión con el objeto principal de ella, por lo que me parece que se prevenga a los ingenios que en lo sucesivo presenten letras para el teatro que sean de una sola acción, de modo que el fin tenga conexión con el principio, no apartándose del objeto principal con seguidillas inconexas”<sup>11</sup>.*

De las tres secciones citadas la menos importante era la primera, siendo las coplas la parte en la que residía el argumento principal. Su estructura, a diferencia de las otras dos secciones, presenta una homogeneidad dramática mayor, sobre todo a partir de los años 1770, reforzándose esta unidad de las estrofas en octosílabos y hexasílabos por el uso de letrillas que se solían incorporar al final de las coplas y que a modo de estribillo acostumbraban a repetir el pensamiento principal. Sin embargo desde el punto de vista del éxito social, las seguidillas eran la parte más apreciada y querida por el público. Éstas podían ser cantadas y danzadas o solo cantadas con acompañamiento instrumental –habitualmente siempre acompañadas de castañuelas–, y en ellas los cómicos sentenciaban la obra. Frecuentemente servían para despedir la tonadilla y solicitar del público su indulgencia y favor en el caso de que no hubiese resultado de su complacencia:

*Adiós cazuela mía  
tertulia amada  
adiós los aposentos,  
el patio y gradas  
Abur, abur,  
abur hasta mañana  
(Las abejas. Félix Máximo López. 1761)*



Félix Máximo López, *Las Abejas* (tonadilla) 1761, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

<sup>11</sup> SUBIRÁ, J. (1933, p.61). El censor está haciendo referencia a la tonadilla a solo de Jacinto Valledor *Quien lo hereda no lo hurta*. 1790. BHM Mus 81-8.

Las seguidillas se convirtieron con el tiempo en el punto culminante de la tonadilla, el público las tarareaba en el teatro y los ciegos las cantaban en las esquinas del Madrid urbano, de modo que la transmisión oral se convirtió en un elemento decisivo a la hora de acrecentar su popularidad e incidió posiblemente en su permanencia mas allá de la escena teatral. Su fama les permitió invadir otras secciones de la propia tonadilla, encontrándonos que son muchas las obras que presentan seguidillas en la parte central e inclusive al poco de comenzar. Sin embargo y a pesar de su vida intensa, también fue breve su preeminencia, ya que a partir de los años 1780 otras modas invadieron las tonadillas teniendo que compartir escenario las seguidillas a la hora del cierre con polacas y también con tiranas cuya estrofa de cuatro versos octosílabos más un estribillo agudizaba la intención satírica de la copla, tal y como se puede leer en la tonadilla de *El poeta* de Blas de Laserna del año 1791:

*¡Ay tirana, tirana mía,  
no me martirices mas!  
porque tu gracia y aseo  
son cosquillas del deseo  
que no me dejan parar.*

*¡Ay tirana de mi vida,  
ten de mi inquietud piedad,  
pues que tantas tiranías  
no es posible tolerar!*

Con el paso de los años la tonadilla fue agrandando considerablemente sus dimensiones y desfigurando su estructura interna inicial, para irse lentamente convirtiendo, a partir de finales de los años 70, en una obra en un acto que se organizaba en una sucesión de números sin delimitar, mixtura de elementos a modo de amalgama o acumulación de pequeñas formas musicales articulada inicialmente en torno a la seguidilla que la caracterizará. Del minué a la seguidilla manchega, del aria a la copla, del recitado a la pastoral, del canon al villancico, de la canzonetta a la cavatina, del jopeo a la tirana, del caballo a la jota, del zarambeque al fandango, de todo esto y mucho más nos podemos encontrar en la tonadilla; su variedad y riqueza es tan asombrosa que necesitaríamos mucho espacio para poderla relatar.

Podría pensarse que esta pluralidad pudo ir en detrimento de su calidad dramática o quizás de su interés o valía musical. Nada más lejos de la realidad, a través de este abanico de posibilidades los compositores nos transmitieron los usos y costumbres en lo musical,

permitiéndonos conocer las danzas y la sonoridad que en esos momentos estaban a la moda en el Madrid dieciochesco, centro neurálgico de donde emanaban las modas también en lo musical para el resto del reino. Las raíces populares del folklore español aprendieron a convivir con la música que procedía de los ámbitos cortesanos o con aquellas cuyos orígenes se situaban en el mundo hispanoamericano y que en los procesos de intercambio de ida y vuelta se habían ido introduciendo en nuestro país. Músicas de mestizaje, crisol de formas que unidas a las variantes idiomáticas en las que se escribía este repertorio (gallego, valenciano junto al latín, francés o italiano) hicieron que su sonoridad adquiriese tintes de internacionalidad, o si lo prefiere, querido lector, propuesta avanzada multicultural.

No encontraremos en la tonadilla tragedia ni llanto –nada más lejos de su intencionalidad–, tampoco profundidad de pensamiento, para eso ya estaban las tragedias neoclásicas, ni mucho menos una visión moralizante; si acaso, sabiduría popular esgrimida en forma de moraleja directa y sin recovecos para que nadie se pudiera llamar a engaño, y si no lean lo que nos dice Pablo Esteve en *La necedad* (1792):

*Ve un hombre que otro a su esposa  
siempre la va a visitar  
y ella hacerle creer pretende  
que es mera marcialidad  
Vean si no es esto  
grande necedad*

*Un ingenio hace una obra  
compuesta de aquí y de allá  
pero luego, al imprimirla,  
dice es obra original  
Vean si no es esto  
grande necedad*

Pero si el reinado de Fernando VI fue el de sus albores y el de Carlos III el de la consolidación y desarrollo, el reinado de Carlos IV debe de ser interpretado como el momento de transformación del género hacia formas de expresión que no son las originales. Del ámbito costumbrista que caracterizase su lenguaje literario se pasará a un refinamiento forzado que redundará en la pérdida de interés temático y del carácter popular de su música y del



Francisco de Goya, Carlos IV, 1789,  
© Museo Nacional del Prado, Madrid



Gazeta de Madrid, 2-XII-1791,  
Hemeroteca Municipal de Madrid

característico predominio de mezcla de sonoridades se pasó a una transformación del género que acabó acercándose al formato de la ópera bufa de corte italianizante, tan en boga por entonces. Quizás por eso cantaba la tirana, a finales de siglo, al cerrar la tonadilla:

*Las costumbres extranjeras  
tanto la España corrompen,  
que sólo majos y toros  
muestran que son españoles  
(De fuera vendrá. Pablo del Moral. 1797)*

Esta nueva orientación era ya muy acusada a finales de los años 80 y principios de los 90, época en la que el interés por el género se había perdido paulatinamente, hasta tal punto que ni cómicos ni compositores eran capaces de recuperar el apoyo que siempre habían tenido de su público fiel. La tonadilla había pasado de ser una obra fresca, efímera, de fácil comunicación que interaccionaba muy bien, a un remedo de formulaciones convencionales “alla moda” que le habían llevado a perder sus señas de identidad, a pesar de seguir conservando algunos de los rasgos típicos de la música española. Estos cambios vinieron acompañados de una mayor extensión (y por tanto, duración) de la obra, y en muchos casos los propios compositores pasaron a llamar a este modelo de tonadilla “piezas de música”, mostrando así la diferente consideración que les merecía. Por si fuese poco los propios cómicos protestaban ante este nuevo tipo de obras de muy larga duración que les obligaban a estudiar y trabajar mucho para cobrar lo mismo de siempre, queja de la que también se hicieron eco los compositores. La tonadilla había pasado de ser un intermedio sin pretensiones a una obra de gran formato que competía con otros tipos de repertorios del teatro lírico y cuya duración se alejaba de la media hora con largueza.

Son quizás estas razones las que llevaron al Ayuntamiento de Madrid, aconsejado por Jovellanos, a convocar en 1791, en la *Gaceta de Madrid*, –el equivalente al Boletín Oficial del Estado–, un concurso público para premiar aquellas tonadillas que volvieran a recuperar la autenticidad del género, es decir su carácter original. Convocatoria que se justificó en los siguientes términos:

*“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”<sup>12</sup>.*



Blas de Laserna, *La venida de Muñoz* (tonadilla), Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

La convocatoria se hacía extensiva a todos los compositores que residían en la corte y fuera de ella. Tres eran los premios que se concedían a razón de 25, 20 y 12 doblones respectivamente, además del estreno en los teatros de Madrid; para ello las obras presentadas debían cumplir los siguientes tres requisitos:

- 1.- “Que el argumento de su letra sea compuesto por dos caracteres, entre el serio y el jocosos popular, dispuesta para ejecutarse entre cuatro personas, que deberán ser dos actrices y dos actores, limpia de toda expresión obscena y mal sonante.
- 2.- Que la composición música 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.
- 3.- Que su corte y duración no pase de veinte minutos, que es lo que debe durar el mayor intermedio de esta naturaleza”<sup>13</sup>.

Los excesos introducidos habían sido tantos que a pesar de los esfuerzos del ayuntamiento y del juez protector de los teatros, el concurso de poco sirvió y la tonadilla empezó un lento camino hacia su desaparición. Triste final el del olvido para un género que tantas tardes de fiesta y regocijo popular había deparado inicialmente al pueblo de Madrid y después a los habitantes de otras provincias en las que encontró una buena recepción: Cádiz, Valencia, Barcelona, Valladolid y otros muchos lugares de España y de Hispanoamérica tuvieron ocasión de gozar estas músicas que todavía en la actualidad siguen esperando su despertar.

Sirva de muestra la consideración escrita que figura en la tonadilla de Blas de Laserna *La venida de la Muñoz* de 1804, en ella el protagonista se queja de la falta de voces de

<sup>12</sup> *Gaceta de Madrid*, 2 de diciembre de 1791.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

hombres adecuadas para interpretar las tonadillas en los últimos tiempos y también del escaso interés que suscitan entre el público, ya no divierten “los sonsonetes de la gracia española”, porque el gusto había mudado. Se preferían las obras modernas que se hacían al estilo italiano, la estética rossiniana que se iba instalando en la programación de los teatros sobre todo en las primeras décadas del siglo XIX hacía furor, y las antiguas músicas españolas competían en desigualdad de condiciones ya que además habían ido perdiendo el gracejo típico español que tanto las caracterizase. El tiempo de la tonadilla había pasado.

A partir de 1810 prácticamente la tonadilla quedó como un simple tipo de repertorio que ocasionalmente se utilizaba al hilo de algún acontecimiento especial. Ejemplos tardíos, casi extemporáneos aún los encontramos avanzado ya el siglo, es el caso de Mariano Soriano Fuertes con su *Jeroma la castañera* (1843)<sup>14</sup> y también el del ilustre zarzuelero Francisco Asenjo Barbieri y su tonadilla *El loro y la lechuza* de 1877<sup>15</sup>. En la zarzuela *Chorizos y polacos* Barbieri incorporaría también a modo de sentido tributo una tonadilla (quizás idealizada como apuntase Peña y Goñi) en su número central recreando el Madrid dieciochesco, no solo en su sonoridad sino también en los personajes, que no son ni más ni menos que los cómicos que las interpretaban. Muchos de ellos, a tenor de su popularidad, fueron retratados por los grabadores del siglo XVIII, y ahí quedan para recuerdo de la posteridad en las salas de esta exposición, desde donde les rendimos reconocido tributo.

#### CÓMICOS Y COMPOSITORES

Poca vida hubiese tenido la tonadilla si tras sus letras y tonadas no hubiesen estado unos cómicos de rompe y rasga para hacer de este género un éxito en cada una de sus funciones. La tonadilla giraba desde el punto de vista de la interpretación en torno a sus capacidades. A diferencia de la especialización que caracteriza hoy en día el arte dramático, por entonces el cómico era un *todoterreno* que tenía instrucción en el arte del declamado, del canto, sabía danzar y tocaba si era menester las castañuelas, difícilmente podríamos hoy en día encontrar tanto. Pero el éxito de la tonadilla no residía exclusivamente en estas capacidades, sino sobre todo en la habilidad para conectar con el público. La tonadilla era un tipo de teatro interactivo, su representación se desarrollaba a modo de metateatro en la medida en la que el público era en muchas ocasiones personaje activo de la propia interpretación<sup>16</sup>. Al público se dirigían las tonadilleras en el entable o presentación de la obra y a él también le suplicaban el perdón o la indulgencia a la hora de cerrar la función:

<sup>14</sup> SORIANO FUERTES, M. (1856). Cuando hace referencia en su Historia a esta obra la considera, sin embargo, como un juguete lírico.

<sup>15</sup> BHM Mus 184-2. *El loro y la lechuza*. Libreto de Mariano Fernández, música de Francisco Asenjo Barbieri.

<sup>16</sup> REAL RAMOS, C.- ALCALDE CUEVAS, L. (1996, p.125-145).

*Esto es ni más ni menos  
mis mosqueteros  
y aliente buestro aplauso  
nuestro desbelo  
(El Lance de la naranjera. Blas de Laserna. 1779)*

Y el público se dejaba querer, convirtiéndose en juez cuando la ocasión lo requería silbando o dando lentas palmadas marcadas con los pies, avisando a los cómicos del poco interés y diversión que esa tarde les había deparado la representación o por el contrario vitoreando y aplaudiendo entusiásticamente su quehacer a modo de consentida aprobación cuando éstos sabían divertir. De estas vivencias se hará eco la prensa, dejando en ocasiones –todo debe decirse– poco frecuentes, la crítica de este teatro lírico o mejor dicho de la representación de sus cómicos.

Como ya se habrá figurado el lector la tonadilla podía tener un solo personaje en cuyo caso muchas veces la historia se centraba en referencias autobiográficas o bien en narrar lances propios de la profesión del cómico: reales o fingidos. En otras ocasiones admitía dos, tres, cuatro personajes y si el número era mayor se denominaban entonces tonadillas generales, encontrándose algunas de las épocas finales para once y doce intérpretes. Debe indicarse que la parquedad de medios propició que muchas de estas obras fuesen realizadas por cómicos que interpretaban más de un personaje a la vez, dos, tres, siendo también frecuente que fuesen los hombres los que, al igual que sucedía en otros repertorios del teatro lírico, realizasen papeles de mujer y viceversa; mención especial hacemos del famoso cómico Gabriel López también conocido como *Chinita*, cuyo retrato se expone.

La *Caramba* o la María Ladvenant, la Pulpillo o la *Guzmana*, la Mariana Alcázar o la Polonia Rochel son solo algunos de los nombres de nuestras cómicas que a veces se hacían llamar con el seudónimo artístico, fueron ellas las que hicieron de las representaciones de tonadillas a solo un lugar de profundas complicidades con el público y que permitieron que con el tiempo éste se atrincherase tomando partido y creando a modo de club de fans el de los *chorizos* y el de los *polacos*, según se fuese partidario de los cómicos de una u otra compañía. De su prolongada existencia dan fe los textos de las tonadillas.

A ellas les dedicarán sentidos versos los espontáneos poetas tras su defunción y ellas serán alabadas por su arte inigualable en vida en letrillas, loas y décimas publicadas en la prensa como la que sigue a continuación:



Juan de la Cruz, *María Antonia Fernández "La Caramba"*,  
Museo Municipal de Madrid

*O, tú, cualquiera que fueres,  
si al teatro siempre vas,  
marcha al Príncipe y verás  
como lo hacen las mugeres:  
allí todo lo que vieres  
será una cosa muy fina;  
y si otra nacion vecina  
hacer mas piensa, se engaña,  
que una cómica de España  
es del teatro heroína.  
(Pantaleón Silveira del Valle)<sup>17</sup>*

Sus vidas merecen mención aparte, confundiéndose en ocasiones la realidad con la apariencia ilusoria del teatro a tenor de lo agitadas y novelescas que llegaron a ser. Ahí quedan las biografías de la Caramba que paseando por la calle y desencadenándose una tormenta acabará buscando refugio en una iglesia, se sentirá llamada por Dios y decidirá abandonar el oficio de cómica para meterse a monja, o las historias de Teresa Palomino capaz de denunciar a su marido Coque como traficante de tabaco simplemente para librarse de él, pero dejemos que sean otros los que les instruyan en este apasionante menester<sup>18</sup>.

No sería justo si olvidásemos que junto a las cómicas estuvieron los cómicos que les daban la réplica; los dúos de bufones o graciosos hubiesen perdido todo su interés, los amores entre majos y majas, los requiebros a la dama del petimetre de turno, los lances del valenciano a la petimetra, los triángulos amorosos de poco hubiesen servido sin su constante presencia y oficio. Cómicos, pues, de gran envergadura y a los que dedicarán los compositores en muchas ocasiones algunas de sus tonadillas más emblemáticas. Ahí nos quedan los retratos de Garrido, Espejo, Coronado y las tonadillas famosas que avalan su popularidad, como la de *El Examen de Espejo*, *Los celos de Garrido*, *El testamento de Coronado*, *La boda de Tadeo* o *La rareza de Briñoli*.

Pero si importantes fueron los cómicos, en mal lugar dejaríamos a los compositores si no reparásemos en su buen quehacer. Algunos se acercaron al género de forma ocasional, y otros hicieron del trabajo de compositor de música del teatro lírico y especialmente de tonadillas un oficio gracias al cual poder subsistir. Sus procedencias son de lo más diversas, desde músicos que ostentaban los cargos de maestros de capilla y que venían a la capital por temporadas para dedicarse al cultivo de la tonadilla como podía ser el caso de José Castel, maestro de capilla de la catedral de Tudela<sup>19</sup>, a los que se iniciaron como compositores

<sup>17</sup> *Diario de las Musas*, 24 de febrero de 1791.

<sup>18</sup> Véase el artículo de Germán Labrador en este mismo catálogo y también el anteriormente publicado PELÁEZ MARTÍN, A. (2000, p.135-153).

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. (2001, p.115-134); GURBINDO GIL, B. (2001, p.243-304).

precisamente componiendo este tipo de repertorio para después pasar a tomar los hábitos y abandonar este tipo de creación lírica, como sucede con Pedro Aranaz.

También se cuentan entre ellos aquellos cuya vida profesional se encontraba ligada a la corte, en la medida en la que estaban al servicio del rey bien en su Real Capilla o en la música de la Real Cámara, aquí dejaremos constancia de los nombres, todos de primer orden, de compositores como Luis Misón, oboísta y flautista de renombre<sup>20</sup> al igual que Manuel Espinosa<sup>21</sup>, Juan Marcolini, violinista, José Félix Máximo López, organista y clavecinista, o José Lidón, maestro de la Real Capilla. Sus tonadillas sonaron en los teatros de la Cruz y del Príncipe pero también en los salones palaciegos acompañando tardes de festejos reales, sobre todo durante el reinado de Carlos III.

Pero si algunas figuras debemos destacar serán las de aquellos músicos que desde los orígenes del género estuvieron ligados a las compañías de teatro. Entre ellas destacan los nombres, por antigüedad, de Antonio Guerrero músico de compañía y en quien recaía buena parte del quehacer compositivo de las obras que se interpretaban con música en los coliseos de la corte, o los de Pablo Esteve y Blas de Laserna, que fueron los primeros en ejercer el cargo de compositor de las compañías de teatro, creado en los años 1778 y 1779. A estos dos últimos les debemos el mayor volumen de obras conservadas de esta tipología, en el primer caso con casi cuatrocientas tonadillas y en el segundo aproximadamente setecientas, sobre un caudal que supera las dos mil obras. A ellos debe sumarse el repertorio de Pablo del Moral, que sustituirá a Esteve en 1790 en el cargo de compositor de compañía y del que se conservan unas 150 tonadillas.

De su pluma salieron repertorios de lo más diverso en los que se cultivaban todo tipo de formas musicales, danzas y recursos técnicos mezclados con ingenio; la variedad era la tónica, ya que el porcentaje de tonadillas de nueva creación era muy elevado si se compara con el resto de la actividad teatral. Para que nos podamos situar, la mayor parte de las comedias que se representaban no eran de nueva invención, es decir de estreno, sino que procedían del caudal de comedias que acumulaba cada compañía. El único requisito formal que tenían que cumplir es que no se hubiesen representado en los últimos 10 años, para que el público las recibiese como si fuesen nuevas, al no recordarlas. El porcentaje de tonadillas estrenadas cada temporada era muy elevado y en él los compositores debían saber recrear con su música el carácter de cada uno de los personajes que las integraban: majos y majas, petimetres y currutacos, abates y sacristanes, payos y aguadores, naranjeras y maestros de baile y un largo etcétera de caracteres que era realizado, en muchas ocasiones, con notable verosimilitud.



Lista de la compañía de José Parra, 1751, Ayuntamiento de Madrid. Archivo de Villa

<sup>20</sup> A Luis Misón le dedicará Samaniego una fábula en la que lo compara como tordo cantor, por la fama de la belleza del sonido que era capaz de sacara a la flauta.

<sup>21</sup> LOLO, B. (1999). Destaca la figura de Manuel Espinosa como el recopilador de la música de la Marcha Granadera, origen de la música de nuestro Himno.

#### DE LA EXALTACIÓN A LA DECADENCIA

Pocos géneros musicales fueron tan del gusto popular en la época en la que se produjeron, segunda mitad del siglo XVIII, y pocos tan denostados y olvidados con posterioridad.

El periódico *El Memorial Literario* de 1787 publicaba en su sección de “Teatros”<sup>22</sup> una pequeña historia de la tonadilla al igual que había ido sucediendo con otro tipo de repertorios dramáticos como las tragedias, fábulas, óperas y comedias en números anteriores. En este artículo de autor desconocido se explicaban los orígenes de la tonadilla, quiénes habían sido los inventores del género –paternidad que adjudicará al compositor e instrumentista de la Real Capilla Luis Misón–, la estructura que tenía, y los intérpretes de mayor consideración artística y social en su primera andadura. Debemos considerar este documento hemerográfico como la historia más antigua escrita sobre este tipo de repertorio. Pero entre todas las aportaciones que recoge quizás lo más interesante, para nosotros, radique en la valoración que otorga al género al considerarlo con la misma importancia y valor dramático que el resto de los repertorios anteriormente estudiados en el mismo periódico, en una época en la que la tonadilla empezaba a no gozar de buena salud.

En las dos últimas décadas del siglo el debate se establecerá entre autores cuyos pronunciamientos serán altamente favorables a este tipo de repertorio, como es el caso de Tomás de Iriarte en su poema *La Música* (1789), Iza Zamácola en su *Colección de seguidillas, tiranas y polos* o Félix de Samaniego quien publicaría en 1786 un artículo glosando los muchos méritos de Misón como tonadillero, adjudicándole el mérito de haber abierto una senda que “cuidadosamente seguida, pudiera llevarnos a la gloria de tener una música nacional”<sup>23</sup>. En el lado contrario estarán los autores detractores aquellos que plantearán el género como algo impropio del arte literario al no ajustarse a la preceptiva dramática de la época, aspecto que se verá potenciado al considerar a la tonadilla como un tipo de producción teatral altamente perturbadora, en la medida en la que su inserción en los intermedios de las comedias distraía al público de tal manera, que difícilmente podían después volver a recuperar la concentración y gravedad que requería el desarrollo dramático de la comedia que estaba siendo representada.

La tonadilla había entrado en clara competencia con los ideales de la literatura neoclásica y en notable confrontación con los postulados del movimiento ilustrado, que concebían el teatro como un arte en el que predominaba lo literario frente a lo espectacular, lo educativo frente a la simple diversión festiva<sup>24</sup>. Es en este contexto donde adquiere su profundo significado la satírica crítica de Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva*.

<sup>22</sup> “Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte”. En: *Memorial Literario*, tomo XV, septiembre, 1787, pp.169-174.

<sup>23</sup> Cit en SUBIRÁ, J. (1933, p.17).

<sup>24</sup> LOLO, B. (2002).

*“La tonadilla que han puesto [los cómicos] a mi función no vale nada –declara Don Eleuterio–, la van a silbar, y quiero concluir ésta mía para que la canten mañana.*

*¿Mañana? –pregunta Don Serapio– ¿Con que mañana se ha de cantar, y aun no están hechas ni letra ni música?*

*Don Eleuterio descarta las dificultades que presenta su amigo:*

*Y aún esta tarde pudiera cantarla, si usted me apura. ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas..., cuatro equivocadillos,... y luego se concluye con seguidillas... La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle”<sup>25</sup>*

La tonadilla se había ido adueñando de los coliseos públicos, había aprendido a compartir escenario con todo tipo de repertorios. Tenía un lugar en las tertulias académicas, en las casas de la nobleza y en los domicilios más modestos de la alta burguesía, en menoscabo de otro tipo de manifestaciones del arte dramático; resulta lógico que entre tal aceptación encontrase también acérrimos detractores. Pero como hemos visto no fue la crítica la que determinó su extinción, sino más bien el cambio de gusto estético en una sociedad proclive a la variedad.

## EPÍLOGO

Pese a su importancia escénica y musical, la tonadilla ha sido un género tradicionalmente desatendido dentro de la investigación, a tenor del criterio ampliamente extendido de que la ópera italiana junto con la zarzuela fueron el tipo de música principalmente representado, en detrimento de una producción autóctona de formato breve y aparentemente menor calidad desde el punto de vista literario y musical, olvidando que la tonadilla fue un género de transición que permitió el paso de la ópera a la zarzuela costumbrista y que supuso el

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1970, p.92-93).

elemento de partida para las reivindicaciones de ámbito nacionalista, que tanto marcarían el discurso ideológico de la mayor parte de los compositores más representativos del siglo XIX. Esta deslegitimación de su importancia histórica y de su valía artística, con diferentes matizaciones, se ha venido manteniendo mayoritariamente en la bibliografía especializada, hasta la actualidad. Mención aparte merecen los trabajos de Carlos Cambroner<sup>26</sup> y Cotarelo y Mori en el ámbito literario<sup>27</sup> y en el de la musicología los de Felipe Pedrell<sup>28</sup>, Rafael Mitjana<sup>29</sup> y sobre todo José Subirá a quien debemos el estudio más completo de cuantos se han realizado hasta el presente.

Esperemos que propuestas globales como la que hemos podido encontrar en esta exposición nos permitan recuperar un patrimonio musical de gran riqueza y variedad y que éste pase a formar parte de nuestra propia cultura como elemento claramente identificador. Muchas fueron las tardes de regocijo que supieron suministrar las tonadillas a la ciudadanía de nuestro reino y muchas las que aún podríamos concelebrar.

Y nada más paciente lector, tan solo agradecerle su mucha atención y emplazarle al final con el estilo propio de este repertorio lírico teatral:

*De ustedes me despido  
lectores míos  
no se vayan a cansar,  
tonadillas como ésta  
pocas han de encontrar  
Aguzado el ingenio  
habrán podido observar  
que grande es su interés  
y mayor su festividad.  
  
(Un yngenio de esta corte)*

<sup>26</sup> CAMBRONERO, C. (1902).

<sup>27</sup> COTARELO Y MORI, E. (1899; 1902; 2000b). Dejamos constancia en cuerpo de texto de los autores históricos cuya aportación al campo del estudio de la tonadilla ha sido más significativa.

<sup>28</sup> PEDRELL, F. (1897). PEDRELL, F. (s.a).

<sup>29</sup> MITJANA, R. (1993, p.339-340).





Francisco de Goya, *Leandro Fernández Moratín*,  
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



Joaquín Inza, *Don Tomás de Iriarte*,  
© Museo Nacional del Prado, Madrid

## EL MUNDO DE LA TONADILLA

Andrés Amorós. Director General del I.N.A.E.M.

En el año 1985, el Festival de Otoño de Madrid asumió una iniciativa de indudable interés: recuperar la *Clementina*, la “comedia con música” u ópera de cámara que compuso Luigi Boccherini sobre un texto de nuestro D. Ramón de la Cruz y que, desde la época de su estreno, no había vuelto a ser representada.

Con ese motivo, la Directora del Festival, Pilar Yzaguirre, me encomendó la organización de una semana sobre el teatro español del siglo XVIII que reunió, en la madrileña Escuela Superior de Canto –el maravilloso palacio galdosiano Bauer, donde estuvo durante años el Conservatorio– a un grupo de los mejores especialistas.

Además de las jornadas científicas, se presentaron entonces tres espectáculos; uno de ellos una antología de tonadillas. Para muchos espectadores, incluso especializados, fue una verdadera revelación, por la belleza de estas piezas, que enlazan –como es propio de su tiempo– el europeísmo con la raíz castiza.

Recuerdo muy bien el asombro y el entusiasmo de René Andioc al contemplarlos en escena: a pesar de ser indudablemente, el especialista número uno en nuestro teatro dieciochesco, nunca había tenido oportunidad de contemplarlas....

Recuerdo esta anécdota porque sitúa muy bien las paradojas del género, al que algunos intentan hoy sacar del injusto olvido en que había caído, a pesar de su indudable atractivo.

Entre otras cosas, la *comedia* solía ir acompañada de una loa, un entremés, un sainete, una tonadilla, un baile... y el éxito o fracaso correspondían al conjunto del espectáculo, no a una sola –por importante que fuera de su parte–.

Hay que situar todo esto dentro de un fenómeno general de revalorización de nuestro teatro del siglo XVIII. Es evidente, que, en conjunto no alcanzó la altura extraordinaria del de

nuestro Siglo de Oro. Sin embargo, fue una época de enorme afición al teatro: proliferan traducciones y adaptaciones, se multiplicó el número de los teatros, alcanzaron gran popularidad los actores... Es un teatro que hoy vemos con enorme interés.

Su escasa valoración ha dependido de razones ideológicas, como ha probado concluyentemente René Andioc y se explica por el arbitrario postulado de que "lo español" debe reducirse al siglo XVII.

Los ilustrados solían censurar el "teatro antiguo español" por su inmoralidad, por raro que esto pueda hoy resultarnos. Lo consideraban el símbolo de una España nobiliaria, ya caducada. A eso se unían razones estéticas como la de ignorar las unidades dramáticas y, en general, las reglas del arte.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII se suceden las propuestas de reforma del teatro, promovidas por los ilustrados: Nifo, Moratín, Díaz González, Jovellanos, Trigueros ... Pero la deseada reforma se extendía no sólo a los textos sino también a la forma de representarlos y a la transformación de los locales escénicos. Todo esto se hará realidad ya en la época fernandina, al afianzarse como nuevo público la clase media.

Este es el contexto histórico en el que hemos de situar a la tonadilla escénica. Recordemos algunos datos elementales: para un espectador actual, el sainete es, sin duda, uno de los sectores teatrales del XVIII más atractivos. Se trata de obras cortas, cómicas y costumbristas. Forman parte de una tradición teatral importantísima, a la que sólo se puede llamar "menor" por la longitud de las obras: pasos de Lope de Rueda, entremeses de Cervantes y Quiñones de Benavente, sainetes de D. Ramón de la Cruz, tonadillas dieciochescas, género chico a fines del XIX, sainetes de Arniches y los Quintero en el XX...

Ya ha quedado descrita la tonadilla como un sainete musical breve. Su principal estudioso, José Subirá, resume así sus etapas:

- 1.- Aparición y albores. (1751-1757). La tonadilla, absolutamente distinta al entremés cantado del siglo XVII, está ligada al sainete, entremés o baile, sirviéndoles casi siempre de epílogo.
- 2.- Crecimiento y juventud (1757-1770). La tonadilla queda ya desprendida del sainete y comienza a tener vida propia inspirándose en las costumbres populares y cotidianas, que satiriza o ensalza.

3.- Madurez y apogeo (1771-1790). Se convierte la tonadilla escénica en el género de moda y plenamente desarrollado.

4.- Hipertrofia y decrepitud (1791-1810). La influencia italiana va desnaturalizando su inicial carácter nacionalista.

Finalmente, Subirá habla del ocaso y olvido de la tonadilla, entre 1811 y 1850.

Muchos autores dieciochescos censuraron la moralidad del género. Así, Bernardo de Iriarte: *"Basta de entremeses, sainetes y tonadillas"*.

O Simón López: *"A esto se dirigen los quiebro, señas, miradas furtivas y todas las acciones y palabras de los mimos y mimas. El fin, sacar dinero a costa del pudor y de la honra. Para que todo esto tenga mayor aliciente, se añade la música meretricia y el canto libidinoso, los bailes, las contradanzas, las letrillas y sainetes lascivos"*.

Las razones morales encubrían muchas veces un aristocrático desdén por las clases populares, como vemos en el por tantos conceptos admirable Jovellanos.

Ya Ortega y Gasset analizó agudamente el complejo fenómeno de la estimación social del *majismo* castizo, pintado por Goya en su doble faz, luminosa (cartones para tapices) y lúgubre (*Caprichos*).

No olvidemos que este *majismo* encumbró hasta las altas esferas a actrices como la Caramba, la Tirana, y María Ladvenant.

Frente al odioso *petrimetre* –apelativo insultante–, *majo* tenía un valor positivo referido a lo auténtico y castizo. Pero no todos lo valoran así. Lo confirma Clavijo y Fajardo en *El Pensador*:

*"Las señoras suelen admitir a su trato y a su amistad, y tal vez a su favor, a una casta de hombres cuyos esfuerzos sólo miran a degenerar de lo que son: unos entes que procurar hacer gremio separado y el más bajo de la sociedad que, malhallados con un crecimiento distinguido, solicitan oscurecerlo tomando el traje, el tono y las acciones de majos y hallan sus delicias en frecuentar e imitar a la escoria del pueblo"*.

Sobre este fondo social se dibuja el tapiz de apariencia –sólo eso: apariencia– popular de sainetes y tonadillas. Recordemos la muy positiva valoración que el ilustrado Moratín hace del "popular" –en realidad, tan ilustrado como él– D. Ramón de la Cruz.

*“Sustituyó el desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses por la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo... Figuras imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad ... Diálogo animado, gracioso y fácil, más que correcto... Fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia”.*

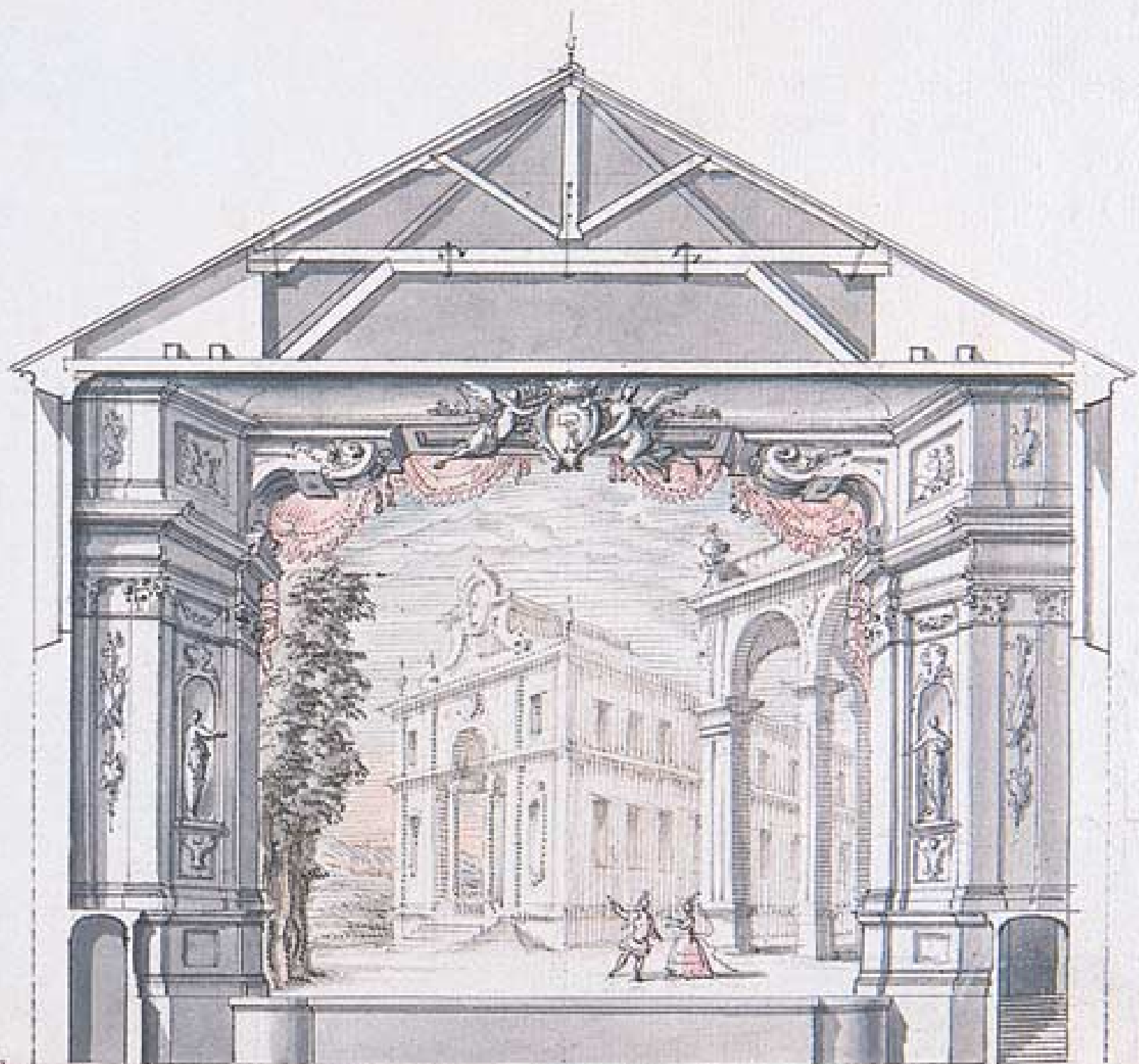
Hoy tenemos ya suficientemente clara la importancia estética, teatral y social del sainete. Hace falta realizar un proceso semejante con la tonadilla escénica. Claro que, para eso, será tarea imprescindible que nuestro público pueda presenciar de modo frecuente espectáculos de tonadillas montadas con dignidad estética: estoy seguro de que constituirían, para muchos, una revelación y que alcanzarían un reconocido éxito.

A la tonadilla cabe aplicar la expresión galdosiana sobre el género humano:

*“Un mundo artístico vasto de una multiplicidad asombrosa, rico, palpitante, todo color y conocimiento”.* ■



Lorenzo Tiepolo, *La Acerolera*,  
© Patrimonio Nacional. Madrid



*Perfil de la parte del Theatro, donde se representa.  
que passa por la Línea C y D.*





# UNA MIRADA SOBRE LA TONADILLA: MÚSICA, TEXTO E INTÉRPRETES AL SERVICIO DE UN NUEVO IDEAL ESCÉNICO

Germán Labrador López de Azcona

Muy diferente sería, sin duda, el aspecto de las representaciones teatrales en el Madrid de finales del siglo XVIII del que el espectador contemporáneo, acostumbrado a una concepción del teatro muy diferente, podría esperar. Y éste es uno de los aspectos que más atraen la atención del estudioso de la tonadilla, como ya ocurriera a alguno de los viajeros que visitaron España en la época; porque los escenarios de Madrid sin duda ofrecían un espectáculo bien acogido por el público, aunque también llamaban la atención por su peculiar convención. Buena prueba de ello es la descripción de un auto sacramental que presencié Edward Clarke en 1760, en el que, para nuestro asombro, al término de la Crucifixión, *"una de las actrices inmediatamente desató a Cristo, le despojó de su corona y vestidos de color púrpura, y cuando se hubo puesto su vestido y su peluca de nuevo, inmediatamente se unió al resto de los actores y bailó unas seguidillas"* (CLARKE, E., 1763, p. 104). Éste era el ambiente en que se desarrollaba aún dos décadas después la representación teatral, cuando se pone de relieve en la prensa madrileña cómo, por ejemplo, *"un actor que representa al héroe de la acción, en los intermedios que no le toca hablar, hace señas o cortesías a ciertas personas del teatro, debiendo hacer cuenta de que nadie los ve ni los escucha"*<sup>1</sup>, o cómo se conducen los actores durante el último ensayo de una obra nueva, en el que *"el uno canta, el otro baila, el otro fuma, el otro lee, el otro duerme, el otro se hace llevar el desayuno sin el menor escrúpulo [...]"* (ARMONA, J. A., 1988, p. 306).

Evidentemente, muy distintas debían de ser las convenciones y las prácticas teatrales, algo que resulta patente al abordar el estudio de la tonadilla escénica; tanto sus textos y música como su puesta en escena resultan difíciles de comprender sin considerar previamente algunos aspectos importantes del discurrir cotidiano del teatro y de sus intérpretes, cuya vida real se imbrica frecuentemente en las tonadillas que ponen en escena.

Al presentar los avatares del mundo teatral, un primer aspecto de importancia determinante al que referirse es el propio espacio escénico; dos eran los lugares de Madrid en los que se ofrecían representaciones teatrales públicas en la segunda mitad del siglo XVIII, como también

El presente texto se enmarca dentro de los resultados de la investigación desarrollada en torno a la tonadilla escénica a través de los proyectos subvencionados por la CAM, durante los años 2001-2003: "La tonadilla escénica en tiempos de Carlos III" ref.09/445297.5/00; "La tonadilla escénica en tiempos de Carlos IV. Música de corte y pueblo" ref. 06/0025/2001 y "La tonadilla escénica en tiempos de José I y Fernando VII. Una mirada retrospectiva" ref.. 06/0078/2002.

<sup>1</sup> *Memorial Literario*, marzo de 1784.  
Cit. en ARMONA, J. A., (1988, p. 306).

dos eran las compañías de representantes que existían en la Villa. Dichos lugares, los teatros de la Cruz y del Príncipe, tomaban su nombre de las calles en las que se ubicaban los dos corrales de comedias existentes desde el siglo XVII, y fueron levantados en 1743 (el de la Cruz, de nueva planta) y en 1745 (como reforma del que venía siendo corral de comedias del Príncipe) (ARMONA, J. A., 1988, p. 61-63). Posteriormente ambos fueron mejorados por el corregidor Armona, en 1784, y en 1786 se rehabilitó el Coliseo de los Caños del Peral, que desde este momento entrará en relativa competencia con los dos anteriores, aunque fundamentalmente dedicado a funciones de ópera.

Dos eran también las compañías que actuaban en la Villa y Corte, que eran formadas cada año y se alternaban en el uso de dichos teatros. Estas primeras particularidades que apuntamos permiten adivinar la existencia de un complejo entramado administrativo que regulaba la vida teatral desde los aspectos más generales, como el modo de repartir la recaudación diaria y cómo consignarla en la contabilidad, hasta el extremo más nimio, como pudiera ser la relación de “alhajas y demás trastos con que deben servir sus comedias” los autores de cada compañía, en la que encontramos incluidos docenas de objetos como “una estera para el entremés de *La estera*” o huevos, rábanos o estampillas de ermitaño (ARMONA, J. A., 1988, p. 322-327). No es extraño que, en este contexto, diferentes instancias de la vida profesional y privada de los cómicos hayan quedado también fielmente documentadas.

Además de su pertenencia a una Compañía, los actores estaban integrados en una cofradía, como miembros que eran de una profesión; de hecho, el gremio de representantes españoles, cuyo ámbito se extendía a todo el reino, estaba bajo la protección de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, cuya existencia se remonta desde el año 1634 y llega hasta nuestros días. La pertenencia a esta institución garantizaba el entierro del cofrade que, en caso de morir en Madrid, tendría lugar en la iglesia de San Sebastián, sede de la Congregación. Asimismo, desde 1775, aquellos que se acogieran al Montepío de dicha institución (llamado “concordia”) tendrían derecho a una jubilación, y sus viudas y huérfanos recibirían también algún tipo de auxilio (SUBIRÁ, 1960, p. 23). Al ser obligatoria la pertenencia al gremio de representantes para todos aquellos que ejercieran dicha profesión, la información que ofrecen los libros y documentos de la Cofradía resulta también de gran interés para documentar la biografía de actores y actrices ya que, en mayor o menor medida, todos tuvieron relación con ella. De esta manera, por ejemplo, sorprende saber cómo en 1787, en sufragio por el alma de “La Caramba”, María Antonia Fernández, se dijeron más de cincuenta misas, y se cantó otra, “en atención a que había sido Mayordoma de la Congregación”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> SUBIRÁ, J. (1960, p. 123)

Así pues, en un ámbito perfectamente reglamentado, se desarrollaba la vida teatral madrileña. Al principio de cada año teatral, que coincidía con el final de la cuaresma, se formaban las dos compañías que representarían en Madrid, cuya composición era similar, ya que también lo era su repertorio: además de comedias y, hasta 1765 –año de su prohibición–, autos sacramentales, así como sainetes, entremeses y tonadillas, principalmente. Este variado repertorio determinaba la existencia de un completo elenco de actores, cada uno especializado en la interpretación de ciertos personajes, así como la de otros oficios necesarios como el de músico de la compañía, copiante o encargado del guardarropa. Pese a que el número de componentes podía variar de un año a otro, normalmente oscilaba en torno a unas treinta personas. A modo de ejemplo, la compañía de Manuel Martínez, en el año teatral de 1792-1793, estaba organizada de la siguiente manera (COTARELO Y MORI, A., 1902, p. 530):

<b>Damas:</b>	1ª	Maria del Rosario Fernández
	2ª	Josefa Luna
	3ª	Manuela Monteis (de representado)
		Antonia de Prado (de cantado)
	4ª	Victoria Ferrer (de representado)
		Lorenza Correa (de cantado)
	5ª	Antonia Febre Orozco
	6ª	Petronila Morales
	7ª	María Concha
	8ª	Manuela Morales
<b>Sobresaliente:</b>		Joaquina Fuentes
<b>Galanes:</b>	1ª	Antonio Robles
	2ª	José Martínez Huerta
	3ª	Tomás Ramos
	4ª	Francisco Ramos
	5ª	Vicente Sánchez, Camas
	6ª	Ignacio Hernández
	7ª	Isidoro Maiquez
	8ª	Vicente Romero
	9ª	Felipe Ferrer
	10ª	José Cortés
<b>Sobresaliente:</b>		José Garcilaso



Lista de actores que componen las dos Compañías Liricas de esta Corte... (1789-1790), Ayuntamiento de Madrid. Archivo de Villa



Juan de la Cruz, Miguel Garrido en traje de Gitano,  
Museo Municipal de Madrid

<i>Barbas:</i>	1º	Vicente García
	2º	Vicente Ramos
<i>Supernumerario:</i>		Manuel Martínez
<i>Graciosos:</i>	1º	Miguel Garrido
	2º	Juan Antolín Miguel
<i>Sobresaliente de gracioso para ambas compañías:</i>		
		Francisco López
<i>Vejete:</i>		Antonio de Prado
<i>Apuntadores:</i>	1º	Fermín del Rey
	2º	Antonio Capa
<i>Cobrador:</i>		Juan Antonio Fernández
<i>Guardarropa:</i>		Antonio Meléndez
<i>Compositor:</i>		Pablo del Moral

Como su categoría parece sugerir, los papeles principales eran confiados a los actores y actrices cuyo lugar en el escalafón era más destacado; asimismo, aquellos personajes que debían aparentar mayor edad eran encomendados al vejete, mientras que el “barba” sería el equivalente al actual “característico” (PELÁEZ MARTÍN, 2000, p. 138). Otro empleo, el de gracioso, muestra una evidente continuidad con el Teatro del Siglo de Oro en la distribución de papeles; sin duda también necesario, a juzgar por la descripción del ensayo general de una obra nueva incluida más arriba, debía ser el oficio de apuntador, así como el de compositor, dado que continuamente se precisaba nueva música para las obras que se estrenaban.

Al frente de cada compañía se hallaba el autor o director, responsable de su formación y del correcto funcionamiento del teatro en el que representaba, así como del “caudal” de obras, tanto literarias como musicales, y que probablemente constituían el principal activo de una compañía de la época, en la que la mayor parte de los textos y la música eran manuscritos y por tanto de lenta y onerosa adquisición.

Del interés con que las autoridades velaban por la existencia de esta diversión, el teatro, da fe la abundante documentación administrativa que regulaba el funcionamiento de las compañías de Madrid y su gestión, así como el empeño en contar con los mejores cómicos entre cuantos trabajaban en los teatros del Reino, que eran reclamados para actuar en la Villa. A este respecto, conviene recordar que los teatros de Madrid se hallaban bajo la autoridad directa del corregidor, en su calidad de Juez protector de los teatros del reino (ARMONA, J. A., 1988, p. 213). De este modo, llegaron a los escenarios madrileños la

Figueras, la Raboso, la Mayora, la Tordesillas, la Pretola Morales o la Caramba, todas ellos procedentes de Cádiz, lo que motivó una bien fundada queja del empresario del teatro de esta ciudad, Miguel Fernando de Morales, ante los continuos requerimientos de Madrid para proveerse de sus mejores cómicos<sup>3</sup>; el mismo proceder se seguía con otros teatros, de manera que en 1774 se reclamó a Felipa Alcaraz, que trabajaba en Valencia<sup>4</sup>, y en 1775 a Francisca Borda, desde Barcelona<sup>5</sup>. Dichas intérpretes terminaron integrándose en una de las dos compañías madrileñas, cuyo elenco de actores resultaría sin duda incomparable con el de cualquier otro teatro de la Península. Resultado de este “celo escénico” por parte del corregidor de Madrid, será también la repetida negativa a conceder la jubilación a Manuel Garrido, “príncipe de los graciosos”, quien solicitó su retiro en 1790 “por su decadencia y por faltarle parte de la dentadura”, lo que de nuevo solicitó en 1792. Precisamente en atención a sus méritos y al aplauso con que el público le distinguía, no consiguió su jubilación hasta 1804 (SUBIRÁ, 1960, p. 151).

Y de la misma manera que Garrido, en su papel de gracioso, era requerido para el éxito de las representaciones, continuamente se presentaban en las compañías de Madrid nuevas damas “de cantado”, cuya principal labor era hacerse cargo de las partes que pudieran llevar música en las comedias o sainetes y, sobre todo, interpretar las tonadillas que diariamente se incluían en cada función. De hecho, pocas veces en la Historia de nuestro teatro ha estado tan ligado un género a determinado tipo de actor como la tonadilla escénica; frente a la práctica habitual en sainetes o comedias, en los que la música tenía una importancia circunstancial, la tonadilla constituía un repertorio especializado para el que, incluso, llegaban a contratarse intérpretes en las compañías de Madrid con la sola obligación de atender a este repertorio.

Indudablemente, la principal razón que determinaba esta especialización se correspondía con la circunstancia de que la tonadilla fuera cantada prácticamente en su integridad, a diferencia del entremés o del sainete. Destacable seña de identidad de la tonadilla era también el especial carácter de sus textos, en los que la tradición teatral pesaba poco y la convención escénica nada tenía que ver con la propia de las obras “declamadas”; frente al verso elaborado, la rima elegante y el constante empleo de determinadas estrofas en autos sacramentales, comedias y –en menor medida– sainetes y entremeses, la tonadilla se distingue precisamente por la ausencia de regularidad en todo ello, y especialmente por la constante introducción de elementos extra-literarios, como la música, la danza, las castañuelas o la interacción con el público. Consecuentemente, en este género más que en ningún otro, la personalidad del intérprete resultaba determinante para el éxito de la

<sup>3</sup> Biblioteca Nacional (en los sucesivos, BN), Mss 14016, 2-100. 14 de agosto de 1779.

<sup>4</sup> BN, Mss 14016, 2 /19.

<sup>5</sup> BN, Mss 14016, 2 /20.

representación, dado que la propia interpretación se sobreponía, con frecuencia, a los méritos tanto de la música como del libreto. No resulta extraño, en este contexto, que muchas de las tonadillas existentes muestren en su portada el nombre de la intérprete, aunque en ocasiones falte el del compositor<sup>6</sup>.

Otra importante característica que termina de definir el género es la notable diferencia existente entre las tonadillas interpretadas por mujeres, que constituyen la mayor parte del repertorio, y las interpretadas por hombres. De hecho, una rápida mirada a la relación de integrantes de la compañía de Martínez incluida más arriba revelará cómo no existían partes “de cantado” entre los hombres, y la realidad escénica que nos muestra la música conservada es inequívoca al respecto: en la mayor parte de las ocasiones, si el argumento requería la existencia de un personaje masculino, éste era representado también por una mujer. Se da así el caso de que una tonadilla en la que el maestro se enamora de su discípula es interpretada por dos mujeres, como *El maestro de baile* o *El Solfeo*, o que tanto el marido como su esposa sean mujeres también; así, *Pastelero a tus pasteles*. La nómina de obras en las que ocurren tales situaciones sería interminable; así, *Los majos sevillanos*, *Usía y Foncarralera*, *Nise y Fileno* y otras tantas.

En esta misma línea, no resultaba desacostumbrado, sino más bien parte de la convención del género, que la tonadillera fuera identificada en la representación por su propio nombre, de manera que personaje e intérprete se confunden; tampoco es raro que una intérprete dé vida en el escenario a varios personajes diferentes, que incluso llegan a entablar diálogos y disputas (LOLO, B. 2003). Y en efecto, mucho hay de innovador, cuando no de transgresor, en este género; el frecuente recurso al metateatro, al teatro dentro del teatro, ya utilizado por los autores de los Siglos de Oro y cuyos principios son plenamente asumidos en la tonadilla (ANDRÉS SUÁREZ, I. et al., 1997, pp. 11-29), unido a la identidad entre personaje e intérprete, confiere sin duda al género un marcado carácter autorreferencial.

Pero, a diferencia de los modelos existentes, la concepción casi diríamos “experimental” de la tonadilla lleva a superar el tradicional concepto de metateatro, haciendo empleo de un sencillo y efectivo recurso, frecuente en las obras escritas para una sola intérprete. Efectivamente, en una gran mayoría de estas tonadillas la intérprete se dirigía al público pidiendo su aprobación o reclamando su atención, todo ello no como personaje de una obra que está siendo representada sobre un escenario, sino más bien como parte de un juego en el que la tonadillera interactúa con los asistentes con toda naturalidad, al margen de la obligación de desarrollar una trama situada en otro tiempo y lugar, a la que los espectadores simplemente asisten de forma pasiva.

<sup>6</sup> Véase, al respecto, el trabajo de Begoña Lolo en este mismo catálogo.

De esta manera la intérprete, dirigiéndose al auditorio, establecía un tercer paso en el concepto de autorreferencia teatral, al eludir ella misma la condición de representante e incluso identificarse como “ella misma”, con su propio nombre, y no como personaje ficticio; incluso durante el desarrollo de la trama, no era raro que la tonadillera se dirigiera al público inopinadamente, con preguntas, advertencias o llamadas de atención. Consecuentemente, los asistentes a la representación pasaban a ser parte activa de un diálogo con la tonadillera, quien posteriormente pasaba a relatar una situación, en la que no era raro que surgiera a su vez un tercer nivel narrativo, en forma de cuento o de suceso que debía ser también referido.

Y a través de las historias pretendidamente autobiográficas que estas intérpretes relatan es posible advertir no sólo una superación de la convención escénica, sino también un marcado carácter transgresor y autosuficiente por parte de las protagonistas. Buena prueba de ello viene a ser el texto de *El cuento del ratón*, en el que la intérprete derrama plomo derretido sobre la cabeza de su burlador, o los de *El Valenciano* y *La Petimetra* o *El Presidiario*, en las que la independencia económica del personaje femenino suscita sentimientos encontrados en su enamorado. No es raro tampoco que la tonadillera “cace” o “pesque” hombres, como sucede en *La Cazadora* o *La Pesca*, o que la propia obra trate del marido relegado a las tareas domésticas, que generalmente debe soportar las visitas del cortejo de su esposa (así, la serie de tonadillas que tratan del “gurrumino”, término que define tal actitud).

Y probablemente estas actitudes, estos sucesos, no estarían muy alejados de la realidad. Porque si bien estaría fuera de lugar afirmar que la vida de las tonadilleras se distinguió por su conflictividad, es cierto que constan, en mayor medida que en lo respectivo a otros integrantes de las compañías, diferentes noticias que vienen a confirmar que existía más de realidad que de ficción en la delineación de los personajes (fundamentalmente femeninos) de la tonadilla.

Al respecto podría mencionarse la intervención del corregidor de Madrid en el suceso que protagonizó María Pulpillo al interpretar la tonadilla *Los Hortelanos*, y no sustituir la palabra “baboso”, censurada, por “meloso” (ANGULO EGEA, M., 2000, pp. 323). En principio interpretada la actitud de la cómica como rebeldía a la censura, le costó la suspensión de sus haberes durante ocho días, si bien el corregidor Armona levantó la sanción poco después (ARMONA, J. A., 1988, p. 241). Pero, tras la aparente nimiedad en la que reparó la censura, adivinamos la preocupación de la autoridad por establecer límites no sólo a los textos que se representaban, sino también a su misma interpretación, que probablemente iría más allá de lo que sugieren los libretos conservados. No en vano, ya en 1753 se publican unas *Precauciones* en las que se establece que, a pesar de que un texto hubiera sido revisado



Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra,  
*Origen, épocas y progresos del teatro español...1802*,  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

por la autoridad competente, se pueda prohibir la representación de una obra si se aprecia “alguno de aquellos reparos que no se ofrecen al leerlas, y sí al verlas representar”<sup>7</sup>, señal de que efectivamente ocurría tal cosa. De este modo cabe entender otra interesante censura, la de la palabra “caramba”, censura condicional en este caso, ya que el vocablo podía permanecer en su tonadilla siempre que entre la primera y la segunda sílaba la intérprete no hiciera pausa alguna, seguramente en prevención de “alguno de aquellos reparos”<sup>8</sup>.

Otro conflicto que ha quedado registrado para la Historia del teatro fue el que enfrentó a *La Caramba* y, posteriormente, a Polonia Rochel con los compositores de sus respectivas compañías. Posiblemente fuera esta última la que más se significó en sus quejas contra el compositor Blas de Laserna, debido a que ella achacaba el distanciamiento del público ante sus interpretaciones a la ínfima calidad de las tonadillas que le eran suministradas y que, en palabras de la cómica, “apestaban” (SUBIRÁ, 1928, p. 179-184); en cualquier caso, lo que sí parecía claro por entonces es que, habiendo tomando informes el corregidor Armona, resultó que la mayor parte de las obras del compositor durante el año anterior “las hizo de tal calidad que la mayoría se desgraciaron al primer día” (SUBIRÁ, 1928, p. 180). Posiblemente para prevenir incidentes y escándalos como los que llevamos referidos con personajes tan populares, por razón de su profesión, los autores eran requeridos para elaborar informes sobre los miembros de sus compañías, cuyo recto modo de vida no siempre podía ser acreditado hasta el último extremo; en uno de ellos, el que el autor Eusebio Rivas redacta en 1788, leemos que Joaquina Arteaga ha sido aplaudida en las tonadillas que canta, es soltera y “de su conducta y costumbres corren varias opiniones, de que el Autor no puede decir con seguridad, pues no hay escándalo”<sup>9</sup>.

Por causas que parecen encontrarse en los amoríos de la intérprete con cierto personaje de la nobleza, María Teresa Palomino, “La Pichona”, fue azotada públicamente, lo que le valió durante un tiempo estar en boca de la vecindad e incluso ver este suceso elaborado en forma de coplas. La misma Pichona llegó a encarcelar a su vez a su propio marido, Ildefonso Coque, con falsas acusaciones de contrabando de tabaco, que ella misma le había regalado, constituyendo así un episodio digno de la escena en el que, como sucede en ocasiones, la realidad superó ampliamente a la ficción (COTARELO Y MORI, A., 1899, pp. 496 ss). No fue esta la única vez que el peso de la ley recayó sobre los integrantes de las compañías; sabemos que en el año 1772 Mariana Raboso se hallaba desterrada de Madrid, y que el día primero de marzo se le permitió volver a Madrid a representar<sup>10</sup>. Mejor suerte corrió *La Caramba* tras la representación de cierta tonadilla, que ofendió por igual a las duquesas de

<sup>7</sup> ARMONA, J. A., 1988, p. 204, precaución 18<sup>ª</sup>.

<sup>8</sup> BN, Mss 14076, 22.

<sup>9</sup> BN, Mss 14016, 4.

<sup>10</sup> BN, Mss 14016, 2 / 72.



Alba y Benavente, al afirmar que el responsable era el compositor Pablo Esteve, quien pasó una temporada en la cárcel a cuenta del suceso (SUBIRÁ, 1928, p. 266).

Pero posiblemente el caso más destacable fuera el que llegó a darse durante una representación, cabe suponer que de un auto, en la que el arcángel Gabriel anunciaba a la Virgen María (María Ladvenant) la encarnación del Verbo. Refiere Clavijo y Fajardo cómo al llegar a las palabras “¿Quomodo fiet istud, quoniam vir non cognosco?”<sup>11</sup>, el público, lejos del recogimiento propio del asunto que se trataba en escena, prorrumpió en risas y muestras de gran alborozo (ANDIOC, R., 1976, p. 270). Y es que María Ladvenant era célebre en el Madrid de la época tanto por sus dotes de actriz como por sus amoríos con el Duque de Arcos, entre otros.

Aunque no sólo como autora de una compañía y primera dama, María Ladvenant puso en escena obras clásicas del teatro francés ya en el año 1765, como la *Andrómaca* de Racine o *Hipermnestra*, de Lemierre con un éxito sin precedentes (PELÁEZ MARTÍN, A., 2000, p. 150), sin duda por su extraordinaria interpretación. Tampoco fue la única autora María Ladvenant, ya que tanto María Hidalgo como Águeda de la Calle se hicieron cargo de alguna de las compañías de Madrid desde la década de 1750, y entre 1762 y 1764 ambas fueron dirigidas por mujeres simultáneamente (COTARELO Y MORI, A., 1899, pp. 443 y ss.).

Evidentemente, tanto actrices como, especialmente, tonadilleras, demostraron tener tanta capacidad como ingenio. Adalides de un modo de vida sin duda trasgresor que queda recogido en un género teatral nuevo, tonadillas y tonadilleras son dos caras de una misma realidad: la liberación de las convenciones –tanto sociales como escénicas– que imponía la tradición, realidad que encontró en el teatro madrileño del siglo XVIII un lugar propicio para su desarrollo. ■



Juan de la Cruz, “Traje de teatro a la antigua española”  
(Retrato de María Ladvenant),  
Museo Municipal de Madrid

<sup>11</sup> Evangelio s. S. Lucas, 1.34.



Luis Misón, *El Compositor* (tonadilla), 1761,  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

## REFLEXIONES DE UN INTÉRPRETE ACTUAL ANTE EL REPERTORIO TONADILLERO

*Emilo Moreno*

Quizás sean estupefacción e incredulidad las palabras que mejor podrían definir la reacción tanto del público como de los tonadilleros españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, músicos o literatos, empresarios o actores, si en imaginario viaje a través del tiempo se dejaran caer por los ensayos y representación de sus tonadillas en estos albores del XXI; pasmo e incredulidad los suyos cuando vieran y oyeran cómo trabajamos, qué pensamos sobre lo que tenemos entre manos, cómo cantamos, tocamos y actuamos, y de qué manera y con qué sentido orientamos nuestro trabajo sobre un género tan efímero y puntual como fue su tonadilla. No solamente se extrañarían de la cantidad excesiva de ensayos que necesitamos para una actividad de tan obvia cotidianeidad para ellos que apenas bastaban un par de lecturas para sacar adelante una representación que, todo sea dicho, no consideraba la perfección formal de su interpretación como el primordial de sus objetivos, en una atmósfera de premura a veces angustiosa por producir género sin pausa y casi a diario. Tampoco darían crédito a sus oídos si escucharan nuestras discusiones, seguramente peregrinas para ellos, a propósito de dinámicas, planos sonoros o equilibrios tímbricos entre instrumentos y voces, que nosotros hemos de volver a recrear y que ellos tenían asumidos por puro hábito y rutina; como igualmente se mirarían entre sí con cierta sorna y guasa por nuestras hermenéuticas dudas sobre la notación de sus textos originales, y se darían codazos entre ellos viendo que nuestros cantantes no saben tañer unas castañuelas o acompañarse con una guitarra como lo hacían ellos. Para rematar su visita intemporal a sus colegas de un cuarto de milenio posteriores, puede que hasta deploraran el peso excesivo que damos hoy al hecho puramente musical de la tonadilla descuidando otros factores que si entonces eran prioritarios, hoy nosotros valoramos de manera diferente, habituados a parámetros más “modernos” en la interpretación y la resolución de problemas escénicos: priorización del texto sobre lo cantado, improvisación e hiperactuación del cantante/actor, o su hincapié cómplice en una actualidad que si en ellos obedecía a su cotidianeidad, para nosotros son guiños históricos y hasta arqueológicos, pero no sinceros ni siempre completamente inteligibles. Con

toda seguridad ponderarían nuestro trabajo como un sinsentido total y absurdo, y verían como una pérdida de tiempo lamentable lo miserable de nuestras conquistas “artísticas”, ya que posiblemente la tonadilla que nosotros rescatamos y reconstruimos con nuestras mejores intenciones, fuera de su entorno, de su lugar, de su tiempo y para un público diferente del originalmente destinada, puede llegar a alcanzar un grado de desvirtuación y descontextualización notable, convirtiendo un espectáculo entonces vivo y chispeante, rabiosamente actual y comunicativo, en una pieza de museo fría por muy correcta que sea su recuperación desde el punto de vista arqueológico.

La tonadilla se mueve dentro de unos cauces perfectamente delimitados y delimitables a través de los que, tanto por sus estructuras formales, por sus desarrollos melódicos como por su notación, el músico del XVIII se desenvolvía como pez en el agua, a la vez que conocía a la perfección y dominaba todos sus aspectos, gracias al acuerdo tácito sobre unas obviedades tan normales para ellos, que no necesitaban ni de una notación especialmente precisa ni de indicaciones que pasaran más allá de lo más elemental. Se trataba, en fin, de un lenguaje que si para ellos era cotidiano y natural, a nosotros, alejados 250 años de esa realidad cultural y social, nos resulta a veces no ya caduco u obsoleto sino directamente incomprensible, tanto en sus intenciones segundas (textos vocales perfectamente ininteligibles aunque hablados en el mismo idioma y las mismas palabras que las actuales), como en la manera de abordar desde el punto de vista puramente mecánico ese lenguaje. Es muy probable que nuestros colegas marcharan si no decepcionados por lo visto y oído, sí en cualquier caso sorprendidos por las diferencias esenciales entre su concepto y el nuestro de un género como la tonadilla, profundamente ligado a un momento bien preciso, breve y sin parangón de la historia de la música y de la cultura española.

A diferencia de otros géneros que por la ambición de su proyecto, la magnitud de su concepto o por la cantidad de medios desplegada en su desarrollo y evolución, han alcanzado el estatus de inmortales y han tenido una vida largamente renovada a través de los siglos, la tonadilla escénica, tomando elementos de unos y otros, y en el relativamente breve espacio temporal que ocupó en la vida española, nunca aspiró a ser más que ser una manifestación efímera de un lenguaje popular entonces, en la que la parquedad de sus medios estaban al servicio de una expresividad bien concreta y definida. Las tonadillas eran fáciles y fluidas de componer, se renovaban prácticamente todos los días, y sus asuntos literarios eran sencillos y directos, servidos con una música menos elaborada que la de los grandes aparatos escénicos, y mucho más del gusto popular que lo envarado del repertorio “serio”, con la consiguiente flexibilidad para darle tantas formas, caprichosas muchas veces, como sus

autores quisieran darles. Es por ello que la primera reacción del intérprete actual ante la tonadilla escénica es la de una enorme satisfacción ante un género con, por un lado, una relativa modestia de medios que permite abordar este género de una manera cómoda y económica –pocos cantantes, prácticamente nunca un coro, una orquesta reducida en relación a la que pueden llevar las producciones escénicas “serias” contemporáneas, una escenografía, de haberla, simple, y unas piezas de duración y extensión relativamente breves y, por lo tanto, fácilmente incluibles en conciertos o grabaciones– y, por otro, la enorme frescura de su música, la originalidad de sus melodías, la infrecuencia de ciertos elementos populares que adquieren aquí carta de naturaleza “culto” al ser abordados con los medios tradicionales también “cultos”: todo ello es un señuelo de enorme atractivo para el intérprete y el público actuales, hasta cierto punto saturados de extranjerismos y lugares comunes cuando se aborda el repertorio hispano del XVIII. Pero si en una primera aproximación el entusiasmo del intérprete se justifica por la originalidad e infrecuencia de la propuesta, la cautela impone una reflexión posterior importante: ¿cómo reproducir hoy una tonadilla sin que ésta pierda su valor original ni se desvirtúe, sin que sus supuestamente puntos débiles –ligereza, superficialidad aparente, rechazo de la trascendencia– actúen en su contra (la manida y a veces impertinente aunque razonable reacción de muchos, público y críticos: “sí, es muy interesante, tiene valores indudables, pero no es Mozart, no es Haydn...”) y, descontextualizada en un escenario del siglo XXI, solo muestre los detalles externos y superficiales, por la dificultad de renovar una frescura en sus valores expresivos característicos, de la que hoy carece?

La tonadilla era un género de urgencias, de prisas y del momento puntual, género efímero en el que la actualidad de sus textos y la manera de cantarlos y declamarlos era mucho más importante que su música. La tonadilla era un género de actor y no de autor fundamentalmente oral, en el que se establecía, a diferencia de otros, un diálogo constante entre el escenario y el público en intensa interacción en la que la participación de ambos era definitiva, un género, en fin, tan fugaz como sus materiales conservados, manuscritos en su inmensa mayoría, que apenas son notación de una mínima parte de todo lo que quedaba sobreentendido para el tonadillero avisado y experto. Los elementos musicales eran importantes pero no hasta el punto de concederles la primacía sobre lo escénico y convertir una tonadilla en una cantata representable. La tonadilla nace como intermedio a intercalar entre las jornadas de una pieza teatral grande igual que un sainete o un entremés, y lo que en un principio es un breve interludio de apenas una canción, un *tono* acompañado por una simple guitarra a veces tañida por el mismo actor/cantante, más adelante llega a convertirse en una breve operilla, un *sketch* en un solo acto con muchos cantantes y *a toda Orquesta*,

que en muchas ocasiones, por más que no quiera perder su carácter de *intermezzo*, tenía tal tirón que hacía acudir al teatro a los espectadores, atraídos más por las tonadillas de los entreactos que por la comedia en sí. La tonadilla es el alivio de una parte de un público habitualmente en pie, en movimiento y con una enorme complicidad con lo que pasa en la escena, *mosqueteros* que no ocupan asientos hasta muy tarde en la cazuela del teatro – se ponen bancos en el patio por vez primera en el Teatro de la Cruz en 1814 para, en palabras de Moratín, propiciar la desaparición de aquellos “tan temidos, tan mimados en otra edad... (y que ahora ya) no tiranizan el voto común, reducidos por la nueva distribución de los teatros, a más estrechos límites”-. El protagonista, generalmente una mujer, canta dirigiendo a un auditorio enormemente receptivo:

*Ay caballeros queridos  
del alma atended  
aquesta tonadí  
di, di, di, di, di, di, dirindín  
(si, si)*

*Por divertiros la canto  
con gusto señores del alma  
moní di, di, di, di, di, di, dirindín  
(si, si)*

*perdonad si no gusta señores  
no hay que enfadarse.  
Mucho me he detenido queridos,  
voyme que es tarde.  
(Luis Misón, El Compositor, 1761)*

o:

*¡Chitito, señores,  
silencio y callad!  
oiréis si os agrada  
la bella tonada  
que se va a cantar  
¡Silencio, oid, escuchad!  
Que como ya el numen  
apurado está  
para que la idea*

*agradable sea  
todo es apurar.  
¡Silencio, oid, escuchad!...  
(Blas de Laserna, La Cibeles y el Apolo, 1782)*

En este diálogo constante con el público frecuentemente el actor/cantante disocia a su personaje de sí mismo, como canta Diego Coronado cuando se presenta a los madrileños:

*Esta es la vez primera  
que salgo y canto;  
tened piedad señores  
que soy novato.  
Mas si se ofrece,  
con mi guitarra  
no temo a nadie,  
salga el que salga;  
que salga Coronado...  
porque vean que no miento  
oigan, oigan, y que oigan...*



Canta una tonada convencional, a continuación de la cual pregunta al público:

*¿Qué tal? ¿Soy algo?  
¿No?: ¡Paciencia!*

Blas de Laserna, *La Cibeles y el Apolo*, 1782,  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

para despedirse con una seguidilla:

*Aquí acabo mi tonadilla;  
mosqueteritos aplaudidla,  
pues con esto gano la comida  
para mantener mi pobre familia.  
(Luis Misón, El Novato, 1758)*

Es de vital importancia esta familiaridad del cómico con su público y de ella depende gran parte del éxito de un género que supone una importante ruptura de la barrera entre la escena y la vida real, un género en el que un cómico o una cómica con su propio nombre y apellidos tiene más protagonismo que el personaje que representa en unas historias muy leves, apenas brochazos castizos con los que precisamente lo popular, lo cotidiano es narrado en su tremenda intrascendencia trascendente. Así, el espectáculo, para escándalo de ilustrados y



Luis Misón, *El Novato* (tonadilla), 1758,  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

gentes serias, puede convertirse en un verdadero *happening* en el que, como se lamenta José Antonio de Armona en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* de 1785, “se hayan tomado la licencia de hacer escena todo el teatro y representar algunos sainetes y tonadillas en que los cómicos hablan unos en las barandillas y otros en el patio, las cómicas en la cazuela y en los aposentos, y el resto de los actores en el foro; de suerte que el público se ve metido dentro y fuera de la escena, entre espectadores y actores, lo que es la mayor ridiculez y disparate que puede haberse inventado...”

Si bien no todas las tonadillas eran tan participativas como las citadas por Armona, el contacto directo con el público es una constante satírica y festiva de la tonadilla, en la que la intención fundamental es la referencia constante y exaltadora de lo cotidiano, del folclore de las canciones y los refranes, y de los “héroes” populares como naranjeras, aguadores, criados, petimetres, arrieros, paletos, curas del pueblo, majos y manolas, junto a caricaturas benévolas de particularidades étnicas –valencianos, catalanes, aragoneses, andaluces, gallegos, gitanos, negros o criollos– en clara reacción y crítica al afrancesamiento, a los cursis, a las capas superiores tan alejadas de la vida cotidiana del pueblo como éste de ellos. Si en las maneras y en los textos no es difícil disociar lo extranjero de lo nacional, lo popular de lo “culto”, en lo puramente musical tampoco es fácil deslindar lo puramente español de la evolución más normal de los gustos musicales entonces imperantes como graciosamente reconoce Laserna en la letra de la *tirana* de “El Encuentro de la Apasionada” de 1785, aludiendo a la enorme fuerza que las tendencias italianizantes van adquiriendo en los gustos escénicos españoles, y que en lo musical, aunque los textos literarios lleven otra intención, es prácticamente irreversible:

¡Ay, tirana, chusca arrondonada  
Tiranilla del mundo primor,  
Que eres un potaje nuevo,  
De chorizo y macarrón!

Clara alusión a la evolución musical de un género que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y, a pesar de su carácter popular y de incluir constantemente referencias musicales tan raciales como seguidillas, polos, caballos, tiranas, muñeiras, zapateados, zorzicos, fandangos o jopeos, a pesar de añadir castañuelas, guitarras y a veces, cuando la acción lo requiere, gaitas, zambombas, panderos, sonajas, pitos, tambores y hasta “pajaritas de fuelle”, no puede evitar tener referencias “sinfónicas” cultas, pues tanto los compositores como los intérpretes, por mucho que a veces lo intenten disimular, no pueden ocultar su formación clásica y tradicional, y su alto nivel en otros géneros cuando así lo han de



demostrar y se lo piden en otros géneros, pues si algo no hay que olvidar es que el tonadillero de a pie, el instrumentista que hace sus “bolos” en los coliseos populares, como profesional que es también es asiduo a academias ilustradas, a espectáculos de ópera italiana o presta su concurso en la intensa vida musical de la Iglesia española dieciochesca o de la misma corte.

No debía ser sin embargo la tonadilla el espectáculo refinado que hoy nos podríamos ingenuamente imaginar en el Madrid dieciochesco, bien que no llegara al grado de chabacanería que más adelante pudo alcanzar un tipo de espectáculo musical como la revista de finales del XIX y principios del XX: posiblemente el refinamiento musical estaría en los coliseos reales, en las representaciones de ópera seria o en las academias de casas privadas, mientras que la tonadilla no aspiraría a ser sino un revulsivo popular, la manifestación y vía de escape de un determinado estamento social a guisa de cabaret alternativo a los otros espectáculos. Precisamente ese carácter popular era el clavo ardiente al que se agarraban los detractores de la tonadilla: “muchos o todos los comediantes, y cierta parte del pueblo, se hallan bien con los defectuosos teatros a que están acostumbrados, lo mismo que los turcos, a quienes deleita más la grosera sinfonía de sus zarandajas y sonajas que la suave y armoniosa música de los europeos” (Santos Díaz González, *Memorial sobre la reforma de los teatros de Madrid*, 1789). Es evidente que la tonadilla no cumple las normas “cultas” del teatro pues a la frecuente falta de unidad de sus argumentos, muchas veces inexistentes, otras puro cotilleo y crónica rosa de hechos puntuales que hoy se nos escapan, hay que añadir la también frecuente inadecuación entre textos y música en aras a una mayor fluidez del texto, porque la tonadilla es una pieza escrita rápidamente, sin cuidado muchas veces porque los intérpretes corrigen sobre la marcha, en la que el compositor y el letrista van al grano del efecto inmediato de un texto incisivo y plenamente inteligible con absoluta primacía sobre la música.

La musicología pone al alcance del músico práctico una serie de herramientas bien precisas que permiten reconstruir el repertorio del pasado de una manera eficaz y completa, y reproducir con un grado de fidelidad fiable la música de períodos pasados tal y como sonaba entonces. Gracias a las primeras investigaciones de musicólogos como Arrese, Cotarelo y Mori, Julio Gómez, Pedrell y Subirá, pero sobre todo a las más recientes de Lolo, Alcalde, Cabañas, Gurbindo, Labrador, Suárez Pajares o Real, sabemos qué instrumentos se usaban y cómo eran los que había en el Madrid de la tonadilla, quién y cómo los tañían, lo mismo que la constitución de las orquestas de los coliseos madrileños y su disposición en la escena o fuera de ella ( es a partir de 1767 cuando dejan de ser un grupito escondido detrás de los



Tomás de Iriarte, *La Música*, 1779,  
Madrid, Biblioteca Nacional

telones para salir a ocupar un espacio visible en los primeros bancos del patio). También conocemos a los cantantes/actores tonadilleros, sus características vocales, su manera de cantar y hasta incluso de pronunciar el castellano según el momento y la circunstancia. No ignoramos lo que no está escrito propiamente en los materiales (signos de articulación y dinámica y hasta la intercalación no indicada pero sobreentendida de piezas vocales e instrumentales según las necesidades o caprichos de cantantes, directores y letristas), ni tampoco la presencia de *parolas* o *representados* hablados, muchas veces improvisados sobre la marcha, que tanto agradaban a un público español que Tomás de Iriarte tan bien describe en su preferencia por una música escénica:

*“en que el discurso hablado  
ya con frecuentes arias se interpola,  
ora con dúo, coro y recitado,  
cuya mezcla, si acaso se condena,  
disculpa debe hallar en la española  
natural prontitud, acostumbrada  
a una rápida acción, de lances llena,  
en que la recitada cantilena  
es rémora tal vez que no le agrada”  
("La Música", 1779)*

porque ya desde antiguo era conocido el gusto español por la alternancia entre música y recitado:

*“¿No miras cuánto se arriesga  
en que cólera española  
sufra toda una comedia  
cantada?”  
(Calderón, loa de “La Púrpura de la Rosa”, 1659)*

Además los musicólogos han puesto a nuestro alcance con su trabajo pormenorizado de catalogación y estudio de los materiales tan de primera mano como son los muchos manuscritos y las menos ediciones originales conservados, un conocimiento exhaustivo de la manera de componer de sus autores, las particularidades de cada uno de ellos, su evolución, virtudes, genialidades, lugares comunes y hasta defectos. Por saber, sabemos también del entorno social en el que músicos, actores y letristas se desenvolvían, de sus condiciones de vida, de sus problemáticas laborales, económicas sociales y culturales, y hasta de su nutrición

y su “cesta de la compra”, sus inversiones bancarias o sus negocios privados. La musicología nos aporta materiales previamente estudiados, desmenuzados y explicados con los cuales la reconstrucción del repertorio del pasado desde una óptica respetuosa con las intenciones originales de sus autores resulta una labor relativamente fácil, que no deja opciones a ningún tipo de interpretación ignorante e inexcusable con su realidad verdadera, en la que la intuición personal de cada intérprete sea una única guía peligrosamente subjetiva. Sin embargo al intérprete actual se le plantea un problema serio a la hora de volver a sacar a escena una tonadilla, una vez superados los elementos puramente musicales que la musicología nos ha resuelto, problema nada fácil de obviar, que es la obligación de extraerla de su contexto original para repetirla en el siglo XXI, sin que por ello su grado de desvirtuación sea demasiado evidente.

El intérprete actual que se ocupe de la representación de una tonadilla, ha de intentar que los medios puestos a su disposición sean los mismos de entonces, y para ello ha de empezar a reconstruir la orquesta tal y como entonces era, evitando pretensiones maximalistas y actitudes “correctoras” para que la orquesta suene “a lo Mozart o Haydn”. Es notorio que las orquestas españolas hasta muy tarde no introdujeron en sus plantillas como instrumentos fijos a las violas, pionero de lo cual fue Francisco Corselli en la Capilla Real en 1739 pero sin que se generalizara su uso hasta mucho más adelante. De esta manera, la plantilla básica del aparato instrumental de la tonadilla está compuesta por la cuerda sin violas (violines primeros y segundos, violonchelo y contrabajo), junto a dos oboes que prácticamente nunca simultanean su participación con las flautas, instrumento que estaba encomendado a los mismos oboistas, y dos trompas con la misma simultaneidad con los clarines las pocas veces que se usan, a los que acompañan como grupo de *continuo* un clavecín y una guitarra, y aunque casi nunca va cifrada la parte del bajo, ello no los excluye, como erróneamente se ha llegado a pensar por desconocimiento de la praxis ejecutiva de esta época. La guitarra, aún contando las plantillas con un guitarrista fijo, frecuentemente podía estar también tañida por los cantantes, lo mismo que las castañuelas, que hoy han de ser tocadas por manos de especialistas porque nuestros cantantes generalmente no saben hacer uso de ellas. Violas, parejas de clarinetes, flautas y trompetas independientes de oboes y trompas, junto a la pareja de fagotes se incluirán en la orquesta de los teatros madrileños en los últimos años del siglo XVIII, aunque no se debe descartar la presencia desde el primer momento de un solo fagot en función de bajo de los oboes, según la práctica común de la orquestación española de la época tanto en la escena como en la música religiosa. Igual que en nuestros días y según los presupuestos económicos, las orquestas –a las que se podían añadir puntualmente según las necesidades salterios, violas de amor o instrumentos de carácter más popular como

gaitas, dulzainas o zampoñas– podían ser desde grupos lujosamente nutridos hasta escuálidas formaciones con únicamente un instrumentista por voz, formación ésta que se daba frecuentemente en representaciones privadas “entre amigos” en academias y casas particulares, bien que algunas de estas, sobre todo las de determinados sectores de la aristocracia, tuvieran a su servicio cuando así lo requieran sus necesidades musicales, importantes formaciones orquestales, como aquella que Boccherini dirigía en la casa de los Benavente–Osuna, donde sin duda, y a imitación de Palacio, organizaban representaciones privadas de tonadillas seguramente mucho más lujosas y preparadas que las de los coliseos populares. La presencia casi constante de duplicados, a veces triplicados, de las partes de violines y bajos pueden sugerir una plantilla básica de 3/4 violines primeros, 3/4 segundos, 2 violonchelos y un contrabajo; posiblemente la presencia de un segundo *papel de baxos* estaba, como a veces va indicado al fagot, dado que los dos chelistas leerían juntos en un mismo atril (bien por tradición muchas veces lo hicieran de la música del clavecín).

De la misma manera que gracias a la musicología conocemos y podemos aplicar a los instrumentos las técnicas interpretativas contemporáneas a cuando se escribieron las tonadillas, tampoco ignoramos las de los cantantes, por lo que si intentamos tañir nuestros instrumentos de una manera históricamente correcta, hemos de procurar para una reconstrucción musical históricamente correcta de la tonadilla que los cantantes canten y se les entienda todo –a diferencia de otros géneros de entonces en los que el texto podía quedar más a la sombra al servicio de la brillantez vocal–, y que la utilización de los recursos técnicos e interpretativos difiera poco o nada de la de entonces, que el trabajo sea realizado en base a un estudio acurado, riguroso y comprehensivo de las fuentes originales, y finalmente, dentro de la enorme y a veces perniciosa tendencia del intelectual actual a museizar todo lo referente al pasado, que el resultado que ofrezcamos al espectador de estos albores del siglo XXI, sea lo menos posible una pieza de museo y sí una reconstrucción viva y respetuosa lo más cercana al modelo original que sepamos y podamos hacer. Para ello es importante una revisión cuidadosa de las fuentes, corregir cuidadosa y rigurosamente las no raras incongruencias de los materiales rápidamente copiados y frecuentemente compuestos sin excesivos miramientos, correcciones que los tonadilleros, como decíamos más arriba, subsanaban con su criterio vivo y su experiencia inmediateamente, aunque a veces se quejaban de ello dejando anotaciones irritadas y a veces groseras de su puño y letra en las *particellas*, indignados por la falta de cuidado del compositor o del copista.

Pero no hemos de pensar que la premura de su composición y representación implicaban una interpretación deficiente para justificar un acercamiento superficial o considerar a la tonadilla

un género chapucero: precisamente por su familiaridad con ella, la profesionalidad experimentada de los tonadilleros era una garantía de calidad en su representación en la que la sabiduría musical y experiencia de sus artífices suplían las prisas de su concepción con representaciones ciertamente memorables. Es evidente que el contexto de entonces es diferente al actual y somos conscientes que es imposible aspirar a una comprensión exhaustiva y perfecta de la tonadilla desde el siglo XXI por mucho que nos empeñemos en reproducirla lo más fielmente posible, como no podemos pedir al público de nuestros días que la entienda igual que el de la segunda mitad del siglo XVIII.

En cualquier caso, como la tonadilla es un género que casa poco con el concierto tradicional, con el rito moderno de un evento social con sus reglas de aplausos, reverencias y sucesión de piezas para deleite pasivo del espectador, nuestra misión al reconstruirla es, con el máximo respeto y sin mixtificar sus rasgos esenciales, acercarla al espectador actual de la manera más viva posible y sin el envaramiento del concierto habitual. La estética de la tonadilla pide un nivel de participación y acercamiento al espectador mayor del habitual, similar a los conciertos de jazz o de música ligera, sin tiempos muertos ni convencionalismos “burgueses”, sin la rigidez y distanciamiento “normal” de los conciertos actuales. Solamente a partir del hecho de una reconstrucción imaginativa y chispeante de la tonadilla, de una adecuación del lenguaje musical actual al de entonces en compromiso serio entre la musicología creadora y la reconstrucción museística, lograremos que la tonadilla escénica se convierta en el espectáculo inmensamente rico que aún hoy no hemos sido capaces de reproducir de manera óptima, sacando a la luz multitud de detalles, evidentes entonces y olvidados hoy, sin los cuales estas músicas no son más que un amasijo informe e incomprensible de simpáticas “españoladas” pero sin la hondura que efectivamente tenían. Enormemente deleitoso e instructivo para todos, público y tonadilleros, sería hoy la reconstrucción de un espectáculo teatral habitual de la España dieciochesca, largo e intenso, con su comedia llena de músicas y canciones hoy obviadas en sus tres actos (que no los dos de los espectáculos actuales), con sus entreactos rellenos por loas, tonadillas, fines de fiesta, con el público entrando y saliendo, participando, comiendo y bebiendo... experiencia similar a los inacabables y maravillosos espectáculos de teatro *kabuki* japonés actuales en los que el tiempo no cuenta y hasta el turista más occidentalizado, filisteo e ignorante de la lengua japonesa, se deja fascinar por la fuerza de un espectáculo mucho más cercano de lo que nos podemos pensar al teatro español del XVIII. ■



L. Barrutia, *Mariana Máiquez bailando el zorongo*, 1795,  
Madrid, Biblioteca Nacional

## EL PAPEL DE LA DANZA EN LA TONADILLA ESCÉNICA

María José Ruiz Mayordomo

Las danzas y bailes en la Tonadilla constituyen un papel destacado en el desarrollo de este género experimental, así en la presentación de los personajes, como en el transcurso dramático y desenlace final. Es más, no toda la música de danza en la Tonadilla fue dirigida a los bailarines o actores: en numerosos casos fue suficiente introducir música de danza (sin bailarla), para que el público reconociera los tópicos asociados con danzas específicas. De hecho, numerosos personajes típicos de la Zarzuela del siglo XIX ya están perfectamente modelados —a través de la música y coreografía— en la Tonadilla como, por ejemplo, la criada que deviene ama en el “Tango de la Menegilda”, la “Polka de Los Marineritos” o el “Vals del Caballero de Gracia” de *La Gran Vía*; el schotis de “Don Hilarión” de *La Verbena de la Paloma* (ambos herederos del viejo Pantalón o del Barbas de las compañías de Cómicos); el Bolero de las aguadoras de *Agua, Azucarillos y Aguardiente*, o la Gavota-Villano que sirve de presentación para “Lamparilla” en *El Barberillo de Lavapiés*.

El tratamiento teatral en la Tonadilla se caracteriza fundamentalmente como un juego escénico convencional y la danza sirve magníficamente a ese fin. El espectador acepta este juego y entra en él sin plantearse el “realismo” que plagaría el teatro del siglo siguiente. Por ello los elementos tanto dramáticos como escenográficos que lo componen no son tratados con lo que hoy denominaríamos “rigor”. La comodidad de la convención —si no é vero, é verosimile— está plenamente justificada siempre que sirva a las intenciones del autor y del espectador convertido en cómplice: Danzas de negros que en realidad son criollos, de indios que en realidad son negros, etc.

Una de las manifestaciones de este “realismo” es el sentido del humor: no persigue transportar al espectador hacia pensamientos filosóficos, sino a la sonrisa, cuando no a la carcajada abierta. Este sentido del humor no significa una comicidad intrínseca, sino un tratamiento específico de las situaciones que se desarrollan en la Tonadilla y todo queda impreso en la danza, que contribuye a este fin. La danza utilizada en la Tonadilla es un conglomerado de numerosas tradiciones españolas y extranjeras, desde el gusto más refinado o “alto” hasta el

más soez o “bajo”, ya que responde a una necesidad dramática y a ella contribuye con el carácter asociado a cada pieza coreográfica. Además, la Tonadilla acoge personajes, tipos y situaciones del mundo “exótico” desde el punto de vista español: el nuevo mundo de las Indias y el Caribe (a los que nos referiremos más abajo).

Desde el punto de vista teatral, la danza resulta de gran utilidad para resolver problemas escénicos, como un cambio rápido de vestuario, o una transición. El cambio de vestuario, por ejemplo, exige numerosas repeticiones musicales para facilitar a un actor o actriz el tener que desnudarse y vestirse de nuevo entre dos apariciones; para facilitar la transición entre dos escenas se ejecutaba un “caballo”, siendo un término teatral (que no responde a ningún género coreográfico concreto), para piezas vocales o coreográficas cuya finalidad es ejercer de nexo entre dos números o situaciones.

En la Tonadilla no sólo se utilizan formas coreográficas intrínsecamente teatrales, sino que se efectúa un tratamiento coreográfico teatral de formas que en principio no tenían una connotación escénica, fenómeno que en el siglo XX adoptará el término “Estilización” a partir del éxito obtenido con esta misma fórmula por Antonia Mercé “La Argentina”.

#### LOS INTÉRPRETES

La Tonadilla es un género creado específicamente a la medida de sus intérpretes, que dominaban el texto, el canto y la danza. Por ello cada pieza está diseñada para obtener resultados escénicos óptimos en función de las habilidades particulares de los cómicos y cómicas. Este es un importante factor para comprender el contacto estrecho entre creadores e intérpretes en la evolución textual, musical y coreográfica de la Tonadilla. Al contrario del teatro mayor “serio”, que tenía un alto grado de especialización en papeles concretos, en la Tonadilla los actores mostraron un amplio registro y versatilidad que generó una gran variedad temática. De este modo, los actores y las actrices dieron vida a varios aspectos cultos y populares de los personajes así como de la música y la danza.

Siguiendo la tradición instaurada en el siglo anterior, buena parte de los intérpretes que llegan a los coliseos de la Cruz y del Príncipe de Madrid proceden de Andalucía, Murcia, Galicia, etc. La Granadina, el matrimonio compuesto por Mariana Raboso y Vicente Sánchez “Camas” que provienen de Cádiz al igual que la célebre “Caramba” son algunos ejemplos. Estos intérpretes aportan su cultura coreográfica tradicional y escénica que queda plasmada en piezas concretas en las que no cabe duda se encontraban especialmente cómodos e identificados.



## LOS PERSONAJES DE LA TONADILLA

Los personajes que aparecen en la tonadilla son en su mayor parte estereotipos que poseen tratamiento coreográfico específico. Pertenecen a las clases sociales mayoritarias, y solo excepcionalmente aparecen nobles o príncipes. Entre estos personajes se distingue coreográficamente su procedencia, relaciones nacionales o extranjeras a través de la danza.

El “Baile extranjero” estaba conformado por las danzas que componían la suite francesa de danzas, y su utilización en la Tonadilla se corresponde con los patrones y fórmulas establecidos en el Teatro Musical francés. Tanto Esteve como Misón o Pablo del Moral tuvieron con toda probabilidad pleno conocimiento de esta utilización que a su vez trasladaron al escenario tonadillesco de forma magistral.

Una de las características más notable fue el retrato social de los personajes a través de la danza (bailada o simplemente tocada) en la Tonadilla. Personajes extranjerizantes de la media burguesía como los Petimetres (caballeretes afrancesados, cursis y ridículos) y franceses amanerados quedan caracterizados coreográficamente por el minueto o su derivado el paspied. Este es el caso de *El Francés y la Maja* de Josef Castel creada para Polonia Rochel a quien daba la réplica Soriano, actor especializado en papeles de francés; o la Tonadilla general titulada *De lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva* compuesta por Luis Misón en 1768, en la que dos ciegos interpretan con guitarras un minueto precediendo a la entrada de “La Guzmaná”, ataviada de Petimetre.

A la clase alta pertenecen también los militares y cazadores, que curiosamente reciben un tratamiento musical de formas de danzas francesas, pero en realidad no son bailadas. Además, estos personajes no son franceses sino paradójicamente españoles, que están satirizados a través de este tratamiento tan “noble” a la francesa<sup>1</sup>.

El retrato de la clase baja compuesta por personajes genuinamente franceses pícaros y provenientes de oficios quedan caracterizados por danzas del mismo origen, como es el caso de una gavota que sirve de tema recurrente en la Tonadilla *Noticia de los peinados del peluquero francés*, de Esteve (1787); este baile de origen plebeyo no sólo sirve como tema coreográfico de presentación para el personaje del peluquero, sino que reaparece en las seguidillas intermediadas con que finaliza la obra.

El “Baile Nacional” español, por otro lado, es el procedimiento utilizado para retratar coreográficamente los personajes-tipo nacionales de la clase media o de la baja, dependientes o criados. Cada prototipo teatral posee unas características coreográficas que no son sino el reflejo de su status social y de su procedencia geográfica.



Antonio Rodríguez, *Bailarin bolero*, 1801, Museo Municipal de Madrid

<sup>1</sup> El estamento militar queda identificado con el prototipo del Guerrero en las Operas de Rameau. Uno de los ejemplos más típicos es la entrada de los Guerreros de *Dardanus*, de la cual se encuentra un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Respecto a los cazadores, el coro de cazadores de *Acteón*, de Charpentier, es otro ejemplo de utilización de danzas de la suite francesa en obras de gran formato.

El casticismo, debidamente estilizado, está presente en la Tonadilla con una fuerza especial. En la primera etapa de la Tonadilla es abordado a través de Fandangos y Seguidillas que se asocian a formas arcaicas para quedar complementado, cuando no sustituido a partir de 1780, por un nuevo tipo de casticismo: el denominado “bolero” que no se refiere a una pieza coreográfica concreta. A esta primera etapa pertenece, por ejemplo, el fandango de Paca en la anónima Tonadilla de la signatura M 119-9 de la Biblioteca Histórica de Madrid, asociado a una folía posterior.

Las seguidillas de esta etapa agrupan dentro de sí realidades muy diferentes: seguidillas poéticas, musicales o coreográficas, que no tienen por qué corresponderse entre sí. Una demostración es la Tonadilla nueva *De los Poetas de lo viejo*, compuesta por Luis Misón en 1763: interpretada por cinco de los más reputados artistas del momento (La Guzmaná, Mariana Raboso, Coronado, Ambrosio y La Granadina), acaba con un Allegretto bailado a cuatro con castañuelas que posee todas las características musicales y coreográficas de una Guachara/Guaracha o de un Canario, si bien su forma poética es la de Seguidillas. Otro caso semejante es *El remedo de los Graciosos de Rosales*, en el que Garrido y La Granadina acaban bailando seguidillas intermediadas por un Fandango cuyo texto es poéticamente una seguidilla<sup>2</sup>.

Las seguidillas también adquieren carácter diferente según el estamento social concreto del personaje que las interpreta en escena y la localización geográfica de la pieza. Una muestra de este fenómeno la constituyen las Seguidillas “majas” para bailar, que figuran en la Tonadilla nueva *De lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva*, de Luis Misón (1768). Interpretadas por dos majas con panderos y cuatro majos, “vestidos de casaquillas”, representan obviamente un status jerárquico alto dentro del majismo.

Distinta es la clase de majos y majas del cuerpo de baile que interpretan unas seguidillas en la introducción de *Pepín fuera de la Cárcel*, Tonadilla a Dúo de Esteve (1785).

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

Un estatus aún más bajo reflejan las seguidillas de *El Equívoco*, de Misón:

Tocan el tambor a compás, y ella baila, cuando le parece, con castañuelas.

<sup>2</sup> Ya en el siglo anterior un ejemplo de la disociación poética, musical y coreográfica de las seguidillas lo constituye el Canario, cuya forma poética es la seguidilla sin que musical ni coreográficamente tenga ninguna relación. Por otro lado, existen seguidillas puramente musicales y coreográficas (es decir, sin precisar texto asociado) siendo interpretadas por el conjunto musical y los bailarines de la compañía cual es el caso de *El majo Matón*, de Esteve (1776).

Las distintas procedencias geográficas de la Península también dejaron su huella. En la tonadilla a dúo *La boda del Gallego*, de Presas, interpretada por La Rosini y Romero, encontramos una Danza Prima con texto asociado para celebrar las bodas. En la *Tonadilla a dúo de Thomasa y Colás*, compuesta por Rosales e interpretada por dos ilustres gaditanos cual eran Mariana Raboso y Vicente Sánchez “Camas”, (bajo la acepción “Seguidillas”) bailan un auténtico Tanguillo de Cádiz con el siguiente texto:

Toma que toma,  
dame que dame  
tu salerito,  
que tengo hambre

Es preciso destacar que, desde la perspectiva etnocoreológica, estas dos tonadillas constituyen las más tempranas fuentes documentales prácticas sobre estos dos géneros.

#### EL BOLERO

Al contrario de las seguidillas descritas arriba, el adjetivo “bolero”, que surge hacia el final del siglo XVIII, no significa necesariamente una forma coreográfica, sino un conjunto de códigos sociales y estéticos, que se reflejan en el vestido, la manera de hablar y moverse, o la manera de bailar y cantar. Por lo tanto, hay que destacar que, opuestamente a la opinión general, las seguidillas denominadas “boleras” no tienen obligatoriamente una forma coreográfica aparejada.

Dos ejemplos típicos de boleros que no son bailables se encuentran en *Proyecto de una nueva*, de Esteve, que se inserta una pieza “a modo de concierto de Bolero” (es decir una pieza puramente musical), así como en *La Dama del Terno*, de León, que contiene un “Terzetto Bolero” (o sea, un trío vocal en el estilo italiano).

Diametralmente opuesto a lo afrancesado surge el fenómeno de los indianos, criollos y gachupinos, considerados exóticos, sensuales y ridículos respectivamente. Asimilados a bailes concretos, en el caso de indianos, y principalmente criollos, es el “cumbé” la danza característica. Un ejemplo se encuentra en *La Criolla*, tonadilla general compuesta por Laserna en 1780; antecedente de zarzuelas de aventuras como *Los sobrinos del Capitán Grant*, incluye efectos especiales de tormenta y un naufragio, salvajes con arcos y flechas, etc. En una mezcla heterogénea de personajes y géneros “todos los indios e indias (refiriéndose al coro) bailan” y la pieza danzada es un cumbé con el siguiente texto:



Georges-Jacques Gatine, *Traje de Madrid*, ca.1820, Museo Municipal de Madrid



Luis Misón, *El maestro de baile* (tonadilla), 1761, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

A-ay cerebé cerebecum-bero,  
a-ay cerebé cerebecumbé.  
A-ay como se menea...  
En el agua las alas del pez<sup>3</sup>

El Gachupino o Cachupino encuentra en la Tonadilla su primera fuente musical conocida, concretamente en la *Tonadilla nueva a tres de Una viuda, un caballero y una vieja*, compuesta por Luis Misón en 1764. Este baile jocoso y satírico, ya fue utilizado en el siglo anterior<sup>4</sup>.

#### OTRAS FUNCIONES DE LA DANZA EN LA TONADILLA

La música incidental (es decir, como música ambiental) inserta en la tonadilla también utiliza la danza. En la introducción a la tonadilla *El Baile* de Pablo del Moral (1799) la música en interno de una contradanza indica a los espectadores el lugar y las circunstancias en que se desarrolla la acción dramática: un salón de baile al que acuden petimetres.

Otro ejemplo es las escenas bucólicas, que quedan arropadas musicalmente por “Pastorales” correspondientes a un tipo muy concreto de gigas. Lo encontramos en la *Tonadilla Segunda Pendiente de los Pastores a dúo entre Lesvia y Anfriso*, compuesta por Luis Misón, que comienza con una pastoral que se ejecuta dos veces, y que posee una doble función: preparar el ambiente y servir para que los dos personajes puedan aparecer en escena bailando al comenzar la repetición.

La danza también sirve a propósito para resolver de forma dinámica los conflictos que sirven de excusa para las Tonadillas; tal es el caso del número final de *El Chasco de la Casada*, tonadilla a tres de Marcolini, escrita para La Granadina, la Sra. Segura y Antonio. El número final es una combinación de canario -gavota/bourrée - canario - gavota/bourrée - canario que va acelerando el ritmo dramático para desembocar en un torbellino final.

A veces el papel de la danza está tan arraigado en la sociedad que se refleja en los argumentos de la Tonadilla. Así, en la tonadilla *El Maestro de Baile*, de Mison (1761), el personaje del maestro de baile es el prototipo de galanteador con mayor o menor fortuna, y en esta ocasión no obtiene demasiados resultados: al intentar asir a su alumna con intenciones demasiado claras, ésta le invita a desasirla (¡Suelta!).

El aspecto coreográfico desde el primer momento de la introducción sirve para resaltar los movimientos del minueto, y de la Alemanda de los protagonistas. Aunque la Alemanda no va indicada explícitamente en el texto, desde el punto de vista musical se le identifica como tal.

<sup>3</sup> El Cumbé, de reminiscencias caribeñas se ejecutaba, según indica Roxo de Flores F. (1793) con pasos prestos, acelerados y ridículos, a imitación de los que efectuaban los negros. En el “Baile del Letrado de Amor”, de Fco. Benegasi y Lujan (Ca 1.708), sale una dueña cantando el Cumbé con esta letrilla: “Sepa usted, señor soldado, / que en ser sargento se queda; / pues quien no tiene camisa / no ha menester la-bandera”. Según el Diccionario de Autoridades de la Real Academia, en su edición de 1783 y posteriores, era “un baile de los negros, y el son a que se baila”.

<sup>4</sup> Baile de carácter jocoso, se ejecutaba imitando los movimientos de los indios de América. Su nombre proviene, según el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española (1726) del termino cachupín, muy usado en Andalucía, que designaba a los españoles que emigraron a América. En la anónima “Mojiganga del Folón” (ca. 1.600) se encuentran los diseños espaciales de una versión coral o colectiva: “¡O: Señores, esto que toco / con indios se puede hacer. (dos corros) / GRACO: ¡¡Indios dijiste, mujer? / Va de indios otro poco: / “Vení, criollos de Portobelo, / adonde las mudanzas (danzas! / tantas mudanzas bailando enseño. / TODOS: Adonde las mudanzas, (danzas!, etc. (se repite) / GRACO: ¡¡Que Cachupino y que Cachupé! (Corro grande) / ¡¡Que Cachupino meneo el pie! / ¡O: (Qué Cachupino con lindo garbo; / Cachupino, el pie y la mano! / ¡El gracioso en medio, haciendo lo que hellas hicieren) / GRACO: Cachupino, no te detengas, / Cachupino, mano y cabeza! / ¡O: (Cachupino y Cachupé, / la cabeza, manos y pies! / Venid, criollos, etc. (Repetición) / ¡O: (Ligera es como una onza!”.

Además, como la Alemanda en la época se baila por una pareja enlazada por las manos, y que jamás se soltaba, es obvio que la Tonadilla intenta impartir un acercamiento demasiado íntimo entre un maestro y su alumna.

Otro tipo de ocasión en que la danza forma parte de la acción dramática se encuentra en la tonadilla *de los Maestros* para seis personajes (1758): dos de estos no hablan sino que bailan, en una escena de lección de baile con música instrumental.

La danza siempre constituye un recurso para dotar a la Tonadilla del atractivo que para el público significa observar el movimiento de sus cómicas favoritas, sin que sea precisa su justificación dramática.

Dos de los ejemplos más significativos se encuentran en las seguidillas para bailar insertas en *El Equívoco*, Tonadilla a solo para la Guzman, compuesta por Luis Misón en 1763, y la Guachara interpretada por La Caramba en la *Tonadilla a solo de la Gitana*, de Rosales



Luis Misón, *De lo que pasa en la calle de La Comadre el día de la Minerva*, 1768, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

Penas y Pesadumbres  
váyanse al Vollo (e)  
que en muriéndose uno  
se acabó todo  
(Baila)  
  
Ay guacharita  
que guachara estás  
que tu guaracho te esguacharça  
alajé alajé, alajá, alajá  
  
Mejor que las sangrías  
y las recetas (e)  
es el caldo manchego  
y dos chuletas  
(Baila)  
  
Ay guacharita...<sup>5</sup>

En las tonadillas de mayor duración el aspecto coreográfico tiene aún más importancia porque se insertan más números de danzas bailadas, que además son más complejas y largas. Por ejemplo, en la Tonadilla *El soldado y el viejo o Señores la Rosita*, de Guerrero

<sup>5</sup> En este caso el autor del texto propone un juego de palabras en el que alterna el término Guacharo (llorón) con Esguachar/Esguazar (vadear) y su doble significado.

Sobre la Guachara o Guaracha, la única información coreográfica que poseemos es la proporcionada por Antonio Cairón (1820): "El Canario según don Casiano Pellicer, es lo mismo que el zapateado; y la guaracha, siendo una especie del zapateado, podemos conjeturar que son tres bailes, que solo se diferencian en el nombre.

(1758) la danza abre la obra en forma de tango-habanera, para continuar con unas seguidillas nuevas y acaba en un jopeo con la indicación “dale al taconcillo”<sup>6</sup>. Incluso llega a tomar protagonismo absoluto en el título. En *La Maja Bailarina* de Josef Castel se bailan Minueto, Fandango y Seguidillas,

#### BAILES EPILOGALES

Escénicamente los bailes y danzas epilogales no son sino una continuación de la tradición, pues fueron muy utilizados en el teatro menor del siglo XVII. Bien en forma de seguidillas o de contradanzas. Las contradanzas, danzas colectivas de parejas sueltas interdependientes, constituyeron todo un fenómeno en el siglo XVIII de carácter social y lúdico. Formaron parte de la corriente de danzas sociales populares en Europa.

Si bien su origen etimológico es “Country Dance” y el primer lugar en que se danzó fue Inglaterra, utiliza lazos ya conocidos en España en el siglo XVII. En el último tercio del Siglo XVIII fueron editados numerosos cuadernillos con descripciones coreográficas y notación musical, como las *Contradanzas Nuevas que se han de baylar en el teatro de la casa interina de comedias de la ciudad de Valencia en los bayles en mascara del inmediato carnaval del año 1.769* (Valencia: Benito Monfort, 1.769). Los famosos tratadistas de la época Minguet e Irol o Ferriol y Boxeraus incluyeron en sus tratados apartados dedicados a este tipo de danza<sup>7</sup>.

Un apartado específico lo constituyen las formas coreográficas epilogales que se añaden al espectáculo como colofón y sin relación directa con la acción dramática. Así ocurre en las seguidillas orquestales de la tonadilla a dúo *El Majo matón* de Esteve (1776) compuesta para dos reputados bailarines: Polonia Rochel y Vicente Sánchez Camas. En el guión no figura ninguna danza epilogal, siendo preciso acudir a las partes de instrumentos para detectar la danza.

<sup>6</sup> Sobre el jopeo o jopeito no disponemos de descripción coreográfica ni figura en los diccionarios. El patrón rítmico que le caracteriza se compone de una alternancia entre compases 6/8 y 3/4 muy similar a la de los canarios del siglo XVI. En el caso concreto de esta tonadilla, encontramos escritura ennegrecida en las partes de Trompa 10 y Trompa 20 que denotan cierto arcaísmo en la escritura.

<sup>7</sup> Minguet E. Irol, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa, y española, adornado con LX láminas finas*. en Madrid, por \_\_\_\_\_, gravador de Sellos, Láminas y Firmas. S XVIII [Biblioteca Nacional de Madrid R-4203]. Ferriol y Boxeraus, Bartolomé (1745).

#### ASPECTOS FORMALES

En el caso de danzas y bailes con soporte musical instrumental no siempre se encuentran indicadas repeticiones en la partitura. Teniendo en cuenta la simultánea creación musical y coreográfica en el Teatro Musical, la duración de la coreografía quedaba fijada en los ensayos conjuntos, por lo que en el momento de la escritura previa resultaba innecesario por desconocido incluir esta indicación.

Para la folía bastaba un solo tañido, pues era una música harto conocida y para los músicos era habitual tener en su repertorio particular múltiples tañidos de folías específicos para servir de soporte a la danza que se podían aplicar en el momento.

En el minueto era preciso acordar únicamente el número de repeticiones o encadenarlo con alguno de los que los músicos tuvieran en el repertorio. El esquema dado es de frases de ocho compases, que denotan un patrón a seguir para las siguientes frases a aplicar. Incluso en ocasiones ni siquiera es necesaria la notación musical como ocurre en *Los presidiarios de Madrid*, de Esteve (1786), donde “Sale Garrido de ciego con un violín y toca un minué”.

En el fandango de *La Maja Bailarina*, el autor va aún más lejos: no aparece ni en las partes cantadas ni en las partes la música para el baile, pero sí aparece en el texto y se puede identificar del estilo musical de la introducción<sup>8</sup>.

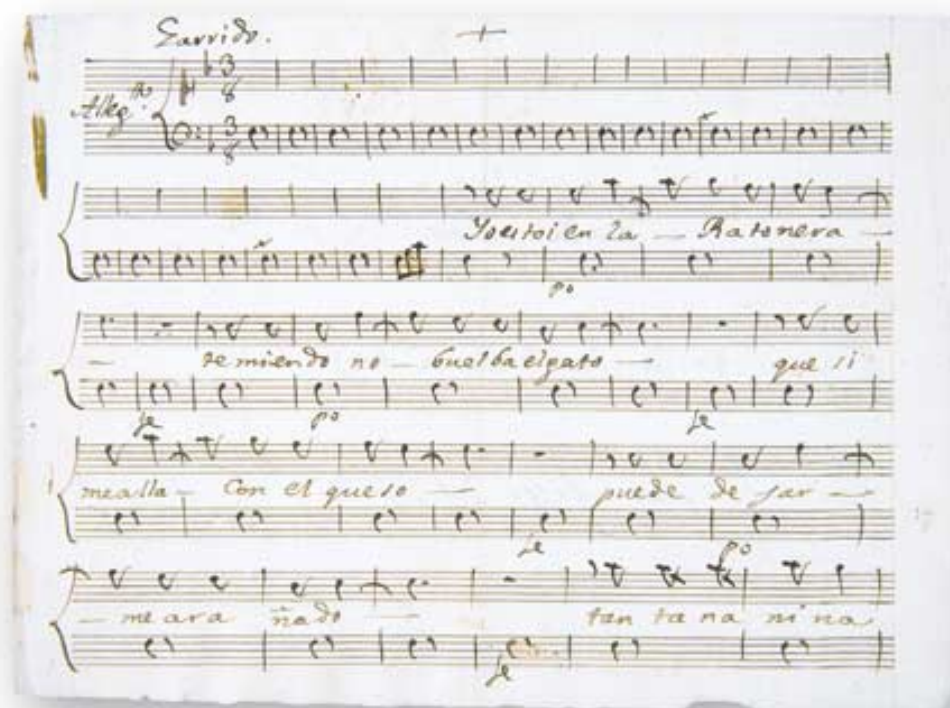
Los bailes y danzas no siempre responden a un género o a una estructura formal concreta. Este es el caso de los denominados “bailables” cuya estructura varía en función de la estructura musical y las necesidades escénicas como ocurre en *Las Campanas o los músicos*



Antoni Casanovas (Atrib.), *Contradanza*,  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

<sup>8</sup> El Fandango fue uno de los bailes españoles más conocidos en Europa, siendo especialmente considerado como un baile erótico, y en este sentido es utilizado para satirizar las ansias amorosas del personaje “francés” de esta tonadilla. Sobre la consideración erótica del Fandango, remito a los lectores al magnífico trabajo de la Dra. Etzion, Judith, (1993, pp. 229-250).





Paso de música en la tonadilla *Los majos del baile*, de Pablo Esteve, 1780,  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

por fuerza de Misón, donde los actores cantan “bailando y tocando”, o en *El Atarantulado* de Esteve (1787) en la que

Tocan para que baile el enfermo. Después mudan  
otro toque. Paron y para de bailar el enfermo

Un caso específicamente curioso lo constituye el “baile chino” interpretado con castañuelas al final de la Tonadilla a cuatro *De la Chinesca*, de Misón (1761) para el Auto (¿de Reyes?)

También surgen disociaciones entre el texto y danza. En *Garrido enfermo y su testamento*, de Esteve (1785), el protagonista comienza bailando una Tirana y al final: “TODOS: El enfermo como vaila (...) Pues prosiga la Tirana, y finalice con ello la tonadilla”. Sin embargo la Tonadilla acaba realmente con un Villano que nada tiene que ver con la Tirana.

En otros casos la coreografía no se encuentra específicamente indicada, sino que es una consecuencia de la necesidad escénica de coordinación. En la tonadilla *de los Ciegos*, de



Rosales, interpretada por Mariana Raboso y Garrido, las melodías tienen un ritmo suficientemente estable como para que el movimiento sea coreografiado. El texto precisa de un movimiento continuo de las capas y surge la necesidad escénica de articular todo ese movimiento con la música y la acción dramática. No se trata por tanto de una danza con lenguaje coreográfico codificado escolásticamente, sino la utilización del espacio y el ritmo para apoyar el uso teatral de elementos complementarios.

#### EPÍLOGO

La Danza toma cada vez mayor importancia y extensión, de tal modo que acaba desplazando a la Tonadilla de los escenarios. José Subirá, el gran pionero en el estudio de la tonadilla, ya observó:

La infiltración más constante de aquellos bailes, que contribuyeron a desterrar la tonadilla, se inicia en 1799, es decir, coincidiendo con las postrimerías del Siglo XVIII [...] las tonadillas estaban ahora en decadencia por culpa de sus dos mayores enemigos: la canción de tipo italiano y la representación coreográfica, que acabó por suplantar el puesto de aquella manifestación musical netamente madrileña<sup>9</sup>

El “Baile Bolero”, en forma de fandango, boleras, minué afandangados, baile inglés, polo, zorongo, etc., sustituye definitivamente a la Tonadilla como pieza autónoma dentro de la fiesta teatral al principio del siglo XIX, pero esa es otra historia... ■

<sup>9</sup> SUBIRÁ, J. (1928, TI, p. 217-218).



Luis Misón, *De los Poetas de viejo* (tonadilla), 1763, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid



## COSTUMBRES Y VESTIMENTAS EN EL MADRID DE LA TONADILLA

Amalia Descalzo

Cuando queremos evocar algún momento en nuestro pasado, en la forma y finalidad que sea, o imaginar a las gentes que vivieron aquella historia, no podemos eludir algo tan íntimamente ligado al ser humano como es el vestido. Al evocar el Madrid dieciochista y concretamente el de la tonadilla escénica, nos vienen a la memoria las escenas madrileñas con las imágenes de majos y majas que Goya nos dejó a través de sus bellísimos y vivos cartones para tapices. Inmediatamente estos personajes nos llaman poderosamente la atención por la vistosidad de sus vestidos, sus brillantes colores y sus ajustadas hechuras que magníficamente colaboran a expresar esos gestos que identificamos con los madrileños más castizos que habitaron la villa y Corte de Madrid. Ahora bien, también fueron madrileños los personajes que junto a estos majos aparecen retratados en estos cuadros de costumbres y que han elegido como atuendo prendas muy diferentes.

Cuadros de costumbres fueron también los que se pintaban en las tonadillas y tanto uno como el otro género coincidían en informarnos, entre otras muchas cosas, de los usos y vestidos de la sociedad en la que se estaban desarrollando. Las diversiones públicas alcanzaron en el siglo XVIII un momento de gran esplendor y entre ellas el teatro y la tonadilla. Esta última, heredera de los entremeses del siglo de Oro, fue llamada tonadilla escénica a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que alcanzó su mayor auge coincidiendo con los reinados de Carlos III y Carlos IV. Esta manifestación artística en la que intervenían la música, canto y letra, ocupaba los intermedios en las representaciones teatrales –similar hoy en día a nuestros anuncios–. Se caracterizaban porque sus letras hacían el papel de gaceta cotidiana o lo que es lo mismo de periódico de la vida. Estaban interpretadas mayoritariamente por mujeres y eran conocidas con el nombre de cómicas. Entre ellas y el público se establecía una cierta complicidad llegando a contar muchas de ellas con un buen número de seguidores que eran conocidos con los nombres de Chorizos y Polacos, siguiendo el gusto de los caprichosos nombres de la época.

Nigel Glendinning nos comenta que también en el teatro “capricho” significaba muchas veces lo mismo que “tonada”, “cuento” o “idea”, es decir el cuadro de costumbres ficticio que se pintaba en las tonadillas, pero subraya como más interesante el que la palabra “capricho” aparte de tener el sentido mencionado más arriba, tiene también “el de un espectáculo del cual se podía sacar algún ejemplo moral”<sup>1</sup>. El mismo autor ha ido encontrando una estrecha semejanza entre el lenguaje de las tonadillas y algunas láminas de los Caprichos de Goya. Como hombre de su tiempo comprometido, Goya participó con sus medios de expresión en alertar, criticar, moralizar, satirizar, etc. de los peligros que acechaban a la sociedad, entre los que se encontraba “la moda”. Por su carta enviada a Zapater hacía 1790, sabemos del interés del pintor por las letras tonadillescas.

La moda también participaba de ese caprichoso término, y por ello no pudo pasar desapercibida del elogio o la crítica musicada reflejada en los textos de las tonadillas. Obsérvese en la tonadilla de 1799 titulada *La Moderna Educación* lo que dice al respecto:

“..Moda, moda, ¿Cuál nos tienes?  
¿Cuál nos traes? ¿Cuál nos llevas?  
Con tus locos caprichos  
Y tus quimeras,  
Las cabezas conviertes  
En calaveras...”<sup>2</sup>

La importancia que se daba a esa práctica diaria que es vestirse y a su acompañante la moda queda reflejada en las múltiples órdenes, prohibiciones y continuas referencias en todos los medios de expresión de la época, a sus continuos cambios y a todos aquellos que las seguían, haciendo responsables de ello “en gran parte o en todo de los caprichos, invenciones y codicias de sastres, zapateros, ayudas de cámara, modistas, reposteros, cocineros, peluqueros y otros individuos igualmente útiles al vigor y gloria de los estados...”<sup>3</sup>. En *El maestro de modas*<sup>4</sup>, de Marcolini, autor de tonadillas se transparenta el importante papel de estos oficiales en la sociedad dieciochesca:

“Maestro de modas todos me estiman  
calzo a la inglesa  
sigo a la ungría y a la  
francesa es bien que bista  
traigo a la dernier la chupa  
las bueltas ajustaditas[...]  
el sombrero a lo roquito  
de piedras ricas evillas  
el calzon asolapado  
y medias de tramas ricas...”

<sup>1</sup> GLENDINNING, N. (1966, p.105-120).

<sup>2</sup> SUBIRÁ, J. (1932, p. 52).

<sup>3</sup> CADALSO, J. (2000).

<sup>4</sup> [B]iblioteca [H]istórica de [M]adrid, Mus, 132-11

Durante el siglo XVIII y sobre todo en la segunda mitad, España se debate entre las modas nacionales y las venidas del extranjero, concretamente de Francia, que desde mediados del siglo XVII había impuesto su moda en toda la Europa aristocrática. En la Tonadilla titulada *La Modista*<sup>5</sup> al hablar de las últimas modas la intérprete contesta:

*"Decid las modas  
Que ultimas son  
Las que hay en Francia  
Aquestas son..."*

España no pudo escapar a su influjo y no solamente afectó a las clases más elevadas sino que los medios de difusión como el famoso *Mercurio Galant*, consagrado a la moda desde 1672, llegaba a todas las clases sociales, según nos informa la tonadilla arriba mencionada:

*"lea vostet el Mercurio[...]  
An las cintes é Yscofiètes  
Ay tambien mucho primor  
[...]Yscofietes oh Mon Die!  
La Dama qe una se pone  
Conquista mas que Scipion  
Mes ay esta mi criada  
Qe viene ala parfaccion  
Si boste quiere que entre  
Lo podra mirar mejor  
[...]verra bosté que ella viene  
come el Mercurio conto...."*



Antonio Marcolini, *El maestro de modas* (tonadilla),  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

Ahora bien las modas no afectaron únicamente a las vestimentas sino también a otros ámbitos de la vida. Son continuas las críticas al fuerte afrancesamiento de un sector de la sociedad española. Las *Cartas Marruecas* escritas por D. José de Cadalso en 1789, nos ofrecen un ejemplo de la influencia francesa en las costumbres y en el lenguaje de una dama. En la carta XXXV<sup>6</sup>, comenta el personaje Nuño a un amigo lo sorprendido que ha quedado al leer y no comprender el sentido de muchas de la frases que en una carta remitía su hermana a una amiga de Burgos. *Deshabillé, bonete de noche, hacer un tour, toileta, modista, maître d'hotel* etc, son algunas de las palabras de difícil comprensión que formaban esas frases. La mayoría de estas voces hacen referencia a vestidos o prendas de vestir que ocupaban los guardarropas de las clases altas, pero también hacen referencia a otras actividades de la vida: personal del servicio doméstico, cocineros, gastronomía, diversiones, etc. Durante la

<sup>5</sup> BH.M, Tea 222-32

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 235

segunda mitad de siglo las cosas fueron evolucionado de manera muy diferente a como se habían desarrollado en los años precedentes, la influencia de las nuevas corrientes filosóficas y la introducción por parte de la aristocracia de todas las modas extranjeras empezaron a cambiar las pautas de comportamientos tradicionales. Reuniones, bailes, paseos, teatros, comenzaron a practicarse tal y como hoy los entendemos, propiciaron las relaciones sociales y fueron los lugares idóneos para exhibir y demostrar estar al tanto de las últimas novedades. Por el contrario, no faltaron reacciones de casticismo como esta que nos muestra la tonadilla de 1775 titulada *¡Que de temores!*<sup>7</sup>

*“Nose con que motivo  
las extranjeras  
quieren ser el asombro  
de la Majeza  
Donde esta una andaluza  
No abra quien la compita  
Para echar un caramba  
Un mirar a lo zaino...”*

Como mencionábamos al principio Goya y otros pintores de la época, como Antonio Carnicero, Paret y Alcazar, Ginés de Aguirre, Lorenzo Tiépolo, etc. nos han dejado un rico repertorio de los vestidos masculinos y femeninos de su época, tanto el de las clases altas y medias, como el de las gentes del pueblo. Entre las primeras coexistieron los dos estilos de vestir muy diferentes; el tradicional español, y el que seguía fielmente las modas que venían de París.

La testamentaria de María Ladvenant realizada tras su muerte en 1768, es un magnífico documento para conocer los vestidos de moda internacional que se llevaron en España. Esta famosa tonadillera que murió cuando tan sólo tenía veinticinco años, fue una de las actrices más famosas en su género, protegida de la Condesa-Duquesa de Benavente, mujer culta, que le abrió las puertas a las reuniones más selectas del momento. El contacto con intelectuales, políticos y aristócratas le permitió conocer las pautas de comportamiento, usos y costumbres de los más privilegiados. Su guardarropa fue famoso por el lujo de sus vestidos, más de noventa dejó en sus armarios y algunos sin estrenar<sup>8</sup>. Esta mujer o mujeres del teatro, majas al fin y al cabo, como escribe Carmen Martín Gaité, “fueron, creo, el vehículo más eficaz para trasladar modelos populares e injertarlos en los gustos de la nobleza”<sup>9</sup>. Curiosamente en su testamento aparecen más vestidos que siguen la moda internacional que los que siguen la moda nacional, vestidos carísimos que sirvieron para pagar tras su muerte a varios

<sup>7</sup> B.H.M, Tea 223-55. En esta tonadilla debieron de barajarse los términos extranjeras y francesitas, porque en la partitura aparece también francesitas, pero ha sido tachado.

<sup>8</sup> COTARELO Y MORI, E. (1896).

<sup>9</sup> MARTIN GAITE, C. (1987, p. 101-104).

acreedores, como a D. Francisco Antonio de Retes, mercader de sedas en la Puerta de Guadalajara<sup>10</sup>.

Antes de conocer qué vestidos se llevaban en España en el período que nos ocupa, tenemos que decir que a lo largo del siglo XVIII, las mujeres llevaron sobre la camisa, la prenda más íntima, una prenda emballenada que modelaba el busto según los ideales de belleza del momento, esta prenda recibió el nombre de *Cotilla*. A partir de 1785 se comienza a usar la palabra *Corsé* para referirse a la misma prenda. De cintura para abajo y sobre las enaguas se llevaron armazones que ensanchaban las caderas y ahuecaban, siguiendo también los dictados de la moda, las faldas. Estos armazones a lo largo de todo el siglo XVIII recibieron en España el nombre de *Tontillo* y consistía en una falda a la que se le cosían aros circulares de ballena o de otra materia, puestos de manera concéntrica uno detrás de otro.

La moda a la francesa, se observa en el vestido que llamaban de gala o de Corte, es decir el que se vestía en los actos más protocolarios. Este vestido se componía de un cuerpo y una falda. El cuerpo emballenado con mangas hasta el codo, quedaban rematadas por volantes de encajes. La falda se vestía sobre un *tontillo* y sobre ésta se ponía otra falda con una gran cola. Con un vestido de características semejantes aparece la Infanta Carlota Joaquina retratada por Salvador Maella en 1785.

Son varios los vestidos de corte que María Ladvenant poseía y casi todos de una extraordinaria riqueza, como este confeccionado “con tela de oro y fondo de terzianela color de punzo que se compone de *Brial*<sup>11</sup>, *Jubon*<sup>12</sup> y falda forrada en tafetán blanco guarnecido todo de nuditos de seda y oro quasi sin estrenar en siete mil reales”. Los tontillos, indispensables para este vestido no faltan evidentemente en el inventario de la actriz y entre todos resalta un “tontillo de tafetán color de rosa” valorado en 180 reales<sup>13</sup>.

Otro vestido que alcanzó gran difusión entre las mujeres españolas fue el llamado *Robe à la française* y que en España se le dio el nombre de *Bata*, es en 1744, cuando lo encontramos así llamado en el ajuar de la Infanta María Teresa<sup>14</sup>. Este vestido empezó a usarse en 1720 y fue y siguió llevándose para actos muy solemnes hasta finales del siglo XVIII. Confeccionado con vistosas y ricas telas de seda, se caracterizaba por ser un vestido largo y abierto por delante que dejaba ver la falda llamada *brial* y por sus decorativos pliegues que arrancaban del escote de la espalda recorriéndola hasta abajo y prolongándose a veces en una cola. Este vestido se conoce también con el nombre de *plis Watteau* porque fue el pintor que lleva el mismo nombre el que primero lo retrató. Son numerosas las imágenes que hasta nosotros han llegado de mujeres luciendo este vestido. En el ajuar de la infanta Carlota Joaquina en 1785 hay una gran cantidad de batas remitidas desde París y las batas que aparecen en la



Mariano Salvador Maella, *La infanta Carlota Joaquina*, 1785,  
© Museo Nacional del Prado, Madrid

<sup>10</sup> Esta información del Archivo de Protocolos de Madrid me ha sido facilitada por Amelia Leira Sánchez, Historiadora del Arte y especialista en la Historia del Vestido.

<sup>11</sup> Se llamaba *Brial* a la falda que se ponía encima de las demás. El *Diccionario de Autoridades* de 1726 la define como “Género de vestido o traje, de que usan las mugeres, que se ciñe y ata por la cintura, y baxa en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo: por cuya razón se llama también *Guardapiés* o *Tapapiés*, y de ordinario se hace de telas finas como son rasos, brocados de seda, oro o plata”.

<sup>12</sup> Se llamaba *Jubón* a la prenda que vestía el cuerpo de la cintura para arriba. Hubo jubones femeninos y masculinos. Ambos fueron evolucionando por caminos diferentes pero adaptándose a la silueta de moda en cada momento.

<sup>13</sup> [A]rchivo de [P]rotocolos de [M]adrid, Protocolo nº 18.795. Escribano Lorenzo Terreros.

<sup>14</sup> [A]rchivo [H]istórico [N]acional, Sección Estado, leg. 2504-2505.

testamentaria de Maria Ladvenant, algunas de ellas van acompañadas de un delantal como se indica “una bata de terciopelo de holanda, color de cereza, guarnecida toda de mentas finas y encaje de oro fino de París, con su devantal correspondiente, sin estrenar, dentro de una caja de cartón”<sup>15</sup>. La bata es uno de los vestidos que más se menciona en las tonadillas, lo que nos informa de su enorme éxito entre la población femenina.

La Polonesa, fue otro vestido clásico francés *Robe a la Polonoise*. Hacia 1770 se produce una sucesión de modas de inspiración oriental en las que muchas veces la inspiración sólo queda en el nombre. La polonesa fue un vestido de calle que se usaba sobre todo para paseos matinales y se intentaba que fuera más ligero y funcional que la bata. Constaba como todas las robes de dos piezas vestido y falda interior de la misma tela. La cintura estaba muy ajustada en la espalda, la falda del vestido tenía a lo largo dos galones deslizantes que podían fruncirse formando tres faldones redondeados. Por delante se cerraba sobre el pecho con un lazo o unas flores y dejaba debajo un espacio en forma de “V” invertida que se cubría con dos pequeñas piezas que imitaban un chaleco. La falda interior dejaba ver los tobillos y solía ir rematada con un volante. Las mangas llegaban al codo y terminaban en una especie de manguitos de tela fina fruncida llamados *rodetes*. Hubo muchas variantes de este vestido y que recibieron los nombres de: *a la circasiana, polonesa a la inglesa, a la española*, etc.

El vestido llamado *Desabillé* fue uno de los más populares en España. Recibieron este nombre en Francia, las prendas cortas que tenían la misma forma que los vestidos de moda pero cortadas a la altura de las caderas y acompañadas de una falda de la misma tela. En 1803 el Diccionario de la Lengua Castellana lo define de la siguiente manera: “vestidura de que usan mucho las mujeres, compuesta de brial y media bata de la misma tela y color, con guarniciones o sin ellas, según el gusto de quien las gasta. Es voz francesa recientemente introducida”. Los desabillés en España fueron popularísimos entre todas las capas sociales. En la tonadilla titulada *La Maja constante*, relata que lo primero que hizo un oficial tallista al ganar veinticuatro mil reales en la lotería, es vestirse él a la moda y regalarle a su novia:

*“Escofieta y bata  
Savillé de moda,  
Lazo y arracada,  
Zapatos pajizos  
Con orejas pardas  
Y su par de hebillas  
Aclavicordias”*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> A.G.P. Protocolo nº 18.793. “Carta de pago otorgada por D. Francisco Antonio de Retes y Compañía a favor de la Testamentaria de Maria Labenant”.

<sup>16</sup> SUBIRÁ, J. Op. Cit. p. 53.



A partir de 1775 empezó a introducirse en Francia la moda inglesa por ser más cómoda y práctica y de allí pasaría a España. El vestido a la francesa o *robe à la française* se dejó para los actos más ceremoniosos y la vida diaria empezó a vestirse con la *robe à l'anglaise*. Siguió siendo una robe, es decir, un vestido abierto de cintura para abajo sobre una falda interior. Su éxito radicó en la supresión de la cotilla y el petillo, incorporando las ballenas al mismo cuerpo del vestido. Este por detrás terminaba en una punta alrededor de la cual la falda estaba muy fruncida de manera que el abultamiento lateral de la bata se trasladó hacia atrás. Naturalmente se prescindió del *tontillo* pero en Francia se llevó sobre una *tournure* o *faux cul* que hacía sobresalir aún más la parte de detrás. En España no se tienen noticias de que se usara y al vestido de similares características se le llamó *Vaquero* hecho a la inglesa<sup>17</sup>.

A finales de los años 80 se hicieron desabillés con la forma del cuerpo del vaquero, abiertos por delante, ceñidos al cuerpo, a veces reforzados con ballenas, con mangas estrechas y largas hasta la muñeca, el escote relleno por un pañuelo cada vez más abultado. Se llevaban con un brial o guardapiés. Primero tuvieron faldones largos pero poco a poco se fueron acortando. En Francia era llamado *Carcó* o *Pierrot* y de aquí el nombre de *Pirro* en España. En el caso de la Infanta Carlota Joaquina se les llama deshabillés o Pieros y van siempre acompañados de un guardapiés: "Un piero ò Desabillé y su Guardapiés de Groditi blanco fondo raso, guarnecido de gasa y blonda"<sup>18</sup>.

Como prendas de encima y de abrigo las mujeres se cubrían con *capotes* cortos, *mantillas*, *manteletas* y *el cabriole*, este último especie de capote sin mangas con aberturas para pasar por ellas los brazos.

En la segunda mitad de siglo y coincidiendo con la aparición de los vestidos arriba mencionados cambió también la silueta de la cabeza. A las cabecitas pequeñas de apretados rizos típicos del Rococó, le sucedió una cabeza en la que los peinados empezaron a elevarse y complicarse que hizo necesario el uso de pomadas para mantenerlos erguidos, alcanzando en los años setenta su mayor exageración, sólo la guillotina pudo acabar con ellos. Tan importante cambio no pudo pasar desapercibido y así de gráfico lo recoge esta tonadilla titulada *Amolador y la guisandera*<sup>19</sup> en la que preguntaba una chusca a un "extrangero[...]digame Monsiu[...]que la corte de España le aparecido[...]que siente del peinado



Pablo Esteve, *Noticias de los Peinados del Peluquero francés* (tonadilla), 1787, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

<sup>17</sup> LEIRA SANCHEZ, A. (1985, p. 92-94).

<sup>18</sup> [A]rchivo [G]eneral de [P]alacio, Ajuar de la Infanta Carlota, 1785, PR.1, "Lo que sigue del estado de Batas y otros vestuarios de Damas para el uso de S.A.R. La Señora Ynfanta Doña. Carlota. p. 48.

<sup>19</sup> B..H.M. Tea 219-58.

*De las mugeres  
Escocha que ya digo  
Lo que parece  
Eyo vi cierta Madama  
Con un peinado tan alto  
Que pense que en la cabeza  
Llevaba un glovo inflamado...”*

Los peinados y con ellos sus inventores alcanzaron gran importancia en este siglo, con razón Torres Villarroel<sup>20</sup>, defensor acérrimo de la tradición española, calificaba a los peluqueros especialmente a los franceses, sastres y zapateros como los hombres ricos de este siglo. Con este interés por la peluquería adquiere especial importancia ese espacio donde el tocador había sido destinado. La cubrición de este mueble con finas y ornamentadas telas blancas de Holanda y los objetos que sobre él se mostraban, fueron necesarios para conseguir un perfecto embellecimiento. Se cuidaron con esmero, como este de la Infanta Carlota “un tocador hermoso de punto de Argentan con un gran sobretodo de lo mismo, y el pequeño sobretodo igual y un lienzo para remudar el encaxe del pequeño sobretodo”<sup>21</sup>. Una práctica usual que hoy nos resulta chocante, era el que las damas de cierta categoría podían recibir en su tocador, mientras que ella era atendida por su peluquero, a varias visitas<sup>22</sup>. Fue uno de esos lugares en los que parece ser imprescindible la presencia del cortejo de las señoras.

Estos peinados se enfatizaron con los tocados llamados bonetes, *bonnets* en francés que igual que los peinados poco a poco se fueron complicando. En el ajuar de la infanta Carlota cuando se habla de tocados y aparecen varios no se habla de bonetes sino se usa la mucho más española palabra *Escofieta*. Fue la estrella de los tocados, cuando se habla de moda en las tonadillas siempre aparece la escofita. Es un tocado complicado en el que aparecen adornos de encajes, flores, lazos, cintas y plumas.

Dentro de la familia de los tocados, el sombrero empezó a usarse tardíamente en España, alrededor de los años 80 y apenas se popularizó, sólo las señoras muy elegantes los usaron. Quizás su uso favoreció la pérdida de volumen a esas extraordinarias cabezas femeninas, pero sólo perdió en altura, quizás por el peso del sombrero.

La estrella de los zapatos fueron las hebillas, algunas de considerable valor. En los años setenta los zapatos eran apuntados con tacón, bastante cerrados y en los ochenta se pusieron de moda los de seda bordados, escotados y con un poco de tacón. Como complemento, un buen número de cintas, encajes, pañuelos, delantales, el pequeño llamado *escusalín*, de los que María Ladvenant tiene unos cuantos y alguno de ellos de exquisita labor: “un escusalí de

<sup>20</sup> TORRES VILLARROEL, D. (1976, p. 212).

<sup>21</sup> A.G.P. Ajuar de la Infanta Carlota, PR 1, p. 28.

<sup>22</sup> El retrato colectivo de la familia del Infante D. Luis pintado por Goya en 1784, es un bello documento en el que nos ha quedado retratada una de las prácticas usuales de la época. Doña María Teresa de Vallabriga, mujer bellísima, no dudo en posar ante su familia y ante los futuros espectadores con su peinador sobre los hombros esperando a ser peinada por su peluquero.

encaxes de Plata guarnecido con sobrepuestos de encaxe de oro y lentejuelas de lo mismo y flores de cinta de varios colores...”<sup>23</sup>.

También las flores de tela hechas a mano tuvieron durante toda la centuria un éxito constante por la variedad de aplicaciones que podían hacerse con ellas. En los tocados, en las faldas de los vestidos, en el pecho, etc, se podían colocar este elemento decorativo. Nuevamente María Ladvenant nos sorprende por la interesante colección de flores de tela que relaciona en su testamento. En ramo o solas hay una buena muestra de ellas “un ramo de flores de pluma en diez reales[...]Una rosa echa de blonda en diez cuatro reales[...]Otro ramo de violetas, mal tratado, en quatro reales...”<sup>24</sup>. Paletinas, mantos, abanicos, relojes, guantes etc. fueron accesorios imprescindibles en el ajuar de una dama.



Andrés Ginés de Aguirre,  
*Puerta de Alcalá y la fuente de Cibeles, 1786*,  
© Museo Nacional del Prado  
(Depositado en el Museo Municipal de Madrid)

Junto a estas modas importadas las mujeres españolas habían ido diseñando apenas sin darse cuenta un traje nacional. Los extranjeros que viajan a España observaron una cierta uniformidad en los vestidos femeninos. Son varios los viajeros que han dejado escrita su impresión al contemplar las calles más concurridas de Madrid. Bourgoing en su visita nos comenta “En lugar de ese abigarramiento de trajes y peinados que en otros lugares públicos de Europa despliega una variedad sin la cual el gusto no se concibe, se ven en el Prado mujeres uniformemente vestidas, cubiertas de velos negros o blancos que encubren, en parte, sus rasgos, y hombres envueltos en sus amplios abrigos, generalmente de color oscuro; de manera que este paseo del Prado, a pesar de lo hermoso que es, parece el teatro de la gravedad castellana por excelencia”<sup>25</sup>. La falda negra llamada basquiña y la mantilla fueron los elementos más característicos de este vestido que se ponían las mujeres, de todas las capas sociales, para salir a la calle pues, cuando entraban de visita en alguna casa se las quitaban. La basquiña siempre era de color negro y confeccionada con ricas telas y la mantilla, podía ser blanca o negra. A partir de 1760 se puso de moda confeccionarla de telas finas como la muselina, tela cara de importación que sería más tarde prohibida en la pragmática de 1770. Son numerosas las alusiones a esta prenda tan castiza como fue la mantilla por su especial complicidad y adaptación al lenguaje corporal de las españolas. No pocas intrigas avivaron aquellas siluetas femeninas tapadas y uniformadas por la mantilla. Goya retrató con este vestido a la reina, a importantes damas y a la pequeña Teresa de Borbón y Villabriga.

La importancia de vestirse, ya fuera a la española o a la francesa, con la finalidad deseada, como signo de apariencia y de todo lo que ello implicaba no podía pasar desapercibido a

<sup>23</sup> A.P.M. protocolo nº 18795.

<sup>24</sup> A.P.M. protocolo nº 18793as.

<sup>25</sup> BOURGOING, J.J. (1788, t.1. p.235).



Francisco de Goya, *El quitasol*, 1777  
© Museo Nacional del Prado

la polémica que durante el siglo se debatió sobre el lujo y sus consecuencias en toda Europa y de cómo los pensadores ilustrados lo consideraron conveniente como posible impulsor de la industria y del comercio del país. Pero siempre el problema radicó en que los artículos de vestir venían del extranjero y por el contrario la industria que favorecían era la de otros países. La mayor parte de las pragmáticas que se han dado a lo largo de la historia del vestido han sido con la finalidad, entre otras cosas, de frenar el lujo, prohibición de productos extranjeros y potenciar la industria nacional. El proyecto de un traje nacional no es ni más ni menos que el resultado de la preocupación por frenar el lujo de políticos y de la sociedad en general. Este traje nacional no tenía nada que ver con el traje de majos y majas producto de la reacción casticista frente a las corrientes extranjerizantes.

Hacia 1750 está plenamente definido el fenómeno del majismo que se consolida especialmente en Madrid como respuesta popular a los profundos cambios sociales. El cante, el baile, la gallardía, la valentía y hasta la insolencia son expresiones que quedaron asociadas al majismo y a su estilo de vestir. El traje de majo se caracterizó por sus alegres colores, guarniciones y hechura muy diferente al vestido masculino imperante que seguidamente comentaremos. El vestido de majo se componía de la *jaqueta* o *chaqueta* con

pequeñas solapas en lugar de la casaca; un *chaleco corto* y *los calzones*. Alrededor de la cintura se ponían la faja de vivos colores y en lugar de *corbatín* un pañuelo al cuello anudado por delante. Las medias y los zapatos no presentaban características propias y para cubrirse como prenda de encima usaron la castiza capa larga que Carlos III había intentado prohibir en 1766 provocando el famoso motín contra el ministro Esquilache. Contrarios a las pelucas, los majos se peinaron sin rizos y grandes patillas recogiendo el pelo en una redecilla o cofia. Sobre este tocado podían ponerse el sombrero de tres picos o la montera.

El vestido de maja estaba compuesto de un jubón con solapas, ajustado al talle sin ballenas, mangas ceñidas y de una falda que recibía el nombre de guardapiés que no llegaba a cubrir los tobillos y un delantal. Igual que los hombres, las majas gustaron de decorar su cuello con un pañuelo blanco o de color. El pelo se llevaba recogido en una cofia adornada con cintas. Alrededor de 1780 se la empieza a llamar *escofia*. La mantilla fue el elemento más castizo del vestido de maja y como hemos visto del ajuar femenino.

La nobleza y la aristocracia sintieron especial interés por lo popular y lo castizo quizás fomentado en parte por los Príncipes de Asturias, Don Carlos y Doña María Luisa de Parma, este interés propició que estas clases incorporasen prendas a lo majo en su vestuario para ser usadas ocasionalmente. En el famoso cartón para tapices conocido como *La gallina ciega*, observamos entre los hombres y mujeres que participan en el juego, las vistosas prendas a lo majo que llevan algunos junto a otros elegantes cuyos atavíos les delatan no pertenecen a las clases populares.

Los hombres no permanecieron ajenos a los caprichos de la moda y quizás no hubo otro siglo en la historia del vestido en el que los hombres tuvieran mayor libertad a la hora de elegir hechuras, tejidos, colores u ornamentación. Fue el momento perfecto para entrar en escena los jóvenes llamados Petimetres, emocionados por la moda y adaptando en extremo siempre su físico a sus pendulares caprichos. La tonadilla *El Petimetre y la Maja* de 1768<sup>26</sup> de autor anónimo, nos describe algunos rasgos característicos de estos personajes que dieron tanto de que hablar y de escribir:

*“oque pena que cuidado  
cuesta en aqueste Madrid  
tenerse que componer  
para haberlo de lucir  
no ay aquí quien sepa armar  
ni quien cortar pueda aquí  
un vestido a la dernier  
y un sombrero a la Brusbic  
por eso abomino yo  
lo rudo de este País...”*

<sup>26</sup> B.H.M. Mus, 123-3.



Francisco de Goya, *El duque de Alba*, 1795,  
© Museo Nacional del Prado

El vestido masculino estuvo compuesto durante todo el siglo de tres prendas: *Casaca*, *Chupa* y *Calzones*. Este vestido procedente en parte del atavío militar, fue adoptado por Luis XIV alrededor de 1670 y perduraría durante todo el siglo XVIII con cambios en mangas, vueltas de mangas, largo de los faldones, cuellos y largo de la chupa pero la hechura y funcionalidad apenas fue alterada. La casaca era la prenda exterior con mangas que cubría el cuerpo hasta las rodillas. Se cortaba el cuerpo y faldones en una sola pieza, es decir sin corte en la cintura, tenía aberturas con pliegues en los costados y también en la parte trasera. Durante la segunda mitad del siglo XVIII lo más significativo es que los pliegues de las aberturas laterales se van desplazando hacia detrás y que las vueltas de mangas cada vez se hacen más estrechas. Con Carlos III la casaca se va haciendo cada vez más ligera, las mangas se hacen más largas y estrechas y al cuello –antes a la caja– se le añade una tirilla. Los delanteros se fueron poco a poco redondeando y los faldones abriendo cada vez más, dejando ver ampliamente la chupa. Con Carlos IV estas características se siguen manteniendo y su evolución quedará reflejada en la altura que va tomando la tirilla del cuello.

La chupa se vestía sobre la camisa, con mangas o sin ellas iba debajo de la casaca. Ajustada al cuerpo hasta la cintura, quedaban abiertos los faldones por la abertura trasera y laterales. A principios de siglo la chupa era casi tan larga como la casaca, es decir que llegaba hasta las rodillas. A partir del reinado de Carlos III empieza a acortarse hasta adquirir la hechura de su sucesor el chaleco. Generalmente se confeccionaba con distinta tela a la de la casaca y calzones.

Los calzones era la prenda que cubría de la cintura a las corvas, parte de ellos estaban cubiertos por la chupa y se ajustaban a la piernas por medio de una jarretera y su hebilla. Los calzones se confeccionaban de la misma tela que la de la casaca. Complementos importantes fueron los volantes de encajes que sobresalían por la bocamanga de la casaca y el corbatín, banda de fina muselina que se enrollaba alrededor del cuello y se abrochaba por detrás con una hebilla. Fue también frecuente el corbatín con guirindola a modo de chorrera. Un complemento que no podía faltar en este traje masculino del siglo XVIII fue la peluca. Hubo una gran variedad de modelos pero al empolvarlas con polvo de arroz quedaban todas las cabezas uniformadas, resultando difícil distinguir jóvenes de mayores. La peluca dificultó notablemente el uso del sombrero, pero no por ello dejó de ocupar un espacio en los guardarropas masculinos. Los fabricantes rápidamente idearon un sombrero completamente plano sin copa que podían llevar debajo del brazo, ahora bien de los sombreros en su total funcionalidad el más famoso del siglo fue el conocido con el nombre de *Tricornio*, cuya forma surge al doblar el ala en tres partes.

Las piernas se cubrían con las medias generalmente de seda. Las más solicitadas fueron las de color blanco pero sabemos que se hacían de otros colores. Quedaban ajustadas a las piernas con ligas, algunas de gran belleza, por el color y por los motivos decorativos. En cuanto al calzado, el más famoso en el momento que nos ocupa es un zapato ajustado al pie con hebillas, especial elemento decorativo y que llegaron alcanzar un gran protagonismo. Las había de diferentes formas y algunas fueron realizadas con materiales ricos.

Guantes, pañuelos, manguitos y bastones acompañaban con frecuencia al hombre elegante, pero a partir de 1780 el hombre elegante centraría su atención en la moda que venía de Gran Bretaña. Este país que política y filosóficamente había despertado admiración entre los intelectuales europeos, también se fijaron en su traje, sobre todo en el que vestía el aristócrata de la campiña inglesa. Funcionalidad y sencillez fueron la clave de su éxito y conectaron magníficamente con el discurso básico de la mentalidad ilustrada. España y especialmente Andalucía mantuvo un comercio muy activo con Inglaterra: lana y vinos a cambio de muebles –el estilo Chippendale– y relojes. Estos entraron en España por centenares y los famosos constructores como Evans y Taylor tenían aquí sus mejores clientes<sup>27</sup>. Aportación inglesa al guardarropa masculino fue el *Frac* y el calzón ceñido a las piernas. El *Frac* se hacía de paño, contrastando con las casacas de seda. Se caracterizaba por su gran cuello alto, solapas y faldones que quedaban muy retirados dejando ver ampliamente los calzones. En los años setenta fue reproducido en la gran Enciclopedia francesa. El calzón ajustado fue una novedad y también lo fue la largura, se le dio el nombre de pantalón y en Francia se le llamó *pantalón a la husarde*, aunque era de distinto origen y hechura que el pantalón de los *sans cultotes* del que procede el que se implantó en el siglo XIX. Este traje se acompañaba de botas altas y flexibles, con un reborde de gamuza, vuelto.

En 1789 tuvo lugar la Revolución Francesa y en España durante esos años se mantuvieron durante algún tiempo las modas francesas y las modas originales españolas, pero en las que se aprecia una tendencia hacia la sencillez. El vestido a la moda francesa que más se usó durante estos años fue el *Vestido Camisa*, puesto de moda por Maria Antonieta y desaprobado por gran parte de sus súbditos<sup>28</sup>. Se caracterizaba por su forma y corte sencillo realizado con finas y ligeras telas entre las que triunfaron las de color blanco que se



Antonio Casanovas (Atrib.), *Escena de alcoba*, Museu Nacional d'Art de Catalunya

<sup>27</sup> MARQUES DE LOZOYA (1944, p., XII y XIII).

<sup>28</sup> DELPIERRE, M. (1996, p. 138).



ajustaban en la cintura con una banda de color. Su hechura parecía haber surgido de las ideas renovadoras de la ilustración, la sencillez predicada por Jean Jacques Rousseau y la nueva industria. Qué lejos estaba Maria Antonieta de presagiar que el vestido que ella puso de moda sería al mismo tiempo el baluarte de los que la llevaron al cadalso pues su sencillez fue la más silenciosa oposición a las extravagantes formas y adornos de los vestidos anteriores. Uno de los primeros actos de la Asamblea General fue la abolición solemne de las diferencias de clase en el vestir.

La Revolución Francesa fue el colofón de todos los cambios que se habían ido sucediendo a lo largo del siglo, transformó a la sociedad europea y al vestido del que sí podemos decir que experimentó una verdadera revolución, especialmente el femenino. Por primera vez en mucho tiempo las mujeres liberaron su cuerpo de las rígidas varillas de la cotilla. El cuerpo al que no se le había tenido nunca en cuenta pudo mostrar libremente su formas naturales. El movimiento Neoclásico había triunfado en la pintura y en la arquitectura y también triunfó en el arte del vestir. Los vestidos se inspiraron en las túnicas greco romanas de las estatuas clásicas y de aquí surgió la silueta de una mujer esbelta, con el talle alto, la cabeza pequeña y el zapato plano. En paralelo, las modas inglesas siguieron en uso con gran auge en los años noventa. En cuanto a los hombres, la revolución fue total por su renuncia a los ricos tejidos de vistosos colores, y ornamentos que había disfrutado antes, cambiando la belleza por lo práctico.

A pesar de los esfuerzos por parte de los gobernantes de cerrar herméticamente la frontera a las ideas revolucionarias y aislar el país de cualquier medio de información que pudiera transmitir las –suprimiendo todos los periódicos por decreto en 1791 excepto la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*– nada pudo frenar la fuerza de los acontecimientos y menos aún la de las modas. Los españoles se rindieron a las nuevas tendencias y las extravagancias de Incroyables y Merveilleuses fueron copiadas por nuestros Currutacos y Madamas de nuevo cuño. Estos personajes sucesores de los petimetres de la década de los ochenta comienzan a aparecer en los medios de comunicación a partir de 1795 bajo el nombre de currutaco. Fue D. Juan Antonio Zamácola, alias Don Preciso, quien dedicó en el *Diario de Madrid* una serie de cartas criticando el fenómeno y que posteriormente darían lugar al *Libro de moda en la Feria*<sup>29</sup>. Del mismo autor y con el mismo tema es el *Elementos de la Ciencia Contradanzaria* de 1796 y en torno a esos años hay cartas y anuncios en los Diarios que tratan de lo mismo, es decir criticando a hombres y mujeres que siguen rigurosamente las modas del extranjero, contrarias a la esencia del carácter español. Ni que decir tiene que esta nueva crítica, como ocurría con los petimetres, encontró nuevamente en la tonadilla un nuevo negocio. En 1797

<sup>29</sup> ANDIOC, R. (1991).



cantó la tonadillera Joaquina Artega con música de Laserna, *La Ciencia Currutaca y las Damas de Nuevo Cuño*<sup>30</sup>.

Como vestía el currutaco y la dama de nuevo cuño para provocar tanta expectación en la sociedad que les tocó vivir y eso que tenían la cabeza de grillo y todo su talento y tiempo lo empleaban en su vestido. La tonadilla arriba mencionada con el lenguaje satírico que la caracteriza nos describe muy fielmente la moda de estos personajes que curiosamente no era ni más ni menos que la que llevaban aquellos que seguían la moda internacional, ya viniera de Francia o de Inglaterra, pero sin las excentricidades ni la engolada pose que tanto se les criticaba. La dependencia del traje español respecto al inglés y al francés se pone de manifiesto en los nombres mismos de las prendas en uso: Chal, Frac, Citoyen, Paletot, Surtú....



L. Boilly, *El encuentro*, ca. 1801,  
Col. Alain de Rothschild

Ya vimos como la Revolución acabó por un tiempo con las cotillas y los tontillos y el cuerpo liberado de estos artilugios pudo libremente disfrutar de sus movimientos gracias al vestido suelto y vaporoso que sólo se ceñía en el talle. Este vestido llamado camisa, fue el preferido en estos años de cambio de siglo cuyo origen habría que buscarlo en la camisa que puso de moda María Antonieta. Esta camisa pasó de Francia a Inglaterra y fue allí donde se le subió el talle y se le practicaron ciertas modificaciones. Se trataba de un vestido sencillísimo, generalmente de color blanco, que imitaba las túnicas greco-romanas de la estatuaria clásica. Así se describe en la tonadilla que lleva por título *Las Damas de Nuevo cuño*:

*"Es una túnica atada  
Por debaxo de los brazos,  
Que hace vaya el cuerpo suelto,  
Y nunca lleve embarazo;  
Y causa tanto respeto  
Con su vestido plegado,  
Que una muchacha parece  
Un Abad de San Bernardo"*

Ciertamente se trataba de un simple vestido largo con pasacintas en el escote y bajo el pecho para recoger los frunces. Podía tener manga larga o corta, esta última especialmente para la noche y en este caso con una gran cola. En las camisas de día el escote solía ir cubierto por un pañuelo:

<sup>30</sup> SUBIRA, J. Op. Cit, pág. 60.

*“No se trata de pañuelo  
Entre estas preciosas Damas,  
Que en el verano calienta,  
Y en el invierno embaraza:  
A más que como en las modas  
Tanta sencillez se observa,  
El llevar nada superfluo  
Degrada a las Petimetras”*

Este vestido fino y transparente puso en marcha el uso de *los pantalones* femeninos como queda expresado en la citada tonadilla.

*“en los bayles  
debe el pantalón llevarse,  
que para mayor decencia  
se usa de color de carne.  
Para los que han de casarse  
Es esta una moda buena,  
Que así se ve la muger  
Por de dentro y por de fuera”*

Una de las prendas de encima para proteger del frío al que estaban expuestas estas damas al vestir telas tan ligeras, fue el *Chal*. Esta prenda que tiene su origen en Inglaterra “*Shwal*” estuvo muy de moda en el momento que nos ocupa alcanzando su mayor éxito después de la campaña de Napoleón en Egipto de 1798<sup>31</sup>. Fue una de las prendas preferidas de la Damas de nuevo cuño y de él la tonadilla nos cuenta:

*“Es un mixto bien mirado  
El chal a lo que yo entiendo  
Entre un dengue de gitana,  
Y un alquicel de Marruecos:  
Van echados sobre el hombro,  
Y por detrás arrastrando.  
Con eso van las mugeres  
Con cola como lagartos”*

<sup>31</sup> LEIRA SÁNCHEZ, A. Op. Cit, Madrid, 1985, lp. 255.



*El elegante Petimetre o el Lechuguino, ca. 1820,*  
Museo Municipal de Madrid

Los calzados de la época no pueden verse cuando se viste la camisa con su larga cola:

*"Con los vestidos del día  
Ya no hay lujo en el calzado;  
Pues lo que falta de arriba  
Sobra todo por abaxo:  
Con lo qual la honestidad  
Exactamente se observa,  
Dando a entender que las damas  
ya no tienen pies ni piernas"*

Con este vestido de talle alto se calzaron zapatos o chinelas planas inspiradas en las que llevan las estatuas clásicas. En esta tonadilla se hace referencia al uso de la peluca entre muchachas muy jóvenes, lo cual puede favorecer a que "el juicio que a algunas falta/aparenten sus cabezas", sin embargo los peinados preferidos eran aquellos que se inspiraban en las estatuas clásicas, recibiendo nombres alusivos a aquellos tiempos. En 1799 en el *Diario de Madrid* apareció una descripción burlesca de un nuevo peinado llamado a la "Caracalla" pues su autor se había inspirado en una medalla que se había encontrado en Herculano. Estos peinados se adornaron en muchas ocasiones con plumas, flores, piochas,

etc. Una prenda que acompañaba a la madama de Nuevo Cuño aunque perdió importancia, fueron los guantes:

*“Antes usaba los guantes  
La muger aun en su casa,  
Y ahora para ir a paseo  
Ni siquiera se usan mangas;  
Y por esa misma regla,  
Como todo se ha mudado,  
Las sortijas de los dedos  
Se llevan ahora en los brazos”*

Guantes o mitones altos para cubrir los brazos estaban de moda, pero no siempre se llevaban y las cortas mangas permitían mostrar ornamentados los brazos con brazaletes. También abanicos y otras joyas aparecían como complementos de este vestido. Una chaqueta corta que se llevó en estos años de transición fue el *spencer* inspirada en una chaqueta inglesa masculina. En España se le llamó jubón y se trataba de una chaquetita corta con o sin solapas, con mangas largas y ceñidas que cubrían parte de la mano. Para aliviar el frío surgió el primer abrigo femenino que se llamó *Citoyen*.

En cuanto a los hombres, las modas inglesas que habíamos visto introducirse hacia 1780 fueron las que triunfaron tras la Revolución francesa. La prenda que se impuso totalmente fue el Frac. Muy parecido a la casaca, se diferenciaban entre sí en que el Frac tenía un cuello vuelto. Más tarde hacia 1792 el Frac se caracterizó por estar cortado recto en los delanteros a nivel de la cintura, cruzado con botones tener cuello y solapas. No obstante la casaca se siguió usando hasta la primera década del siglo XIX. De hechura eran muy similares ambas prendas, con los faldones muy abiertos la casaca no se cortaba a la altura de la cintura sino que los delanteros continuaban su recorrido. La tirilla del cuello se hizo más alta y se le añadieron solapas. En la tonadilla que define al Currutaco habla de la Casaca y no del Frac destacando:

*“Ha de ser larga y angosta,  
Con dos punta bien agudas,  
A manera de zorongo,  
Que estilan las Andaluzas:  
Han de abrocharse hasta arriba,  
Y así van de esta manera  
Como unos niños envueltos  
Con sus brazitos defuera”*

Sin embargo en la tonadilla titulada *La vida del petimetre*, suponemos de finales de siglo, se relacionan las prendas que componen el traje del petimetre:

*“Un chaleco corto  
Y muy largo el frac  
Un calzón que salte  
Si quiere saltar  
Tambien llevará  
Un sombrero chato  
Y de alas igual  
Que un buen petimetre  
No ha menester mas”<sup>32</sup>*

Sin duda la gran novedad que trajo la Revolución fue el pantalón. Su origen es muy antiguo y su uso estaba relegado a reducidos grupos sociales. Durante la revolución los llevaron la gente del pueblo llamados *sans coulottes* porque no llevaban el calzón (*coulotte*) de moda entonces entre las clases altas. Al principio se estilaban pantalones tan ajustados que parecían calzones largos y fue este uno de los aspectos mas criticados:

*“Con dos guantes de muger  
Hay para calzones hartos  
Que los currutacos todos  
Tienen muslos de canarios...”*

Hasta final de siglo se alternaron los calzones y los pantalones en los guardarropas masculinos y a principios del siglo XIX se incorporaron los pantalones más parecidos a los que hoy se usan. El chaleco fue la otra pieza que complementaba este vestido. Se vestía sobre la camisa y debajo del Frac o de la Casaca. Los chalecos de los currutacos también se caracterizaron por llevarlos muy ajustados y evolucionaron al tiempo que las casacas y los fracs. Si estos tenían el cuello alto los chalecos también, si tenían solapas, los chalecos también y si se cruzaban, los chalecos también.

La peluca desapareció totalmente y una gran novedad que trajo la Revolución fue el pelo corto, que no había estado de moda desde el siglo XVI. Se pusieron de moda las patillas y el pelo corto con efecto despeinado. Estas cabezas se cubrieron con el *Bicornio* sombrero de ala ancha con las alas dobladas hacia arriba formando dos picos agudos. Una nueva silueta masculina se estaba dibujando en la que el individualismo y la libertad empezaron a apreciarse en la apasionada silueta de su cabeza. ■

<sup>32</sup> SUBIRA, J, Op. Cit, pág. 130.



*Ant. Rodríguez le diseñó. Se hallará en la Librería de Sancha Calle del Sol de Pinar. Madrid de 1802.*

Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra,  
Origen, épocas y progresos del Teatro Español, Madrid, 1802, Gabriel de Sancha  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

# LA COLECCIÓN DE MÚSICA Y TEATRO EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID: APUNTES PARA SU ESTUDIO

Ascensión Aguerri Martínez

## PRESENTACIÓN

En el sainete titulado *La visita de duelo* de Ramón de la Cruz, un personaje, para hacer pasar agradablemente una noche de velatorio a los asistentes, representa él solo una función, ajustada a la práctica que se observaba en los coliseos madrileños de la Cruz y del Príncipe: loa, jornada primera de un drama, entremés, tonadilla, jornada segunda, sainete, tonadilla y jornada tercera, que a veces concluía con un fin de fiesta. Así discurría una representación teatral con sus bailes y música en el siglo XVIII. “El aliciente del teatro no lo constituía el drama en tres actos por sí solo, sino en unión de la loa o introducción, de los intermedios y del fin de fiesta”. Con estas palabras ilustra Carlos Cambronerero un interesante informe del censor Santos Díez González, de quien tendremos ocasión de hablar en este estudio <sup>1</sup>.

Resulta suficientemente probado que casi desde las primeras manifestaciones teatrales en España la música intervenía en cualquier representación. En el Madrid del siglo XVIII esta tendencia se había acentuado aún más, de forma que no había comedia u otro género breve que no estuviera adornada con algunos números musicales que proporcionaban belleza, originalidad —teniendo en cuenta las numerosas reposiciones de obras del Siglo de Oro— y grandiosidad a una producción escénica <sup>2</sup>. Son los apuntes y partituras de estas obras escenificadas e interpretadas en los teatros madrileños desde el segundo tercio del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX los que constituyen el grueso del valioso fondo documental conservado desde 1898 en la Biblioteca Municipal de Madrid.

## CARACTERÍSTICAS DE LA COLECCIÓN

Aunque ya hemos hablado en otra ocasión sobre el origen, formación y modo de acceder a estas obras <sup>3</sup>, queremos ahora recordar algunos de los aspectos allí tratados y completarlo con algunas nuevas aportaciones.

<sup>1</sup> CAMBRONERO, C. (1896, p. 379).

<sup>2</sup> El Fuero de Madrid de 1202 recoge la primera noticia sobre la afición a la música en la Villa. En la disposición XCIV, “Del tañedor de la cédra o citara”, se estipula el donativo que debía otorgarse al juglar cuando interpretaba sus canciones en la plaza del Concejo, lo que según Menéndez Pidal supone la existencia de un público aficionado y pródigo [El Fuero de Madrid, edición de Gómez Iglesias, A. (2002). Sobre la presencia de la música en los espectáculos teatrales, véase José Subirá (1930)].

<sup>3</sup> AGUERRI, A. y CASTRO, P. (1995, p. 433-450).

En primer lugar hemos de advertir que la Biblioteca Histórica es la heredera de la Biblioteca Municipal, creada en 1876 a instancias de Ramón de Mesonero Romanos. En 1990, en el marco de una reorganización de los servicios de cultura del Ayuntamiento, se escinde en dos secciones y a la Biblioteca Histórica se le encomienda la conservación y difusión del patrimonio bibliográfico municipal.

### **Procedencias**

Desde 1898 la Biblioteca Municipal se convirtió en depositaria de los archivos de música y verso de los teatros municipales de la Cruz y del Príncipe<sup>4</sup>. Los propios teatros, antiguos corrales de comedias, tenían la obligación desde comienzos del siglo XVIII de conservar los apuntes que constituían su repertorio. En un momento determinado los caudales de ambos se habían reunido y guardado en un edificio contiguo al teatro de la Cruz<sup>5</sup>. En 1859 se derriba este estrecho y anticuado coliseo situado en el número 33 de la calle de la Cruz para ampliar y urbanizar esa parte de la ciudad. Hay que tener en cuenta, además, que un año antes, en 1858, se había creado el Archivo General de la Villa del que dependían todos los demás depósitos documentales, aunque seguía existiendo un archivero de los teatros a cargo del cual quedaba la conservación de los papeles de música y verso. Cuando en 1860 queda vacante la plaza de archivero de los teatros, el Ayuntamiento decide suprimir este cargo, de forma que el archivero de Villa, Wenceslao Muñoz, asume también la dirección de esos archivos. Ingresan en el Archivo en el “mayor desorden y abandono [y *allí*] fue reconocido, ordenado y clasificado papel por papel, hasta alcanzar el estado que hoy se encuentra; estado que responde perfectamente a cuanto hay derecho a esperar de una buena organización de documentos” En 1862 ya se habían concluido las tareas de ordenación de las piezas teatrales, mientras se continuaba “sin descanso en la inspección y arreglo de la música de comedias, óperas, loas, tonadillas, zarzuelas, etc”.

Entre estos fondos también se encontraban los “legajos que pertenecieron al teatro de los Caños del Peral y se hallaban en una boardilla del teatro de la Cruz”<sup>6</sup>. ¿Cuándo y por qué se depositaron estos papeles de música en el teatro de la Cruz? La fecha se puede situar en torno a 1815 cuando comienza a desalojarse el destartado edificio de los Caños del Peral ante su inminente derribo que se produciría tres años después<sup>7</sup>. La razón de que se conservase junto a los repertorios de la Cruz y del Príncipe no está muy clara. En realidad, la administración del teatro de los Caños correspondía a la Junta de los Reales Hospitales, a la que el rey había concedido el privilegio de las representaciones operísticas en Madrid. La Corporación Municipal era únicamente la propietaria del solar donde se construyó el Liceo.

<sup>4</sup> Aunque la propiedad de los edificios de los corrales siempre la reclamaron los Hospitales, desde 1638 el Ayuntamiento interviene en la dirección y administración de los dos teatros. Véase: Charles Davis y J. E. Varey: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615* y J. E. Varey y Charles Davis: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849* (Fuentes para la historia del teatro en España, XX y XXI). Madrid: Tamesis, 1997.

<sup>5</sup> Habían permanecido unidos los repertorios de ambos teatros durante el tiempo que se depositaron en el Palacio Real por disposición de la Real Junta de Teatros (1800-1805). Por otra parte, en 1802 se había incendiado el teatro del Príncipe, parece, por tanto, razonable que ya no volvieran los apuntes a sus respectivos teatros, desde luego el 25 de abril de 1851 estaban ambos en el coliseo de la Cruz A[rchivo] de V[illa] 4-103-69).

<sup>6</sup> A.V. 4-103-69. Con motivo del traslado de los archivos de teatro y música se cita también el de los Caños del Peral, 4 de abril de 1851.

<sup>7</sup> A.V. 2-455-25. Aunque la demolición se acuerda el 2 de octubre de 1817, no tiene lugar hasta el mes de febrero del año siguiente.



Dejando claro que las colecciones procedentes de los tres teatros madrileños son únicas y las de mayor valor de cuantas conserva la Biblioteca Histórica, es necesario señalar, sin embargo, que a lo largo de su historia se han visto enriquecidas con una serie de aportaciones diversas: desde la compra en 1917 de parte de la colección de José María Sbarbi, que contaba con más de mil partituras y algunos impresos<sup>8</sup>, o el legado de Ramón Carnicer que ingresa en la biblioteca en los años 60 del siglo pasado y que ha sido perfectamente descrito y documentado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente<sup>9</sup>.

Igualmente en el campo teatral ha sido notable la incorporación de otras obras a los fondos de la Biblioteca. Debemos reseñar, en primer lugar, la donación de seiscientos setenta y cuatro obras dramáticas en 1884 por el actor Ramón de Guzmán, que, según se indica en el documento de entrega, se incluyeron en la coordinación de las procedentes de los teatros de la Cruz y del Príncipe. En 1912 Ramón León Maínez regala un lote importante de libros y folletos, entre los que figuraban treinta y dos comedias. Tampoco hay que olvidar los textos de las funciones que se seguían representando en el Teatro Español y que se enviaban a la Biblioteca. Por último mencionaremos una muy nutrida colección de seiscientos setenta y tres comedias impresas, sueltas y desglosadas, que formaban parte del lote fundacional adquirido por el Ayuntamiento en 1875 a Ramón de Mesonero Romanos; en el año 2000 han podido ser reunidas junto con otras cuatrocientas, sin encuadernar, que se adquirieron a los herederos del célebre escritor, conservadas primero en la sede de la Hemeroteca, después en el Museo Municipal, y que hoy, afortunadamente, se encuentran ya en la Biblioteca.



Fachada del Coliseo de la Cruz,  
Ayuntamiento de Madrid. Archivo de Villa

### ***Análisis de los materiales que constituyen la Colección***

#### **• Teatro**

Más del ochenta por ciento de los “apuntes de comedias” que contienen los textos dramáticos son manuscritos. Estos ejemplares presentan una gran uniformidad en todos sus aspectos formales, tanto en su estructura material como en la disposición de los elementos informativos de autor, título, etc. Conviene destacar algunos de los rasgos más característicos.

Los apuntes están compuestos por cuadernillos de papel de calidad<sup>10</sup> formados por un número variado de pliegos, diferentes para cada uno de los actos en las comedias, autos, zarzuelas, y otros géneros escritos para dos o más actos, aún cuando constituyen realmente una única unidad bibliográfica. Se hallan cosidos por el lomo con diferentes tipos de costura siempre en rústica, aunque imitando las de diente de perro, española, etc.

<sup>8</sup> *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid. Apéndice: obras musicales procedentes de la biblioteca de D. José María Sbarbi*. Madrid: Ayuntamiento, 1923.

<sup>9</sup> PAGÁN, V. y VICENTE, A. de (1997).

<sup>10</sup> Se aprecian diferentes marcas de agua.



Marca de la fábrica de papel de Francisco Serra y Franch, de Capellades, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

El tamaño del cuadernillo es uniforme. La letra, de buena caligrafía en el texto, de *ductus* más rápido en las acotaciones escénicas, es la característica de las empleadas durante los siglos XVIII y XIX, con poco uso de abreviaturas, excepto en las entradillas de los personajes. Utilizan generalmente tinta negra, si bien, en ocasiones, pueden leerse rótulos en las portadas en tinta roja. Se aprecia claramente en todos los ejemplares la marca o justificación de la caja de escritura, realizada previamente por el copista mediante el plegado de la hoja.

También en la disposición de los diferentes elementos del texto dramático se observa gran uniformidad. Comienza cada apunte con la portada, constituida por el recto del primer pliego, en la que constan: el autor, el título de la obra, el número de acto o jornada, la denominación del apunte expresado siempre en número ordinal, las signaturas topográficas de los correspondientes archivos donde han estado conservadas (archivo del teatro, Archivo de Villa y Biblioteca). Algunas veces también figuran anotaciones diversas que dan noticia del éxito o fracaso de la obra cada vez que se representaba: “siempre apestá”, “mala, mala, mala, malis[i]ma” se lee en alguna de ellas. Del mismo modo aparecen en muchas ocasiones los nombres de los copistas, generalmente en iniciales o monogramas.

Al verso de la portada siempre figura la *dramatis personae*, con indicación de los actores de una determinada representación (en algunos pueden aparecer hasta tres diferentes). A continuación se inicia el texto y se van intercalando entre los diálogos los diferentes cambios de escenografía.

En las hojas finales se recogen las diligencias administrativas para la obtención de la licencia de representación: aprobación eclesiástica, orden de remisión al censor o corrector, censura propiamente dicha y licencia dada por el comisario de comedias, todas con sus correspondientes rúbricas <sup>11</sup>. Estas diligencias se consignan en uno de los ejemplares, que puede ser el “original” o cualquiera de los apuntes o copias, pero en todo caso la rúbrica debe figurar en todos los folios del cuaderno.

Los apuntes impresos no son tan abundantes. Pueden estar constituidos por comedias sueltas, desglosadas, partes de alguna colección de uno o varios autores, etc. Presentan las características de este tipo de impresos menores teatrales, eso sí, con sus correspondientes acotaciones que han servido para una representación. La mayoría no están encuadernados, si bien existen algunos ejemplares procedentes del teatro del Príncipe vestidos con una cuidada encuadernación holandesa con tapas de papel de guarda y lomo de piel con decoración de oro imitando nervios.

<sup>11</sup> Véase: José Subirá, [1928-1930, vol. II p. 143].

Un último dato. En ocasiones el celo profesional de alguno de los archiveros de los teatros ha hecho posible la conservación de dos impresos menores muy raros: un anuncio de la representación de la zarzuela *La Egilona* (Cat. nº 103) y un cartel informando de una función religiosa en honor de Nuestra Señora de la Novena (Cat. nº 105), ambos sirven de camisas para formar el legajo que reúne las diferentes copias de una obra.

- *Música*

Casi en su totalidad son manuscritos los ejemplares que forman esta colección. Las características formales son similares a las de los apuntes de teatro. Señalaremos algunas de ellas.

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 de 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 camisas 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.

### **Valoración de estos fondos para los estudios sobre la escena y el teatro musical español**

Dado que más de un ochenta por ciento de los ejemplares de música y teatro son manuscritos, unos autógrafos y otros copias de muy diversa índole, hemos de tener en cuenta algunas consideraciones que para este tipo de fuentes expone Manuel Sánchez Mariana en su artículo *Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro*.



Cartel de la representación de la comedia "La Egilona", 1792,  
Biblioteca Histórica. Museo Municipal de Madrid

A partir de 1638, aunque el Ayuntamiento tutelaba la administración de los corrales madrileños, ésta era subastada y era el arrendador quien contratava las compañías de actores, costeaba sus gastos y pagaba a los dramaturgos los textos dramáticos. El arrendador o el *autor* de comedias a su servicio encargaba también las diferentes copias para los actores, con ello se formaba el repertorio de la compañía, que pasado el tiempo, como propietario legítimo, podía vender a otros *autores* de compañías, impresores, libreros o coleccionistas<sup>12</sup>. Esto explicaría la escasa presencia de ejemplares manuscritos e impresos del siglo XVII conservados en las colecciones municipales.

Este panorama cambia radicalmente en 1719 cuando se constata que el sistema de arriendos no funciona y el arrendador es sustituido por un administrador, tal como queda reflejado en los documentos publicados por Varey y Davis<sup>13</sup>. Los organismos municipales, al frente del Corregidor, Juez Protector por designación real desde 1747, intervienen directamente, supervisan y controlan todo lo relacionado con los teatros. Los autores de las compañías se hacen cargo de la administración de cada uno de los teatros madrileños, pero es el Ayuntamiento quien paga, entre otros muchos gastos, a los ingenios por piezas nuevas, a los compositores por sus obras musicales, encarga los “traslados de las comedias”<sup>14</sup> destinados a los actores y apuntadores, la copia de las partichelas para los instrumentistas, etc. Con todos los originales y copias se formaba el repertorio que debía ser guardado en cada teatro, al cuidado de los archiveros de teatros<sup>15</sup>, y gracias a este empeño de las autoridades municipales se han conservado testigos de las obras que se representaron en una cantidad considerable, constituyendo hoy las colecciones de música y teatro de la Biblioteca Histórica Municipal.

No existen suficientes estudios que aclaren el proceso de elaboración de las copias ni el tipo de vinculación laboral del copista con quien realizaba el encargo, por lo menos durante el siglo XVIII<sup>16</sup>. Para el Siglo de Oro, Sánchez Mariana apunta en el artículo antes citado que serían autores de comedias o directores quienes encargaban los ejemplares a varios copistas. Tanto él como Ruano de la Haza han estudiado la obra de varios de ellos que trabajaban también para los dramaturgos<sup>17</sup>. En el caso municipal está claro que era el propio Ayuntamiento quien solicitaba las copias a amanuenses que trabajarían en negocios o almacenes, cuya ubicación, todavía sin determinar, no andaría demasiado alejada de los cuarteles donde se localizaban los gremios de libreros e impresores: Lavapiés, en torno a los barrios de San Cayetano y la Comadre, y San Jerónimo, con cinco imprentas situadas alrededor del barrio de la Cruz.

<sup>12</sup> SÁNCHEZ MARIANA, M. (1993, p. 446).

<sup>13</sup> VAREY, J. E. y DAVIS, C. (1992).

<sup>14</sup> La Junta de comedias acuerda el 20 de marzo de 1720 la obligación del Ayuntamiento de pagar las “copias y papeles que se saquen de las comedias nuevas y traslados de música” [A.V. Secretaría 2-458-15, publicado por J. E. Varey, N. D. Shergold y Charles Davis (1994) p. 95-96]. En los libros de cuentas de los corrales, citados en la nota anterior, se relacionan diariamente los gastos de representación de las comedias, así, por ejemplo, en la puesta en escena de la zarzuela *Hasta lo insensible adora* se anota: “De el traslado de la zarzuela, de el traslado de la musica y de sacar los violines, abues [sic por oboes] y baxo” [p. 220]. Ante las quejas del regidor de la Villa Antonio Montero de Pineda plasmadas en un amplio informe firmado el 24 de febrero de 1720, el Ayuntamiento emite el mencionado acuerdo de 20 marzo. Esta práctica continuó a lo largo de todo el siglo, según confirman los documentos: los gastos de la temporada 1798-1799 del teatro de la Cruz se reflejan en una hoja de balance, en la que claramente se siguen anotando los pagos por idénticos conceptos: 3.848 reales de vellón por el traslado de copias, y la cantidad satisfecha a los “ingenios por piezas nuevas” ascendía a 9.156 reales [A. V. Corregimiento 1-40-64].

<sup>15</sup> La existencia de los archiveros se constata, al menos, desde la publicación del *Reglamento General para la dirección y arreglo de los teatros, que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su R. O. de 17 de diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de marzo de 1807*. Madrid, 1807.

<sup>16</sup> En 1815 se convoca una oposición para “Maestro compositor de música y copiante para el Teatro del Príncipe” [A. V. Secretaría 2-455-19].

<sup>17</sup> Ruano de la Haza, J. M. (1978, p. 71-81), cit. por M. Sánchez Mariana, *ibidem*. En un sentido complementario, tomando el original de imprenta como una copia más, resultan interesantes las palabras de Christian Peligry (1987, p. 33-343).

A falta de datos, que a buen seguro guarda celosamente el Archivo de Villa, nos informa de cómo era el puesto de un copista la letra de una tonadilla de Luis Misón *Un maestro de música y una señorita o Un maestro de música y su copiante*:



“Yo soi copiante, copio tonadas, tengo mi puesto en una rinconada donde en el invierno se tuestan castañas”<sup>18</sup>

Con esta variedad de materiales bibliográficos: ejemplares autógrafos, copias de varias manos y épocas e impresos<sup>19</sup>, parece oportuno añadir que las fuentes conservadas en la Biblioteca Histórica tienen una importancia relativa en cuanto al conocimiento de una obra literaria en concreto: son una pieza más en el eslabón de la transmisión textual de una obra determinada. Su consulta será fundamental cuando se trate de un autógrafo y sobre todo cuando sea éste el único ejemplar conservado<sup>20</sup>. Esto sucede con la música para comedias o la tonadilla escénica, sin duda el género musical —y por ello se le dedica un homenaje en esta Exposición— que mejor está representado en los fondos municipales, en su mayor parte en piezas únicas, como bien destacó José Subirá. Conviene hacer hincapié en que fueron muy pocas las tonadillas y otros géneros breves los que llegaron a imprimirse. El carácter circunstancial y efímero de estas composiciones no permitía que perduraran más allá de unos días: “siete días para crearla y siete para mantenerla en el repertorio”. Por ello las conservadas en la Biblioteca constituyen la única fuente de conocimiento para estas manifestaciones de nuestro teatro popular.

Para lo que sí tienen gran relevancia los textos literarios y musicales de la Biblioteca es para la historia del teatro, teniendo en cuenta que una representación teatral constituye un hecho escénico concreto que contiene el texto tal y como se interpretó en un escenario por unos

<sup>18</sup> El Ayuntamiento en el siglo XVIII alquilaba “Caxones” o puestos para la venta de todo tipo de artículos que se situaban en la Plaza Mayor y en otras plazuelas: Antón Martín, Red de San Luis, San Ildefonso, la Cebada y el Rastro. Aquí vemos además que, al parecer, se explotaban convenientemente: durante el invierno se vendían castañas, y al llegar el buen tiempo eran ocupados por los copistas.

<sup>19</sup> En el libro del producto y gastos del Corral de la Cruz, 1710-1712, se anota el pago de 274 reales al librero Juan Moreno por “diferentes comedias manuscritas e impresos”, cit. por J. E. Varey y Charles Davis, Fuentes, XVI, p. 102.

<sup>20</sup> De la obra musical de Ramón Carnicer también se conservan numerosos autógrafos. Felizmente acabamos de localizar varios manuscritos originales que se hallaban trasapelados desde que en 1963 ingresara este legado en la Biblioteca.



Fijando carteles, Madrid 1836,  
Museo Municipal de Madrid

actores y ante un determinado público. Multitud de acotaciones escénicas se encuentran reseñadas en los distintos apuntes manuscritos e impresos. En ocasiones responden a dos funciones diferentes separadas una de la otra por muchos años. Algunas partituras portan adheridos banderillas o fragmentos de papel encolado tapando una parte de la composición musical que responde a una ejecución abreviada o a una reducción de esa obra.

#### LAS COLECCIONES DE MÚSICA Y TEATRO DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL EN LOS ESTUDIOS DEL ARTE ESCÉNICO Y MUSICAL ESPAÑOL

Se citan en este apartado los autores que han utilizado y se han basado fundamentalmente en los fondos procedentes de los teatros madrileños para la elaboración de sus respectivos estudios. Sin pretender ser exhaustivos, y dejando para otra ocasión una revisión pormenorizada de los repertorios bibliográficos sobre el teatro y la música en España, queremos señalar los principales estudiosos que se nutren de esta fuente primaria a lo largo de tres siglos: Santos Díez González en el siglo XVIII, Francisco Asenjo Barbieri en el XIX, Emilio Cotarelo y Carlos Cambrónero a caballo entre los dos siglos, y José Subirá en el siglo XX.

Como fuentes indirectas de conocimiento de las obras que se representaban y que hoy se conservan en la Biblioteca, se pueden considerar las listas de comedias que figuran en multitud de documentos del Archivo de Villa y las noticias recogidas en las publicaciones periódicas de la época como *Memorial literario* y *Diario de Madrid*.

**Santos Díez González**, catedrático de Poética en los Reales Estudios de San Isidro fue censor de comedias a las órdenes del Juez Protector de los Teatros de Madrid, Corregidor de su Ayuntamiento, desde el año 1789 hasta su muerte acaecida en 1802. El conocimiento que le proporciona el ejercicio de su oficio con la lectura de todas y cada una de las comedias, sainetes, tonadillas y cualquier obra destinada a la escena, le convierte en el primero que cita como fuente directa los manuscritos que se escenificaban en los teatros madrileños<sup>21</sup>. Expone sus ideas estéticas—muy en sintonía con las defendidas por Jovellanos y Morafín—en cada una de sus numerosas y a veces extensas censuras, emite juicios de valor que luego le sirven para ejemplificar los defectos que aprecia en el teatro español. Así, en su obra *Instituciones poéticas*<sup>22</sup> puede leerse:

Estos ingenios achacosos son los que echaron a la vista del Pueblo aquellos delirios o monstruos de los Teatros, v. g. *Carlos V sobre Túnez*, *La toma de Milan*, *Los Carlos XII*, *Los Federicos* y toda aquélla metralla de comediones que llaman Historiales, y de Teatro; como si cupiesen en un solo Drama muchas acciones históricas entre sí; ó todos los Dramas no fueran Teatro! Ya veo que llaman de Teatro solo aquellos en que se representan batallas, asaltos, y otras varaundas, que mejor que en el Teatro se pudieran representar en la *Plaza de los Toros*<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Alva Ebersole en Santos Díez González, *censor*, Valencia: Albatros Hispanófila, 1982, reúne 93 obras censuradas de dos de los autores más prolíficos del siglo XVIII: Gaspar Zabala y Zamora y Luciano Francisco Comella. Sobre este corrector ha tratado Emilio Palacios Fernández (1998). En el mismo espíritu reformista también se muestra el corregidor José Antonio de Armona y Murga (1988).

<sup>22</sup> Díez González, S. (1793, p. 121).

<sup>23</sup> Estas últimas palabras las toma directamente de una de las censuras que suscribe en la obra *La toma de Breslau* de Gaspar Zavala y Zamora: "Necesitan para representarse con desahogo un sitio como la Plaza de Toros. Pero atendiendo á la urgencia del día y q no contiene cosa opuesta a las buenas costumbres, no hallo reparo en que se permita representar. Madrid, y Agosto 24 de 1793" (Tea 1-149-2).

La Biblioteca Histórica conserva ejemplares de las dos últimas obras citadas a las que Santos Díez llama genéricamente *Los Federicos: Federico II, rey de Prusia, Federico en Glatz o la humanidad*, cuyo autor fue Luciano Francisco Comella, en los que constan las censuras escritas de la propia mano de Santos Díez González. En la hoja [27] del tercer acto de la primera obra puede leerse: “me pareció conveniente para dar mayor merito á la obra, corregirla en los 2 primeros actos que van corregidos por mí y encargar al Ingenio que limase por si mismo todo lo que conociere que pudiera mejorarle”, 30-12-1788 (Tea 1-30-2, A). Y en el folio [29] de la segunda obra figura el siguiente apunte: “he examinado la Pieza intitulada La Humanidad y he hallado en ella q el carácter de Federico II no tanto es propio de un Rey como de un Pedante, y a cada paso quiere lucir vertiendo a borbotones máximas políticas tan vulgares y comunes q se ocurre a cualquier hombre de menos de mediana educación...”. Aún así, acaba autorizando su puesta en escena, eso sí “omitiendo todo lo atajado y rayado” (Tea 1-31-7, C). Esta última fórmula será muy utilizada en muchos dictámenes, e incluso se lee en una de ellas: “siendo una Pieza tolerable en virtud de no haver otras en que escoger, podrá permitirse su representación observando lo corregido, y omitiendo indispensablemente todos los versos rayados, y atajados” (Tea 1-30-3, A).

Hay pues una intervención mayor de la que cabría esperar de un corrector de comedias. Reescribe y tacha de su puño y letra, cambia y obliga a los apuntadores a “que se gobiernen por esta copia corregida, y no por otra q no este rubricada por mi como esta la presente”, como se puede leer en otra censura de fecha 9 de mayo de 1792; en ocasiones se indica: “vuelva esta pieza á su Autor para que pueda enmendar los defectos que se advierten en ella y insinua el censor Dn Santos Diez Gonzalez”, 27-IV-1799 (Tea 1-146-8)<sup>24</sup>.

Cronológicamente debemos citar ahora a **Francisco Asenjo Barbieri**. El gran compositor conocía muy bien el teatro de la Cruz. Su abuelo materno, José Barbieri, gerente del Teatro durante muchos años, tenía en él su residencia. A este domicilio acudió Francisco junto con su madre cuando en un desgraciado accidente murió su padre, seguramente el mismo año que nació Barbieri, 1823. Allí comienza a recibir las primeras lecciones de solfeo de uno de los profesores de la orquesta del teatro. Asiste Barbieri a todos los ensayos y funciones, memoriza el repertorio de Rossini, Bellini y Donizetti, noticias éstas recogidas por Antonio Peña y Goñi, uno de sus primeros biógrafos. La estancia en el teatro de la Cruz marcará, de hecho, su formación y serán adaptaciones de obras escuchadas en ese teatro sus primeros ensayos orquestales<sup>25</sup>. Iba a ser el comienzo de una gran carrera como músico.

Pero la figura de Barbieri destaca también en otros aspectos. Ha sido puesta de manifiesto la calidad como historiador de la música, es más, se le considera como uno de los creadores de

<sup>24</sup> Respecto a la intervención y modificaciones de los censores en los libretos de las tonadillas, véase Subirá, *op. cit.* p. 146.

<sup>25</sup> Biblioteca Nacional. Legado Barbieri, Ms. 1196, citado por Emilio Casares Rodicio, [1994, p. 70-71]. Esta obra, junto con la publicación del legado Barbieri, también por Casares constituye el mejor y más profundo estudio sobre este autor. De ellas tomamos la mayor parte de los datos biográficos.



la historiografía musical en España. Su interés por investigar sobre datos y documentos originales, no conformándose con la mera consulta bibliográfica le encumbra por encima de otros historiadores de la música. La precisión con la que anota la fuente de donde ha tomado la noticia supone un salto cualitativo y, sobre todo, cuantitativo para las investigaciones posteriores.

En los últimos trabajos publicados sobre la figura de este gran estudioso también se ha destacado su faceta de bibliófilo. Parece ser que la misma inquietud por acopiar datos históricos le llevó a coleccionar los propios documentos, originales o copias. Fue miembro fundador de la Sociedad de Bibliófilos Españoles y el más importante coleccionista de obras y documentos musicales de toda España. Toda la ingente documentación por él coleccionada constituye el Legado Barbieri, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Uno de los centros documentales preferidos por Barbieri para la búsqueda de noticias fue el Archivo Municipal de Madrid. Incluso, según refiere Subirá, “había laborado para ordenar los fondos musicales” procedentes de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral conservados en los Almacenes de la Villa<sup>26</sup>, depósito por aquellas fechas del Archivo General del Ayuntamiento. “El total de Legajos de música es de 684 y los he visto todos”, ratifica Barbieri (citado por Casares, Legado p. XLVIII). Es más, en 1865 había solicitado permiso para consultar y copiar los papeles de música conservados en el Archivo; si bien se le autorizó la consulta, no así su copia. El 16 de diciembre de 1873 se recibe en el Ayuntamiento idéntica proposición, ante la cual las palabras recogidas en el informe desfavorable del archivero Timoteo Domingo Palacios, no pueden ser más elocuentes. Las reproducimos íntegras porque expresan el sentir de unos funcionarios que siempre han velado, cuidado y defendido el patrimonio absolutamente original que conserva el Ayuntamiento:

Pero tratándose de una facultad que permitiría á este interesado copiar íntegra la abundante y preciosa colección de tonadillas, desconocidas hasta hoy, no puede menos de llamar la atención de V. E. sobre este objeto, haciéndole presente, que sea porque la citada colección representa inmensos dispendios empleados por Madrid, durante muchos años, en provecho y solaz de todos sus administrados, ó porque siendo única en su clase constituye la historia de nuestros cantos

<sup>26</sup> SUBIRÁ, J. (1965, p. 11).



populares, jamás la Villa ha otorgado á particular alguno tan ilimitada concesión, que pudiera dar por resultado el privarla de una honrosa iniciativa en la publicación de estas obras originales y del valor material que en sí tienen.

Testigos de este aserto son los Maestros Saldoni y Arrieta animados, no ha mucho, de idénticos ó parecidos deseos <sup>27</sup>.

Podemos concluir que el papel de Barbieri en la difusión de las obras de teatro lírico pertenecientes al Ayuntamiento de Madrid es importante. Conocía el repertorio, adaptaba algunas de sus óperas, copiaba otras para venderlas a los teatros o almacenes de música. Trabajó ordenando los legajos que contenían las partituras cuando ya se encontraban en el Archivo de Villa. Llegó a reunir copias de documentos y originales del Archivo. Su papel, pues, hay que valorarlo, más que como investigador o estudioso de las colecciones de teatro y música de la Biblioteca Histórica Municipal, como un divulgador y un acopiador de ellas.

**Carlos Cambroner** merece una atención especial porque sin duda alguna sin su colaboración no estarían estas obras en la Biblioteca y sobre todo no de la forma tan accesible como hoy las tenemos. A su celo e interés, a su tesón, se debe seguramente la conservación de este valioso fondo. Desde su puesto de archivero municipal, al que accede muy joven, se siente inclinado a investigar los documentos relacionados con el teatro. En la *Revista contemporánea* publica verdaderos estudios sobre el arte escénico, la mayoría de ellos en sucesivas entregas periódicas. Fueron objeto de sus profundos trabajos las piezas breves como los sainetes y las tonadillas o la figuras de Luciano Francisco Comella, y el censor Santos Díez González <sup>28</sup>. Y cuando por fin y en reconocimiento a sus méritos más que probados, tras treinta y ocho años de dedicación al Ayuntamiento, más que muchos otros que han figurado por delante de él, se le nombra *Jefe encargado*, ni siquiera director, lo primero que hace es reunir este rico patrimonio teatral y musical español madrileño en la sede de la Biblioteca Municipal. Pero ha de ser recordado por algo más: describe las piezas, elabora índices, las clasifica por género o forma en un catálogo manual que por sí mismo constituye un objeto de *arqueología archivística* y que durante más de cien años ha sido el único vehículo para acceder a estas obras.

**Emilio Cotarelo y Mori**, formado en el círculo de historiadores en torno a Menéndez Pelayo, centró sus primeros trabajos en escritores del Siglo de Oro, así, en 1893, publica un estudio biobibliográfico sobre Tirso de Molina, y a partir de entonces la producción literaria de

<sup>27</sup> A.V. 6-188-111. Hay que recordar que en 1872 Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música, había solicitado para la biblioteca estas obras dramático musicales. El Ayuntamiento, atendiendo a las consideraciones emitidas por el mismo archivero, había denegado la petición (A.V. 6-188-96).

<sup>28</sup> Carlos Cambroner en la *Revista Contemporánea* publica los siguientes artículos: "Las tonadillas: apuntes para la historia del teatro", 1895, t. 99, p. 113-128; "Los sainetes: apuntes para la historia del teatro", 1895, t. 99, pp. 466-475, 566-582; "Un certamen dramático: apuntes para la historia del teatro", 1895, t.100, pp. 240-247, 384-393, 472-481; "Un censor de comedias: apuntes para la historia del teatro", 1896, t.101, pp. 150-159, 292-300, 378-385, 492-502; "Comella, su vida y sus obras", 1896, t. 102, pp. 567-580, t. 103, pp. 41-58, 187-199, 308-319, 380-390, 479-491, 637-644, t. 104, pp. 49-60, 206-211, 288-295, 330-405, 497-509.

Cotarelo fue imparable. Destacan las obras que dedica al teatro del siglo XVIII, lo mejor de su labor investigadora para Ramón Menéndez Pidal<sup>29</sup>, que le hicieron merecedor de ser nombrado académico de la Española en 1900, a la que consagró gran parte de su dilatada actividad laboral. Dirigió su biblioteca y desde 1913 fue secretario de la misma.

Es en la reconstrucción de la historia del teatro del siglo XVIII cuando se convierte en asiduo, entre otros, del Archivo de Villa. Allí pudo conocer a Carlos Cambronero, quien lo cita como su amigo, de allí tomó no pocos datos para la trilogía que bajo el título de *Estudios sobre la historia del arte escénico en España* dedicó a María Ladvenant, 1896, a la Tirana, 1897 –ambas primeras damas de los teatros de la Cruz y del Príncipe–, y a Isidoro Máiquez, en 1902, plagada de noticias sobre el teatro de su tiempo. Cabe destacar, frente a otros coetáneos investigadores, y en común con su amigo y colega en aficiones bibliofílicas y musicales Barbieri, que siempre aporta el dato preciso de la localización del expediente u obra que consulta y cita. Por supuesto se vale de las obras literarias y musicales de los teatros de la Cruz y del Príncipe que se conservaban todavía en el Archivo de Villa y dedica uno de sus trabajos más emblemáticos al sainetista por excelencia Ramón de la Cruz, 1899. Esta monografía incluye en un apéndice un catálogo alfabético de las obras dramáticas de Cruz, con indicación de su localización en las distintas bibliotecas que evidencia la utilización de los ejemplares municipales para la elaboración del estudio.

No se puede dibujar mejor la figura de **José Subirá** que como la describe Leonardo Romero Tobar en una de las últimas entrevistas realizadas al nonagenario escritor: “la persona de Subirá reúne las más nobles facetas de la tradición erudita española, las características de la proverbial laboriosidad catalana [...] la fina sensibilidad de los creadores musicales y la ejemplar actitud moral de los hombres que saben estar por encima de las circunstancias, sin dejar, por ello, de estar a su altura”<sup>30</sup>.

Fue un hombre de sólida formación humanística: doctor en Derecho, premio extraordinario en piano y composición en el Conservatorio de Madrid, novelista, historiador y, sobre todo, musicólogo. Durante su juventud colaboró en revistas y periódicos como crítico musical, tarea que compaginó con cargos burocráticos y la dedicación a nobles actividades en favor de las víctimas de la primera guerra mundial. Le atraía la idea de dedicarse a la enseñanza, como su padre, pero cuando en 1921 fracasó en el intento de obtener la cátedra en Estética e Historia del Conservatorio de Madrid, decidió que su verdadera vocación no era enseñar, sino aprender. Con este objetivo resolvió dedicarse a “este linaje de investigaciones por inquebrantable afición y sin ánimo de lucro”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. (1936, p. 10): “Nuestro secretario era el hombre más documentado acerca de ese siglo. Su valiosísimo libro sobre Iriarte, 1897, fue premiado por esta Academia. Y decidió la elección del autor para individuo de ella”.

<sup>30</sup> “Conversación con Subirá” en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, IX (1973), p. 631.

<sup>31</sup> SUBIRÁ, J. (1960).

Los primeros trabajos se centran en biografías de grandes músicos, no obstante, en su camino va a cruzarse una persona que resultaría trascendental en su vida y marcaría radicalmente la orientación de sus estudios musicales:

Un día otoñal hallé en la calle al director de esta Biblioteca [Municipal], don Ricardo Fuente. Le había conocido algunos años antes, cuando él era director y yo crítico musical del diario madrileño *El Radical*... "Preguntome Fuente por mis tareas musicológicas y me recordó las obras existentes en la biblioteca confiada a su dirección. Brotó entonces, de súbito, el deseo de conocerlas..."<sup>32</sup>.

A partir de esta fecha, en torno al año 1924, y casi hasta los últimos años de su vida no dejaría de acudir con asiduidad a la Biblioteca Municipal. Allí concibió alguno de sus mejores trabajos sobre los más importantes géneros musicales españoles y, en especial, los madrileños del siglo XVIII. Comenzó colaborando con la *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo*, editada por el Ayuntamiento de Madrid, donde publicó unos muy interesantes artículos sobre "La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII" (13, 1927) y otro bajo el mismo título, pero con las comedias como eje de su análisis (26 y 28, 1930).

Subirá va a ser el verdadero divulgador y estudioso de las obras conservadas en la Municipal, sobre todo de la tonadilla escénica. Ha sido el gran investigador de este género tan castizo y su gran mentor, el primero en difundir muchas de estas composiciones que permanecían inéditas en el depósito de la Biblioteca: en el tercer tomo de su gran obra *La tonadilla escénica* transcribe gran número de ellas. En el primero y segundo volúmenes abordó el concepto de la tonadilla, las fuentes documentales –entre las que reserva un lugar destacado a las conservadas en la Biblioteca Municipal–, y un análisis morfológico de los aspectos literarios, plasmados en los libretos, y los musicales.

Esta obra sobre la tonadilla la inició Subirá con toda probabilidad con el mismo enfoque y pretensiones que sus anteriores estudios sobre los sainetes o la música de comedias, pero la investigación fue creciendo hasta que se convirtió en un exhaustivo y todavía no superado trabajo sobre el género breve musical por excelencia. Sólo cabe achacarle no haber indicado la localización de los documentos que consultaba ni las signaturas topográficas de las piezas a las que se refería.



José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1928, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

<sup>32</sup> SUBIRÁ, J. (1928-1930, t. I p. 64).

Muy pronto, sin embargo, se dio cuenta de la conveniencia de publicar un catálogo sistemático y analítico de toda la producción musical que conservaba el Ayuntamiento. Esta obra, de la que sólo se llegó a editar el primer tomo, dedicado también a la tonadilla escénica, se componía de otros dos volúmenes que inexplicablemente se perdieron en la Imprenta Municipal. La Biblioteca cuenta, no obstante, con una reproducción del borrador que sirvió de base al *Catálogo*<sup>33</sup>.

Dotado de un pluma clara, limpia y elegante, es autor de una producción bibliográfica impresionante, a lo que contribuyó sin lugar a dudas su dilatada vida (98 años) con casi un centenar de publicaciones, entre artículos y monografías, que lo convierten para *The new Grove dictionary of music and musicians*, (London: Macmillan, 2001) en el más importante musicólogo español del siglo XX.

Para cerrar este apartado, citaremos algunos de los numerosos estudiosos que en los últimos años han investigado acerca de algún aspecto de las colecciones de música y teatro de la Biblioteca Histórica, si bien dejamos para otra ocasión su relación detallada: Mercedes Agulló, Mireille Coulon, René Andioc, Juan F. Fernández Gómez, Jerónimo Herrera Navarro, la atención constante de la Editorial Reichenberger y la Universidad de Navarra en torno a la edición de los autos calderonianos, coordinada por Ignacio Arellano. Luis Briso de Montiano publicó en 1995 *Un fondo de música para guitarra*, que ya había desempolvado Subirá en 1936, pero había pasado inadvertido y, por último, en 2002 se publicó un estudio sobre Fernando Ferandière a cargo de Alfredo Vicent.

#### COLOFÓN

No debemos concluir estas líneas sin dejar constancia de la unidad que presenta este fondo documental. Música y teatro, teatro con música, música a la que acompaña texto. Está claro que cada aspecto, el teatral y el musical, ha sido tratado por unos y otros especialistas, pero quizá la unidad, la imbricación y superposición de uno y otro sea mayor que lo que a través de la bibliografía puede deducirse. No sólo los géneros estrictamente musicales como la zarzuela, la tonadilla o el fin de fiesta tienen su correspondiente partitura y libreto. Muchas obras en principio puramente escénicas van acompañadas de música: las más de setecientas partituras musicales de otras tantas comedias, que se conservan en la Biblioteca, son un buena muestra de ello.

Pero el espectáculo dieciochesco era más completo todavía. El verso y la música se adornaban con bailes. Existen documentadas compañías de baile a lo largo del siglo XVIII

<sup>33</sup> *Catálogo de la Sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo I. Teatro menor: tonadillas y sainetes*. Madrid: Ayuntamiento, 1965.

contratadas por los teatros. Posee la biblioteca la música de doscientos cincuenta y ocho bailes y treinta y siete libretos de otros tantos con argumento. Las evoluciones, mudanzas o figuras que se ejecutaban en estas danzas, a falta de documentos que describan la coreografía interpretada en un determinado espectáculo<sup>34</sup>, nos son transmitidas a través de las mismas fuentes literarias, y en algunas notas marginales de las acotaciones escénicas, tanto en los libretos como en las partituras. ■



José Camarón y Boronat (copia) *Pareja bailando el bolero*,  
Museo Municipal de Madrid

<sup>34</sup> Para el periodo anterior, Emilio Cotarelo reconoce que no existen descripciones de estos bailes en los diferentes tratados teóricos españoles. Véase: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillière, 1911 [Nueva Biblioteca de autores españoles, 17], p. CCXXVIII-CCXXXIX.



Tomás López, *Plano de Madrid*, 1762,  
Museo Municipal de Madrid.

## VIDA Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Petra Vega Herranz  
Salvador Quero Castro

La instalación de la Corte en Madrid no produjo en los primeros tiempos importantes transformaciones, pues la nobleza y el clero no se decidieron a instalar sus palacios y conventos de forma definitiva hasta bien entrado el siglo XVII. La conversión de la ciudad en capital financiera de la Monarquía atrajo a numerosos artesanos, menestrales, vagabundos y pueblo llano en general en busca de mejores oportunidades. Madrid succionó los recursos demográficos y económicos sobre los que se basó su crecimiento fundamentalmente de Castilla la Nueva y de la Cornisa Cantábrica. La población pasó de unos 10.000 habitantes a mediados del siglo XVI hasta unos 130.000 hacia 1630. Tras la crisis de subsistencia de 1630-31 la población se estancó hasta 1670. Las dificultades económicas y la guerra de Sucesión redujeron la población hasta unos 110.000 habitantes en 1715.

La estabilidad política y las reformas borbónicas propiciaron un desarrollo económico que atrajo a la villa nuevos contingentes de población y así en pocos años se recuperó el nivel de población que tenía a mediados del siglo XVII para llegar hacia 1750 a los 150.000 y a finales de siglo 175.000. En cuanto a número de habitantes, a finales del siglo ilustrado Madrid se situaba al mismo nivel que Berlín, Roma, Milán, Venecia y Génova<sup>1</sup>.

Estas cifras son una aproximación, pues es difícil precisar la relación entre habitantes de hecho y de derecho. Los forasteros no adquirían la vecindad hasta que no llevaran seis años viviendo en la ciudad. El interés de los censos era mayor por las propiedades que por las personas, por eso se censaban edificios y no personas. En la visita que el Ayuntamiento realizó en 1766 se incluyeron iglesias, conventos y edificios públicos, en total 7.049 edificios.

Entre los años 1712 y 1717 se confeccionó el "Vecindario General de España" o "Censo de Campoflorido"<sup>2</sup>, que recogió datos de muchas localidades del país. La información correspondiente a Madrid es posterior, 1723, y como su finalidad era fiscal, los datos que recoge se refieren a vecinos o familias contribuyentes, excluyendo a nobleza, hidalgos,

<sup>1</sup> ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (2001) p. 215-254.

<sup>2</sup> Biblioteca Nacional. Mss. 2 274.

eclesiásticos, pobres de solemnidad y viudas. Del examen de los datos se deduce que la población matriculada en las parroquias no había crecido apenas en los últimos cien años, aunque sí parece posible que hubiera aumentado el número de personas marginadas, teniendo en cuenta que había aumentado el número de colegios, hospitales y asilos destinados a recoger a los pobres y huérfanos que deambulaban por la villa y que no se contabilizaban. Según el "Vecindario" había 24.344 vecinos y 95.473 personas. También se contabilizaba el número de casas de cada parroquia (Carbajo Isla, M., 1987).

Zenón de Smedilla y Bengoechea (1702-1781), marqués de la Ensenada, fue nombrado Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda en 1743 encontrándose con un estado calamitoso de la misma y se propuso su reforma inmediata. En 1749 se promulgó el Real Decreto para la "única contribución", y el Real Decreto sobre "Administración directa de las Rentas". Se trataba de modificar el sistema fiscal para que todos, sin excepciones y privilegios contribuyesen, siendo ésta proporcional a la riqueza de cada vasallo, incluidos los nobles y la Iglesia. Para ello se efectuó el llamado "Catastro de Ensenada". Lo más novedoso de este catastro es que se incluyen en él datos sobre la nobleza, que en el caso de Madrid contabiliza 3.582, y datos sobre internos en instituciones benéficas y de enseñanza. El número de vecinos estimado es de 109.753, en el año 1757.

El censo del conde Aranda, realizado entre 1749 y 1756, es muy minucioso y da información acerca de la edad y ocupación de los habitantes, si bien no es completo, pues determinadas instituciones aforadas como las Comendadoras de Santiago, no facilitaron información alguna. El censo agrupa a la población en grupos de edad:

"...hasta 7 años, de 7 a 16, de 16 a 25, de 25 a 40, de 40 a 50, desde 50 años; si eran varones o hembras, si solteros, casados o viudos. Totales, Exentos, hidalguía, real servicio, cruzada inquisición. Eclesiásticos y sirvientes de la Iglesia, conventos de religiosos y de monjas, hospitales, hospicios, casa de expósitos, juzgados, estudios, colegios, edificios notables, santuarios, ermitas, administración de rentas y estancos, pósitos, minas, canteras, fábricas, fundiciones, bosques y sotos, montes, ríos, lagunas, producciones naturales, mercados ferias, ventas, dehesas, cortijos o términos redondos, barrios, aldeas..."<sup>3</sup>

<sup>3</sup> JIMÉNEZ DE GREGORIO, F. (1968), p. 174.



La base de este censo es también la parroquia, por ser ésta la división más permanente y son los párrocos los encargados de cumplimentarlo. Por la información que facilitaron los párrocos sabemos que, a principios de 1768, en Madrid había once parroquias matrices con una población desigual, pues mientras la parroquia de San Martín tiene 30.047 almas, la de San Juan sólo contaba con 700.

La población total de la Villa, según este censo, alcanza los 133.426 habitantes distribuidos como sigue:

Laicos . . . . .	126.722
Clero secular . . . . .	1.443
Clero regular . . . . .	3.766
Internos en instituciones . . . .	1.495
 TOTALES . . . . .	 133.426 <sup>4</sup>

En el S. XVIII no se produjo en España revolución demográfica alguna, como tampoco la hubo en el S. XIX teniendo que esperar hasta el S. XX para encontrar cambios radicales en la mortalidad y natalidad. No obstante, el setecientos sí presentó una situación demográfica mucho mejor con respecto a la centuria anterior, aún cuando las crisis acaecidas como consecuencia de las Guerras de Sucesión a principios del siglo. XVIII volvieron a incidir en el número de habitantes de la villa, reduciéndose a unos 109.000 entre 1710 y 1714, recuperándose una vez llegada la estabilidad política. Los españoles siguieron con tasas altísimas de mortalidad, tanto ordinaria como infantil, pues aunque la peste desapareció, la mortalidad extraordinaria, producida por distintas causas siguió cosechando periódicamente víctimas.

Hacia finales del siglo XVIII, con un mejor abastecimiento de agua, calles pavimentadas y recogida de basuras, Madrid era una de las ciudades más salubres de Europa. Aún así había alrededor de 95 nacimientos por cada 100 muertes, (RINGROSE, 1994, p.199) por lo que el aumento de población que se produce es evidente que se debe a la inmigración.

De la población que albergaba Madrid, sólo el 40% era nacido en la ciudad y la distribución por edades era muy similar a la de la población rural. Entre el 60% de población inmigrante la distribución por edades es muy diferente. Hay muy pocas personas menores de 15 años, la mayor parte son personas adultas. Esto tiene una incidencia determinante en la estructura de la población destacando, en primer lugar, el carácter adulto de la misma. En cuanto a la proporción entre los sexos, Madrid se diferencia de lo que pasa en estos momentos en el resto

<sup>4</sup> Fuente: CARBAJO ISLA, M. F. (1987), cuadro 7.8, p. 175.

del país y en Europa, siendo la población adulta masculina predominante en su conjunto, debido al carácter de la inmigración madrileña, sobre todo la temporal. Este carácter masculino de la inmigración es más acusado durante los siglos XVII y XVIII que posteriormente, y es debido a la práctica frecuente entre las familias nobles, en estos siglos, de emplear a los hombres para el servicio doméstico, uso que empezó a variar a partir de 1750.

Con respecto al estado civil otra nota a destacar es la gran abundancia de solteros de ambos sexos debido a que las personas del servicio doméstico, criadas y criados, tenían muchas veces prohibido casarse, como era también el caso de oficiales y aprendices de la mayoría de los gremios. Desde finales del siglo XVIII y principios del XIX la relación entre ambos sexos tendió a equilibrarse, coincidiendo con un aumento de la emigración femenina. Todos estos factores, unidos a la gran extensión del celibato, la edad tardía en que se contraía matrimonio, y a que muchos de los emigrantes temporales que llegaban a Madrid dejaban a sus familias en su lugar de origen, determinaron que la tasa de natalidad fuera muy baja en los siglos XVII, XVIII y principios del XIX.

Según el catastro del marqués de la Ensenada, la población activa estaría distribuida como sigue <sup>5</sup>:

Empleados de la Corona y rentistas . . . . .	10,24 %
Profesionales liberales (médicos, escribanos, profesores) . . . .	4,14 %
Finanzas y comercio . . . . .	4,59 %
Industria alimentaria . . . . .	6,29 %
Manufacturas u oficios especializados de la construcción . . .	21,03 %
Clero secular y regular . . . . .	11,36 %
Peones, servicio doméstico y trabajadores sin cualificar . . . .	42,35 %

Se produce un crecimiento exponencial de los grupos privilegiados que ven en la Corte una fuente de poder y rentas adicionales. La nobleza se ve obligada a realizar grandes inversiones para mantener su prestigio y la preeminencia social de sus linajes, y su ostentación y la emulación de sus usos y costumbres por los miembros más destacados de la burocracia y la burguesía produjeron a su vez la orientación de una parte considerable de la demanda urbana hacia los bienes suntuarios.

Las fuentes literarias del siglo XVII nos hablan de la abundancia y esplendor que proporciona, ahora ya sí, la nobleza a la Villa de Madrid (Núñez de Castro, A. 1675) <sup>6</sup>. Había 96 títulos de Grandes de España, con sus primogénitos y con sus múltiples servidores domésticos.

<sup>5</sup> Elaboración propia con base en (RINGROSE, 1994, p.202-203).  
<sup>6</sup> NÚÑEZ DE CASTRO, A. (1675) (3ª ed.).

Junto a la nobleza cortesana, bien situada y consolidada, había en Madrid un amplio grupo de hidalgos (3.000 personas en algunos momentos). En España fue disminuyendo progresivamente a lo largo del siglo XVIII el número de representantes de este sector de la población. Así, en 1768 (censo de Aranda) se contabilizaron 722.794; 480.592 en 1787 (censo de Floridablanca) y 402.059 en 1797, siendo mucho más numerosos en el norte, Asturias, Santander, León, Burgos, llegando a haber zonas donde casi el 50% de la población era noble. Pero éstos no se diferenciaban de los miembros del estado llano en cuanto al nivel de vida y el trabajo que desarrollaban, y formaron la gran mayoría de los que emigraban a la villa de Madrid atraídos por la posibilidad de situarse en la Casa Real o en los Consejos. En el censo de Aranda de 1768-69 su número había disminuido en Madrid hasta 1.107 hidalgos (JULIÁ, S., RINGROSE, D., SEGURA, C. 1994).



Juan Salvador Carmona, *Vista del Palacio de Aranjuez*, Museo Municipal de Madrid.

Además, junto a los nobles que daban lustre a la ciudad, vivía una burguesía integrada por los altos funcionarios, siempre cerca de la nobleza, ricos mercaderes de sedas, especias, lenceros, joyeros y pañeros, maestros artesanos, etc. que se organizaron en gremios. Los más poderosos eran los sederos, joyeros y merceros, a los que pronto se les unirían los especieros y drogueros por un lado, y los pañeros y lenceros, que actuarían unidos a partir de 1726 y que desde 1734 tomarían la denominación de los Cinco Gremios Mayores de Madrid (ANES, 1975) con un gran poder económico, cuya capacidad adquisitiva les permite vivir como nobles, y con ellos. Su poder económico procedía, en gran parte, de las rentas del Rey, de cuyo cobro estaban encargados. Con cargo al cobro de las rentas reales, adelantaban cantidades a la Real Hacienda por las que cobraban intereses que oscilaban entre un 8% y un 5% (Capella, M y Matilla Tascón, A. 1957).

Todas las actividades urbanas eran subsidiarias de la presencia de la Corona. El Rey y su séquito caracterizaban a Madrid como Corte, centro del poder político y foco de atracción. El núcleo central de ésta lo componían funcionarios de la Casa Real y los Consejos, que viven sobre todo de la percepción de un salario, muy diferente según el cargo desempeñado, pero en general, se puede decir, que era uno de los colectivos que mejor vivía en Madrid.

En varias ocasiones se ha estudiado la distribución de la población por barrios y profesiones<sup>7</sup> y en todos los casos se llega a la misma conclusión, el hábitat es muy disperso, no existe una

<sup>7</sup> ALVAR EZQUERRA, A. (2000), analiza la distribución de la población según su estatus en el siglo XVII y presenta una abundante bibliografía.

preferencia de determinadas profesiones o de determinado estatus social por barrios concretos, salvo los estratos más bajos de la población que viven más en las afueras de la Villa. Esta situación no varía sustancialmente a lo largo del siglo XVIII.

Otra cuestión diferente a la residencia es la distribución de los negocios, talleres e industrias y lo que Alvar Ezquerro (2000) llama “espacios de sociabilidad” que estudia basándose en el recorrido de los pregoneros. Los pregones estaban dirigidos a diferentes ramas de actividad, por ejemplo si se referían al pan, éstos se pregonaban donde había panaderías, si la materia era referente al vino, el pregonero recorría las zonas de tabernas y bodegas y así con las restantes actividades. Estudiando los libros de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte que se conservan en el Archivo Histórico Nacional en los que se detallan los lugares donde se pregonaba cada uno de los bandos, Alvar ha podido determinar cual era la disposición espacial de las diferentes actividades y podemos establecer el mapa de las mismas en la ciudad:

La distribución espacial de los edificios y de las diferentes actividades en Madrid están determinados por la presencia de la Corte que trasladó su sede de un palacio a otro de la región fijando en el siglo XVIII la rotación estacional entre Madrid, El Escorial, La Granja, Aranjuez y los espacios intermedios de El Pardo, Valsaín y Vaciamañá. Madrid tenía sentido por ser la capital de un imperio, en la ciudad residía el Rey y estaba la sede de la Administración, ésta en el Antiguo Régimen era entendida como una prolongación del servicio personal del monarca. Todo giraba en torno al Rey, la burocracia y la aristocracia eran meros agentes reales (RINGROSE, 1994). Como consecuencia, la vida económica era el resultado de la actividad de la Corte que necesitaba criados, productos de consumo y de lujo y asistencia religiosa. La distribución de la población por oficios o ramas de actividad es similar a la de otras ciudades europeas que eran capitales políticas; en la Europa del Antiguo Régimen había ciudades que eran importantes centros comerciales o industriales, pero las ciudades más grandes eran las capitales políticas.

Los miembros de la Corte, funcionarios, no alojados en el Palacio Real solían residir en sus alrededores o cerca de la Cárcel de Corte, principales enclaves urbanos de la Corona, concentrándose pues en el oeste y norte de la Villa Vieja, en el margen occidental de la parroquia de San Martín y en la parroquia de Santa Cruz.

Para las personas que trabajaban para la Administración municipal la situación era muy diferente. Aquella, desde la instalación de la Corte en la Villa siempre se encontró con grandes dificultades económicas para solucionar los múltiples problemas que continuamente surgían, por lo que los sueldos de los que trabajaban para ella eran muy bajos y no siempre

se cobraban. Las élites municipales, se concentraban en el interior de la Villa Vieja, y en el antiguo arrabal de San Ginés.

Tenemos datos de cómo estaban distribuidos los edificios en 1825 y esta distribución se debe apartar muy poco de la que habría en el siglo XVIII. Había 487 calles, 557 manzanas, 62 barrios, 19 parroquias, 34 conventos de frailes, 30 fuentes públicas y 700 particulares, 4 plazas, 79 plazuelas, 18 hospitales, 20 cuarteles para tropa<sup>8</sup>, dos coliseos, tres casas de reclusión para mujeres, cinco cárceles, dos bibliotecas públicas, dos casas de moneda, tres reales academias y los Estudios Generales de San Isidro (ANES, 2000).

Como consecuencia del crecimiento por aluvión de emigrantes y su posible falta de integración, los trabajadores no tenían un asentamiento fijo, estaban por todas partes y de todo tipo de actividad. Pero frente a esta dispersión profesional, había circunstancias que ayudaban a la concentración. Así cerca del Rastro, lugar donde se encontraba el matadero y se traficaba con la carne al por mayor, abundaban más que en ningún otro lugar de la villa los “tratantes de ganado”, siendo así el barrio también de los cabestreros, de los artesanos dedicados al trabajo y aprovechamiento de los despojos de la carne, zapateros, curtidores, triperos, etc. Todo este movimiento atraía a mesoneros y bodegoneros, y además, por ser zona intermedia entre las “afueras” y el centro, había muchos fruteros y tenderos.

Las manufacturas madrileñas desde la llegada de la Corte, eran suntuarias y la artesanía solo cubría las necesidades de aquella y el mundo que la rodeaba. La construcción y sus derivados, tejares, cerrajería, etc., se disparó a partir de 1561. Madrid era una ciudad fundamentalmente de consumo.

En cuanto al comercio, unos seis mil establecimientos, en más de sus dos terceras partes está constituido, en el primer tercio de siglo, por el pequeño comercio, de estructura familiar, cuya función era abastecer a una clientela urbana con escasos recursos.

El cuadro se completaba con unos cientos de almacenes y tiendas de lujo encargadas de suministrar artículos caros a las clases pudientes. Las tiendas dedicadas al abastecimiento y alimentación son las más numerosas, aumentando a medida que aumenta la población, pero ni su estructura, familiar, existencias o el patrimonio de sus dueños varían por la sencilla razón de que tampoco se altera la renta de su clientela.

En lo referente a su localización, dado que la mayoría dependen de la demanda popular, estaban diseminados por toda la ciudad, aunque el pulso de la misma sigue concentrado en la Plaza Mayor y su entorno, sin que falten altas densidades en la Carrera de San Jerónimo, calles de Atocha y Fuencarral y sus alrededores.

<sup>8</sup> Posiblemente el número de cuarteles debió ser inferior a esta cifra en el siglo XVIII si tenemos en cuenta que en esta cifra deben estar incluidos los cuarteles que se crearon durante la Guerra de la independencia que convirtieron el antiguo Palacio de Buen Retiro y todas sus instalaciones en edificios cuarteros.

Por sectores, abundan los talleres y tiendas relacionados con la construcción. Los ebanistas, carpinteros, vidrieros y sobre todo albañiles son numerosos y muestran sus preferencias por los alrededores de las calles Fuencarral y Corredera de San Pablo, en el norte, así como las zonas de Antón Martín y Lavapiés. Los almacenes de materiales de construcción, junto con los de áridos, se localizan en la periferia meridional.

La construcción era la industria más pujante en la ciudad y muchas personas vivían alrededor de ella. En el territorio madrileño abundaban los recursos, materiales para la construcción, como areneros y tejares que surtían de materia prima a las incipientes industrias de tejares y hornos de ladrillos y cerámicas que se habían instalado en los alrededores de nuestra villa desde la época musulmana, pero la mayor parte de estos productos llegaban ya elaborados del entorno rural.

La mayoría de los artesanos madrileños trabajaban en el acabado final de los productos destinados al comercio urbano y dependían del suministro de materias primas por mercaderes y tratantes. Así mismo su subsistencia dependía también de los pedidos de comerciantes especializados en la venta de los productos acabados, que en muchos casos eran los mismos que les proporcionaban las materias primas.

La industria textil madrileña se especializó en la confección, debido al déficit de la producción primaria desde siglos anteriores. Había pocos sederos, hiladores, tejedores y tintoreros, pues los lugares donde se producía la materia prima necesaria para su oficio estaban lejos de la ciudad. Como contrapartida, y como consecuencia de la fuerte demanda, abundaban los vendedores relacionados con los textiles, como pañeros, lenceros, roperos y sombrereros. A medida que crece la demanda de la ciudad se hace más patente la carencia de este ramo, que ya venía en declive desde épocas anteriores, siendo incapaz de satisfacer las necesidades de aquella. Los paños de lujo se importaban de Inglaterra, y los más comunes se traían de Cataluña. Los madrileños sólo las venden, estando las tiendas ubicadas principalmente en el centro de la ciudad y en sus calles más importantes. En cuanto al sector del cuero, sigue predominando el pequeño taller.

Entre los oficios del cuero, aún cuando la villa cuenta con abundancia de materia prima procedente del matadero, el oficio que ocupa a más personas es el de zapatero de nuevo y el remendón, predominando una vez más la confección sobre la preparación de la materia prima. Los trabajadores de este sector se encontraban entre los de más bajo poder adquisitivo.

Otro grupo de población muy numeroso y que se dejaba sentir mucho en el ambiente de la ciudad eran los “pobres”. Había un sector de la población formado por viudas, huérfanos y

minusválidos, que constituían entre un 4 y un 8% de la población urbana considerados como indigentes inevitables, y que poco podían hacer para salir de su situación, viviendo casi siempre de la mendicidad; otro lo componían los trabajadores urbanos eventuales, que dependían en su trabajo de las variaciones estacionales y coyunturales de la economía general, y que llegaban a ser el 20% de los habitantes; por último, estaban los trabajadores con trabajo estable pero cuyos ingresos eran tan bajos que en muchas ocasiones se encontraban debajo del umbral de subsistencia, y podían llegar a ser el 40% de la población madrileña. A ellos habría que añadir los campesinos a los que las frecuentes crisis agrarias hacían emigrar a la ciudad periódicamente.

Sólo los oficios que elaboran productos exclusivos para la élite cortesana consiguen salirse de dicha situación. Son los sombrereros, toqueros, boteros, chapineros cuyos productos incluso marcan los criterios de la moda para otras cortes europeas. Éstos tienen su mercado en los nobles, los altos funcionarios, los niveles altos del clero y los más ricos de los maestros artesanos.

Pero sin duda alguna, uno de los grupos más numeroso entre la población madrileña era el formado por los criados. El trabajo de éstos no siempre se relacionaba con las tareas propias del servicio doméstico, pues en muchos casos realizaban labores complementarias a las de sus amos. Los fruteros, taberneros, mesoneros, en fin pequeños comerciantes, los empleaban como dependientes en sus establecimientos; los panaderos para hacer los portes o vender al público en las tahonas, etc. En las familias aristocráticas o de la alta burguesía no se les considera simplemente como criados, sino que eran mayordomos, despenseros, escribientes, cocineros, camareros, pajes, escuderos, etc, desarrollando en ocasiones trabajos que requerían una especialización.

Dada esta situación, la tasa de marginación social, prostitución, delincuencia, etc, era muy alta. Así, al calor de los mercados de la plaza Mayor y la plaza de la Cebada, plaza de Santa Cruz y Cárcel de Corte, Puerta del Sol, Antón Martín, a las puertas de los conventos, residencias señoriales y en las cercanías del Alcázar se desplegaban las desgracias de la miseria, ocupando los espacios más significativos de la Corte. Por la noche, los que no dormían en la calle se recogían en albergues localizados en la periferia, normalmente regentados por órdenes religiosas.



Isidro González Velásquez, *Vista del Paseo del Prado desde la Fuente de Cibeles*, Museo Municipal de Madrid

El creciente empobrecimiento de las capas populares va paralelo al incremento de ingresos en la Inclusa, que en el siglo XVIII era tan solo un eslabón en una cadena de instituciones caritativas dedicadas a “reciclar” el deshecho de la sociedad en ciudadanos productivos y útiles, dando así cumplimiento al ideal ilustrado de un Estado laico capaz de mantener a todos sus ciudadanos.

SHERWOOD (1981) estudia las entradas de niños en la Inclusa a lo largo del siglo XVIII y establece una correlación entre la situación económica y el número ingresos. Así constata cómo la inflación en la segunda mitad del siglo sube un 100%, mientras las rentas salariales sólo subieron un 20%, esto trajo unos resultados devastadores sobre la población infantil y el número de ingresos en la Inclusa y la terrible mortandad infantil que en algunos momentos llega al 100% de los ingresos y en determinados sectores, por ejemplo, los hijos de las prostitutas, es a lo largo de todo el siglo, prácticamente del 100%. Establece también una correlación entre los precios de los cereales y las entradas de niños.

En el siglo ilustrado los pobres de Madrid prescindían de las parroquias y organizaciones caritativas de la Iglesia y convierten a la institución pública de la Inclusa en el lugar de recogida de todos los niños sobrantes. Los primeros en sufrir los tiempos difíciles fueron precisamente estos niños como muestran las cifras de mortalidad de la Inclusa. Los niños de los pobres eran las primeras víctimas de un sistema que, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, ya no podía cuidar de ellos<sup>9</sup>.

Las clases populares para hacer frente a sus necesidades domésticas y evitar caer en la indigencia y la marginación tuvieron que desarrollar una serie de estrategias alentadas por el paternalismo de las clases dirigentes, la política de abastos desplegada por los poderes públicos y el desarrollo del entramado asistencial alentado por la Iglesia. Entre otras, fue la inserción de la mujer casada en el servicio doméstico a partir del S. XVIII lo que solía llevar aparejado el alejamiento de los niños del hogar familiar a edades muy tempranas. Con anterioridad, eran preferidos los varones para este tipo de trabajo, sobre todo por parte de la nobleza y la alta burguesía. Si bien el sueldo que recibían las mujeres por su fuerza de trabajo, si existía, era bajo, les permitía el mantenimiento por cuenta ajena lo que reducía considerablemente los gastos domésticos. En momentos críticos los sectores populares tejían redes de solidaridad, apoyo entre parientes, miembros de una comunidad de origen, trabajadores de un oficio, etc.

La población trabajadora madrileña tiene muy poca capacidad de movilización, en gran parte debido a la pobre industrialización de nuestra ciudad. En Madrid no existen industrias que concentren grandes cantidades de trabajadores, las que tienen más trabajadores son las

<sup>9</sup> SHERWOOD, J. (1981).



reales fábricas que viven subsidiadas por la Real Hacienda y en unas circunstancias laborales que para sí querrían el resto de los trabajadores no sólo del siglo XVIII<sup>10</sup>, sino hasta bien entrado el siglo XX. Además hay un fuerte control impuesto en la Corte por las clases dominantes, ejercido por un aparato político cuyos instrumentos represivos y de organización mantenían a raya a los disconformes y el control ideológico impulsado desde el púlpito, confesionario, familia, fiestas, etc.,

Para evitar estallidos sociales, el poder tenía una constante preocupación por el abastecimiento de la población madrileña y por la infraestructura benéfico asistencial.

Aunque no hubo conflictos a gran escala, sí hubo algunos originados en grupos reducidos de trabajadores, que como los oficiales de algunos gremios se organizaron y movilizaron a través de hermandades y cofradías para plantear sus problemas y así buscar solución a los mismos. Además este apoyo mutuo les proporcionaba un soporte institucional ante la corporación, el gremio, de sus maestros y las instituciones.

La mejora salarial fue una constante en el movimiento reivindicativo de estos trabajadores. Así, los oficiales de sastre se movizaron en 1607 y 1753 para conseguir que sus maestros les duplicaran los jornales, y los oficiales de herradores hicieron lo propio en 1771. En 1731 los trabajadores de la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara se movizaron en protesta por el impago de sus retribuciones, que llevaban un año sin cobrar. A pesar de estas mejoras, los salarios, sobre todo en la segunda mitad del XVIII, siempre fueron por detrás de la inflación, pues, como hemos visto, en la segunda mitad de la centuria los precios se doblaron y los salarios sólo crecieron en media un 20%.

A finales del siglo XVIII, más de la mitad de la población se empleaba en el sector terciario, el 31% en el secundario y un 16 % en el primario.

Las autoridades estaban permanentemente preocupadas en evitar que la ciudad se convirtiera en un mercadillo permanente, en que no hubiera acaparamiento de productos, sobre todo de alimentos, y en controlar social y físicamente a la población. Las órdenes, prohibiciones, pregones, bandos, etc. alusivos al tema se suceden. El problema lo causaba el desmesurado crecimiento de la población que hacía que la demanda aumentara, y las leyes no podían controlar la oferta del mercado.



José Gómez Navia, *El Palacio Real visto desde la Plaza de la Armería* (Finales s. XVIII), Museo Municipal de Madrid

<sup>10</sup> Los trabajadores de las reales fábricas, las que gestionaba directamente la Real Hacienda tenían unas condiciones laborales realmente envidiables para la época. Así en el reinado de Carlos III hay una relación paternalista del Rey con los trabajadores, éste les da vivienda, ajuar, carbón para cocina y calefacción, les asigna dos capellanes para asistencia espiritual y para enseñanza, e incluso ordena a los médicos de la Real Familia que atiendan a los trabajadores y sus familias (Archivo General de Palacio, Fondo Buen Retiro Caja 11754/36). Durante el reinado de Carlos IV la relación es menos paternalista, pero más efectiva. Se asignan médicos, cirujanos y botica a los trabajadores de las reales fábricas del Retiro y de la Granja y se constituye, en 1795, un montepío contributivo con una cotización de un maravedí por cada real de salario que les garantiza a los trabajadores y a sus familias unas pensiones, que en el caso de las viudas, todavía no se han alcanzado en nuestro estado de bienestar, a las viudas les quedaba el 50% de la base de cotización.

El intervencionismo mercantilista propio de la época y la necesidad de abastecer a la población urbana hicieron necesaria la “policía de abastos o de granos”, que perduró hasta principios del siglo XIX (1805), cuando se abrió a la libre empresa. Madrid se abastecía, al igual que otras ciudades de España y de Europa, de trigo, harina y pan gracias al mercado y al Pósito. Ya desde la Edad Media existía una alhóndiga o mercado público de granos y harinas. El Pósito madrileño data de la época de los Reyes Católicos. La organización y administración del mismo corría a cargo del Concejo. Durante el siglo XVIII Felipe V y Fernando VI promulgaron una serie de leyes y ordenanzas para su mejor funcionamiento, como consecuencia de una política agraria renovadora que buscaba la mejora del abastecimiento. Su propósito era regular el mercado y prestar grano a los agricultores de la tierra de Madrid. No perseguía fines lucrativos y tenía privilegios como el derecho de tanteo, el de embargar la mitad de las existencias de los arrendadores de rentas en granos a precio de coste, y el derecho de renuevo. Este último consistía en que, para que no se echara a perder el trigo de los graneros municipales, se obligaba a los labradores de la jurisdicción a recibir trigo viejo contra la entrega del trigo de la última cosecha, lo que originó serias protestas en múltiples ocasiones <sup>11</sup>.

En el siglo XVIII persistían aún fuertes prejuicios que lastraban la laboriosidad de la sociedad todavía había oficios considerados infamantes o deshonorosos que eran ocupados, en gran parte por extranjeros, así Langle (1796), calcula en 20.000 los artesanos franceses que había en Madrid en el año 1700 y buena parte de los herreros, esquiladores, carniceros y mesoneros eran mulatos o gitanos <sup>12</sup>.

Campomanes (1775) ataca el desprestigio de determinados oficios e insiste en el grave perjuicio que se seguía “para el adelantamiento económico de la nación y al propio bienestar de muchas familias que por el desprestigio de dichos oficios viven en la ociosidad y la pobreza” <sup>13</sup>.

La ideología reformista de los ilustrados y las Sociedades económicas de Amigos del País, contribuyeron a la desaparición de estos prejuicios muy arraigados en la sociedad. Prueba del arraigo y persistencia de la consideración social deshonorosa para determinados oficios es la reiteración de cédulas y pragmáticas considerando dignos oficios mal vistos por la población.

En 1783 Carlos III promulgaba una Real Cédula en la que se declaraba que no se perdía la hidalguía por dedicarse al trabajo industrial, más bien era un mérito para obtener cargos en los municipios y para ganar consideración social. El mismo año, una pragmática de 17 de septiembre protegía la condición social de los gitanos, considerándoles dignos de ejercer cualquier oficio, con derecho a formar parte en comunidades y gremios, como ciudadanos que *no proceden de raza infecta* <sup>14</sup>.

<sup>11</sup> TOVAR MARTÍN, V. (1982), p.75.

<sup>12</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A (1955), p. 220.

<sup>13</sup> Citado por NEGRÍN FAJARDO, O. (1981), p. 374-375.

<sup>14</sup> RODRIGO, A. (1981), p.313.

Campomanes, que conoció en su infancia y adolescencia la laboriosidad de las mujeres montañesas, sigue al padre Feijoo en sus razonamientos sobre la condición de la mujer <sup>15</sup>, considerándola igual al hombre y aceptaba que eran tan capaces como los hombres para trabajar y que *“eran tan idóneas, a lo menos para ejercitar las artes compatibles con su robustez”* <sup>16</sup>.

El estamento dirigente tuvo una participación activa en la promoción de la mujer. Las mujeres de la nobleza no se limitaban a participar en organizaciones caritativas como las conferencias de San Vicente de Paul o apoyando el Hospicio de Niños Expósitos o las inmundas cárceles de mujeres de Madrid, sino que, a través de la versión femenina de las Sociedades Económicas, la Asociación de Damas participaron en la vida pública y en las reformas de su tiempo.

La élite femenina ilustrada estaba dotada de una gran sentido práctico, lo mismo en las Escuelas Patrióticas (PALMA GARCÍA, M. D., 1981, p. 443-455) y en las escuelas profesionales especializadas en las profesiones *típicamente femeninas* como bordado, encajes y flores artificiales, que en el Montepío de Hilazas, la Escuela de Educación, la Inclusa o el Colegio de la Paz, demostraron un gran espíritu crítico así como un ánimo reformista muy en la línea de los utopistas y filántropos ilustrados (DEMERSON, P. de, 1975, p. 14 y 350-353) <sup>17</sup>.

El número de centros docentes, escuelas dependientes del Concejo y órdenes religiosas era muy escaso, y por otro lado en Madrid no había universidad, por lo que abundaban los preceptores privados, casi siempre eclesiásticos, que instruían a los hijos de las familias pudientes.

Además del sector dedicado a la enseñanza, otros profesionales liberales eran los médicos, que trabajaban en los hospitales y para la Casa Real, y que en casi todos los casos compatibilizaban dichas actividades con la medicina privada. Además había otro grupo de personas que ofrecían sus servicios como abogados, procuradores, escribanos, etc. como intermediarios frente a la administración o al mundo de las finanzas. Todos estos desarrollaban su actividad y vivían en el centro de la ciudad, a excepción de los médicos por encontrarse los hospitales localizados en la periferia.

A lo largo del S. XVIII, Madrid siguió siendo un ejemplo de ciudad terciaria, fundamentalmente política, donde se aglomeró la riqueza procedente de una élite agraria concentrada en torno a la Corte. Pero aunque la ciudad no variase esencialmente su carácter, se emprendió una firme política económica en la que se concedió una atención muy especial

<sup>15</sup> FEIJOO (1769).

<sup>16</sup> CAMPOMANES (1991. Citado por ANES Y ÁLVAREZ CASTRILLO, G. (2003), p.137.

<sup>17</sup> Un hecho que podríamos considerar anecdótico nos informa del juicio que tenían estas damas para sacar a estos reinos del estado de postración en que se encontraban y promocionar la industria y la riqueza nacional. Se trata del compromiso que tenían las Asociaciones de Damas de no adquirir más que tejidos de producción nacional. A este compromiso se adhirió la propia reina, pero fue reiteradamente incumplido ((DEMERSON, P. de, 1975, p. 351).



José Gómez Navia,  
*Casa de Correos en la Puerta del Sol*  
(la imagen se ve al revés por ser un dibujo  
realizado para una estampa). Finales s. XVIII,  
Museo Municipal de Madrid

a la renovación industrial cuyo desarrollo se potenció primero mediante criterios de signo mercantilista que, a partir de la segunda mitad de siglo, evolucionó hacia soluciones más liberales. Se realizó a través de dos tipos de empresas. La denominada industria dispersa, en los pequeños talleres artesanales ya existentes inmersos en la estructura gremial, en el que las distintas operaciones se efectuaban fragmentariamente, e industria concentrada, formada por establecimientos que adoptaron el modelo de las manufacturas Colbertistas francesas, que reunían en un único recinto el proceso completo de la producción con un trabajo colectivo, organizado en cadena. Este modelo apareció en primer lugar en las manufacturas estatales, extendiéndose después a

establecimientos mixtos, en los que existía participación de la iniciativa privada y del Estado, y finalmente a aquellos totalmente particulares.

Aunque estas nuevas empresas concentradas hicieron su aparición en la Corte en fecha temprana, su penetración se realizó a través de un lento proceso, que no se activaría hasta la década de los años ochenta. La producción se centró desde las tímidas experiencias de la primera mitad del siglo, en la elaboración de objetos suntuarios, adecuados a la demanda de una clientela aristocrática y cortesana.

En 1721 se fundó la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, que en 1760 contaba con treinta trabajadores. La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, que se empezó a construir en 1759, mantenía cincuenta trabajadores.

En 1789, un particular, Tomás Modino, comienza la construcción de una Fábrica de Coches en las Vistillas de San Francisco, y según la Memoria que presentó en el Ayuntamiento su intención era llegar a contratar a doscientos trabajadores. Poco después, en 1792, Antonio Martínez, pide licencia para la construcción de la también muy conocida Real Fábrica de Platería Martínez, capaz para ciento cincuenta trabajadores.

A partir de 1790 se empiezan a crear importantes establecimientos destinados a la elaboración de productos monopolizados por el Estado, como la Real Fábrica de Salitre situada entre el barranco de Embajadores y el Hospital General, otra Real Fábrica de Salitre, cercana a la Puerta de los Pozos de la Nieve, la Real Fábrica de Aguardientes y Naipes, en la calle de Embajadores, etc. En 1790, en la calle de Embajadores se levanta el edificio destinado a Fábrica de Tabacos, que estaba llamada a ser la fábrica más importante de

Madrid en las primeras décadas del siglo XX, llegando a contar con ochocientas trabajadoras, cigarreras, en 1809 y llegando a las 3.000 posteriormente, que constituyeron el primer germen de la clase obrera madrileña.

Pero estas innovaciones en el campo económico poco afectan a las clases populares, y la gran mayoría sigue dentro de la organización del gremio, trabajando a tiempo parcial, temporeros, o como criados, o en la miseria a expensas de la beneficencia. Por lo que no es de extrañar que el pueblo madrileño, en determinadas ocasiones, y cuando la situación se les puso en exceso dura, sacando a relucir rencores acumulados se amotinaron. Ejemplo de esta situación fue el Motín de Esquilache, en el que el pueblo, en 1766, primero en Madrid, y después por extensión en muchos lugares de España, impuso condiciones al Rey, y tuvo que aceptarlas. El pueblo llevaba sufriendo las consecuencias de varios años de malas cosechas, con el consiguiente encarecimiento del tocino, carne, aceite vino, leña y sobre todo del pan, imprescindibles para su subsistencia. Por otro lado, mientras tanto, se estaba llevando a cabo un plan urbanístico para eliminar la suciedad de la Corte, cuyo precio recaía sobre estas clases populares. La multitud se adueñó de la ciudad exigiendo al Rey, Carlos III, que ratificara sus peticiones, entre las que se incluían el destierro del Ministro Esquilache (al que consideraban culpable de las reformas acaecidas en la Corte), que sólo hubiera ministros españoles, rebaja de los comestibles, etc. El Rey, asustado, lo aceptó todo. Por primera vez, el pueblo llegó a la conclusión de que la reclamación de derechos había dejado de ser delito. Pero la ilusión duró poco, pues pronto empezó la represión, en la que las fuerzas vivas de la capital, Ayuntamiento, gremios, cabildo eclesiástico y titulados, junto con el Consejo de Castilla, arremetieron contra el pueblo, al que había que quitarle las concesiones arrancadas.

Como consecuencia, muchos fueron ahorcados, y las cárceles se llenaron. Sin embargo, los motines introdujeron una levadura revolucionaria que iba a significar el inicio del cambio hacia la disolución del Antiguo Régimen.

Pero todos estos avatares no pudieron impedir la transición hacia la sociedad burguesa. Durante las primeras décadas del S. XIX se produce un nuevo modelo de acumulación, reordenación de las fortunas y a un nuevo reparto del producto social, lo que conformó la base de unas élites renovadas. La nobleza se repliega en aquellos sectores económicos en expansión, pero se adapta a la nueva situación, sanea su patrimonio y continúa siendo la clase más rica. La burguesía va acumulando éxitos económicos, valores bursátiles, empresariales, inmobiliarios, al tiempo que presta al Estado emplea los beneficios en comprar tierras y casas. La nobleza y la burguesía caminan hacia la fusión, teniendo un asidero en el reforzamiento administrativo y militar del Estado y un apoyo en los profesionales liberales.

Dos de cada tres madrileños pertenecían a las clases populares. En el mundo de los artesanos son ya muchos los oficios que vulneran la obligación de incorporarse a un gremio para poder ejercer su actividad. Esta muerte había sido anunciada y motivada por el endeudamiento de las corporaciones, la falta de adecuación técnica, la no adaptación a la demanda, la presión del capital mercantil y el intrusismo dentro del gremio de los no examinados. Pero dicha quiebra no significó la de los oficios, pero tampoco propició una transformación de la industria, en la que siguió predominando el pequeño taller.

Durante este siglo no cambió la estructura de la sociedad, que siguió organizada en función de los tres estamentos, nobleza, clero y pueblo llano, los tres estados del antiguo Régimen. Los privilegios que disfrutaban la nobleza y el clero, no fueron disminuidos por la legislación ilustrada. La nobleza mantuvo el dominio de ciertas funciones político sociales y conservaron y acrecentaron su posición como propietarios de tierras y receptores de las rentas procedentes de la producción de las mismas. Además la capa media de la nobleza siguió controlando los altos cargos del ejército, del estado eclesiástico y de la alta burocracia, cargos y profesiones que no estaban vedados a los miembros del estamento.

La alta nobleza acentuó la tendencia a residir en la corte y a desempeñar cargos palatinos, despreciando participar en la actividad política de la misma, preocupándose preferentemente de la defensa de sus prerrogativas y participando activamente en las intrigas cortesanas (ANES, 1975).

Hasta el siglo XVIII el estamento nobiliario no edificó buenos palacios debido a que la corte siempre tuvo un aire de provisionalidad, la nobleza no se creía que la administración de los reinos iba a permanecer definitivamente en la ciudad. A raíz de la edificación del Palacio Nuevo la alta nobleza edificó espléndidos palacios como los de Liria, Villahermosa y Buenavista y la Corona tomó parte activa en la transformación urbana, embellecimiento y saneamiento de calles, y construcción de puertas monumentales, fuentes y estatuas.

La cerca de 1625 fue la valla de contención del crecimiento espacial de la ciudad. Si observamos el plano de Teixeira de 1656, vemos en el interior de la cerca un caserío muy apretado y espacios vacíos ocupados por huertas o jardines. La necesidad de nuevos espacios por el ensanchamiento de algunas calles y plazuelas, por la construcción de palacios para la nobleza y espacios dignos para el poder eclesiástico, se consigue a costa de densificar el espacio construido y de la eliminación de las huertas, corrales y parte de los jardines. Si comparamos el plano de Teixeira y la maqueta de la ciudad realizada por León Gil de Palacio en 1830, apreciamos el ensanchamiento de algunos espacios públicos, la densificación de la edificación y la práctica desaparición de los espacios verdes y vacíos, salvo los jardines del Alcázar y Buen Retiro y el paseo del Prado.

A lo largo del S. XVIII la actividad desplegada por los monarcas que sucedieron en el trono a la Casa de Austria, Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV fue extraordinaria, produciéndose un gran cambio en la ciudad y a la vez en la vida de las gentes que la poblaban. Se transforman las costumbres y la fiesta, por ejemplo, dejará de ser el espectáculo que ofrece el Poder como muestra de su propia grandeza y se convierte en participación popular. Frente al cortejo o comitiva de la Corte de la época barroca, surge el Carnaval con toda su fuerza, se organizan mojigangas, bailes o se instalan fuentes de vino para distracción de los madrileños. Cambia la valoración del espacio urbano y cambian también las costumbres. Se produjo una modificación en los gustos que se originó primero en la Corte, extendiéndose después a los restantes estamentos de la sociedad. Sin embargo, los gustos tradicionales no cambiaron inmediatamente, subsistiendo aún durante cerca de un cuarto de siglo.



Anónimo, *Abecedario con figuras de vendedores madrileños*, Museo Municipal de Madrid

A este cambio contribuirán, desde mediados de siglo, las nuevas ideas de la Ilustración, que desde Francia se extienden por toda Europa y que en España se introducen a través de las Universidades, las Sociedades Económicas de Amigos del País, la prensa y las Academias, que se crean y se potencian en este siglo apoyadas por la Monarquía.

Las transformaciones se van a producir en el mundo de las ideas, en la política, la economía, en la vida social se concretarán en un reformismo a ultranza, realista y prudente, crítico, encarnado en una élite combativa de personalidades inquietas y del más alto rango, imbuidas de los principios de la filosofía moderna, que adaptaron a España el pensamiento que vieron al otro lado de los Pirineos. Esta fue la meta de los ilustrados españoles que proclamaban la exaltación de la razón, la reforma económico-social o la tarea pedagógica y moral. El despotismo ilustrado proponía reformas que alcanzaban a la industria, prácticamente inexistente en el mundo barroco, la legislación, la agricultura etc.

Sin embargo, aunque se advierte un cambio o transformación en las familias madrileñas pudientes que, influidas por los principios del liberalismo económico incipiente, irán paulatinamente convirtiéndose en parte de la oligarquía agrocomercial, que dominará España ya en el siglo XIX. Dicho cambio no impidió que la capital siguiera desempeñando un papel parasitario en el conjunto de la economía castellana. A diferencia de lo que sucedía en otras ciudades europeas (Londres, París), y quizás por la situación desfavorable de Madrid en materia de transporte, no fue la capital en el setecientos un centro comercial que impulsase, juntamente con el enriquecimiento propio, el de su entorno.



José Gómez Navia, *Fuente de Neptuno y Palacio de Villahermosa*, Finales s. XVIII, Museo Municipal de Madrid

Una de las razones puede ser la contradicción entre las corrientes ilustradas, impulsadas por la Monarquía, y la ausencia de cambios profundos y reales en la economía y la sociedad española, debido a que los grupos dirigentes ilustrados apoyaban reformas liberales, pero se oponían a modificaciones más profundas de las estructuras, por temor a como pudiera afectarles el cambio. Así pues, no se produjeron los cambios económicos y sociales que hubieran requerido una implantación más profunda de la sociedad liberal-capitalista que se estaba desarrollando con mayor fortuna en otros países.

A pesar de las transformaciones que se produjeron a lo largo del siglo XVIII, la sociedad española seguía siendo señorial y agraria, una sociedad con privilegios y exenciones para las clases privilegiadas donde no hubo grandes revoluciones agrarias,

industriales ni políticas, pero que generó un notable crecimiento económico que no benefició a todos los sectores de la sociedad por igual (Llombart Rosa, V. 2000, p.10).

La sociedad madrileña avanzaba lentamente en un muy dificultoso progreso, con altos y bajos, y, como ciudad principal de España, reflejaba las glorias y miserias de su mundo. Mientras la clase dirigente, nobleza y alta burguesía, vivía rodeada de un lujo y boato que hoy nos maravillaría, y los madrileños medianamente afincados, aunque no fuesen personas de posición, se defendían mejor que jornaleros, labrantines, etc., a otros, en particular a los inmigrantes que llegaban a la capital sin fortuna y buscando medios de subsistir, les esperaba la miseria y les era muy difícil salir de su situación.

La revolución que, tanto en el orden económico como en el religioso y político, había de operarse en el mundo de las ideas a lo largo del siglo XVIII se refleja de modo peculiar en los cambios de comportamiento de los distintos grupos sociales. La nueva dinastía española, inaugurada con el siglo, estaba llamada a potenciar la absorción de unos modelos de comportamiento insuflados desde Francia. Felipe V, primer monarca de la casa de Borbón era nieto del Rey Sol y trajo consigo multitud de colaboradores franceses.

Hasta la llegada de los borbones el lujo, sobre todo el femenino, se consideraba atributo, del pecado y el concepto de ostentación se vinculaba con el de deshonestidad. No quiere decir esto que la austeridad de los Austrias hubiera conseguido desterrar totalmente la afición al lujo, pero sí desacreditarlo como inmoral. Se amaba secretamente, sin ostentación.



Una notable subversión de valores se va operando paulatinamente a lo largo del S. XVIII para alcanzar su mayor eclosión durante el reinado de Carlos IV. El derecho al lujo se fue conquistando poco a poco, si bien es verdad que en comparación con el resto de los países europeos, España seguía estando en notable desventaja, como lo prueban los comentarios de los viajeros que pasaban por Madrid, que lo tachaban de “lugarón inhóspito”, señalando la ausencia de comodidades, el atraso de las obras públicas y la sobriedad de sus costumbres. Pero si en lugar de tomar como punto de referencia el extranjero se comparaba con el siglo anterior, la descripción del panorama cambiaba radicalmente.

A juicio de los propios españoles de la época, la vida desde principios de siglo había dado un notable cambio y se acusaba una manifiesta tendencia al gasto y la ostentación entre las capas más altas de la sociedad, la aristocracia y la alta burguesía, que son las que lanzan siempre los modelos de conducta, tanto ejemplares como escandalosos, capaces de dar la pauta a una época.

La atención dedicada por las nuevas tendencias filosóficas a la felicidad terrena había ahuyentado en parte las preocupaciones místicas en estas clases pudientes, produciéndose un cambio en el pensar y actuar, sobre todo en las mujeres, que no sólo empezaban a apetecer una vida confortable y a exhibir su tendencia al lujo, sino que se consideraban prestigiadas por tal exhibición. Ellas serán las que más contribuirán, mediante la aceptación entusiasta de las modas extranjeras, a implantar en la sociedad exigencias y necesidades impensables hasta entonces. Ya no se tratará de orgullo por ostentar un apellido noble o una conducta inmaculada, sino del prestigio que proporcionaba haberse sabido acoplar a modas y estilos al uso.

La tendencia al lujo se vió reforzada por una costumbre galante, que procedía de Italia, y que ya en 1750 estaba bastante arraigada en España conociéndose la con el nombre de “cortejo”, haciendo furor entre las gentes de la alta sociedad, pero que alcanzaría su mayor auge durante el reinado de Carlos IV, sobre todo favorecido por la actitud de su esposa, María Luisa de Parma.

Consistía el “cortejo” en que las señoras casadas, que hasta finales del siglo precedente habían aceptado el código del honor matrimonial, podían tener ahora un amigo, cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la



Anónimo, *Jugadores de lotería*,  
Museo Municipal de Madrid

iglesia, etc. Mientras, los maridos se dividían en dos sectores, los que admitían la moda del cortejo, y los que apoyados por la opinión mayoritaria de predicadores y moralistas, no pasaban por ella. La primera actitud era considerada de buen tono, mientras que la segunda anticuada. Uno de los ambientes que propiciaban este tipo de relaciones era el de las casas particulares, que se empezaron a convertir en centros de lucimiento y reunión social, privilegio reducido hasta entonces a los ámbitos cortesanos. Estas reuniones, amenizadas muchas veces mediante algunos juegos de naipes o de prendas, sufrían tal variación con la introducción de música y baile que cambiaban de nombre y se convertían en “saraos”. Estos adquirieron un gran prestigio entre las damas, sobre todo de tipo económico ya que, por resultar más costosos y difíciles de organizar que las tertulias corrientes quedaban vedados para mucha gente. (MARTÍN GAITE, C, 1987). Al amparo de estas costumbres se gestaban la mayor parte de las relaciones extramatrimoniales de la época.

En cuanto a la forma de vestir, lo que más preocupaba a estas mujeres era el peinado y los zapatos, de influencia francesa. Esta preocupación hizo que fuera necesario, si se quería estar en lo alto de la consideración social, disponer de peluquero particular, a ser posible francés. A las sesiones de peluquería, si la señora tenía “cortejo”, asistía el petimetre de turno, quien asesoraba sobre el peinado en cuestión, a la vez que demostraba el interés, por su dama acompañándola desde primeras horas de la mañana. En ocasiones el peinado, como el abanico, otro de los artículos de lujo más consumidos, encubría un lenguaje galante, con una nomenclatura que los clasificaba y daba cuenta de determinadas disposiciones de ánimo con respecto al galanteo y escaqueo amoroso<sup>18</sup>.

Los petimetres eran jóvenes de familias acomodadas, no necesariamente aristocráticas, que habían viajado por distintos países, a “correr cortes”, como se decía en la época, de las cuales traían más o menos prendida con alfileres, una flamante jerga de galicismos con la que intentaban deslumbrar a sus paisanos, cuestión que en ocasiones conseguían, además de implantar el último grito de la moda masculina. A través de su lenguaje y sus maneras terminaban resultando afeminados y fatuos. Petimetra se consideraba a la mujer que tenía por objetivo fundamental en su vida embellecerse al máximo, y destacar en elegancia, para llegar a tener “cortejo”<sup>19</sup>.

Por contraste los sectores populares se replegaron en una actitud completamente hostil al influjo extranjero y acentuaron su desprecio hacia esos señoritos que no respetaban las viejas costumbres. Despreciaban especialmente a los sectores mesocráticos, culpables, según ellos, de la degeneración caricaturesca de las modas.

<sup>18</sup> Sobre el lenguaje de gestos con el abanico véase PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, C. (1995, p.33-50).

<sup>19</sup> Para el tema de los tipos populares, petimetres, currutacos, etc. Véase en este mismo catálogo el trabajo de DESCALZO, A.

Los hombres del pueblo, llamados majos, despreciaban a los petimetres haciéndoles objeto de desafíos, y desplantes, sobre todo si osaban invadir sus barrios, Lavapiés, el Rastro Embajadores, Sol, Maravillas, o si entraban en sus bailes, o si se fijaban en sus mujeres.

La introducción de las modas extranjeras del bisbiseo y el cortejo conllevó en los sectores populares una acentuación de los caracteres que podríamos llamar autóctonos, es ahora cuando se fijan los caracteres de los personajes típicos y tópicos madrileños personalizados en las manolas, los majos y los chisperos. En la fijación de estos caracteres contribuyó mucho don Ramón de la Cruz con obras como *La casa de Tócame Roque*, *las castañeras picadas*, *los bandos del Avapiés*, *El Rastro por la mañana* y *El majo de repente*. Estos personajes viven en barrios que se convierten por obra y gracia de los sainetes, de la música popular de coplas tiranas y seguidillas boleras, por las propias tonadillas escénicas, y sobre todo, porque los barrios que rodean el Rastro y Lavapiés eran el lugar de residencia de la manolas y de las tonadilleras más populares. La literatura, la música popular e incluso la culta, forjan y fijan el tópico de que los personajes más desgarrados del siglo XVIII, las manolas y los chisperos son vecinas las unas del barrio de Lavapiés y los otros de los alrededores de la calle Barquillo (Sánchez de Palacios, M., 1979, p.506-510).

A los moralistas de la época les preocupaba seriamente el contagio a las clases populares de los modos y costumbres de los petimetres y petimetras, contribuyendo a hacer vacilar su religiosidad, sobre cuya fe ciega y capacidad de sumisión se había apoyado el poder de la Iglesia española, y el poder en el Antiguo Régimen. Pero no fue así. Para un majo del siglo XVIII la mujer ideal era un ser totalmente contrapuesto a la "petimetra"; querían una mujer de verdad, de carne y hueso, con unos modos especiales, desafiantes, descarados, llenos de altivez y desgarro, afirmados en su conciencia de casticismo, frente al alud extranjerizante. Consideraba a las petimetras filfa, embuste, engaño.

A mediados del siglo XVIII la nobleza conservaba todavía su prestigio, pues seguía siendo para el pueblo como delegada de la Monarquía, su brazo derecho. Pero, corriendo parejas con el deterioro y desenfreno operado en las costumbres de una parte de ella, se fue consumando un proceso que venía incubándose de antiguo y que culminó en una pérdida que muchos creyeron irrecuperable, la del prestigio y ejemplaridad de la nobleza.

Al mismo tiempo que el siglo ilustrado y creciendo con él, las clases inferiores propendían a respetar menos los caprichos de los señores, atreviéndose a juzgar más libremente como vicio, pecado o arbitrariedad lo que creían que lo era. Los derechos y valores del pueblo hasta entonces menospreciados, empezaron a despertarse en sus conciencias. ■



Abanico articulado con escena de cortejo,  
Museo Municipal de Madrid





ANÓNIMO

Cat. nº 1 **La Caramba. 1776**

Tonadilla. Guión de voz y bajo

"Tonadilla / a Solo / Con Violines y Tromp<sup>as</sup> /

La Caramba / Para mi S<sup>ra</sup> Maria Antonia Fernández;

Zarag<sup>za</sup> 1776"

214 x 309 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 94-5



La portada realizada sobre un grabado en cobre, talla dulce, presenta un ornato floral muy diferente de lo que normalmente muestran las tonadillas conservadas. Posiblemente el ejemplar era el propio de la intérprete.



FÉLIX MÁXIMO LÓPEZ

Cat. nº 2 **Las abejas. 1761**

Tonadilla. Guión de voz y bajo  
"Tonadilla a 3 / de las Abejas / con Viol<sup>s</sup>  
y Trompas / De Don Felix Lopez / 1761"

220 x 310 mm  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 144-19



Ejemplar de una de las tonadillas más meritorias del compositor, que también fue poeta y organista de la Real Capilla.



LUIS MISÓN

Cat. nº 3 **El examen de Espejo (1ª parte). 1760**

Tonadilla. Guión de voz y bajo

"a 4º y mas / Tonadilla Nueva / En el Entremes / Con  
Violín y Baxo / Pª Pª del examen de espexo /  
[Adios Cazuela mia] / del/ Sº Misson / 1760"

225 x 310 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 178-13



Alusión en el propio título de la obra a uno de los más célebres intérpretes de la época, José Espejo, quien pasa a ser personaje de una tonadilla pretendidamente autobiográfica.



JOSÉ PALOMINO

Cat. nº 4 **El autor de Florencia. 1775**

Tonadilla. Guión de voz y bajo  
"Tonadilla a Duo, / del autor de Floren- / cia.  
Del S<sup>r</sup> Palomino. / Año 1775"

260 x 620 mm  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 105-11



Original presentación de una tonadilla, que destaca entre las de su género por el elaborado trabajo decorativo que muestra su portada.

GIOVANNI BOGGI

Cat. nº 5 **Lorenza Correa**

A. Barbini pinx. G. Boggi inc. // LORENZA CORREA / Itala melodía, da  
ibèra bocca / Dolce scorrendo agil-sonora, bea / Gli avidi orecchi, e il  
cor penetra, e tocca / E il grido universal plaude a Correa / D. Vicere /  
Deposto alla Bib<sup>ca</sup> Nazionale in Milano

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
232 x 180 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2514



Esta estampa, dibujada por Barbini y grabada a puntos por Giovanni Boggi (activo entre 1804 y 1810) presenta un retrato de busto de la cantante, famosa por sus representaciones en el Coliseo de la Cruz, enmarcado en un óvalo, con un texto alusivo a su fama

JUAN DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 6 **Miguel Garrido, en traje de gitano**

Cobre, talla dulce, aguafuerte y buril

284 x 189 mm

*Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos  
que comprende todos los de sus dominios. 1777*

Museo Municipal de Madrid. IN 2505

El madrileño Miguel Garrido (†1807) fue un gran actor cómico de la época. Conocido como “príncipe de los graciosos”, representó varios personajes de los sainetes de Ramón de la Cruz, concebidos expresamente para él. Formó pareja en muchas ocasiones con la Caramba y, como ella, se distinguió por su gracia. En la estampa, dibujada por Manuel de la Cruz, grabada al aguafuerte por Juan de la Cruz y a buril por Juan Minguet, aparece vestido de gitano, con un burro, representando una tonadilla de Juan de la Riba.



ANÓNIMO

Cat. nº 7 **Miguel Garrido**

Cobre, talla dulce, buril  
255 x 181 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2506



Hay en el Museo Municipal otra estampa, anónima esta vez, que representa a Miguel Garrido, ya mayor, enmarcado en un óvalo rodeado de guirnaldas que descansa sobre un pedestal adornado con los símbolos del teatro y de la música, una imagen más solemne que la anterior, que denota el aprecio y la admiración que suscitó su arte.

JUAN DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 8 ***Traje de teatro a la antigua española***  
***[Retrato de María Ladvenant]***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
280 x 200 mm

*Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos*  
*que comprende todos los de sus dominios. 1777*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2539





RODRÍGUEZ

Cat. n° 9 **María Ladvenant**

Cobre, talla dulce, buril  
179 x 122 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 4858



En el Museo Municipal se conservan dos estampas que retratan a esta tonadillera valenciana, conocida en los teatros madrileños por sus admiradores como "la Divina". Casada con el también actor Manuel Rivas y a pesar de su escandalosa vida sentimental- fue amante de varios nobles y tuvo varios hijos con ellos- fue una apreciada actriz de teatro clásico y empresaria y en su casa de la calle Fúcar se reunían intelectuales, como Moratín o Clavijo y Fajardo. Murió en 1767 a la temprana edad de veintiséis años tras una penosa enfermedad.

La estampa del desconocido grabador Rodríguez presenta el busto de una mujer elegantemente ataviada enmarcado por un medallón que descansa sobre un plinto adornado con motivos alusivos al teatro y a la música.

La otra estampa, perteneciente a la *Colección de Trajes ...*, la representa con elegante vestido de teatro y complicado peinado, ambos de clara influencia francesa (véase cat. 8).

MANUEL DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 10 **Gabriel López "Chinita, cómico ridículo  
en el sainete de Manolo"**

Acuarela / papel

240 x 180 mm

Biblioteca Nacional. Madrid, B-1048, Dib. 14/4/32

Figurín para el personaje de "Chinita" del sainete de D. Ramón de la Cruz "El Manolo". Ataviado de manera ridícula y desarrapada: en mangas de camisa, con la capa caída, calzón azul, calzas y camisa blancas y debajo una camiseta roja. Esta serie de dibujos fueron grabados para la colección de "Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprenden de todos sus dominios" por su hermano Juan.



JUAN DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 11 **José Espejo**

Cobre, talla dulce, buril  
300 x 180 mm  
*Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos  
que comprende todos los de sus dominios. 1777*  
Museo Municipal de Madrid. IN 3097



El actor José Espejo (1720-1797), procedente de Cuenca, empezó a trabajar en los teatros madrileños a partir de 1748. Actuó en casi todos los sainetes de Ramón de la Cruz -en la estampa aparece, obeso y bajo de estatura como era, vestido para el sainete "El careo de los Majos"- y representó todos los tipos de cómico con gran talento hasta que se jubiló.



ANÓNIMO

Cat. nº 12 **Luisa Todi**

Cobre, talla dulce, buril  
180 x 135 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2518

La estampa reproduce un elegante retrato de busto, enmarcado en un óvalo, de la cantante portuguesa Luisa Todi (1753-1833). Luisa Rosa de Aguiar, natural de Setúbal, o Luisa Todi, desde su matrimonio con el italiano Francesco Saverio Todi, se hizo muy famosa en Madrid al cantar la ópera de Paisiello, *Olimpiade*, en 1777. Dotada con una magnífica voz de mezzosoprano, una elegante figura y un gran talento dramático, fue aclamada en varios teatros europeos, llegando a ser la predilecta de Catalina de Rusia y del rey de Prusia. La estampa se acompaña de un soneto donde se recalca la admiración que suscitó en Europa y el favor del público madrileño.



MANUEL DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 13 **Polonia Rochel**

Acuarela / papel  
235 x 175 mm  
Biblioteca Nacional. Madrid, B-1055, Dib 14/4/38



Fue para esta sevillana para quien D. Ramón de la Cruz escribió más obras. No era muy agraciada físicamente, era regordeta y bajita, pero tenía una simpatía arrolladora con la que se ganaba al público cantando tonadillas y zarzuelas. El dibujo fue realizado para la colección de estampas "Trajes de España" estampada en 1777.

MANUEL DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 14 ***María Josefa Huerta***

Acuarela / papel  
237 x 179 mm  
Biblioteca Nacional. Madrid, B.1057



La actriz D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Josepha Huerta, dama de la compañía de los chorizos aparece vestida para la representación de "El desdén con el desdén" de Agustín Moreto, comedia escrita probablemente en 1653, aunque publicada un año después. También fue realizado para la colección "Trajes de España".

JUAN DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 15 **Retrato de la actriz María Antonia Fernández,  
"La Caramba"**

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
283 x 189 mm  
*Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos  
que comprende todos los de sus dominios. 1777*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2496



María Antonia Vallejo Fernández o "La Caramba" ( 1751-1787), natural de Motril, fue la tonadillera por excelencia. Llegó a Madrid con veinticinco años y desde el principio se hizo popular por su belleza, desparpajo y atrevimiento en sus actuaciones e incluso por su forma de vestir, combinando los rasgos de majas y señoras, imitado por todas las mujeres. Después de una escandalosa vida amorosa, se recluyó entre penitencias y oraciones para morir en soledad. (Véase además, nº de catálogo 108)

MANUEL DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 16 **Josefa Carreras en el papel de "Violante"**

Acuarela / papel  
180 x 240 mm  
Biblioteca Nacional. Madrid, B 1056



Figurín para la comedia de capa y espada de D. Pedro Calderón de la Barca. La actriz aparece ataviada con saya negra, corpiño encarnado, manto negro recogido en la cintura, y plumas en el peinado. En actitud declamatoria, lleva en la mano izquierda un abanico. Forma parte de la serie de dibujos que realizó para la colección "Trajes de España tanto antiguos como modernos" grabada por su hermano Juan en 1777.

ANÓNIMO

Cat. nº 17 **Rita Luna**

Cobre, talla dulce  
337 x 237 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2497



La malagueña Rita Luna (1770-1832) empezó a actuar en el teatro del Príncipe con apenas veinte años. La estampa la representa de medio cuerpo, vestida a la oriental y empuñando un cuchillo con gesto expresionista en *La esclava del Ponto*, la comedia de Comella que representó con gran éxito en el mismo teatro en el año 1791. Actuó también en el teatro de la Cruz representando obras clásicas españolas y fue admirada por un público amplio, llegando a trabajar incluso en los teatros de la Corte. Murió en el Pardo, retirada ya de los escenarios casi treinta años antes.

En el Museo Municipal hay otra estampa -la IN 2498-, que la representa de busto, de perfil, con unos versos donde se exalta su arte.



ANÓNIMO

Cat. nº 18 **Juana García**

Cobre, talla dulce, iluminada

119 x 91 mm.

Biblioteca Nacional. Madrid, IH 3647

Retrato de la actriz Juana García Ugalde en la "Comedia nueva o el café" (1792) de Leandro Fernández Moratín, que tendría mucho éxito a lo largo del siglo XIX. En el Museo Municipal de Madrid se conservan fotografías de las denominadas "carte de visite", que circularon mucho en el siglo XIX, en las que aparecen diversas actrices en la representación de esta obra.









MANUEL DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA

Cat. nº 19 ***La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada***

Óleo / lienzo

83 x 94 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid. INV. 693 (Depositado en el Museo Municipal de Madrid IN 3113)



Representa una animada escena de mercado en la que podemos contemplar un auténtico catálogo de la indumentaria de los diferentes estratos sociales. Al fondo vemos la cúpula de la capilla de San Isidro, la torre de San Andrés. La desaparecida iglesia de Santa María de Gracia y la, también desaparecida, fuente monumental diseñada por Juan Gómez de Mora.

Entre los puestos del mercado llama la atención uno con un banderín que anuncia un producto que entonces debía ser nuevo: escofietas finas de París. Esta expresión castellana designa un tocado complicado en el que aparecen adornos de encajes, flores, lazos, cintas y plumas.

RAMÓN BAYEU Y SUBÍAS

Cat. nº 20 ***Abanicos y roscas***

Óleo sobre lienzo  
147 x 189 cm  
Museo Nacional del Prado. Madrid. INV 2452



Miembro de una importante familia de pintores de la corte madrileña del siglo XVIII, Ramón Bayeu y Subías (1746 – 1793), vino a Madrid llamado por su hermano Francisco. En nuestra villa realizó cartones para tapices con temas populares. En el Palacio de El Pardo pintó algunos frescos. Junto con su hermano pintó obras para el retablo mayor de la iglesia de Valdemoro.

EUGENIO JIMÉNEZ DE CISNEROS

Cat. nº 21 ***Ciego de romances y unas mujeres***

Pastel

49 x 62 cm

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando INV 171



Copia del pastel realizado por Lorenzo Tiépolo "*Ciego Vendedor de romances*" (Palacio Real inv. 100006792). La técnica del pastel era considerada un género menor, según expresión de la época era una técnica de mujeres. A partir de este momento adquiere

esta técnica carta de naturaleza y se convierte en una técnica más dentro de la denominada gran pintura. Esta pintura la realizó para la Academia con motivo de su nombramiento como académico supernumerario.



RAMÓN BAYEU Y SUBÍAS

Cat. nº 22 ***Majos bailando***

Óleo sobre lienzo

92,5 x 138 cm

Instituto Valencia de Don Juan. INV 6200



Tras su cuñado y condiscípulo Goya, es considerado el mejor diseñador de cartones para tapices, la mayoría de los cuales se encuentran en el Museo del Prado. En el Museo Municipal de Madrid el Museo del Prados tiene depositados algunos de estos cartones como : “El Puente del canal de Madrid”, “Baile junto al puente en el canal del Manzanares, El Paseo de las Delicias” y “Toros en Carabanchel Alto”.

Trabajó en los frescos del Pilar de Zaragoza y en la iglesia de Santa Ana de Valladolid.

SALVADOR MAYOL († 1834)

Cat. nº 23 ***Merienda campestre***  
[ca. 1810]

Óleo sobre lienzo  
54 x 96,5 cm  
Museo del Santuario de Lluc. (Mallorca)



SALVADOR MAYOL († 1834)

Cat. nº 24 **Escena de baile**  
[ca. 1810]

Óleo sobre lienzo  
59 x 79 cm.  
Museo del Santuario de Lluc. (Mallorca)



Pintor de historia natural de Barcelona, seguidor de Goya.  
En 1808, con motivo de la invasión francesa, emigró a las  
Balears, formando muy buenos discípulos durante su  
estancia en aquellas islas.

A la vuelta a Barcelona fue nombrado profesor de la  
Escuela de Bellas Artes y supernumerario de mérito de la  
Real Academia de San Fernando.

MARCOS TÉLLEZ VILLAR

Cat. nº 25 ***Campanelas de las seguidillas boleras***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
277 x 219 mm  
Colección *Seguidillas boleras*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2300





MARCOS TÉLLEZ VILLAR

Cat. nº 26 ***Embotadas de las seguidillas boleras***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
281 x 218 mm  
Colección *Seguidillas boleras*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2301



EMBOTADAS DE LAS SEGUIDILLAS BOLERAS

MARCOS TÉLLEZ VILLAR

Cat. nº 27 ***Paseo de las seguidillas boleras***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
302 x 209 mm  
Colección *Seguidillas boleras*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2302



MARCOS TÉLLEZ VILLAR

Cat. nº 28 ***Atabalillos de las seguidillas boleras***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
285 x 219 mm  
Colección *Seguidillas boleras*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2303



MARCOS TÉLLEZ VILLAR

Cat. nº 29 ***Pistolees de las seguidillas boleras***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
288 x 217 mm  
Colección *Seguidillas boleras*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2304





MARCOS TÉLLEZ VILLAR

Cat. nº 30 ***Un pasar de las seguidillas boleras***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
293 x 209 mm  
Colección *Seguidillas boleras*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2305

En todas las estampas se repite el motivo: una pareja de majos bailando seguidillas boleras con castañuelas y acompañados por un guitarrista. En un caso aparece además un espectador (cat. nº 26). El baile al aire libre era una de las aficiones de las clases populares madrileñas en esta época.

Dibujadas y grabadas por Marcos Téllez Villar en el último tercio del siglo XVIII, forman una colección de seis estampas.

El catedrático salmantino Torres Villarroel comenta en sus Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo que en la Corte “no se hace otra cosa que bailar y tañer”, y arremete contra la “inmunda majada”, músicos, cantantes, cómicos, danzantes, todos ellos pecadores. Es el exponente ilustrado que identifica las actividades del ocio con el vicio y la ignorancia.



L. BARRUTIA

Cat. nº 31 **Mariana Máiquez bailando el zorongo 1795**

Cobre talla dulce, iluminada.  
355 x 205 mm  
Biblioteca Nacional. Madrid IH 5437



ANÓNIMO

Cat. nº 32 ***El lechuguino***

Cobre, talla dulce, buril  
242 x 151 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 4915



VENTURA GALBÁN

Cat. nº 33 **El petimetre. 1765**

Tonadilla. Guión de voz y bajo

"El Petimetre / Ton<sup>a</sup> a 3 / Con / Viol<sup>s</sup> Obues /  
y trompas / del Sr / Galban. 1765"

220 x 290 mm

Biblioteca Histórica de Madrid. Mus 131-6

Reflejo de la realidad social, en este caso a través de uno  
de sus tipos más representativos, en el género tonadillesco.





ANÓNIMO

Cat. nº 34 ***La petimetra en el Prado de Madrid***

Cobre, talla dulce, buril  
240 x 162 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2316

En el Madrid del siglo XVIII se habilitaron grandes espacios al aire libre para la relación social y aún cuando los paseos abiertos en las rondas del suroeste estaban destinados en principio a las clases populares y el nuevo eje del Prado y Retiro a la aristocracia, se dio en la segunda mitad de siglo un curioso fenómeno de cohabitación.

Este fenómeno se extendió a los espectáculos musicales y teatrales: el gusto por corridas y tonadillas nos revela un Madrid aristocrático sin criterio claro entre el gusto por lo popular y lo cosmopolita, vinculado a lo francés.

Esta estampa, nos presenta varios personajes de las clases medias, elegantemente vestidos, paseando en el Prado. La IN 2315 (Nº 55 de este catálogo) representa otro de los ejemplos típicos de personaje madrileño: la castañera.



JUAN DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA

Cat. nº 35 **Petimetra**

Cobre, talla dulce, buril

295 x 225 mm

N. 12 / D. Manuel de la Cruz del. D. Juan de la Cruz sculp. /  
*Petimetra con manto en la Semana Santa. Petite maitresse avec  
voile selon l'usage de la Semaine Sainte.*

*Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos  
que comprende todos los de sus dominios. 1777.*

Museo Municipal de Madrid. IN 4909



ANÓNIMO

Cat. nº 36 ***Perfecto currutaco***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
230 x 167 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2339



ANÓNIMO

Cat. nº 37 ***Dama de nuevo cuño***

Cobre, talla dulce, buril  
231 x 170 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2340



Lechuguinos, petimetres, madamas, currutacos vuelven a ser los protagonistas de una serie de estampas anónimas del Museo Municipal. Estos personajes pueblan los paseos de la ciudad en busca de aventuras amorosas.

Reflejan además un cambio de valores de la sociedad madrileña en el siglo XVIII: jóvenes de ambos sexos que imitan el vestido y los modales de la elite, personajes al margen de la aristocracia que pretenden emular la cultura y el refinamiento de aquella no sólo en el vestir sino también en la conducta, ocupando sus horas en el arreglo personal y en el galanteo.

Incluso las denominaciones tienen raíces galas: el *petit maitre* se convierte en petimetre, la *madame* en madama.

Los grabados retratan con gracia a estos individuos y en algunos casos acompañan las imágenes con leyendas alusivas a su condición frívola.

GEORGES-JACQUES GATINE

Cat. nº 38 **Traje de Madrid**

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
293 x 200 mm  
Colección *Costumes des div [erses]. Pay [ses]*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2335

Estampa francesa que representan un traje típico madrileño. Dibujada por Louis-Marie-Lanté (1789- ?) y grabada por Georges-Jacques Gatiné (ca. 1773-post. 1841) forma parte de la obra de Pierre de La Messangère *Costumes des div.[erses] Pay.[ses]*, publicada en París en 1827. Los dos artistas colaboraron en otras colecciones donde aparecen personajes femeninos como *Galerie des femmes célèbres françaises* o *Costumes des femmes de Normandie*. En el Museo Municipal se conservan 5 estampas de madrileñas ataviadas a la moda del momento.



ANÓNIMO

Cat. nº 39 **La dueña de los calzones**

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
187 x 224 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2314



En este caso hay una burla hacia la actitud de los hombres que se dejan dominar por sus mujeres. La corriente ilustrada más crítica de la época consideraba que los hombres debían, si no someter, al menos controlar a sus mujeres, para que éstas no perdieran el

tiempo en galanteos, desatendiendo las tareas de su casa y de su familia. De hecho, en este siglo se produce una verdadera revolución en las costumbres que igualó a hombres y mujeres en sus salidas y devaneos.



ANÓNIMO

Cat. nº 40 **Máquina corsaria o modo de ajustarse el corsé**

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
175 x 230 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2313







ANTONIO RODRÍGUEZ

Cat. nº 42 **Petimetra de Madrid**

Cobre, talla dulce, buril

184 x 125 mm

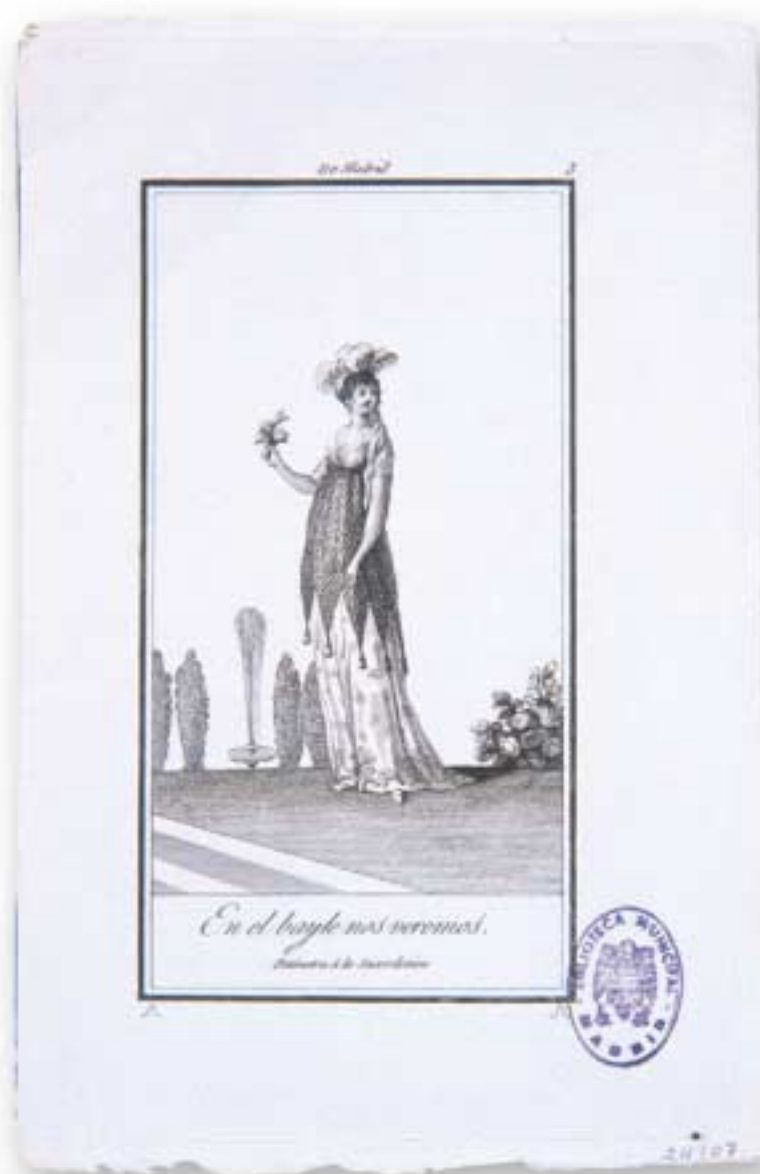
*Colección General de los trajes que en la actualidad  
se usan en España*

Museo Municipal de Madrid. IN 24107

Las estampas de Antonio Rodríguez reflejan la moda en el vestir y al mismo tiempo retratan los tipos populares. La moda no había sido objeto de representación gráfica en España hasta bien entrado el siglo XVIII, a diferencia de otros países europeos, donde desde el siglo XVI se mostraban los atuendos como descripción de usos y costumbres.

El valenciano Antonio Rodríguez (1765-1823) fue académico de mérito en la Real Academia de San Fernando de Madrid y en la de San Carlos de Valencia. Dibujó y grabó las estampas de la *Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801*.

En el Museo Municipal hay dos colecciones completas. Consta de 14 cuadernos de 8 estampas cada uno. Se pueden considerar mezcla de tipos populares y modas. Nos muestran la moda de España y, en este caso de Madrid, a través de currutacos, petimetres y madamas, adaptación castiza de los tipos galantes franceses. La influencia gala en las costumbres, la moda, los gustos y aficiones alcanzó a estas capas populares de población, deseosas de imitar a una aristocracia que seguía a ciegas y superficialmente los dictados de París.



ANTONIO RODRÍGUEZ

Cat. nº 43 ***Petimetra de Madrid***

Cobre, talla dulce, buril  
184 x 117 mm  
*Colección General de los trajes que en la actualidad  
se usan en España*  
Museo Municipal de Madrid. IN 24108



ANTONIO RODRÍGUEZ

Cat. nº 44 ***Petimetra de Madrid con túnica blanca***

Cobre, talla dulce, buril  
181 x 118 mm  
*Colección General de los trajes que en la actualidad  
se usan en España*  
Museo Municipal de Madrid. IN 24114





ANTONIO RODRÍGUEZ

Cat. nº 45 ***Bailarina de Madrid***

Cobre, talla dulce, buril  
183 x 117 mm  
*Colección General de los trajes que en la actualidad  
se usan en España*  
Museo Municipal de Madrid. IN 24124

ANTONIO RODRÍGUEZ

Cat. nº 46 ***Petimetre de Madrid con sobretodo***

Cobre, talla dulce, buril  
182 x 119 mm  
*Colección General de los trajes que en la actualidad  
se usan en España*  
Museo Municipal de Madrid. IN 24134

ANÓNIMO

Cat. nº 47 **Baile de majos**

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
193 x 282 mm  
Colección *Escenas de majos*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2306



ANÓNIMO

Cat. nº 48 ***La gallina ciega***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
195 x 287 mm  
Colección *Escenas de majos*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2307





ANÓNIMO

Cat. nº 49 **La merienda**

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
196 x 282 mm  
Colección *Escenas de majos*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2308



Las tres estampas anónimas pertenecen a la Colección Escenas de majos que presentan algunas diversiones al aire libre del pueblo de Madrid. El término de “majo” se aplicaba a fines del siglo XVIII y principios del XIX a los artesanos de ciertos barrios de Madrid, los llamados “bajos”, que se distinguían por su vestimenta cuidada y

recargada de adornos y por su actitud y forma de hablar algo arrogante o desenfadada.

En las cuatro escenas aparecen grupos de jóvenes de ambos sexos disfrutando su ocio con bailes, juegos, comida y, en un caso peleando.

ANÓNIMO

Cat. nº 50 ***Tarjeta de visita***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada  
56 x 79 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 5151



MIGUEL GAMBORINO

Cat. nº 51 **Vendedores de grana, leche, agua y horchata**

Cobre, talla dulce, buril  
268 x 203 mm  
Colección *Gritos de Madrid*  
Museo Municipal de Madrid. IN 17914





MIGUEL GAMBORINO

Cat. nº 52 ***Vendedores de avellanas, rosquillas y el afilador***

Cobre, talla dulce, buril  
250 x 198 mm  
Colección *Gritos de Madrid*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2662



MIGUEL GAMBORINO

Cat. nº 53 **Vendedores de uvas, ciruelas, peras, sartenes y santos**

Cobre, talla dulce, buril  
266 x 194 mm  
Colección *Gritos de Madrid*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2670



MIGUEL GAMBORINO

Cat. nº 54 ***Vendedores de cebollas, judías, jicaras y sillas***

Cobre, talla dulce, buril  
269 x 196 mm  
Colección *Gritos de Madrid*  
Museo Municipal de Madrid. IN 2673

Miguel Gamborino (1760-1828) es el autor de las estampas de la colección *Gritos de Madrid*, realizadas en la Imprenta Real en Madrid, hacia 1817. El Museo Municipal conserva un ejemplar completo de la colección, formada por un conjunto de 17 estampas. Cada una representa cuatro vendedores con sus respectivas mercancías.

A través de estas estampas vemos Madrid como una ciudad de mercaderes, comprando, vendiendo y ofreciendo sus servicios. Una ciudad donde el mercado al aire libre tiene una gran importancia ya que, con una población creciente, necesita un abastecimiento diario de productos primarios, sobre todo servicios alimentarios y artesanales. Muchos de estos vendedores ambulantes eran inmigrantes que venían del campo vecino y volvían en el día en carretas con mulas, otros procedían de lugares lejanos -el famoso aguador asturiano- pero con el tiempo acabarían estableciéndose en la capital.



ANÓNIMO

Cat. nº 55 ***Castañera madrileña***

Cobre, talla dulce, buril, iluminada

230 x 162 mm

Museo Municipal de Madrid. IN 2315

Pertenece a la misma serie que el número de catálogo 34





JUAN DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA (copia)

Cat. nº 56 **Barbero majo dando música**

Estampa

Col. trajes de España ( Ed. furtiva iluminada)

41,5 x 29,5 x 2 cm

Biblioteca Nacional. Madrid ER 3394

Pertenece a la "edición furtiva" de la *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos ...*, 1777, grabada por Juan de la Cruz y dibujada por Manuel de la Cruz.



*Barbero majo dando musica*

*Barber d'opant f'ed'v'ant sa Guitare*

PEDRO ARANAZ

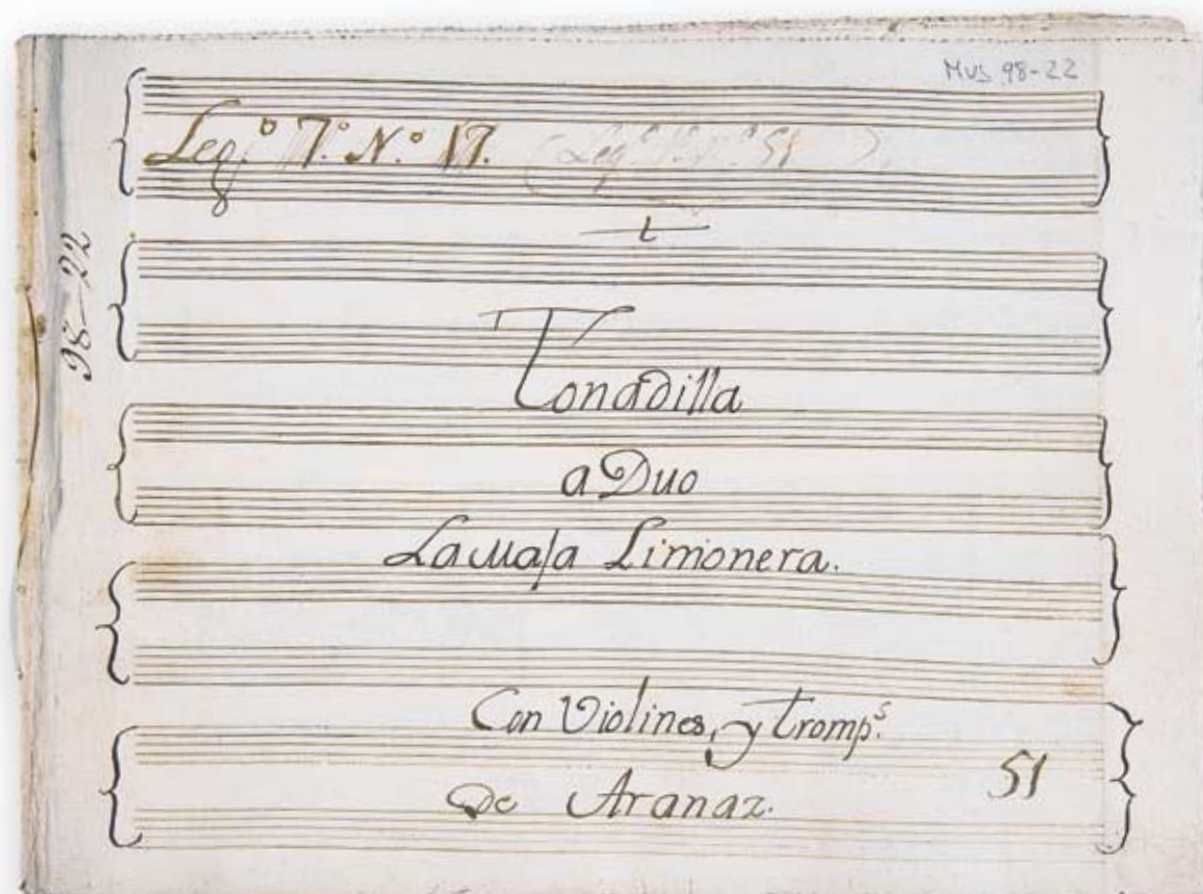
Cat. nº 57 **La maja limonera**

Tonadilla. Guión de voz y bajo

"Tonadilla / a Duo / La Maja Limonera a/ Con Violines,  
y tromp.<sup>s</sup> / de Aranz"

220 x 310 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus.98-22;





JUAN DE LA CRUZ CANO (copia)

Cat. nº 58 ***El cochero Simón***

Estampa

Col. trajes de España (copia furtiva iluminada).

41,5 x 30,5 x 2,5 cm

Biblioteca Nacional. Madrid ER 3393



Pertenece a la misma colección que el nº de cat. 56.

ANTONIO ROSALES

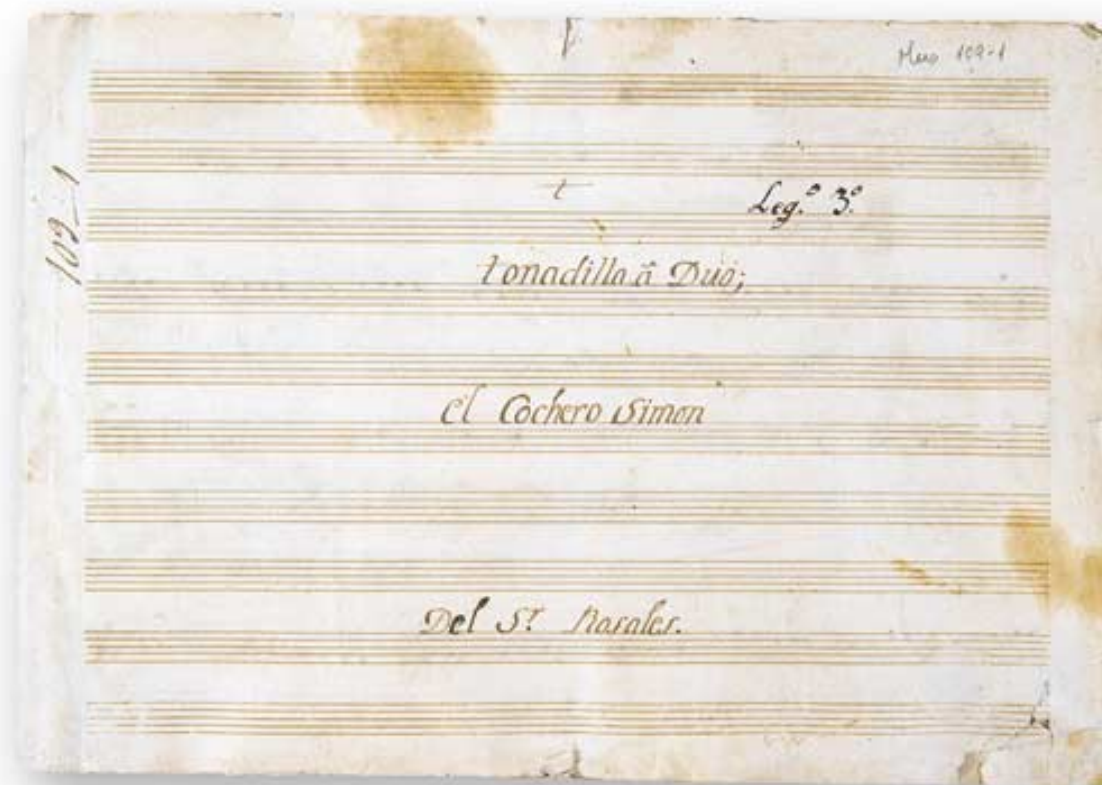
Cat. nº 59 ***El cochero Simón***

Tonadilla. Guión de voz y bajo

*"Tonadilla à Duo / el Cochero Simon / Del S<sup>r</sup> Rosales"*

230 x 310 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 109-1



Muestra de un tema y un personaje (el cochero Simón) que hizo fortuna en la tonadilla, pasando a ser parte de la cultura popular hasta el extremo de llegar a denominarse así al propio carruaje.



MANUEL DE LA CRUZ CANO OLMEDILLA (atrib.)

Cat. nº 60 **Tipos para sainetes**

Acuarela / papel

125 x 160 mm

Museo Nacional de Teatro de Almagro F-2628



Cat. nº 61 **Majo**

Figura Belén napolitano s. XVIII

51,5 x 37,5 x 22 cm

Col. José M<sup>a</sup> Juncadella

Museo Nacional de Artes Decorativas. IN 18059



Cat. nº 62 ***Pareja de majos (1803)***

Bizcocho blanco, mate  
28 x 23 x 15,5 cm  
Museo Municipal de Madrid. IN 3465



***Majo bailando (1803)***

Cat. nº 63

Bizcocho blanco, mate

25 x 12 x 9 cm

Museo Municipal de Madrid. IN 3474



***Vendedora de huevos (1803)***

Cat. nº 64

Bizcocho blanco, brillante

22,5 x 12 x 7 cm

Museo Municipal de Madrid. IN 3531

Las escenas populares son un tema muy común en la decoración de las vajillas y en las figuras de porcelana en el siglo XVIII, representan generalmente escenas campestres idealizadas inspiradas en las pinturas de Watteau, tipos populares flamencos u orientales o escenas de la comedia del arte.

Originariamente estas piezas formaban parte de la Colección Laiglesia de porcelanas del Buen Retiro, pero es poco probable que estas obras sean una producción de esta Real Fábrica, pues los temas castizos no son tratados en sus producciones. Es probable que se trate de producciones de la fábrica de Alcora. Abunda en el argumento de que no se trate de producciones de Buen Retiro la ausencia de marcas, en 1803 todos los productos de la real fábrica se marcaban con una M coronada.



Cat. nº 65 **Majo y maja bailando**

Fundas de gafas. Laca

141 x 69 mm

Museo Municipal de Madrid. IN 5157-5158



El uso de las gafas se remonta al siglo XIII para corregir los defectos de presbicia; tres siglos más tarde comenzaron a usarse para miopes. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, era muy común guardarlas en fundas decoradas con motivos festivos como éstas.

Cat. nº 66 **Botella**

Opalina

26,5 x 9,5 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas. INV 11375





Cat. nº 67 **Tarro de farmacia**

Opalina

21 x 11,5 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas. INV 11834





Cat. nº 68 **Esenciero**

Opalina

12,5 x 5 cm.

Museo Nacional de Artes Decorativas. INV 11985

A lo largo del siglo XVIII se produjo una auténtica eclosión de las artes decorativas. Llegaban a las cortes europeas producciones cerámicas de gran calidad procedentes de China, estas producciones en porcelana fueron rápidamente imitadas, tanto en técnica como en motivos decorativos. En Meissen, Sèvres, Capo di Monte, Buen Retiro, Alcora y otras muchas fábricas, se investigó y se alcanzaron producciones notables de porcelanas de calidad. Los motivos decorativos comenzaron imitando los modelos florales orientales, pero fueron evolucionando y se impusieron los modelos autóctonos y algunas flores exóticas americanas. Las fábricas de cristales utilizaron estos mismos modelos con las opalinas, imitando las porcelanas en vasijas suntuarias y en tarros de farmacia de precio mucho más baratos.

La decoración floral de las opalinas aquí presentadas es exactamente la misma, y a veces realizada por los mismos pintores, que la que podemos encontrar en las fábricas de porcelanas.



Cat. nº 69 **Vestido Imperio**

Nansú bordado, con aplicación de hilo entorchado sobre alma de seda y chapería, bordado erudito con puntos de pasada y cadeneta. Aplicación de tul, entredoses y puntillas de encaje fruncido tableado y costuras abiertas a punto de pespunte. Color crudo.

134 x 45 cm.  
Museo Nacional de Antropología. MNA 667

Este vestido de talle alto o estilo Imperio, presenta todas las novedades de los que aparecieron tras la Revolución Francesa una vez suprimidos los corsés, armazones para ahuecar las faldas, y los voluminosos peinados empolvados. La verdadera revolución fue el triunfo de la sencillez que quedó definido por la predilección por el color blanco, los tejidos ligeros y la escasa guarnición. Este bellissimo vestido es un perfecto ejemplo de la moda de estos años. Su escote fruncido, sus mangas cortas y la elegante guarnición que sólo se aplica en el borde inferior es un fiel reflejo de la moda inspirada en la estatuaria clásica de estos años postrevolucionarios.

Cat. nº 70 **Traje elegante masculino**

**Casaca de estilo francés**

132 x 63 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 404

**Chaleco**

55 x 45 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 403

**Calzones**

79 x 61 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 402

**Medias**

48 x 27 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 6.819 A y B

Cat. nº 71 **Zapatos de petimetre**

28 x 9 cm (hebilla 7,5 x 9 cm)  
Museo Nacional de Antropología. INV: 9.753 A y B

Este traje compuesto de casaca, chaleco y calzones refleja en la hechura y en sus tejidos esa búsqueda de sencillez que buscaba Europa y que encontraría en Inglaterra. El alto cuello de la casaca, la estrechez de sus mangas, los abiertos falzones que nos permiten ver los calzones y el chaleco que ha sustituido a la chupa, sitúan este traje alrededor de 1800. Es un buen ejemplo de la elegancia masculina de estos años en los que la ornamentación, independientemente de la riqueza de los tejidos, se va concentrando en el chaleco que por algún tiempo siguió permitiendo bordados exquisitos y amplia gama de colores. Este vestido se complementa con las medias y zapatos con importante hebilla.







Cat. nº 72 **Jubón de mujer -de traje de maja-**

25 x 43 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 9.251

Cat. nº 73 **Basquiña de madroños -de traje de maja-**

95 x 32 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 9.305

Cat. nº 74 **Zapatos goyescos**

25 x 6,5 x 9 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 863 A y B

Cat. nº 75 **Cofia**

64 x 36 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 9.546  
h. 1800-1805

El jubón de piqué en seda de color amarillo claro lleva una decoración de cordoncillo aplicado perfilando las costuras. Los hombros se guarnecen con una cinta roja de seda trenzada y rematada en lazos. La basquiña de seda amarillo intenso con ligamento raso está decorada en el borde inferior con un vivo de seda verde. Sobre la basquiña lleva una "sacerdotisa" de dos volantes calados con red de losanges madroños y borlas con perfiles de dientes de sierra.



La respuesta popular a los profundos cambios sociales del siglo XVIII -especialmente de la segunda mitad-, y la actitud hostil ante el influjo de las modas extranjeras, también encontraron respuesta en la indumentaria femenina siguiendo patrones similares a los de los hombres. Sin embargo ese vestido de maja a pesar de la oposición, no pudo desviar la mirada a las modas postrevolucionarias que nuevamente llegaban del país vecino. El traje de maja que aquí comentamos es un ejemplo de cómo este traje se adaptó al talle alto que caracterizó el estilo Imperio. Este detalle fue dibujado por Antonio Rodríguez en su Colección de Trages de España que inició en 1801.[Véase catálogo 42-46]



Cat. nº 76 **Traje goyesco elegante y de majo**

**Chaquetilla**

62 x 51 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 911

**Chaleco**

57 x 45 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 915

**Calzón**

66 x 48 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 916

**Medias**

48 x 27 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 8.813 A y B

Cat. nº 77 **Zapatos**

28 x 9 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 9.756 A y B

Cat. nº 78 **Cofia**

77 x 28 cm  
Museo Nacional de Antropología. MNA 1183  
h.1780

Chaqueta de ante curtido teñido en color tabaco y bordado a la aguja con puntos de pasada, cordoncillo y graneado en color dorado. Falsa filigrana. Confección manual. La chupa es de color tabaco bordada y confección manual. El calzón de color crudo está decorado con un pespunte en azul y picado en la pernera.

Este traje de majo elegante nos brinda la oportunidad de disfrutar de las prendas que vistieron aquellos que rechazaban las modas extranjeras y que conocemos con el nombre de “majos”. La Pradera de San Isidro, La gallina ciega, y otros muchos cuadros pintados por Francisco de Goya, son valiosos documentos gráficos que relatan las costumbres y modas que practicaban la sociedad madrileña en la segunda mitad del siglo XVIII.





Cat. nº 79 **Vestido a la Polonesa (1780)**

131 x 158

Museo Nacional de Antropología. MNA 1.005 A y B



Vestido de seda labrada en colores rosa y verde, drapeado, aplicación de pasamanería, cinta pintada a mano y puntilla formada por un tul con red de losange al que se le ha cosido un encaje en seda de bolillo. Doce borlas realizadas con laminas metálicas de plata sobredorada forrada de seda lasa en los mismos colores que el vestido penden de un cordoncillo y guarnecen, hombros, puños, espalda y delanteros.

La Polonesa fue un vestido clásico francés *Robe a la Polonoise*, que hizo su aparición alrededor de 1770. Se caracterizaba por ser un vestido de calle que se usaba preferentemente para paseos matinales, por ello se intentó que fuera más ligero y funcional que el que se conocía con el nombre de *Bata*. La polonesa que aquí estudiamos es un bello ejemplo de este tipo de vestidos. Como todas las robes se compone de dos piezas, vestido y falda interior o brial, de la misma tela. Ajustado en el talle, la falda del vestido tiene a lo largo dos galones deslizantes que al fruncirse forman tres faldones redondeados. El cuerpo con un significativo escote redondo se cierra por delante y las mangas con forma en el codo se prolongan hasta las muñecas. La falda interior deja ver lo tobillos y todo el ruedo está confeccionado con la seda de color verde. En esta polonesa podemos comprobar la aceptación de los modelos que venían de Francia y su reinterpretación en España. Una red de color verde orna los hombros y nos pone en contacto con las que decoran los jubones femeninos de las "majas".

JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA

Cat. nº 80 **Baile de máscaras en el Coliseo del Príncipe**

Cobre, talla dulce, aguafuerte y buril

391 x 516 mm

Museo Municipal de Madrid. IN 15605



*Primer baile en Mascaras que se dió en el Coliseo del Príncipe*

Estampa grabada por Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) que reproduce fielmente el óleo de Luis Paret *Baile en máscara*, realizado en 1767 y conservado en el Museo del Prado. El Museo Municipal conserva otro ejemplar de la misma dibujado por Mengs.

La costumbre de las mascaradas comenzó desde el siglo XVI, una vez establecida en Madrid la Corte para festejar la entrada de reinas, nacimiento de príncipes y bodas reales,

siendo en principio exclusivas de la aristocracia y de la familia reinante. Prohibidas en tiempos de Felipe V y Fernando VI, por el fallecimiento de la reina madre Isabel de Farnesio, vuelven a permitirse en tiempos de Carlos III, primero en los teatros y después en la calle.

En esta festiva estampa el ambiente lúdico se concreta en el dinamismo de los numerosos personajes agolpados en palcos y plateas y en una estudiada iluminación.

Cat. nº 81 ANÓNIMO

**Proyecto para el Coliseo de la Cruz de Madrid.  
(Fachada y embocadura)**

Dibujo a tinta sobre papel verjurado

48,7 x 65,3 cm

Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura.  
Archivo de Villa O,69-23.

Cat. nº 82 ANÓNIMO

**Proyecto para el Coliseo de la Cruz de Madrid  
(Corte seccional)**

Dibujo a tinta sobre papel verjurado

48,5 x 65,3 cm

Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura.  
Archivo de Villa O,69-23-3.

Cat. nº 83 ANÓNIMO

**Proyecto para el Coliseo de la Cruz de Madrid  
(Planta con la reforma sin edificaciones)**

Dibujo a tinta sobre papel verjurado

55 x 36,5 cm

Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura.  
Archivo de Villa O,69-23-3.

Cat. nº 84 ANÓNIMO

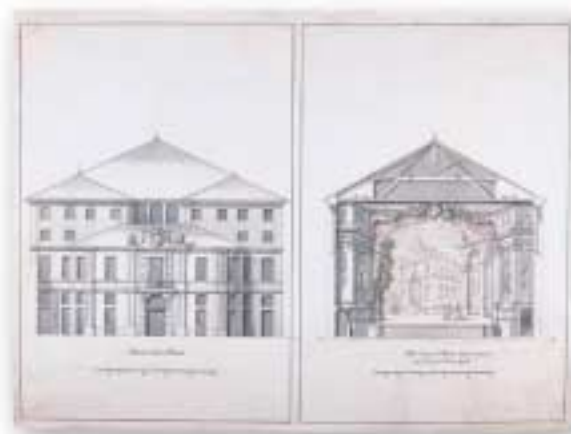
**Proyecto para el Coliseo de la Cruz de Madrid.  
(Planta con edificaciones colindantes)**

Dibujo a tinta sobre papel verjurado

51,2 x 36,8 cm

Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura.  
Archivo de Villa O,69-23-3.

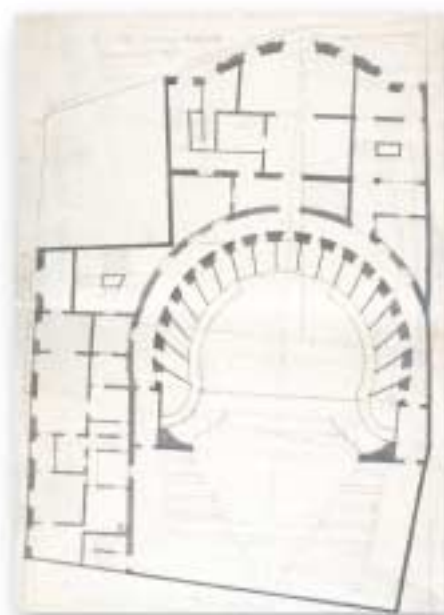
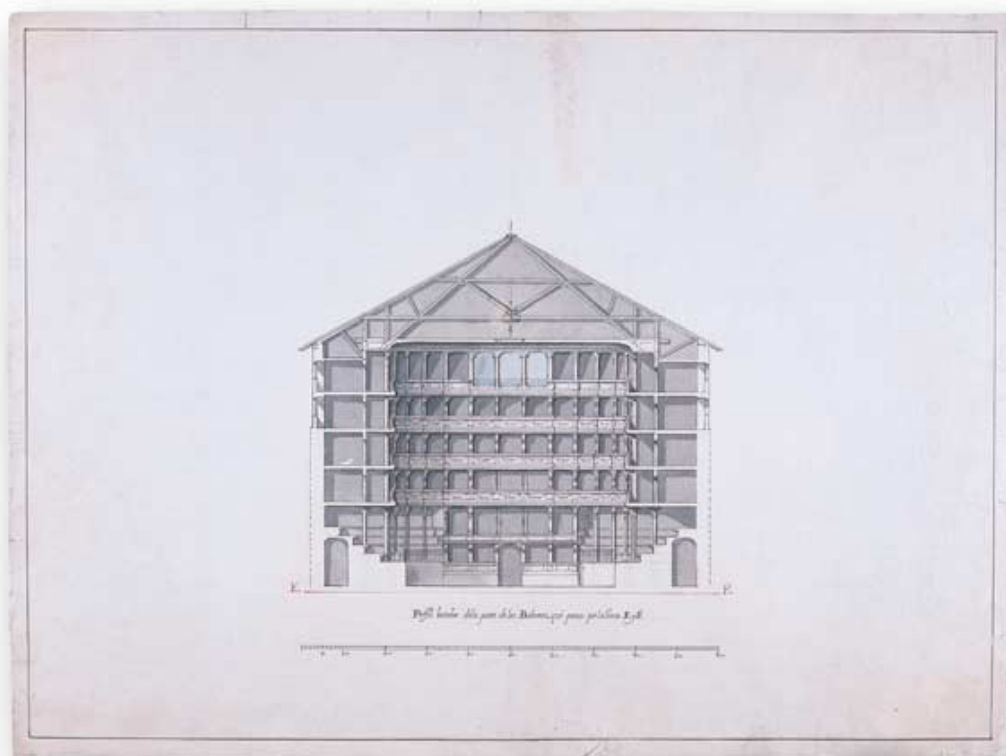
El Corregidor de la Villa D. José Antonio de Armona publicó en 1785 en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* unos planos y alzados idénticos a los aquí mostrados realizados por el arquitecto D. Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez, estos dibujos



eran “COPIA DE LA PLANTA DEL DISEÑO ORIGINAL QUE HIZO D<sup>n</sup> FELIPE YBARRA EL AÑO DE 1735 PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL COLISEO DE LA CRUZ DE ESTA VILLA” Los dibujos publicados por Armona están firmados por el mencionado arquitecto, pero los aquí presentados, que son prácticamente idénticos, aunque algo más grandes no aparecen firmados, podría tratarse de los dibujos del proyecto original de Yvarra de 1735, o bien de una nueva copia anónima.

Es probable que no se trate de un proyecto real de obras para el teatro de la Cruz, pues los planos no se adaptan a la forma del solar. Lo más probable es que se trate de una experiencia al modo de las escenografías que realizaba Yvarra o un proyecto ideal para adaptarlo después al solar concreto del teatro. En cualquier caso este proyecto tiene un interés excepcional, pues es el único proyecto de edificio teatral que se puede comparar en el siglo XVIII al gran Teatro de los Caños del Peral.

La fachada se proyecta hacia el exterior, como en San Francisco El Grande, produciendo un volumen convexo a modo de expansión del espacio interior. Este recurso era muy poco habitual en los coliseos europeos de los siglos XVII y XVIII.



Cat. nº 85 ***Índice de las comedias y sainetes que  
existen en el Archivo del Teatro de la Cruz  
al cargo de Vicente Masi***  
[ca. 1845]

310 x 220 mm  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. MA 815



Relación de las obras de teatro existentes  
en el archivo del Teatro de la Cruz.

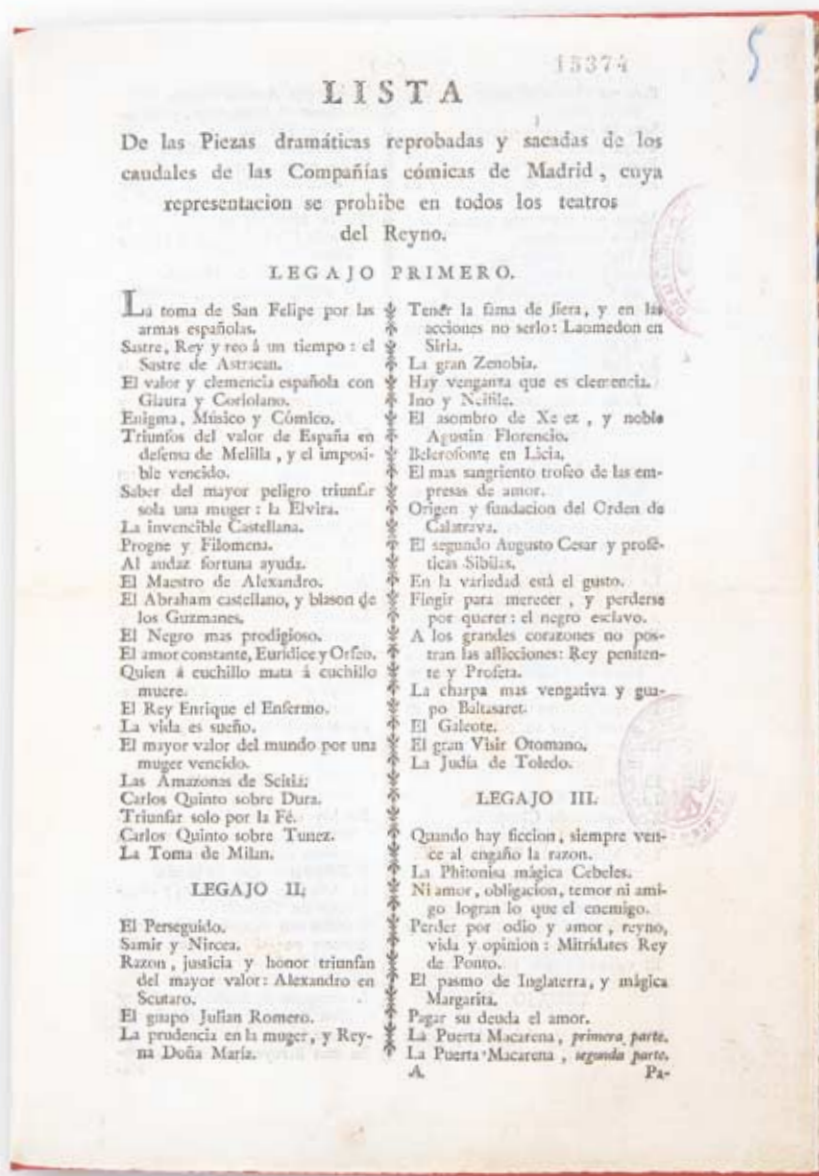


Cat. nº 86 **Lista de las piezas dramáticas reprobadas y sacadas de los caudales de las Compañías cómicas de Madrid**

[Madrid: s.n., 1790]

290 x 210 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. M 121/5



Cat. n° 87 **Bando (1766-06-06)**

Bando con disposiciones relativas al comportamiento del público en las representaciones de los dos Coliseos de Madrid.

[Madrid: s.n., ca. 1766]

415 x 500 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. MB 747



Eran muy entretenidas las reprobaciones, a cargo, casi siempre, de los aficionados de los diferentes teatros que intentaban reventar los estrenos de las obras de las facciones contrarias. En Madrid había tres facciones principales y ruidosas: los chorizos (aficionados del Teatro del Príncipe), los polacos (aficionados del Teatro de la Cruz) y los panduros aficionados del coliseo de los Caños del Peral. Estos mosqueteros armaban tal escándalo que impedían el normal desarrollo de la interpretación con insultos y disparos de huevos, naranjas y basura. Para evitar desmanes se dictaban estos bandos.





Cat. nº 88 **Lista de la compañía de José Parra para el año 1751**

Ms. en papel verjurado con marcas de agua

295 x 205 mm  
Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura.  
Archivo de Villa. 2-463-46.

Relación de los integrantes de dicha compañía de teatro para la temporada de 1751.



Cat. nº 89 **Lista de la compañía de Manuel Gerrero, de 1751**

Ms. en papel verjurado con marcas de agua

295 x 205 mm  
Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura.  
Archivo de Villa 2-463-46.

Relación de los integrantes de dicha compañía de teatro para la temporada de 1751





RAFAEL ESTEVE

Cat. nº 90 **Isidoro Máiquez**

Cobre, talla dulce, buril  
211 x 150 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2509



Como reza la leyenda de esta estampa, Isidoro Máiquez, nacido en Cartagena en 1768, fue primer actor del teatro del Príncipe. Estudió en París y cambió el panorama escénico al conseguir unas interpretaciones naturales alejadas de toda afectación. Murió en Granada en 1820.

La estampa, grabada por el valenciano Esteve, se realizó a partir del cuadro que pintó Goya de su amigo en 1807.

Esteve (1778 - 1847) estudió en Valencia donde obtuvo varios premios en la Academia de San Carlos. En Madrid fue nombrado grabador de cámara en 1802. Viajó fuera de España cosechando gran éxito, especialmente en Francia y se dedicó los últimos años de su vida a la enseñanza del grabado de reproducción en la Academia.

MANUEL SALVADOR CARMONA

Cat. nº 91 **Tomás de Iriarte**

Cobre, talla dulce, buril  
204 x 143 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 10187

El poeta, fabulista y erudito Iriarte (1750- 1791) era oficial traductor de la Secretaría de Estado y archivero del Consejo Supremo de Guerra, por lo que pudo ser un despreocupado hombre de mundo, a diferencia de Moratín, que siempre vivió con apuros económicos. Escribió el poema *La música*, traducida a varias lenguas, y compuso también algunas comedias como *El señorito mimado* o *La señorita malcriada*, pero su fama se debió a la obra *Fábulas literarias en verso castellano*, didácticas y originales, que señalan los vicios o flaquezas y concluyen con moralejas contundentes.

El personaje aparece aquí representado por el gran dibujante y grabador Carmona en una estampa realizada a partir del óleo de Joaquín Inza, conservado en el Museo del Prado.



*Don Tomás de Iriarte.*

TOMÁS DE IRIARTE

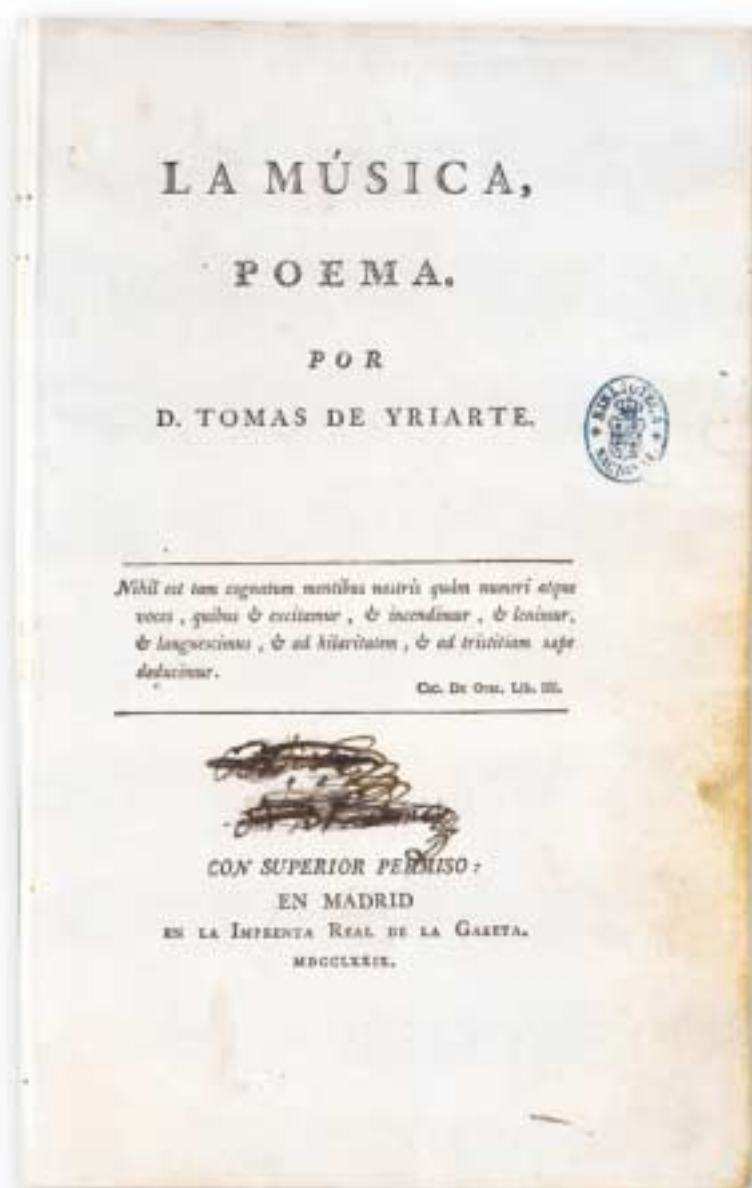
Cat. nº 92 **La música**

Poema

En Madrid: en la Imprenta Real de la Gaceta, 1779

235 x 94 mm

Biblioteca Nacional. Madrid. M 1213



Muestra de la célebre obra de Iriarte, en cuyos versos procura instrucción sobre el arte filarmónico y describe el ambiente musical del Madrid de la época, ensalzando la tonadilla.

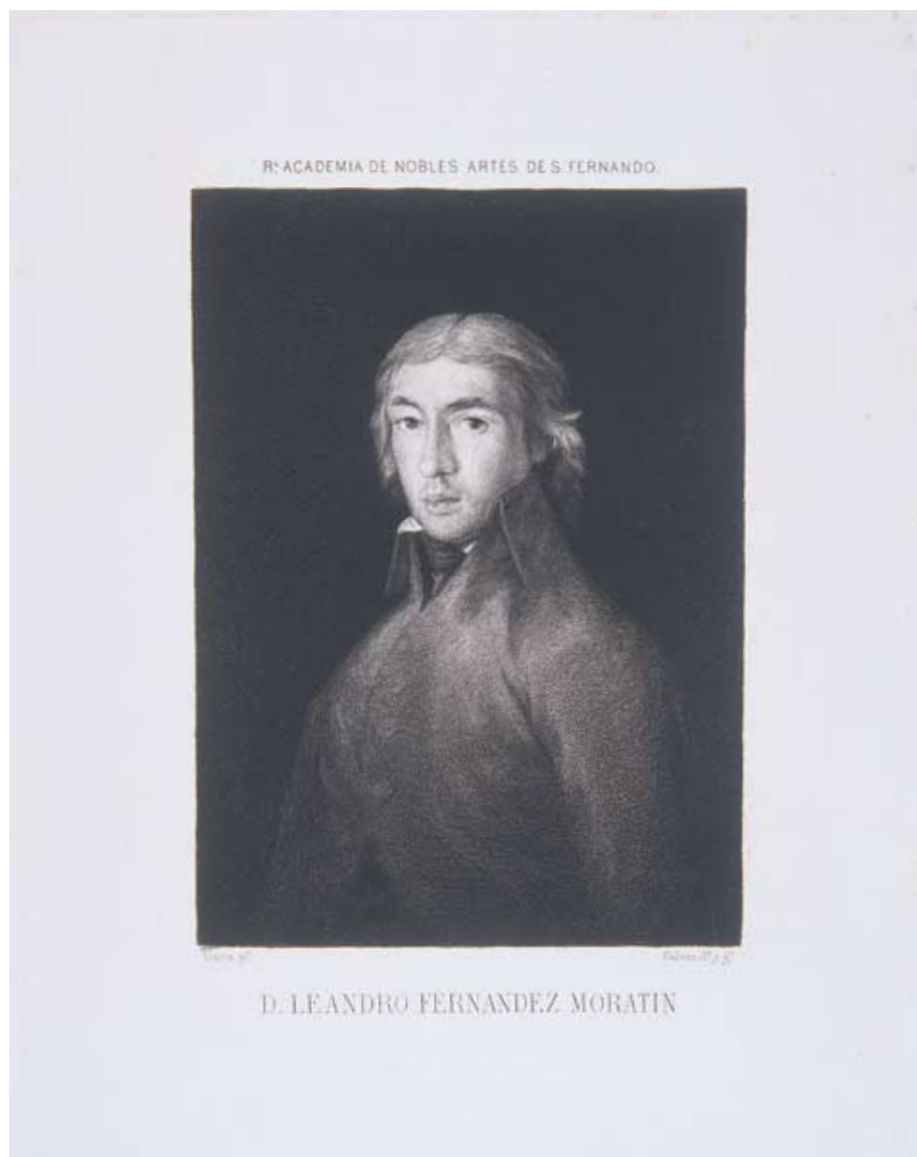
JOSÉ MARÍA GALVÁN

Cat. nº 93 **Leandro Fernández de Moratín**

Cobre, talla dulce, aguaguerte  
430 x 288 mm  
Museo Municipal de Madrid. I.N.: 11797

Esta estampa es una fiel reproducción del retrato que hizo Goya de su amigo Moratín, el dramaturgo nacido en Madrid en 1760, autor de *La comedia nueva* (1792) y *El sí de las niñas* (1806), secretario y luego amigo y confidente de Cabarrús, protegido de Godoy. Acusado de afrancesado, tuvo que soportar los rigores de la censura de la Inquisición e incluso marchar a Francia, muriendo en París en 1828.

Innovador del teatro español, arremetió contra la tradicional costumbre de buscar los padres maridos para sus hijas sin tener en cuenta sus sentimientos, lo que despertó una profunda polémica en la sociedad española.



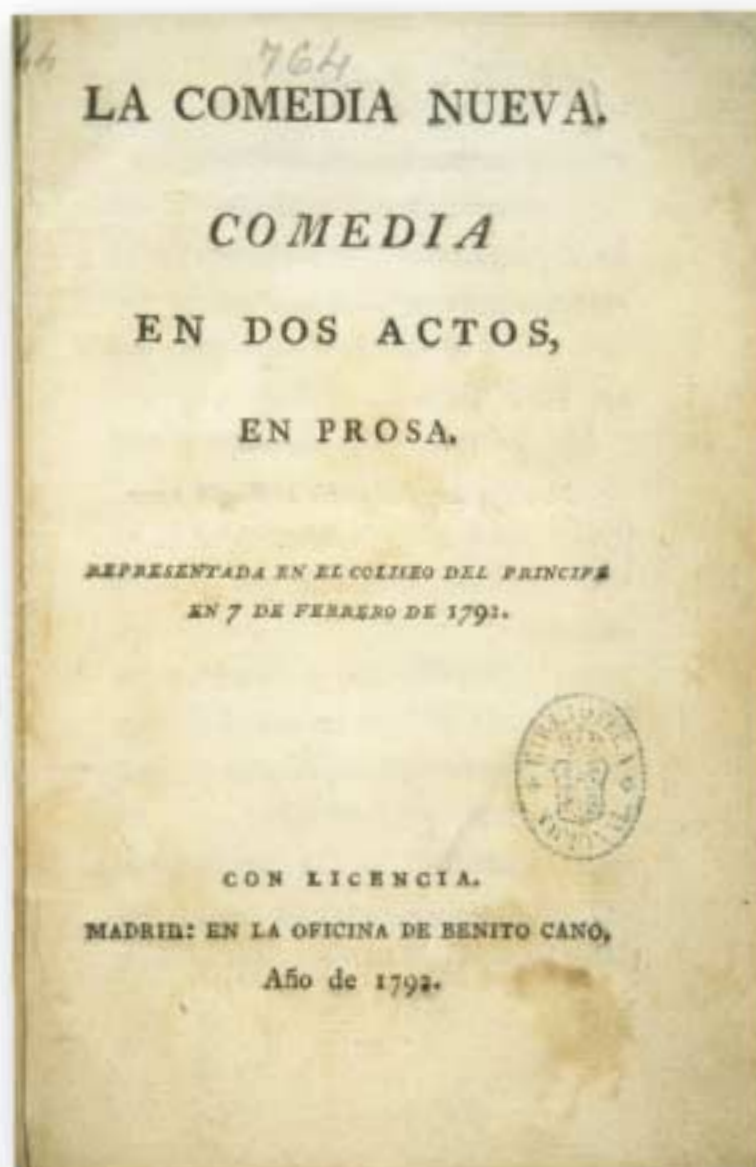
LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Cat. nº 94 ***La comedia nueva***

Madrid: en la oficina de Benito Cano, 1792

155 x 106 mm

Biblioteca Nacional. Madrid. T/12184





NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

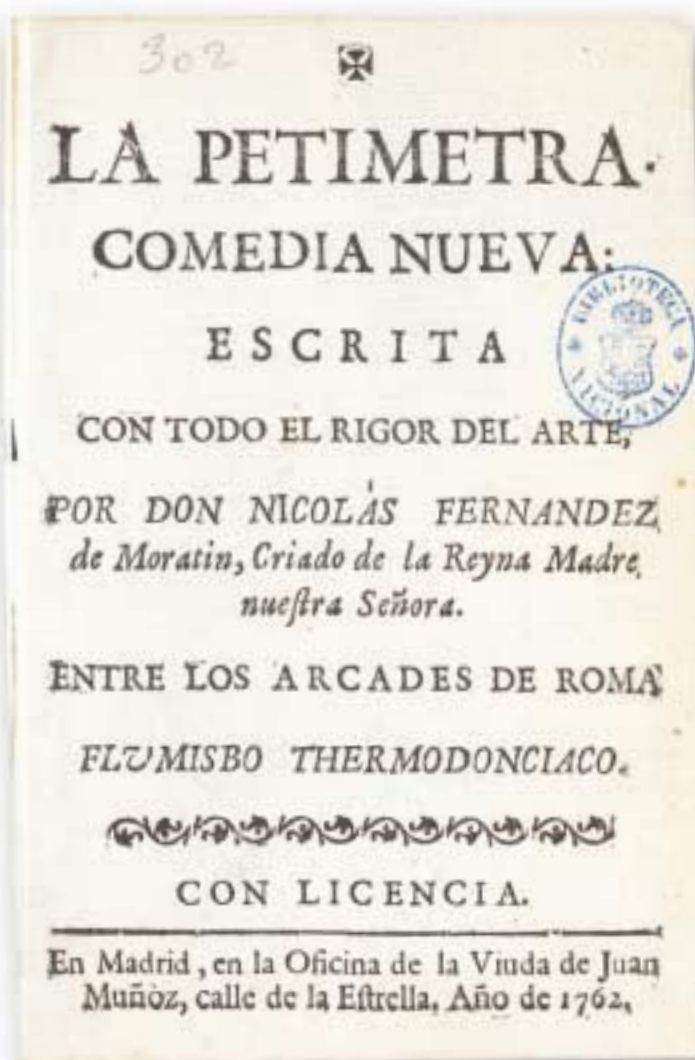
Cat. nº 95 ***La Petimetra***

Comedia nueva

Madrid: en la oficina de la Viuda de Juan Muñoz, 1762

144 x 98 mm

Biblioteca Nacional. Madrid. T/15191



BLAS DE LASERNA

Cat. nº 96 **La Anita**

Tonadilla. Guión de voz y bajo. 1794

"Ton<sup>a</sup> a 3 / La Anita / De Laserna"

310 x 220 x 300 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 129-11



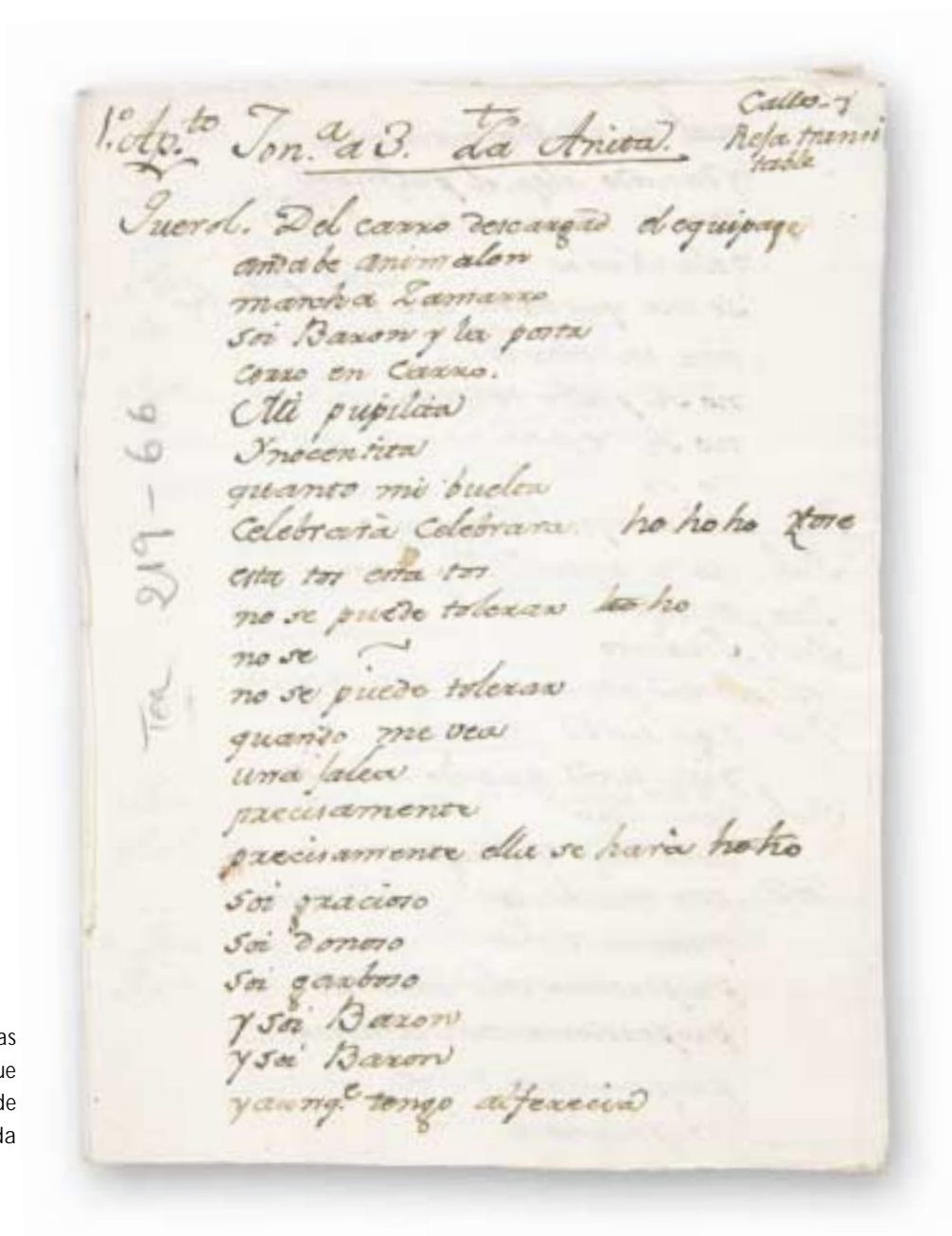
JOAQUINA COMELLA

Cat. nº 97 **La Anita**

Libreto

220 x 160 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Tea 1-219-66



Muestra de una de las más célebres obras del compositor navarro, cuyo libreto fue escrito por Joaquina Comella. Se trata de la única tonadilla del siglo XVIII atribuida con seguridad a una mujer.

Cat. nº 98 **Programa de mano de una función de teatro,  
4 de diciembre de 1815**

Cobre, talla dulce, buril  
276 x 179 mm  
Museo Municipal de Madrid. IN 2542



En este caso tenemos un ejemplo de documento social. En el siglo XVIII se empezó a generalizar la costumbre de utilizar estampas dibujadas y grabadas para documentos oficiales y sociales. En el programa de mano de la función teatral se anuncia la representación de una tragedia, *La condesa de Castilla* (véase cat. 100) y de la tonadilla *El inglés y la gaditana* (véase cat. 99)

PABLO DEL MORAL

Cat. nº 99 ***El Inglés y la gaditana***

Tonadilla. Guión de voz y bajo

"Ton<sup>a</sup> a 3 / El Yngles y la Gaditana / Del S<sup>or</sup> Moral"

220 x 310 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus177-10



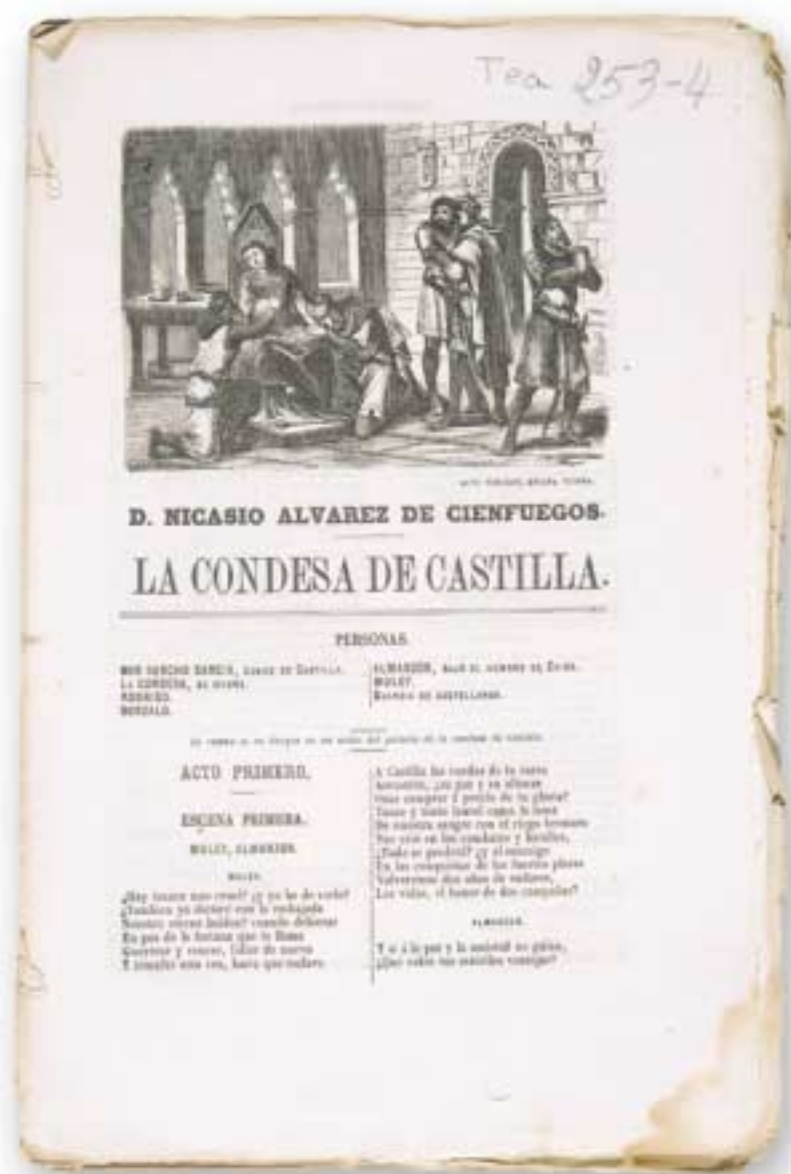
Música de la tonadilla correspondiente a la función del 4 de diciembre de 1815, integrada por *La Condesa de Castilla* (comedia), *El inglés y la gaditana* (tonadilla) y *El marido prudente o la Beata habladora* (sainete), como se anuncia en el programa de mano que también se expone (véase cat. nº 98).



NICASIO ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS

Cat. nº 100 **La Condesa de Castilla**

Comedia  
[s.l: s.n., ca. 1860]  
290 x 200 mm  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Tea 253-4



Libreto correspondiente a la función de teatro del 4 de diciembre de 1815, anunciada en el programa de mano que también se expone (nº 98 de este catálogo).

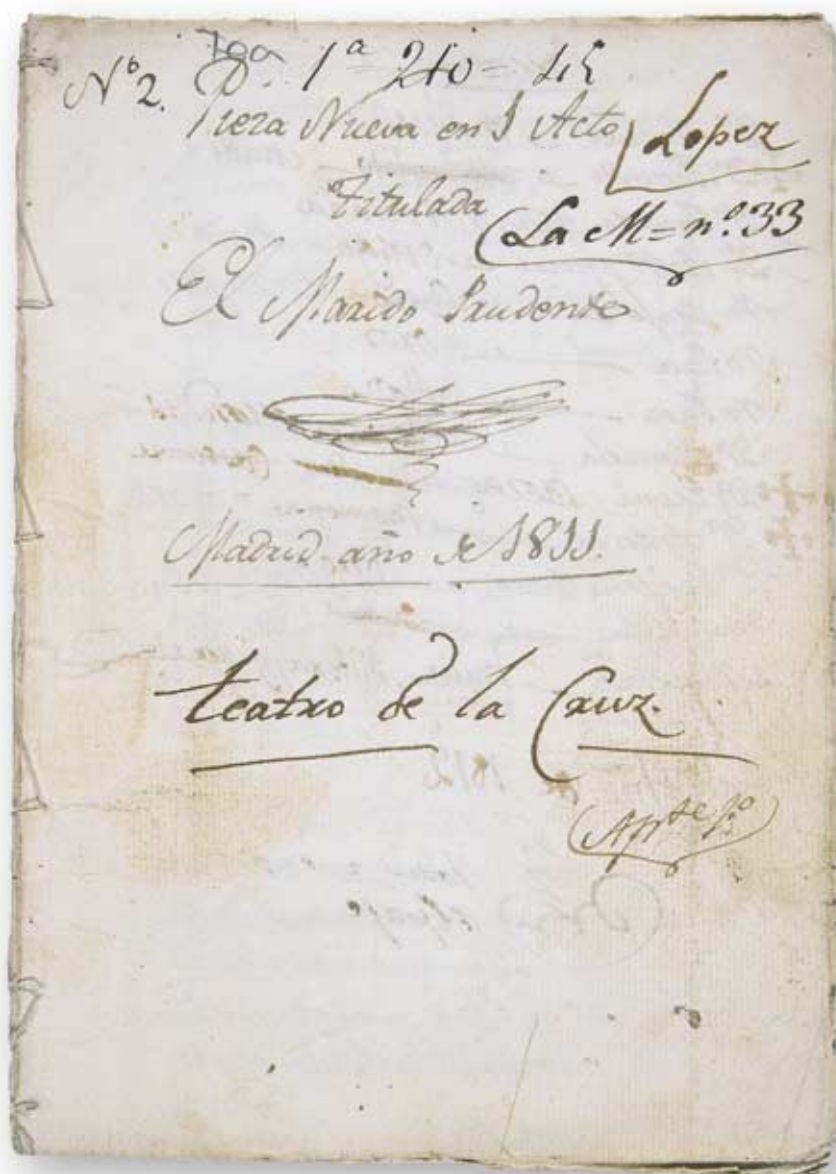
ANÓNIMO

Cat. nº 101 ***El marido prudente***

Sainete

215 x 150 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Tea 1-210-45



Libreto correspondiente a la función del 4 de diciembre de 1815, anunciada en el programa de mano que también se expone (nº 98 de este catálogo).

BLAS DE LASERNA

Cat. nº 102 **La venida de Muñoz**

Tonadilla. Guión de voz y bajo. 1804

"Tonadilla / a 3 / La Venida de Muñoz / Del S<sup>or</sup> Laserna"

220 x 300 mm

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 119-5

Textos alusivos a la decadencia de la tonadilla, en diferentes lugares de la obra.





Cat. nº 103 **Cartel de una representación dramática de la  
comedia La Egilona en el teatro de la Cruz. 1792**

280 x 380 mm  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. PL 4-1.

Muestra del tipo de cartel que se fijaba en los lugares públicos y en los teatros de Madrid para anunciar el programa de cada nueva representación.



Cat. nº 104

BLAS DE LASERNA

**La Egilona**

Comedia. Parte de / violín 1º. 1792

220 x 310 mm  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 20-22

Música correspondiente a la comedia anunciada en el cartel anterior (nº de catálogo 103).

Cat. nº 105 **Cartel de una función religiosa dedicada  
a Ntra. Sra. de la Novena**  
[ca. 1787]

390 x 285 mm  
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. PL 4-2



Muestra del tipo de cartel que se fijaba en los lugares públicos de Madrid para anunciar las celebraciones religiosas organizadas por la cofradía que agrupaba a los músicos y representantes.

Cat. nº 106 **Relicario de la cofradía de la Novena  
(2ª mitad siglo XVIII)**

Plata sobredorada, madera, cristal y piedras  
50 x 25 x 20 cm  
En depósito en el Museo Nacional de Teatro de Almagro.



La Virgen de la Novena llamada también del Silencio tuvo desde 1615 un pequeño oratorio en la calle León de Madrid, donde era venerada por actores y literatos, muy numerosos en esa zona.

La Cofradía o Gremio de Autores y Representantes de esta Virgen, fue fundada en 1631 con el fin de defender sus intereses laborales y sociales. Para cuidar a sus enfermos

Cat. nº 107 **Relicario de la cofradía de la Novena  
(2ª mitad siglo XVIII)**

Plata sobredorada, madera, cristal y piedras  
50 x 25 x 20 cm  
En depósito en el Museo Nacional de Teatro de Almagro



alquiló camas en el hospital dominico de la Pasión, en la Plaza de la Cebada. Y más tarde tuvo una construcción en la madrileña iglesia de San Sebastián que sirvió como capilla, cementerio y oficinas. Durante el siglo XVIII, la mayor parte de los cómicos pertenecían a la Cofradía, destacando entre las mujeres a María Ladvenant, la Tirana, la Caramba o Rita Luna. La cofradía sigue aún en activo.

ANÓNIMO

Cat. nº 108 **María Antonia Vallejo y Fernández "La Caramba"**

Madera, entalladura  
135 x 46 mm  
Biblioteca Nacional. Madrid, IH/9563-1.



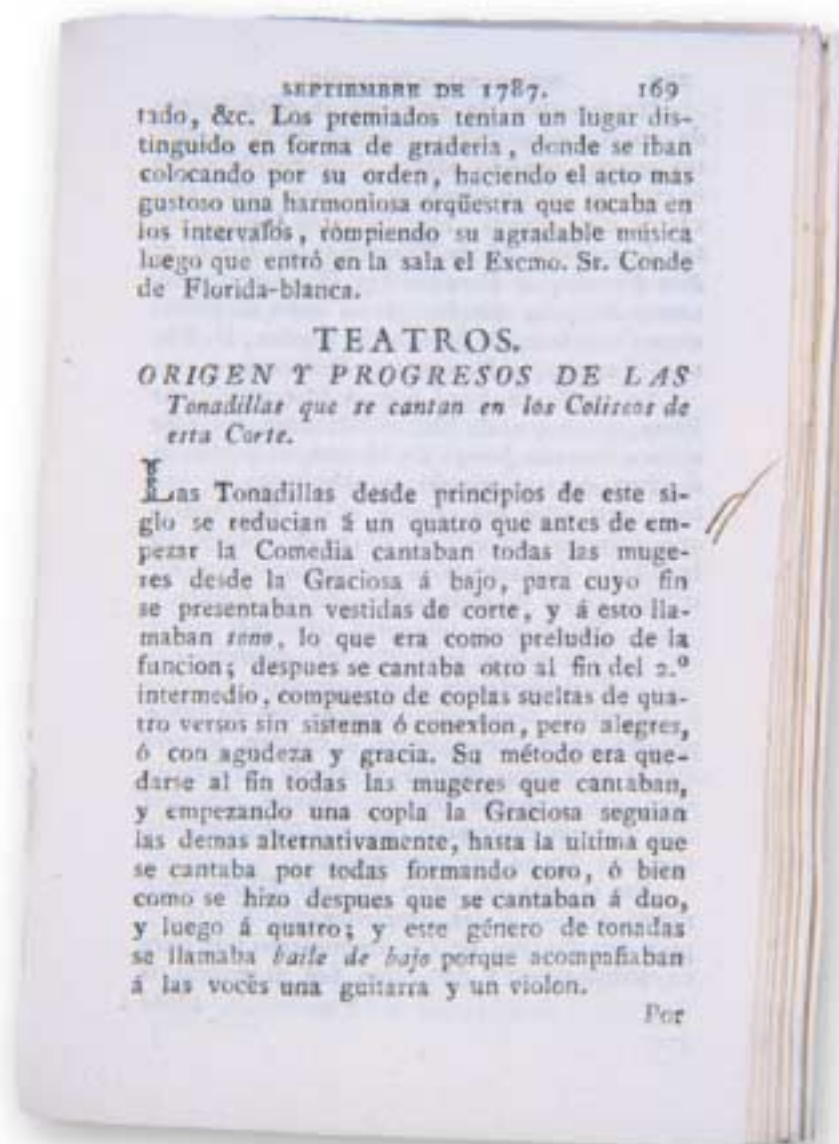
María Antonia Vallejo y Fernández, "La Caramba": Nace en Motril en 1751, y tras un periodo en Cádiz, llega a Madrid con veinticinco años. Su desgarro picante y atrevido, sus modales, sus peinados y su gracia la convierten en la reina de la tonadilla, cosechando grandes éxitos. Sus amores tumultuosos, su breve matrimonio y un fuerte arrepentimiento sobre su vida, la llevaron en 1786 a cambiar los escenarios por las iglesias y por una vida dedicada a la mortificación y la penitencia. Un año antes, se había refugiado en la Iglesia de Capuchinos del Prado de una impresionante tormenta, y allí vio cual era el camino que tenía que seguir para alcanzar la paz de su alma. Con humilde atuendo, de basquiña y manto de beata, y rezos permanentes en Iglesias, finalizó su vida en 1787. (Véase además cat. nº 15).



Cat. nº 109 **Origen y Progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta Corte**

En: "Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid". 1787, septiembre, parte segunda, num. XLVI, p. 169-180

Hemeroteca Municipal de Madrid. AH 7/1-2 (1321)



Se trata del primer texto sobre la historia de la tonadilla citado desde entonces por todos los investigadores del género.

Cat. nº 110 **Diario extranjero. Noticias importantes, y gustosas para los verdaderos apasionados de Artes, y Ciencias, &c. Por Don Francisco Mariano Nipo [19- IV-1763]**

Hemeroteca Municipal de Madrid. AH 2/6 (413)

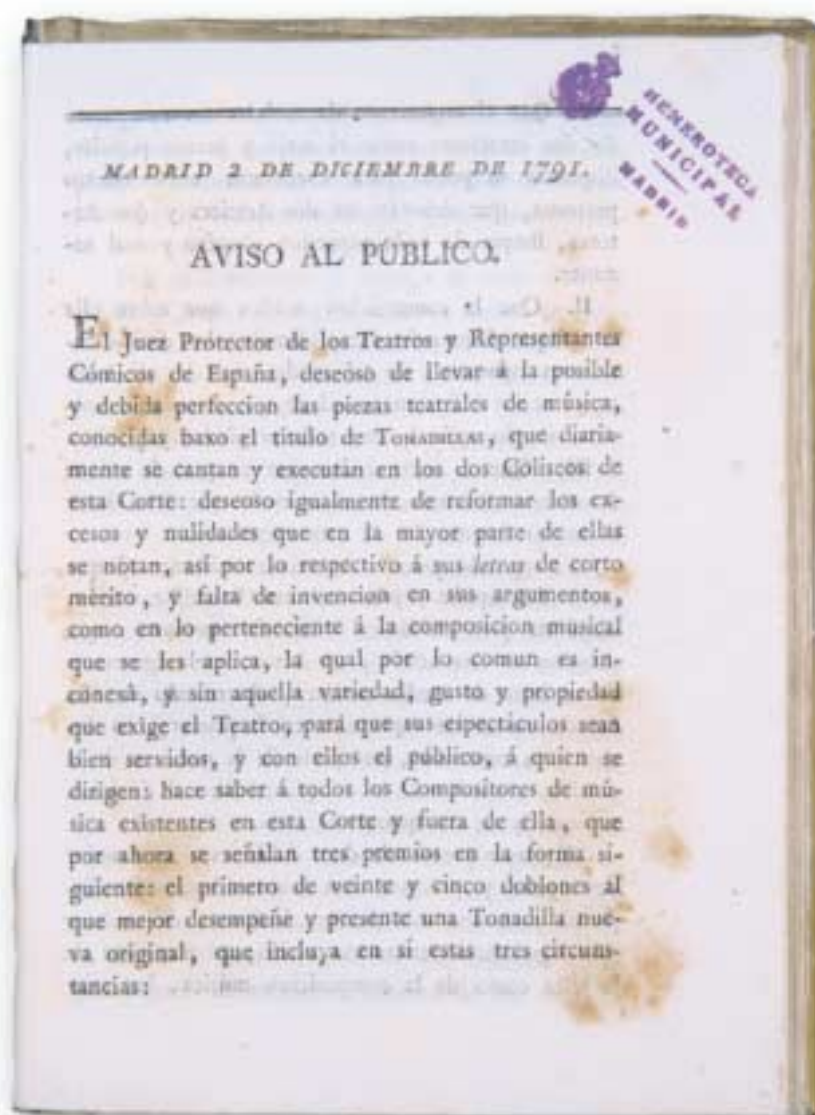
Incluye la relación de las compañías de teatro.



Cat. nº 111 **Gazeta de Madrid. [2-XII-1791]**

Hemeroteca Municipal de Madrid. 2001-2055/3

Incluye el texto del concurso convocado por el Juez Protector de los teatros a instancias de Jovellanos para intentar recuperar el espíritu original de la tonadilla.





Figurines para la representación en el teatro Valle Inclán de Madrid en 2000

HELENA KRISKOVA

Cat. nº 112 **Figurín para “tres enredos de amor” de Blas de Laserna. “El autor”. Martínez**

Reprografía  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F-6031

HELENA KRISKOVA

Cat. nº 113 **Figurín para “tres enredos de amor” de Blas de Laserna. “El señorito”. Ayala**

Lápiz color / cartulina  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F-6034





HELENA KRISKOVA

Cat. nº 114 **Figurín para "tres enredos de amor" de Blas de Laserna. "El cortejo". Querol**

Lápiz color / cartulina  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F- 6035



HELENA KRISKOVA

Cat. nº 115 **Figurín para "tres enredos de amor" de Blas de Laserna. "Actriz cantante". Joaquina**

Lápiz color / cartulina  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F- 6037

HELENA KRISKOVA

Cat. nº 116 **Figurín para “tres enredos de amor” de Blas de Laserna. “Autora”. La Tirana**

Lápiz color / cartulina  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F- 6038



HELENA KRISKOVA

Cat. nº 117 **Figurín para “tres enredos de amor” de Blas de Laserna. “Majo danzando”. Parrita**

Lápiz color / cartulina  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F- 6039





HELENA KRISKOVA

Cat. nº 118 ***Figurín para “tres enredos de amor” de Blas de Laserna. “El ciego”. Briñoli***

Lápiz color / cartulina  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F- 6041



HELENA KRISKOVA

Cat. nº 119 ***Figurín para “tres enredos de amor” de Blas de Laserna. “Actriz cantante”. La Pulpillo***

Reprografía  
420 x 297 mm  
Museo Nacional del Teatro de Almagro. F- 6042





- AGUERRI, A. y CASTRO, P.(1995): "El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV pp. 433-450.
- AGUILAR PIÑAL, F. (1978): *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*, Madrid, CSIC
- (1981): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 10 t., Madrid, CSIC.
- (1996): *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid, Trotta.
- ALAMINOS LÓPEZ, E. (1992): "Fondos teatrales del Museo Municipal". En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, p. 271 - 285
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1990): *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, 4 vols., Madrid, 1864. Reed. facsímil Madrid, Graficum.
- AMORÓS, A. (1998), *Antología comentada de la Literatura española: siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- (ed.) (1999): *Antología comentada de la Literatura española. Siglo XVIII*. Madrid, Castalia.
- y DIEZ BORQUE, J. M. (eds.) (1999): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia.
- ANDIOC, R. (1970): *Sur la querelle du theatre au temps de Leandro Fernández Moratín*, Tarbes, Casa de Velázquez.
- (1988): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- (1991): "Goya y el temperamento currutáquico", *Bulletin of hispanic studies*, LXVIII.
- y COULON, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols. Toulouse, Press Universitaires.
- ANDRÉS SUÁREZ, I.-LÓPEZ DE ABIADA, J. M. Y RAMÍREZ MOLAS, P. (1997): "El teatro dentro del teatro": Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. Madrid: Verbum.,
- ANES Y ALVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (1975):. *El Antiguo Régimen: Los Borbones*. (Historia de España Alfaguara). Alianza Editorial
- (2001): "El Madrid del siglo XVIII". En LÓPEZ GÓMEZ, a. (coord.): *Madrid desde la Academia*. Madrid, Real Academia de la Historia, p. 215-254.
- ANGULO EGEEA, M. (1998): *Una tonadilla escénica La Anita de Joaquín Comella, con música de Blas de Laserna*. En: *Salina*, nº12, pp.76-90.
- (2000): "María Pulpillo: los problemas de una cantatriz del siglo XVIII".En: *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia-Festival de Almagro, pp.311-326.
- ARMONA Y MURGA, J. A. (1988): *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, 1785, eds. E. Palacio Fernández- J. Álvarez Barrientos- Mª del Carmen Sánchez García, Vitoria, Diputación.
- BARBIERI, F. A. (1986): *Biografías y Documentos sobre Música y músicos españoles*, vol. I y II. Ed. Emilio Casares, Madrid, Fundación Banco de España.
- BOURGOING, J.J. (1788): *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l'Etat actuel de cette monarchie*, Paris, t.1. p.235.
- BRAVO VILLASANTE, C. (1955): "La mujer vestida de hombre en el teatro español", Madrid, Revista de Occidente.
- BUSQUETS, L. (1996): "Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII". En: *Teatro español del siglo XVIII*. Ed. José María Sala Valldaura, Lleida, Universitat, pp. 153-168.
- CADALSO, J. De (2000): *Cartas Marruecas*, edición de Russell P. Sebold. Madrid, Cátedra
- CAIRÓN, A. (1820): *El Canario según don Casiano Pellicer*
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1659): *La Púrpura de la Rosa*.
- CAMBRONERO, C. (1895): "Las tonadillas: apuntes para la historia del teatro". En *Revista contemporánea*, t. 99, p. 113-128. "Los sainetes: apuntes para la historia del teatro" ". En *Revista contemporánea*, t. 99, p. 466-475, 566-582. "Un certamen dramático: apuntes para la historia del teatro", t.100, pp. 240-247; 384-393, 472-481.
- (1896): "Un censor de comedias: apuntes para la historia del teatro". En *Revista contemporánea*, t.101, pp. 150-159, 292-300, 378-385, 492-502; "Comella, su vida y sus obras", t. 102, pp. 567-580, t. 103, pp. 41-58, 187-199, 308-319, 380-390, 479-491, 637-644, t. 104, pp. 49-60, 206-211, 288-295, 330-405, 497-509.
- (1902): *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, (con apéndices en 1903, 1906, 1909 y 1916).
- CAMPOMANES (1774): P. Rodríguez Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*.
- (1775): *Discurso sobre la educación popular*. Madrid, imp. Sancha.
- CAMPOS, J. (1969): *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito.
- CAPELLA, M. y MATILLA TASCÓN, J. (1957): *Los cinco gremios mayores de Madrid. Estudio crítico histórico*. Madrid, Sáez.
- CARBAJO ISLA, M. F. (1987): La población de la villa de Madrid. Desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. Madrid, Siglo XXI.
- CASARES RODICIO, E. (1988): *Biografías y Documentos sobre Música y músicos españoles*, vol. I y II. Madrid Fundación Banco de España
- (1994): *Francisco Asenjo Barbieri. 1 El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU.
- Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid* (1923). Apéndice: obras musicales procedentes de la biblioteca de D. José María Sbarbi. Madrid: Ayuntamiento.
- CLARKE, E. (1763): *Letters concerning the Spanish nation, written at Madrid during the years 1760 and 1761*. London: T. Becket and P. A. De Hondt
- CORRAL, J. Del (2000): *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Ediciones La Librería.
- COTARELO Y MORI, E. (1896): *María Ladvenant y Quirante*, Madrid, Rivadeneyra.
- (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imp. De José Perales y Martínez.
- (1902): *Estudios sobre la Historia del Arte Escénico en España III. Isidoro Maiquez y el Teatro de su tiempo*, Madrid, ¿?,
- (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Bailly-Baillière (Nueva Biblioteca de autores españoles, 17), p. CCXXVIII-CCXXXIX.
- (2000a): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Reed. facsímil. Estudio preliminar e índices José Luis Suárez García-Abraham Madroñal. Granada, Ed. Universidad de Granada, 2000.
- (2000b): *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934. Reed. Facsímil., Madrid, ICCMU, 2000.
- COXE, G. (1846): *España bajo el reinado de la Casa de Borbón, desde 1700, en que subió al trono Felipe V, hasta la muerte de Carlos III, acaecida en 1788*", Madrid, Establecimiento tipográfico de D.F. de P.Mellado-Editor
- Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*. Catálogo de la Exposición. Mayo-Junio 1992. Ed. Andrés Peláez Martín. Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- DAVIS, C. y VAREY, J. E. (1997): "Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615". En (Fuentes para la historia del teatro en España, XX y XXI). Tamesis.
- DELPierre, M.(1996): *Se vêtir au XVIIIe. Siècle*, París, p. 138.
- DÍAZ PLAJA, F.(1946): *La vida española en el siglo XVIII*, Barcelona, A. Martín, 1946.

- Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Coordinador general Emilio Casares. Madrid, SGAE, 1999-2003.
- DÍEZ GONZÁLEZ, S. (1793): *Instituciones poéticas con un discurso preliminar en defensa de la poesía...* Madrid: Oficina de Benito Cano, 1793.
- (1789): *Memorial sobre la reforma de los teatros de Madrid*
- DOMÉNECH RICO, F. (Ed.) (1996): *Teatro breve de mujeres (Siglos XVII-XIX)*. Madrid, Asociación de Directores de Escena.
- DOMÍNGUEZ DIEZ, R. (1992): "La tonadilla dieciochesca y sus intérpretes: tonadilleras y graciosos". En *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, p.201 – 211.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A (1955): *La sociedad española en el siglo XVIII*. Instituto Balmes de Sociología.
- DOWLING, J. (1970), Introducción a su ed. de Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*. Comedia en dos actos estrenada en el teatro del Príncipe, Madrid, 7 de febrero en 1792, Madrid, Castalia.
- Introducción a su edición de Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Madrid, Castalia, 1981.
- ENSENADA, marqués de la (2002): *Magna averiguación fiscal para alivio de los Vasallos y mejor conocimiento de los Reinos*. 1749-1756. Madrid, Ministerio de Hacienda
- ESTEPA, L. (1994): *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- ESTEVE, P. (1992): *Tonadillas escénicas a solo*. Ed. de Fernando J.Cabañas Alamán, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música- Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid.
- VALLEDOR, J.- MORAL, P.del- LASERNA, B., de (1988): *Tonadillas*. Ed. J. Suárez Pajares, Madrid, ICCMU.
- ETZION, J. (1993): "The Spanish fandango-from eighteenth-century «lasciviousness» to nineteenth-century exocitism". En: *Anuario Musical*, 48, pp.229-250.
- FEIJOO (Fray B. Gerónimo Feijoo y Montenegro) (1769): *Teatro Crítico Universal o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Madrid
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. (2001): "José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla. En: *Revista de Musicología*, vol. XXIV, 1-2, pp.115-134.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M. Pbro.(1995): *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós.
- FERNÁNDEZ Y MORATÍN, L. (1840): *Obras dramáticas y líricas de don* , Madrid, 2 vols
- (1968), *Diario* (Mayo 1780-Marzo 1808), ed. René y Mireille Andioc, Madrid, Castalia.
- (1970): *La comedia nueva*. Ed. John Dowling. Madrid: Castalia.
- (1973): *Epistolario*, ed. René Andioc, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ Y MORATÍN, N. (1943): "La petimetra". En: *El teatro español, historia y antología*, Madrid, Aguilar, t.V.
- FERRIOL Y BOXERAUS, B. (1745): *Reglas útiles para los aficionados a Danzar*, Nápoles: Joseph Testore.
- GLENDINNING, N. (1966): "Goya y las tonadillas de su época". En: *Segismundo*, Vol. 3, pp. 105-120.
- (1992): *Goya. La década de los caprichos. Retratos 1792-1804*. Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 26 de octubre de 1992 al 10 de enero de 1993, Madrid, Fundación Central Hispano.
- GÓMEZ, J. (1926): "Don Blas de Laserna". En: *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo*, 1925, II, pp.406-430, 531-548, III, pp.88-104.
- GÓMEZ IGLESIAS, A. Ed.(2002): *El Fuero de Madrid*, edición de Agustín. Madrid: La librería.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1956): *La Caramba, vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII*, Madrid, Colección Lyke.
- GONZÁLEZ TROYANO, A. (1996a): "En torno a la tonadilla escénica". En: *El siglo que llaman Ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar y Piñal*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, pp.487-491.
- (1996b): "La figura teatral del majo: conjetura y aproximaciones". En: *Teatro español del siglo XVIII*. Ed. José María Sala Valldaura, Lleida, Universitat, 1996, pp.475-486.
- GURBINDO GIL, B. (2001): "José Castel (1737-1807) y la tonadilla. Entre Tudela y Madrid". En: *Nasarre*, vol.XVII, 1-2, pp.243-304.
- HERR, R. (1964): *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.
- HERRERA NAVARRO, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E. (1989 a): *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid, Avapiés.
- (1989 b): *Música y bailes escénicos españoles*. Madrid, Ayuntamiento (Ciclo de conferencias sobre el Madrid de Carlos III, nº 22)
- (1998): "Los majos madrileños y sus majos en el teatro popular". En *Al margen de la Ilustración, Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Rodopi, Amsterdam/Atlanta (Canadá)
- IGLESIAS DE SOUZA, L. (1991): *Teatro Lírico Español*, 4 vols., A Coruña, Diputación Provincial.
- IZA ZAMÁCOLA, J. A.: *Elementos de la ciencia contradanzeria para que los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas por sí solos o con sillas de su casa*, Madrid, Imp. Fermín Villalpando,
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, F. (1968):. "La población de la Villa de Madrid en el censo de Aranda (1768-69). En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. III. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p.173-182.
- JOVELLANOS, G. M. de, (1986): *Espectáculos y diversiones públicas*. Informe sobre la ley agraria, ed. José Lage, Madrid, Cátedra.
- JULIÁ, S., RINGROSE, D., SEGURA, C. (1994):. *Madrid. Historia de una capital*. Madrid, Alianza- Fundación Caja de Madrid.
- LANGLE; (1796): *Voyage en Espagne*. París.
- LARRUGA, E. (1788): *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid
- LEIRA SÁNCHEZ, A.(1985): *El traje femenino en el reinado de Carlos IV*, Tesis de Licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, sin publicar, pp. 92-94.
- LLOMBART ROSA, V. (2000): "El pensamiento económico de la Ilustración en España (1730-1812). En FUENTES QUINTANA, E. (dir): *Economía y economistas españoles*. 3, *La Ilustración*. Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, p.7-89
- LOLO, B. (1993): "La Música". En: *La Huella de América en España*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 509-592.
- (1999): "El Himno". En: *Símbolos de España*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales,
- (2002): "La tonadilla escénica, ese género maldito". En: *Revista de Musicología*, vol. XV, nº 2.
- MARQUES DE LOZOYA,(1944): "Estudio preliminar", en MAX Von Boehn, *La Moda. Historia del traje en Europa*, Barcelona, pp., XII y XIII.
- MARTÍN GAITE, C. (1987): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1936): "Don Emilio Cotarelo", en *Boletín de la Academia Española*, XXIII.
- MINGUET E. IROL, P. (s/a) *El noble arte de danzar a la francesa, y española, adornado con LX láminas finas*. en Madrid, por \_\_\_\_\_, gravador de Sellos, Láminas y Firmas. S XVIII.

- MITJANA, R. (1993): «Histoire de la musique: Espagne. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire de A. Lavignac*, vol.4. Paris: Delagrave, 1920. Reed. Facsímil a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Centro de Documentación Musical- INAEM-Ministerio de Cultura.
- MONTERO ALONSO, J. (1978): "Las tonadilleras". En: *Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- MUÑOZ MORILLEJO, J. (1923): *La escenografía española*, Madrid, Imp. Blass, 1923.
- NÚÑEZ DE CASTRO, A. (1675): *Libro histórico-político. Sólo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid*. Madrid, 1975 (3º ed.).
- NEGRÍN FAJARDO, O. (1981): "Pedagogía e ilustración españolas. El ideario educativo de los fundadores de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XVIII. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p.367-393.
- PAGÁN, v. y VICENTE, A. De (1997). *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Fundación Caja de Madrid: Alpuerto.
- PALACIO, E. De (1899): "María la Pulpillo". En: *La Ilustración Española y Americana*, IX, pp.143-146.
- PALACIO ATARD, V. (2001): "Cultura y sociedad en el setecientos madrileño". En LÓPEZ GÓMEZ, a. (coord.): *Madrid desde la Academia*. Madrid, Real Academia de la Historia, p. 255-267.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (1998): *El teatro popular español en el siglo XVIII*. Lleida: Milenio.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J y SÁNCHEZ GARCÍA., M. C., eds. (1988): José Antonio de Armona y Murga en *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, 1785, Vitoria: Diputación Foral.
- PALAU y DULCET, A. (1948-1983): *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos, por Antonio Palau y Dulcet*, Barcelona, Antonio Palau Dulcet, 28vols. + 7 vols. Indices.
- PAZ Y MÉLIA, A. Y PAZ ESPESO, J. (1935): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 1ª, 2ª ed., Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934.
- PEDRELL, F. (1897): *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La Coruña: Canuto Berea y compañía, 4 vols.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2000): "María de Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de España". En: *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Ed. De Luciano Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia-Festival de Almagro, pp.135-153.
- PELIGRY, C.: "Du manuscrit a l' imprime: le contrat d'edition dans l'Espagne du siècle d'Or, en *De l'alphabetisation aux circuits du livre en Espagne XVIème- XIXème siècles*. Paris: CNRS, 1987, pp. 33-343.
- PELLICER, C. (1820): *Compendio de las principales reglas del Baile: traducido del francés por , y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte delos bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, Madrid: Imprenta de Repullés.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (2001): *El teatro neoclásico*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, C. (1995): "El abanico, útil de seducción, código de lenguaje e imagen pictórica". En *Abanicos. La colección del museo Municipal de Madrid. Museo Municipal. Diciembre 1995 – Febrero 1996*. Madrid, Museo Municipal, p. 33-50.
- REAL RAMOS, C. y ALCALDE CUEVAS, L. (1996): "La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII". En: *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Ed. Rainer Kleinertz, Kassel, Reichenberger, pp.125-145.
- RECOULES, H. (1976): "Una colección facticia de sainetes, tonadillas y unipersonales: El libro V. 11642 de la Biblioteca Municipal de Montpellier". En: *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. 56, p. 301.
- Reglamento General para la dirección y arreglo de los teatros, que S. M. Se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su R. O. de 17 de diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de marzo de 1807*. Madrid, 1807.
- REVILLA, J. (s.a.) *Vida artística de Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid.
- (1985): *Semana de Teatro Español: el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1985.
- RINGROSE, D. (1994): "Madrid, capital imperial (1561-1833)". En JULIÁ, S., RINGROSE, D., SEGURA, C. (1994, p. 120-251).
- RIPODAS ARDANAZ, D. (1994): "Noticia preliminar a la 'Tonadilla' de 'El reconocimiento del tío y la sobrina' ".En: *Sociedad y cultura*, núm. 1, pp. 135-46
- ROBINSON, M. (2000): "Aspectos financieros de la gestión del teatro de los Caños del Peral, 1786-1799". En: *La música en España en el siglo XVIII*. Ed. Malcom Boyd y J.J. Carreras. Madrid: Cambridge, Real Musical-University Press, pp.41-63.
- RODRIGO, A. (1981): "La inventiva y las profesiones deshonrosas en el siglo XVIII. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XVIII. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p.313-320.
- (1987): *Figuras y estampas del Madrid Goyesco*, Madrid, Avapiés.
- y SUBIRÁ, J. (1972): *María Antonia "La Caramba" (El gremio de la tonadilla en el Madrid goyesco)*, Madrid, Ed. Prensa Española.
- RUANO DE LA HAZA, J. M.: "Two seventeenth-century scribes of Calderón", *The Modern Language Review*, 73 (1978), pp. 71-81
- SAINZ DE ROBLES, F.C. (1943): *El teatro español. Historia y antología*, t.V, Madrid, Aguilar.
- (1952): *Los antiguos teatros de Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (Itinerarios de Madrid III).
- SALAZAR, A. (1928): "La música española en tiempos de Goya". En: *Revista de Occidente*, pp.334-377.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, M. (1979): "Lavapiés". En *Madrid. Tomo II. De la Plaza de Santa Cruz a la Villa de Vallecas*. Madrid, Espasa-Calpe, P. 501-520.
- SÁNCHEZ MARIANA, M. (1989): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 3 vols. Suplemento e índices, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- (1993) "Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro", en *Ex Libris: Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, José Romera, Antonio Lorente y Ana Mª Freire (eds.). [Madrid]: Universidad Nacional de Educación a distancia, p. 446.
- SHERWOOD, J. (1981): "El niño expósito: cifras de mortalidad de una inclusa del siglo XVIII". En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. XVIII. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p.299-312.
- SIMÓN PALMER, M. C. (1980): "Manuscritos musicales del s. XVIII de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona". En: *AnM*, XXXIII-XXXV, pp.143-159.
- SORIANO FUERTES, M. (1856): *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols. Barcelona, Narciso Ramírez, 1856.
- SUBIRÁ, José (1924a): "Tonadilla mandada recoger por Jovellanos". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, II, pp. 138-142.



(1924b): "El patrimonio musical del compositor Laserna. Aragón restaurado". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, IV, pp.502-513.

(1925): "Bajo el imperio de la tonadilla. La festividad de San Isidro Labrador". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI, pp. 253-272.

(1926a): "La tonadilla de Garrido". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, X, pp. 241-249.

(1926b): "Bajo el imperio de la tonadilla. El desafío de dos cantantes". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XI, pp. 371-375.

(1928-1930): *La tonadilla escénica*, 3 vols. Madrid, Tipografía de archivos Olózaga.

(1930): *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona: Instituto del Teatro Nacional, 1930.

(1932a): "La Junta de Reformas de Teatros, sus antecedentes, actividades y consecuencias". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, pp.19-45.

(1932b): *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid, Tipografía de archivos Olózaga.

(1933): *La tonadilla escénica*. Barcelona Labor

(1934a): "La tirana: su familia y su resurrección". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, XLI, pp.105-109.

(1934b)"Un fondo desconocido de tonadillas escénicas". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, XLII, pp.338-342.

(1945): *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.

(1947): "La participación de instrumentos no orquestales en la Tonadilla". En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, pp.241-266.

(1953): "Petrimetría y Majismo en la Literatura". En: *Revista de Literatura*, IV, nº 8, 267-287.

(1960): *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

(1965): *Catálogo de la sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

(1970): "Madrid y su provincia en la tonadilla escénica", *AIEM*, V, 1970, pp.163-177.

(1971): "Nuevas ojeadas sobre la tonadilla escénica". En: *Anuario Musical*, XXVI, pp.119-137.

*Teatro en Madrid, el 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro del Arte*. Catálogo de la Exposición. Museo Municipal febrero-marzo 1883. Dirección Mercedes Agulló y Cobo, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.

TORRES VILLARROEL, D. (1976): *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte*, edición, introducción y notas de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., p. 212

TOVAR MARTÍN, V.(1982): *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Cámara de Comercio e Industria.

TUDELA, M. (1959): *La Caramba*, Barcelona, Col. ¿Quién fue?

VARELA DE VEGA, J. B.: "Dos tonadillas de Pablo del Moral en el archivo de música de la catedral de Valladolid". En: *Revista de Musicología*, XV, 1,1992, pp.221-230.

VAREY, J. E. y DAVIS, C. (1992):"Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid", 1706-1719. En *Fuentes para la historia del teatro en España*, XVI London Thames

(1997): "Los corrales de comedias y los

hospitales de Madrid, 1-1615-1849". En *Fuentes para la historia del teatro en España*, XX y XXI London Thames.

y SHERGOLD, N. D.(1994): "Teatros y comedias en Madrid 1719-1745". En: *Fuentes para la historia del teatro en España*, XX y XXI Madrid Tamesis, doc. 11, p. 95-96)..

VEGA HERRANZ, P.(1996): Das tägliche Leben und die Gesellschaft Madrid im Ancien Régime". En *Das Bild der Stadt Madrid. Druckgraphik von 1550 -1820- Die Graphische Sammlung des Madrider Stadtmuseum*. Linz (Katalog der graphischen Sammlung der Stadtmuseums linz-Nordico nr. VIII), Linz, 1996 = Katalog des Stadtmuseums linz-Nordico, Nr. 66. Ausstellung 13. Dezember 1996 bis 2. Februar 1997).





## INDICE

INTRODUCCIÓN . . . . .	7
<i>José María Álvarez del Manzano y López del Hierro</i> <i>Alcalde de Madrid</i>	
INTRODUCCIÓN . . . . .	9
<i>Eduardo Salas Vázquez</i> <i>Director del Museo de San Isidro</i>	
ITINERARIOS MUSICALES EN LA TONADILLA ESCÉNICA . . . . .	14
<i>Begoña Lolo. Comisaria de la Exposición</i>	
EL MUNDO DE LA TONADILLA . . . . .	32
<i>Andrés Amorós. Director General del I.N.A.E.M.</i>	
UNA MIRADA SOBRE LA TONADILLA: MÚSICA, TEXTO E INTÉRPRETES AL SERVICIO DE UN NUEVO IDEAL ESCÉNICO . . . . .	38
<i>Germán Labrador López de Azcona</i>	
REFLEXIONES DE UN INTÉRPRETE ACTUAL ANTE EL REPERTORIO TONADILLERO . . . . .	48
<i>Emilo Moreno</i>	
EL PAPEL DE LA DANZA EN LA TONADILLA ESCÉNICA . . . . .	60
<i>María José Ruiz Mayordomo</i>	
COSTUMBRES Y VESTIMENTAS EN EL MADRID DE LA TONADILLA . . . . .	72
<i>Amalia Descalzo</i>	
LA COLECCIÓN DE MÚSICA Y TEATRO EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID: APUNTES PARA SU ESTUDIO . . . . .	92
<i>Ascensión Aguerri Martínez</i>	
VIDA Y SOCIEDAD EN EL MADRID DEL ANTIGUO RÉGIMEN . . . . .	108
<i>Petra Vega Herranz y Salvador Quero Castro</i>	
CATÁLOGO DE OBRAS EXPUESTAS LOS CÓMICOS Y COMPOSITORES . . . . .	131
VIDA, MODAS Y COSTUMBRES EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII . . . . .	151
LA MÚSICA DE LA TONADILLA EN EL TEATRO . . . . .	203
DE LA EXALTACIÓN A LA DECADENCIA DE LA TONADILLA ESCÉNICA . . . . .	217
LA TONADILLA EN EL SIGLO XX . . . . .	238
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	243