

# Tonadilla Escénica



97  
TEMPORADA  
98



*«Amor hace hablar los mudos;  
hace a los ciegos mirar;  
al cobarde hace valiente  
y el avaro liberal.»*

EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

# Tonadilla Escénica

EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA

GARRIDO ENFERMO Y SU TESTAMENTO

LECCIÓN DE MÚSICA Y BOLERO

LA CANTADA VIDA Y MUERTE  
DEL GENERAL MALBRÚ

17 DE FEBRERO AL 28 DE JULIO



CHINITO, COMICO BN

MAYA DE NAVASERO BN

MAGO EN BLAJE BN

PETTIMETA CON MANTO BN



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

## PROGRAMA

# Tonadilla Escénica



© TEATRO DE LA ZARZUELA  
JOVELLANOS, 4 - 28014 MADRID, ESPAÑA  
TELÉF: 34 (91) 524 54 00. FAX: 34 (91) 523 30 59

EDICIÓN DEL PROGRAMA: DEPARTAMENTO DE PRENSA  
COORDINACIÓN EDITORIAL: RAFAEL BANÚS  
COORDINACIÓN GRÁFICA: VÍCTOR PAGÁN  
DISEÑO GRÁFICO: SALVADOR ALARCÓ & BELÉN G. RIAZA  
IMPRESIÓN: CARDPROTECTION IBÉRICA, S.L.  
D.L.: M-4991-1998  
NIPO: 184-98-001-9



### FECHAS Y HORARIOS

20:00 H.  
17  
FEBRERO

18:00 H.  
24  
FEBRERO

3  
MARZO

5  
12  
19  
26  
MAYO

30  
JUNIO

7  
14  
21  
28  
JULIO



### EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA

Tonadilla a dos

(1778)

MÚSICA DE BLAS DE LASERNA

ORQUESTACIÓN DE MIGUEL ROA



### GARRIDO ENFERMO Y SU TESTAMENTO

Tonadilla a cinco

(1785)

MÚSICA DE PABLO ESTEVE

ORQUESTACIÓN DE MIGUEL ROA

### LECCIÓN DE MÚSICA Y BOLERO

Tonadilla a cuatro

(1803)

MÚSICA DE BLAS DE LASERNA

EDICIÓN CRÍTICA REALIZADA POR JAVIER SUÁREZ-PAJARES  
(ICCMU/CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA)

### LA CANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL MALBRÚ

Tonadilla general

(1785)

MÚSICA DE JACINTO VALLEDOR

EDICIÓN CRÍTICA REALIZADA POR JAVIER SUÁREZ-PAJARES  
(ICCMU/CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MÚSICA Y DANZA)

# Reparto

(por orden de intervención)

## El majo y la italiana fingida

LA ITALIANA ESTHER GARRALÓN  
EL MAJO CARLOS DURÁN

## Garrido enfermo y su testamento

VICTORIA ROSA MARTÍN  
MAJA MAR ABASCAL  
GARRIDO MANUEL DE DIEGO  
MÉDICO 1º JULIO MORALES  
MÉDICO 2º JAVIER ALONSO

## Lección de música y bolero

BERTELI ESTEBAN BARRANQUERO  
EUSEBIO ANDRÉS DEL PINO  
VIRGINIA CECILIA LAVILLA BERGANZA  
MARTINA SOLEDAD GAVILÁN

## La cantada vida y muerte del General Malbrú

MALBRÚ JAVIER ALONSO  
MADAMA CARMEN IGLESIAS  
UN PAJE SOLEDAD GAVILÁN  
SARGENTO MANUEL DE DIEGO  
SOLDADO 1º CARLOS DURÁN  
SOLDADO 2º ESTEBAN BARRANQUERO  
SOLDADO 3º JULIO MORALES

ACTORES-BAILARINES  
DAVID BERNARDO,  
RAÚL CALDERÓN,  
NURIA CASTEJÓN,  
DAVID MARTÍN,  
ESTHER MONTORO,  
IKER ORTIZ DE ZÁRATE,  
ESTHER RUIZ  
Y DIANA SAN ANDRÉS

DIRECCIÓN MUSICAL  
PEDRO HALFFTER CARO  
DIRECCIÓN ESCÉNICA  
EMILIO SAGI  
ESCIENOGRAFÍA  
VÍCTOR NARANJO  
FIGURINES  
MANUEL GUIJAR  
COREOGRAFÍA  
NURIA CASTEJÓN  
ILUMINACIÓN  
EDUARDO BRAVO  
AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA  
FERNANDO NAVAJAS

ORQUESTA DE LA  
COMUNIDAD DE MADRID,  
TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA  
ALTAMIRA  
REALIZACIÓN DE VESTUARIO  
CORNEJO  
ATREZZO  
MATEOS

# i...Viva la Caramba y Miguel Garrido...! cuando la majeza sube a las tablas

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO

En el mundo de la escena hay momentos históricos en los que la personalidad potente y atractiva de ciertos intérpretes determina una producción, un repertorio y hasta, en ciertas temporadas, el gusto y la moda de un público. Suele tratarse de un fenómeno muy localizado en el espacio: un teatro, una ciudad o un ámbito regional, todo lo más —salvo en el caso de los divos internacionalizados—, y en el tiempo: unos meses, o algunos «años cómicos». Estas situaciones, para las que se podrían buscar explicaciones varias, conllevan siempre el fervor de un público y la fama de unos actores, cantantes o bailarines que por sí mismos llenan e ilustran todo un periodo, por delante incluso de dramaturgos, compositores y coreógrafos.

Esto viene a ser lo que ocurre en Madrid y otras ciudades del reino cuando la tonadilla escénica está en su apogeo. En estas últimas décadas del siglo XVIII se dan a la vez distintas corrientes que van desde los seguidores del teatro tardobarroco, los defensores del clasicismo académico —que ya se había impuesto en algunos sectores sociales—, las comedias «lacrimosas», hasta la eclosión de manifestaciones teatrales de matiz popular donde zarzuelas, sainetes y tonadillas reflejan frecuentemente el estilo de vida y la forma de hablar de las clases bajas. A este panorama hay que añadir el polémico gusto por la ópera italiana, en sus dos vertientes: seria y bufa, y los ballets franceses e italianos, que aportan el elemento internacional a la escena española. Es significativo el hecho de que en los principales teatros del reino convivan las obras de Calderón, Lope, Moreto, Comella, Moratín, Ramón de la Cruz, entre otros, con las de Metastasio y Goldoni. Así como que la música italiana de los Paisicillo, Cimarosa, Pergolesi, Sarti, Anfossi y otros se alterne con la de Rodríguez de Hita, Misón, Guerrero, Esteve, Rosales, Laserna, Durán, Valledor, Acero y demás. Además, los fandangos, tiranas, polos y seguidillas boleras están en el repertorio de los coliseos, junto con las coreografías que animan el *ballet d'action* y pantomímico de las compañías foráneas.

En esta encrucijada de géneros y estilos brillan con luz propia algunos «cómicos» y «cómicas» que con su voz, gesto y movimiento dan vida a todo este variado repertorio. Por otro lado, es importante señalar que en estos momentos tenía vigencia en las tablas españolas un perfil de intérprete que se fue perdiendo a lo largo del pasado siglo: el del actor-cantante, actor-bailarín o ambas a un tiempo. Es conocida la división que se hacía entre los miembros de las compañías en «galanes, damas, características, graciosos, vejetes, barbas...», para los

papeles de las obras a representar, pero además era muy frecuente que algunos miembros de aquellas «compañías cómicas» no sólo declamasen, sino que supiesen cantar y bailar. Parece que un factor determinante en la posterior y paulatina especialización fueron las frecuentes giras de las compañías italianas de ópera, y las de bailes pantomímicos.

La presencia de los italianos en España siempre estuvo teñida de polémica y estimuló, en ocasiones, ciertos talantes nacionalistas entre público, autores e intérpretes. Un compositor de zarzuelas y tonadillas como Antonio Rosales admite el deslumbramiento que le produce la ópera italiana como espectáculo cuidado, con abundancia de recursos y medios técnicos en un escrito que titula «Elogio á los Actores, Actrices, Bayarines, Ornato, y Orquesta de la Opera Italiana»<sup>1</sup>. En él comienza diciendo: «En todo País culto tienen los extranjeros un derecho absoluto de hospitalidad, y buena acogida. Por este principio debemos estimar á los Actores de la Opera con acción á nuestros elogios y no puede llevarse á mal que me tome este encargo...». Ponían a la sazón en el Teatro madrileño de los Caños del Peral la ópera bufa: *La Molinera astuta de Paisiello y los «bayles»: Los Pastores en la Arcadia y El marinero Inglés*. Pero en las tertulias y mentideros de la capital no siempre se discierne con sosiego, alcanzando las polémicas un ardor del que se hace eco la prensa del momento: «Los Teatros de la Corte hace tiempo que están sirviendo de asunto en casi todas las concurrencias; unos critican nuestras comedias, otros aplauden los Actores Españoles; aquí se exágeran sus defectos, y ensalza el mérito de los Italianos, haciendo cotejo de la decencia de un Coliseo, con el descuido de los otros... y como ésta es una materia en que todos en general se creen inteligentes, nadie cede, y es tal la greguería que se oye en las tertulias, que [saca] uno atolondrada la cabeza... se forman unos partidos tan necios y opuestos entre sí, aun en los mismos Teatros nacionales, que años hace se distinguen en Madrid sus apasionados con los nombres extravagantes de Chorizos y Polacos, llevando el primero los que frequentan la compañía de Martínez, y el segundo los de la de Rivera... acostumbrados á ir al Teatro diariamente como máquinas sólo porque el Actor ó Actriz, cuyo partido siguen, es de aquella compañía... Esta propia conversación se oye repetir en cafés, tiendas, paseos, lunetas y tertulias; ya le tienen á uno apurada la paciencia, y nada sacamos en limpio al cabo de cuatro años que dura esta canticona...»<sup>2</sup>. Lo que nos parece más interesante del artículo es que las pasiones que desata el teatro en el Madrid del momento vienen determinadas principalmente por los actores y actrices, antes que por los repertorios o estilos. Uno de ellos, el



MIGUEL GARRIDO, CORTEZ, IBS



MARÍA ANTONIA FLORNSBURG, «La Caramba», CORTEZ, IBS

veterano actor español Manuel García de Villanueva, sale en defensa de unos profesionales injustamente vituperados: «...no omitiré el afán con que los Cómicos Españoles suspiran por desempeñar su obligación, aplicándose á todo género de representación: Opera Italiana, Opera Española, Tragedias, Comedias en prosa, Comedias de las que el vulgo llama Heroicas, Serias, Domésticas de costumbres, Jocosas, de Capa y Espada, que los pobres Cómicos Españoles executan, trabajando más que ningunos de otra nación, y merciendo menos, á causa de que los malos compatriotas nada estiman de su país, y los parece mejor todo lo extranjero...»<sup>3</sup>.

Entre el elenco de autores que critican el advenimiento de lo extranjero como algo postizo y propio del gusto de gentes frívolas y seguidoras de la última moda —«currutacos» y «petimetres»—, se generó una abundante literatura que fue creciendo hacia finales del

siglo: «...No hay Teatro en España donde qualquiera pieza de música que se presente, á excepción de tal o qual tonadilla, no se haya escrito en Italia. No hay Academia donde no se tenga por indecente qualquiera composición que se hubiese hecho sobre letra Española, ni cantante que no se desdeñe de cantar, y aún acaso de hablar castellano mientras dure la función, por no parecer grosero...»<sup>4</sup>. No sólo son los escritos y obras de «Don Preciso» —Juan Antonio de Iza Zamácola— y algunos compositores como Blas de Laserna y Esteve los que defiendan la música española para nuestros teatros, sino otros muchos, por lo que no nos detendremos más en el tema. A modo de ejemplo inmediato, valga *El majo y la italiana fingida*, tonadilla con la que Blas de Laserna, en 1778, trata el asunto de forma jocosa.

No debemos perder de vista que esta polémica va mucho más allá de lo puramente literario y musical, ya que afecta al hecho teatral en su totalidad y a ciertas pautas de conducta como el «majismo», con el que tienen bastante que ver los modelos que ponen de moda todo el mundo de la farándula, saineteros, tonadilleras y otros tipos populares. Carmen Martín Gaite nos describe el «majismo» como «...unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y 'desgarro', afirmados en su conciencia de casticismo frente a aquel alud extranjerizante. Estilos que no habrían llegado a ser, quizás, tan conocidos e incorporados a la cultura española si hubieran quedado reduci-

<sup>1</sup> *Manifiesto por los Teatros Españoles y sus Actores, que dictó la imparcialidad; y se presenta al público, a fin de que lo juzgue el prudente. Compuesto por Manuel García de*

*Villanueva, Parra, Hugadde, y Madrid & Primer Galán en la Compañía de Eusebio Ríbera, Madrid, 1788.*

<sup>4</sup> *Diario de Madrid*, 28 de diciembre de 1798, firmado por «El Español».

dos a la órbita de lo popular. Pero es bien sabido que, en los últimos decenios del siglo XVIII, los señores y señoritas de la aristocracia remedaban estos estilos plebeyos, jugando a vestirse y a proceder como las gentes de los barrios bajos... Samaniego, en un artículo de *El Censor*, hablando de 'este resabio de majismo que afecta hasta las personas más ilustres de la Corte' lo achacaba a la influencia de las comedias populares o sainetes, que seducían al público con aquella presentación tan a lo vivo sobre las tablas de los desplantes de majos y majas...»<sup>5</sup>.

Si la majeza sube a las tablas es porque algunos autores supieron continuar una veterana tradición del teatro español donde «pasos», «entremeses», «jácaras» y otras formas breves plasimaban con chispeante comididad los asuntos y el lenguaje de las clases populares. El sainete y la tonadilla escénica alcanzan tal favor popular por plumas eficaces como la de Ramón de la Cruz —quien también trabaja en otros géneros líricos<sup>6</sup>—, por las partituras de un Esteve, Laserna o Valledor, pero sobre todo por el talento de unos actores y, especialmente, actrices que atraían diariamente a cientos de «aficionados» entre los que se contaban la feroz «mosquetería», las mujeres «con aire de taco», ciertos «usías» fascinados por el descaro y la «chuscada», y algún que otro culto ilustrado que seguía, con cierta benevolencia, la frescura de sus enredos, sus seguidillas y sus tiranas.

La opinión que la intelectualidad afrancesada del momento tenía sobre las tonadillas oscilaba desde un completo desprecio a una cierta admiración. Algunos hombres de letras como Moratín las tachaban de «necias y escandalosas». Este autor, en su obra teatral *La comedia nueva*, pone en boca de uno de los personajes la fórmula rutinaria con que se producían muchas de ellas: «...Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen, atiendan y chítito. Despúes unas cuantas coplillas del mercader que hurtá, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal, cuatro equivoquillos, etc., y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyo. La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gororitos, y estamos al cabo de la calle.» Pero no es tanto la simpleza de su estructura dramática, repetida hasta la saciedad, lo que más inquieta a algunos bienpensantes, sino la gracia y el desparpajo con que los cómicos hablan de sí mismos —al



José Fausto, CORCOVADO

de una buena posición y del reconocimiento entre miembros de la aristocracia y las letras, su vida no debía de ser precisamente fácil. Sobre todo los que tenían que ganarse la vida en pequeños teatros fuera de la corte, donde las condiciones eran especialmente duras. Jovellanos nos habla de «...la ruín, estrecha e incómoda figura de los coliseos... la pobreza y desalío de los trajes; la vil materia, la mala y mezquina forma de los muebles y útiles... y, en una palabra, la indecencia y miseria de todo el aparato escénico...»<sup>8</sup>. A pesar de este panorama, la actividad teatral en todo el país es intensa. Sólo para la temporada cómica de 1792-1793 podemos contabilizar 16 compañías estables «legalizadas» y sujetas al Gremio de Representantes. En Madrid trabajan las consabidas del Teatro del Príncipe, del Teatro de la Cruz —que gozaban de privilegios con respecto al resto y contaban con los actores, cantantes y músicos más afamados— y la de los Caños del Peral, que siempre había tenido la protección de la corte y la afición de esa clase de «fanáticos» por lo italiano. Cádiz es la segunda ciudad en importancia, tanto por la calidad de su coliseo como por la de sus compañías.

El gremio de actores, cantantes y músicos españoles se aglutinaba en la que se llamó «Cofradía de Nuestra Señora de la Novena», cuyos logros más significativos habían sido levantar «La Enfermería del Gremio de Representantes», o como vulgarmente se le denominaba: «El Hospital de los Cómicos», y que mantuvo su actividad benéfica hasta 1854; el otro sería la fundación del «Montepío de Representantes» como medio para socorrer a los jubilados, viudas y huérfanos.

Ventura Galván y libreto del mismo de la Cruz, que estrenan los «tonadilleros» Tadeo Palomino y Catalina Tordesillas en 1772.

con asuntos mitológicos, a los gustos por lo popular con *Las segadoras de Vállecas* (1768) y *Las labradoras de Murcia* (1769). Continúan la tradición otros títulos como *Las jóncarraleras*, zarzuela de

8 *Usos amorosos del dicciocho en España*. Barcelona, 1972.

6 Ramón de la Cruz y Rodríguez de Hita emprendieron la labor de adecuar la zarzuela, que hasta el momento continuaba



Portada de la obra de la Cruz

fin y al cabo, pertenecientes al pueblo llano —y, esto es lo peor, la hiriente comididad con la que ridiculizan los modos y maneras de ciertas personas de elevada condición: «...Tadeo, Garrido, y la Polonia, nos cantan sus amores, sus deseos, sus cuidados y sus extravagancias; y alguna vez... definen las costumbres públicas, y se desenfrenan contra los vicios. ¡Pero qué suaves, y templadas son sus sátiras! Allí verá Vm. tratadas á las Usías de locas, á los Mayorazgos de burros, á los Abates de alcahuetes, á las mugeres de zorras, y á los maridos de cabrones. Analice Vm. como quiera las Tonadillas, y hallará que no son otra cosa...»<sup>7</sup>. También son otros los que tratan a la tonadilla sin acritud, como el ilustrado Tomás de Iriarte, quien ahora en su conocido poema *La Música* —Madrid, 1779— la frescura y sencillez con que nació, y advierte de su paulatino italiano-

Aunque algunos «cómicos» y «tonadilleros» gozaron de una buena posición y del reconocimiento entre miembros de la aristocracia y las letras, su vida no debía de ser precisamente fácil. Sobre todo los que tenían que ganarse la vida en pequeños teatros fuera de la corte, donde las condiciones eran especialmente duras. Jovellanos nos habla de «...la ruín, estrecha e incómoda figura de los coliseos... la pobreza y desalío de los trajes; la vil materia, la mala y mezquina forma de los muebles y útiles... y, en una palabra, la indecencia y miseria de todo el aparato escénico...»<sup>8</sup>. A pesar de este panorama, la actividad teatral en todo el país es intensa. Sólo para la temporada cómica de 1792-1793 podemos contabilizar 16 compañías estables «legalizadas» y sujetas al Gremio de Representantes. En Madrid trabajan las consabidas del Teatro del Príncipe, del Teatro de la Cruz —que gozaban de privilegios con respecto al resto y contaban con los actores, cantantes y músicos más afamados— y la de los Caños del Peral, que siempre había tenido la protección de la corte y la afición de esa clase de «fanáticos» por lo italiano. Cádiz es la segunda ciudad en importancia, tanto por la calidad de su coliseo como por la de sus compañías.

El gremio de actores, cantantes y músicos españoles se aglutinaba en la que se llamó «Cofradía de Nuestra Señora de la Novena», cuyos logros más significativos habían sido levantar «La Enfermería del Gremio de Representantes», o como vulgarmente se le denominaba: «El Hospital de los Cómicos», y que mantuvo su actividad benéfica hasta 1854; el otro sería la fundación del «Montepío de Representantes» como medio para socorrer a los jubilados, viudas y huérfanos.

7 *El Censor*, Disc. XCII. Mayo de 1786, firmado por Cosme Damián.

8 *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas...*, Madrid, 1796.

nos de los cómicos, cantantes, bailarines, músicos y demás personal de los teatros. Por los trabajos de investigación del imprescindible José Subirá<sup>9</sup> podemos seguir la situación de jubilados con derecho a ayuda, y la fecha de defunción de importantes miembros de la vida escénica del momento; Pablo Esteve aparece en los registros del Montepío como jubilado en 1790 —fallece el 4 de junio de 1794—; Tadeo Palomino en 1791; Nicolasa Palomera, José Correa y José Espejo en 1792; María del Rosario Fernández «La Tirana» en 1794; María Pupillo en 1795; Petrola Correa en 1797; Antonio Robles —el grán intérprete del melólogo: *Guzmán el Bueno* de Iriarte, y quien lo estrena en Madrid, en 1791 en el Teatro del Príncipe— en 1799; Miguel Garrido y José Ordóñez «El Mayorito» en 1804,<sup>10</sup> y muchos más a lo largo del periodo.

Elocuente elenco que ilustra muy bien el ocaso de una época especial, que se va cerrando con el siglo. Donde había brillado el arte «divino» de María Ladvenant, muerta prematuramente en 1767 y llorada hasta por Jovellanos<sup>10</sup>; la mundana María Teresa Palomino «La Pichona», amante de duques y que había recibido en su tertulia al mismo Casanova<sup>11</sup>; la gracia de Mariana Raboso, perpetuada hasta bien entrado el siglo XIX por las tonadillas dedicadas a su persona; y, en fin, todos aquellos que por su fama merecieron dejar su retrato a la posteridad gracias a los pinceles de Goya — como «La Tirana»—, las acuarelas y los bártulos de Manuel y Juan de la Cruz —familiares de don Ramón— como José Espejo, «Chinita», Polonia Rochel y, por supuesto, la eximia pareja: «La Caramba» y Miguel Garrido.

# La tonadilla

## el teatro musical del pueblo dieciochesco

JAVIER SUÁREZ-PAJARES

La tonadilla escénica es la forma más popular del teatro musical español de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque este tipo de teatro cantado, de carácter predominantemente cómico, cuenta con precedentes abundantes a lo largo de todo el siglo XVII (entremeses musicales, bailes dramáticos, jácaras...), no es hasta mediados del XVIII cuando la tonadilla se configura como género independiente surgido, según todos los indicios, mediante la escisión y conversión en forma autónoma del típico final cantado característico de los entremeses y sainetes.<sup>1</sup>

El lugar de estas piezas de teatro breve, dentro del complejo espectáculo teatral de la época, estaba entre las diferentes partes de la obra principal. Así, en las comedias de mediados del siglo XVIII ya era costumbre la interpolación de dos piezas breves de similar tipología dramática y distinto nombre: un entremés entre las jornadas primera y segunda de la comedia y un sainete entre las jornadas segunda y tercera. Éste será también el lugar que ocuparán las tonadillas durante su existencia, llegando a suplantar totalmente al entremés del primer entreacto. Dos tonadillas en cada representación teatral, ésa fue la norma.

Estas partes intercaladas entre las grandes piezas teatrales, ya fueran comedias, óperas, tragedias o zarzuelas, eran un imperativo que venía dado por el gusto de la época, su afición por los claroscuros, los agudos, y por la necesidad de contar con puntos de distensión necesarios en la práctica al margen de las estructuras teóricas que regulaban las grandes formas del teatro. Ramón de la Cruz, maestro indiscutible del teatro breve dieciochesco, justificaba las interpolaciones, así como los fines de fiesta, como necesarias «para restituir a los espectadores la alegría que la dilatada aplicación a un mismo sujeto pudiera haberles hecho perder».

La dependencia del factor-público, que no tenía la ópera dentro de la estructura teatral de la España de la segunda mitad del siglo XVIII y que al otro teatro le venía dada, además de por entenderse como una necesidad pública de

<sup>9</sup> *El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, 1960.

<sup>10</sup> «...de la divina Lavenant [sic], que ahora anda en campos de luz paciendo estrellas, la sal, el garabato, el aire, el chiste, la fama y los ilustres contratiempos

recordará con lágrimas.» Cit. por Carmen Martín Gaite, op. cit. p. 102.

<sup>11</sup> «...fui a presentar mis respetos a la Pichona, que tan gentilmente me había invitado a ir a su casa la primera vez que fui al baile. Me había informado sobre esta mujer. Me había enterado de que

había sido comedianta y de que debía toda su fortuna al duque de Medinaceli...» *Giacomo Casanova. Memorias de España*, Intr., trad. y notas de Ángel Crespo. Barcelona, 1986. p. 35.

<sup>1</sup> Sobre la tonadilla es insustituible el trabajo monumental de José Subirá: *La tonadilla escénica*, Madrid: Academia Española, 1928-1930. Escasísima es la bibliografía escénica desde puntos de vista que podrían complementar la magna obra de Subirá,

pero el avance en los estudios acerca del teatro popular y de la ópera hacen posible hoy día afrontar el tema de la tonadilla escénica desde puntos de vista que podrían complementar la magna obra de Subirá.

<sup>2</sup> *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, Madrid: Imprenta Real, 1786-1791, pp. LXXIII-LXXIV.

esparcimiento y recreo, por ser una sustanciosa fuente de ingresos para ciertas entidades benéficas del municipio, fue determinante a la hora de introducir y desarrollar el teatro popular breve, tanto en su forma principalmente cantada (tonadillas) como en su forma hablada (sainetes), a pesar incluso de los juicios críticos de numerosos pensadores, de los gustos de escritores y músicos, y a pesar también de la comodidad de los actores. Ni Ramón de la Cruz, el gran sainetero, ni Pablo Esteve, el inmenso compositor de tonadillas, defendieron en sus primeros escritos en lo más mínimo los géneros gracias a los que les apreciamos hoy día como parte esencial de la cultura de una época. Al contrario, se expresaban con bastante rigor con respecto a ellos. Pero, al igual que había ocurrido en los escenarios dirigidos con criterios empresariales de las principales ciudades europeas, el gusto del público popular y masivo se formó de tal manera que las gentes acudían sobre todo a ver los intermedios y, a no ser que la pieza de teatro mayor les llamara mucho la atención, no todos esperaban a su conclusión. En su sainete *Los despechados* de 1760, Ramón de la Cruz retrata la incomodidad que representaba para los cómicos la nueva carga de tener que cantar tonadillas impuesta por el imperio del público. En este sainete, José Espejo, que era el *gracioso* de la compañía de María Hidalgo, agotado por las tonadillas, abandona el teatro acompañado por otros actores que pasan a ejercer oficios diversos, como albañil, amolador o buhonero, porque dicen preferir estas profesiones a tener que cantar siempre. Dos años después, con la tonadilla ya perfectamente establecida, Ramón de la Cruz representa su sainete *El hospital de la moda* (1762) en el que ingresan quienes han perdido la salud (sobre todo mental) por su afecto a alguna moda. Hállase allí un barbero enfermo por su amor a las tonadillas. «¿Y yo, por qué estoy aquí?», pregunta el barbero. «Porque os andáis con el tiempo / cantando tonadilicas», le contestan. Y el Desengaño concluye:

«Está curado sabiendo  
que sólo debe cantar  
folías, pues es barbero,  
como su abuelo cantaba;  
que en olvidar los abuelos  
y entrar en las modas es  
la perdición de los pueblos».

Los cómicos de la época sabían todos cantar porque rarísimas eran las comedias o los sainetes que no tuvieran alguna música; pero de ahí a tener que cantar de forma sistemática piezas completas y autónomas —que se presentaban como una futura



Doña Urraca, 1759, J. Churriguera



Doña Urraca, 1759, J. Churriguera

obligación de su profesión—, iba un trecho que, en principio, no anduvieron con demasiada conformidad. Pero para hacerse cargo de la configuración de este género de música teatral no basta con señalar su punto de partida, ni el lugar en el que se producía o la recepción de sus factores (músicos y escritores) y su público. El Madrid de mediados del siglo XVIII en el que surge la tonadilla escénica era un hervidero de posibles influencias que con toda probabilidad afectaron los primeros pasos de la tonadilla: desde la tradición del canto de villancicos que llevaba siglos atraiendo a las iglesias el número más grande de feligreses para celebrar las fiestas de mayor solemnidad —ahora era el teatro como espectáculo público, y como empresa, el que debía atraer una audiencia numerosa y constante—, hasta los *intermezzi comici* italianos. En relación con esto, no se puede pasar por alto la coincidencia de la etapa álgida de las tonadillas con el reinado de

Carlos III (1759-1789).

Primogénito de Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V y clave del apogeo de la ópera italiana en la España de la primera mitad del siglo XVIII, Carlos III sube al trono de España en 1759 después de haber reinado en Nápoles durante 25 años, precisamente los cinco lustros en los que los teatros napolitanos vivieron el apogeo de los *intermezzi* (años 30), su desplazamiento por la ópera bufa y su reclusión final en forma de *intermezzi comici* en las representaciones de teatro declamado.<sup>3</sup> El hecho de que, apenas instalado en España el monarca napolitano, se imponga con verdadera fuerza la moda de cantar tonadillas en las comedias, es algo que no se debe considerar fortuito. Carecemos de noticias acerca de la posible acción directa de este rey ilustrado, tildado de apático con respecto a la cultura (la única mácula de su reputación), pero la monarquía, lejos de ser sólo la persona del rey, era toda su corte, sus costumbres, su séquito y, en este sentido, el que en España se pongan de moda las tonadillas —sin duda, y al margen de que en su origen se pueda ver una tradición propia, la versión española de los *intermezzi comici*— dentro de los espectáculos teatrales populares del Madrid de la época no se puede entender como una mera coincidencia.

Desde el punto de vista literario, la tonadilla, aparte del elemento diferenciador fundamental de ser una pieza cantada con mínimos pasajes hablados, tiene características similares al sainete. Sobre todo, su simplicidad argumental: no

<sup>3</sup> En los años 40 y 50 fue común en Madrid el repertorio de *intermezzi* de los compositores más representativos del

género como Jomelli, Hasse o el propio Pergolesi, de cuyas dos contribuciones al género (*La scena padrona* y *La contadina astuta*) se conservan ejemplares en archivos españoles.

hay apenas acción, lo que predomina absolutamente en el argumento de las tonadillas es el personaje. La acción, que por la brevedad del género se presenta casi siempre introducida *in medias res*, se reduce a un hecho simple que se narra o acontece de forma plana y el argumento radica en qué personajes lo exponen y de qué manera.

Los personajes también carecen de cualquier evolución compleja en la propia tonadilla; su movimiento mayor es el que les lleva de una ignorancia al conocimiento de algo o de una creencia a otra. Pero esto no quiere decir en absoluto que sean personajes planos: tienen todo un fondo que les viene dado por la tradición teatral en la que están insertos. De este modo, es preciso distinguir tres clases básicas de personajes: los tipos, los cómicos representantes y los personajes propiamente dichos. En la primera clase es en la que se encuentra lo más característico de los géneros de teatro breve. Los tipos son personajes estereotipados y el más común de ellos es el del «majo». Hombre o mujer, el tipo de majo/maja pretende reflejar al joven urbano madrileño del XVIII, apuesto, retrechero, amante de toda fiesta, cantarín y cuentista, también penderciero y con dos puntos, uno de malicia y otro de ingenuidad, que se nos presentan con gracia en la tonadilla *El majo y la italiana fingida*. Pero además de majos, en las tonadillas, como en los sainetes, aparece toda una fauna de tipos como los abates, los currutacos, las madamas, los petimetros y otros que, frente al majo que suele acabar siempre con cierta dignidad, son carne de cañón y objeto de un sinúmero de burlas porque es en ellos donde se concentra la crítica de costumbres y modas como función secundaria del teatro breve dentro del mundo de la Ilustración.

La segunda clase de personajes tonadillescos a la que aludíamos está formada por los cómicos que se interpretan a sí mismos en lances, pretendidos o reales, de su profesión. Dentro de los personajes de esta categoría, volvemos a ver una diferencia entre algunos que suelen ridiculizarse y otros que salen por lo común airoso. En tiempos del gran Miguel Garrido, él fue el objeto de las más cariñosas chufas con las que se reían, con piedad quizás pero sin mesura, todos los que iban al teatro. Su físico rechoncho, unido a sus buenas maneras como actor cómico, le granjearon las simpatías incondicionales del público madrileño desde 1773, año en que llegó a Madrid con la compañía de Martínez, hasta 1804 cuando se jubiló. Una de sus compañeras cómicas habituales, que también se interpretó mucho a sí misma, fue Mariana Raboso, hermosa morena de ojos negros que «atravesaban por medio a cualquiera» a decir de Garrido, cantaba con gracia y mageza «y con qué gracia movía / el medio bulto de abajo»<sup>4</sup>. Ella, por supuesto, no era objeto de ridículos



sobre las tablas como tampoco lo fue María Antonia Fernández «La Caramba» ni tantas otras tonadilleras de mérito. Ni siquiera una *graciosa* como Polonia Rochel, cuando se interpretaba a sí misma, fue objeto de burlas equiparables a las que se le hacían a Garrido. Las tonadillas *Garrido enfermo y su testamento* y *Lección de música y bolero* son dos buenos ejemplos del juego dramático que da esta clase de personajes: en la primera, Garrido se presenta en un lance grotesco, elevado casi a la categoría de tipo; la segunda es un cuadro costumbrista de un momento de la profesión cómica estilizado pero no exento de naturalidad.

En último término, por personajes propiamente dichos, nos referimos a Pepas, Pacos, etc. que no responden a la figura de ningún cómico en particular ni se encuadran explícitamente dentro de ningún tipo. Malbrú es un buen ejemplo de esta clase de personajes que casi nunca aparecen en estado puro —porque

entonces sí serían personajes totalmente planos— sino que toman rasgos de tipos o de cómicos. En el caso de Malbrú, el personaje toma de forma clara las características de Miguel Garrido. Además, en la tonadilla *La cantada vida y muerte del General Malbrú* los otros personajes sí responden a tipos como el de Madama, Paje, Sargento, de la más rancia tradición.

El resultado cómico de estas obras, por lo que respecta al texto, se consigue mediante los procedimientos de sátira, parodia, burla o ironía que son habituales en estos repertorios. Su finalidad primordial no es otra que la de divertir al público, provocar su risa y, subsidiariamente, realizar una crítica social y transmitir alguna moraleja con respecto a lo que se ha representado.

Por lo que respecta a la música, ésta constituye uno de los factores más representativos de la tonadilla y tiene una importancia relevante en las expresiones más brillantes de los detalles cómicos sugeridos por el texto. Además, la propia estructura de los materiales musicales está íntimamente ligada con la forma dramática esencial que es la tonadilla. De esta manera, en las tonadillas se distinguen por lo general tres partes: una introducción en la que se declara cuál es el asunto dirigiéndose en muchas ocasiones de forma tópica al público; una sección central en la que radica la acción propia del argumento, y un final constituido por dos elementos que no siempre guardan relación con el argumento tratado: por lo general, unas seguidillas y un número de despedida en el que se solicita tópicamente el favor y la indulgencia del público. Por supuesto, este esquema no fue nunca demasiado rígido y está sujeto a diversos cambios según el texto, el argumento, el número de personajes y, evidentemente, la época en la que se escribió, porque la tonadilla experimentó en los cincuenta años de su existencia una importante evolución que se ve claramente entre obras típicas de Pablo Esteve como *Garrido enfermo y su testamento* y obras tardías de Blas de

<sup>4</sup> En el sainete *El riudo* (1775) de Ramón de la Cruz.

Laserna como su *Lección de música y bolero*, mucho más seccional y con números musicales más complejos. Tonadillas como *La cantada vida y muerte del General Malbrú* son completamente atípicas dentro de este repertorio.<sup>5</sup>

Frente a las modas francesas que se suelen criticar en los textos a través de la parodia de ciertos tipos como el petimetre o la madama, las formas musicales que se utilizan en las tonadillas sirven en muchos casos como elemento de crítica de las modas italianas que invadían España para disgusto de muchos ilustrados. La defensa que hace Don Preciso de la tirana y seguidilla (el corazón de las tonadillas) es dura a este respecto: «...nuestros músicos siempre rutineros, y eternamente ignorantes, dieron en ensalzar la música de ópera y despreciar la nuestra, en tanto grado, que ha muy pocos tiempos que vimos ya mirar como un anticuario ridículo a todo aquel que se dedicaba a componer seguidillas, tiranas u otras canciones españolas»<sup>6</sup>. Desde luego, esto no iba contra los compositores de tonadillas que, por regla general, se mantuvieron fieles a estas formas tradicionales españolas a las que contraponían, casi siempre como artificio cómico, el canto de arias en un estilo italiano parodiado muchas veces como en *El majo y la italiana fingida*. El recitativo, el hilo conductor de la ópera italiana, también es objeto de parodia en algunas tonadillas como *La cantada vida y muerte del General Malbrú*: no hubo español de la Edad Moderna que se tomara en serio el recitativo como elemento considerable para poner un drama en música de forma integral; aquí el recitativo pareció siempre una extravagancia italiana, de ahí los diálogos de las zarzuelas y las tonadillas y la primacia de la comedia sobre la ópera.

Las tonadillas están concebidas para una orquesta muy reducida que era la que solía estar en la plantilla de los teatros de entonces: cinco o seis violines, si acaso una viola, dos bajos (violonchelo y contrabajo o un bajo de cuerda y un fagot), dos trompas y dos oboes que pudieran cambiar a flauta. Para ayudar al empaste de este grupo y reforzarle, debía ser común la persistencia del clave como continuo interpretado probablemente por el propio compositor. El empleo de virtuosismos vocales y escenas concertantes, como las que podemos apreciar en la *Lección de*

<sup>5</sup> Se trata de la conversión en tonadilla de la canción popular de origen francés «Malbrough s'en va t'en guerre» (nuestro «Mambrú se fue a la guerra») mediante la transformación en personajes de los elementos implícitos en la canción. Es de notar que Mambrú (o Malbrú) fue una figura histórica, un militar inglés llamado John Churchill (1650-1722), duque de Marlborough, que a principios del siglo XVIII capitaneó con bastante éxito las tropas británico-holandesas contra los aliados franco-españoles en nuestra Guerra de Sucesión. La canción del Mambrú se extendió primero por Francia como burla de las hazañas del duque inglés. Cuando a finales de los

años 70 del siglo XVIII, España y Francia se vuelven a enfrentar con Inglaterra apoyando el proceso independentista de los Estados Unidos, la canción del Mambrú llega a la corte francesa de María Antonieta y, en los años 80, prenda como una gran moda. Pasa entonces a España con tanta fuerza como tenía en Francia y, en 1785, apenas dos años después de la Paz de Versalles, se escribe la tonadilla de Jacinto Valledor en la que el personaje de Malbrú se conduce a las más altas cotas de lo grotesco. Con respecto a esta tonadilla se puede consultar Joaquín Díaz González: *El duque de Marlborough en la tradición española*, Valladolid: Real Academia de Bellas

Artes de la Purísima Concepción, 1982 y Felipe Pedrell: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX (...)*, Vol. I, *La decantada (sic.) vida y muerte del General Malbrú*, La Coruña: Canuto Berea, s. f.

<sup>6</sup> Juan Antonio de Iza Zamácola (Don Preciso): *colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid: Fermín Villalpando, 1802 (posiblemente existiera una edición anterior, fechada en 1788, hoy perdida). La defensa de la seguidilla y la tirana, no ya como formas musicales, sino como bailes, se utiliza también de forma sistemática en la seguidilla en oposición al imperio francés de bailes de salón.

*música y bolero*, es excepcional; por el contrario, incluso los dúos, tercetos y cuartetos se suelen reducir a una sucesión de intervenciones individuales con algunos momentos en tercetas o décimas paralelas, pero detrás de esa aparente simplicidad muchas tonadillas son obras llenas de ingenio, repletas de recursos musicales, interés rítmico y melodías llenas de frescura.

Debemos concluir ya estos rápidos apuntes sobre la tonadilla escénica con un texto que apunta hacia un elemento muy importante de la música tonadillesca: la existencia, al igual que de una forma tradicional española de declamación distinta de la francesa, de una forma especial de cantar diferente de la italiana. En 1751, el P. Francisco Moya y Correa imprimió un libro contrario a la licitud moral de las comedias en el que insertó la siguiente reflexión:

«Añádase a esto el sainete de la música y del aria cantada por otra señora comedianta. Es una estática suspensión en todo el patio el oír una de estas cantarinas diestras, porque además de que las letrillas que se cantan, suelen ser alegres, alusivas y amorosas, y al compás de sonoros instrumentos, se allega a esto la voz afeminada, suave y melindrosa; el aire y la valentía con que la juega. Ya la gorjea, ya la levanta, ya la hace entera, ya la quiebra, ya la oscurece, ya la aclara, con tales dengues, con tales movimientos de los ojos, de la cabeza y del cuello, que no parece sino que de industria se forman las voces para enternecer el corazón y hurgar el alma»<sup>7</sup>.

En poco más de cincuenta años, la tonadilla se estableció como género, adoptó unos códigos determinados —tanto dramáticos como musicales—, se hizo con un público, modeló unos grupos de profesionales especializados en su composición e interpretación, y, finalmente, entró en crisis y desapareció de forma casi absoluta de la escena. Un fenómeno musical de este tipo sólo se puede explicar por los condicionantes sociales de un tiempo en el que ocurre la eclosión de la sociedad contemporánea europea. La tonadilla, como tantas otras cosas, desapareció con la sociedad de la que formaba parte, pero su trascendencia se podrá ver (tan ligeramente como quedaron las huellas del intermedio sobre la ópera bufa) en la zarzuela de principios del XIX, en la que toda una serie de elementos entraron directamente desde los últimos momentos de la existencia de la tonadilla y otros, años más tarde, a través del poso que la música tonadillesca había dejado sobre el pueblo que la recibió durante medio siglo con el mayor entusiasmo («aquellas copillas y cantares picarescos que de resulta de las comedias se cantan por las calles, y quedan sembradas en el pueblo»<sup>8</sup>). Quizás sea también en la tradición oral donde haya que buscar vestigios de la manera particular del canto escénico español del siglo XVIII.

<sup>7</sup> *Triunfo sagrado de la conciencia. Ciencia divina del humano regocijo (...)*, Salamanca, 1751. Sobre la idea de crear una academia en la que se enseñara a cantar a la

manera española, es muy conocido el memorial que elevó Blas de Laserna en 1790 sin ningún éxito. Es en este contexto en el que se puede entender la actualidad del argumento desarrollado en su tonadilla *Lección de música y bolero* presentada en esta producción.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

# El majo y la italiana fingida (1778)

BLAS DE LASERNA

AVVIE BS



## Orden de los números musicales

M. J. M. BS



BS



### INTRODUCCIÓN

N.º 1. DÚO (Majo e Italiana)  
(*Todo lleno de alegría...*)

N.º 2. COPLAS (Majo e Italiana)  
(*Amor hace hablar los mudos...*)

N.º 3. SEGUIDILLAS (Majo e Italiana)  
(*Mi señor don Miseria...*)

N.º 4. SEGUIDILLAS MAJAS (Italiana)  
(*Aunque el aire de maja no le tenemos...*)

N.º 5. ARIETA (Majo e Italiana)  
(*Senti, senti, mia carina...*)

N.º 6. SEGUIDILLAS (Majo e Italiana)  
(*Oigan las seguidillas, dueños queridos...*)

N.º 7. FINAL (Italiana y Majo)  
(*¡Viva, viva el capricho...!*)

## Argumento

Es una tonadilla a dos compuesta para la compañía del *autor* o director Manuel Martínez el año 1778, y gozó de reputación merecidísima, no sólo por la música, donde el compositor navarro acredita su fervor musical hispanista y su competencia para imitar el estilo italiano, sino por su letra, que constituye una sátira contra la ópera extranjera y sus intérpretes, fueran

éstos profesionales o no. Pero dicha sátira no encierra una rebelde protesta contra estos productos de importación en nuestro suelo; más bien se complace el compositor en mostrarlos como una concesión que podría atraerse la simpatía de una parte del auditorio o como con el propósito de acentuar el contraste entre dos diferentes ambientes musicales.

### Introducción

#### ESCENA I

*Telón de calle. Sale el majo con capa.*

#### Música (N.º 1) Dúo

ÉL

Todo lleno de alegría  
me encuentro en esta ocasión,  
pues adoro a una italiana  
que es centro de perfección.  
Aunque ella a mí no me entiende,  
tampoco la entiendo yo,  
mas de mi amor la terneza  
pretendo explicarla hoy.  
Hablar español desea  
y yo su maestro soy.  
Quiere cantar a lo majo  
y yo a enseñarla me voy.  
Protege, Amor, esta empresa.  
Haz que pague mi aflicción,

pues será mi pecho amante  
sacrificio de su amor.  
Y pues que ya es hora, vamos.  
Tengan todos atención.  
(*Vase.*)

#### ESCENA II

*Salón de gabinete. Sale la Dama.*

ELLA

(*Con la música precedente.*)  
A un majito madrileño  
le tengo citado hoy  
para que a cantar me enseñé  
a lo majo con primor.  
El simplón está creído  
de que yo italiana soy;  
y cuando mi sal escuche  
allá, será la función.  
Él es majo, mas no es majo  
de los de rechupetón,  
ni de aquellos de *naája*,

su puñal y su rejón,  
sino es un semimajillo  
todo bulla y presunción,  
y tan chico, que parece  
lo hicieron de un manotón.  
Mas por si viene, finjamos  
ser italiana. Chitón.<sup>1</sup>

(Durante el ritornelo la Dama se sienta y toma una almohadilla, haciendo que cose.)

Felice quel che amore  
non sento nel suo seno,  
que non havrà paura  
di patir il suo sdegno.  
Non sentirà il suo male,  
non sofrirà il suo petto  
e in pace e dolce calma  
incontrerà contento.  
[Yo adoro un Spagnuolo;  
mi è caro e non è bello.  
È brutto un chetino  
ma non c'è più remedio.  
Parlerò como elli parla,  
aviverò il suo affcto,  
e così potrò capire  
cosa vuol dir te quiero.]<sup>2</sup>

### ESCENA III

Sale el Majo.

ÉL  
A tus pies, dulce dueño,  
tienes postrado  
quien el alma te rinde  
por holocausto.<sup>3</sup>

ELLA  
Gli son ben obligata.  
Mi è caro il revederlo.  
Ma no está così bene;  
sentate, seor Maestro.

ÉL  
No importa, dulce hechizo.  
No importa, amable dueño.

ELLA  
Mi facca la fineza.

ÉL  
Con el alma lo aprecio.<sup>4</sup>

### Parola

ÉL

¡Conque usted quiere que yo la enseñe a querer y  
hablar en español?

ELLA

¡Oh! Estar para mí molto difichile.<sup>5</sup>

ÉL

No lo es tanto como le parece. Si usted amase, lo  
conseguiría.

ELLA

¿E come può darsi?

ÉL

De esta manera:

### Música (N.º 2) Coplas

ÉL

Amor hace hablar los mudos;  
hace a los ciegos mirar;  
al cobarde hace valiente  
y el avaro liberal.

ELLA

Si es verdad quello que dice,  
aprenderé bien a hablar,  
perche de amor sento un foco  
que non poso respirar.

ÉL

Pues, imán de mis potencias,<sup>6</sup>  
vamos, pues, a principiar.

ELLA

Dunque andiam, carino mio;  
andiamo, poi, a principiar.

### Parola

ÉL

Pues, señora, sea lo primero unas seguidillas majas.  
Ponga usted los brazos en jarras, la cabeza de medio  
lado, de modo que se conozca que hay majeza. Vaya  
sin miedo y con alma.<sup>7</sup>

ELLA

Andiamo: ma non sé si faré lo que dice.

### Música (N.º 3) Seguidillas

ÉL

(Cantado.)  
Mi señor don Miseria.

ELLA

Mi señor don Miseria.

ÉL

(Hablado.)  
¡Así, no! ¡Más vivo y con gracia!<sup>8</sup>

ÉL

(Cantado.)  
Coja la rauta.

ELLA

Coja la rauta.

ÉL

(Hablado.)  
¡Si está usted como un poste! Las acciones vivas y  
que se conozca que hay chuscada.<sup>9</sup>

ÉL

(Cantado.)  
Porque a mí no me gusta...

ELLA

Porque a mí no me gusta...

ÉL

Tanta fanfarria.

ELLA

Tanta fanfarria.

### Parola

ÉL

Señora; me parece que con usted sacaremos muy  
mala discípula. Si es imposible que las italianas ten-  
gan el aire de taca de las españolas.

ELLA

Venga usted acá, pobre hombre. ¿Quiere usted  
aprender a cantar a lo majo? Pues escuche y cáigase  
muerto.

### Música (N.º 4) Seguidillas majas

ELLA

Aunque el aire de maja  
no le tenemos,  
también hay italianas  
con resalero.

Mire usté qué regarbo.  
Mire usté qué graciejo.  
Mire usté qué columpio.  
Mire usté qué polco.

Váyase usted a la...  
(Hablado.)

¡Toma!,  
(Cantado.)  
don Estafermo.

Dígame pronto  
si el paso desempeño  
con desahogo,  
Mire usté qué chulada.  
Mire usté qué graciejo.  
Miré usté qué atractivo.  
Miré usté qué poleo.  
Vaya usté a la...  
(Hablado.)

¡Toma!,  
(Cantado.)  
don Estafermo.<sup>10</sup>

### Parola

ELLA

¡Vaya! Parece que se ha quedado usted como  
muerto. ¿Le gusta?

ÉL  
Mi piache molto. Mi piache.<sup>11</sup>

ELLA  
Pues haga usted otro tanto en italiano.

ÉL  
Estar molto difichile; ma escultate una arieta  
pequeñina.<sup>12</sup>

## Música (N.º 5) Arieta

ÉL

Senti, senti, mia carina,  
il mio core, che sta qui.  
Senti, senti, come salta  
e come fa ti ti ti.

Ti ti ti. Ti ti ti.

Mi sento morir.

Constante sarai.

¡Oh, bel cor amato  
non poso sofrir!

ELLA

Te has portado bien.

ÉL

Tú te portas más.

Dame, pues, los brazos.

LOS DOS

¡Oh, qué dulce amar!

¡Oh, qué gran fortuna!

¡Qué felicidad!

Y porque ya la idea  
no moleste por larga,  
vayan seguidillitas  
con que remata.

## Música (N.º 6) Seguidillas

LOS DOS

Oigan las seguidillas,  
dueños queridos,  
que canta la *Caramba*  
con su Garrido.<sup>13</sup>

ELLA

¿De qué suerte hoy a los hombres  
quieren las chicas de España?

ÉL

Chupándoles lo que pueden  
porque les gusta su gracia.<sup>14</sup>

ELLA

Dime si acaso hay algunas  
que no tengan esas mañas.

ÉL

Las que pasan de cincuenta,  
que no sirven para nada.

## Parola

ELLA

¡Vaya! Dejémonos de digresiones.

ÉL

Mira chica. Los españoles no andamos con preámbulos. Al pan, pan, y al vino, vino.<sup>15</sup>

## Música (N.º 7) Final

LOS DOS

¡Viva, viva el capricho  
y viva la Caramba  
y Miguel Garrido!<sup>16</sup>

ELLA

¿Dónde fuistes esta tarde,  
que me has dejado burlada?

ÉL

A ver el nuevo gigante,  
por ver si a mí me igualaba.

ELLA

¿Vistes las habilidades  
que dicen hace la jaca?

ÉL

A mí más me divirtió  
la mona cuando bailaba.<sup>17</sup>

## Parola

ELLA

Vaya, hombre; que eres clarísimo como el agua.

ÉL

No te espante, que eso y el andar a gatas es de mi  
padre.<sup>18</sup>

## Cantado

LOS DOS

Viva, pues el capricho,  
y perdonad las faltas,  
dueños queridos.<sup>19</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Los versos colocados entre \* \* sólo figuran en la versión madrileña. Aquí se alude a las cualidades físicas del actor Garrido, que era hombre de figura achaparrada. [Ver imagen del cómico en página 6.]

<sup>2</sup> Lo señalado entre [ ] sólo figura en la versión barcelonesa.

<sup>3</sup> En la versión barcelonesa esta seguidilla fue sustituida por la siguiente:

«dollo amado mío,  
a tus pies puesto  
está quien más te rinde  
su amable pecho.»

<sup>4</sup> Y en la versión barcelonesa este verso se cambió por: «¡Ah! ¡ah! Sufrir ya más no puedo.»

<sup>5</sup> En la versión barcelonesa: «È tropo difichile, caro il mio maestro, que io apprenda il suo idioma.»

<sup>6</sup> En la versión barcelonesa: «Pues, mi querido embeleso.»

<sup>7</sup> En la versión barcelonesa: «... los brazos en jarras, y en cuando eche usted un meneito de cadera... Vaya, señora, con alma.»

<sup>8</sup> En la versión barcelonesa: «No es eso, señora. Más vivo y con más resalero.»

<sup>9</sup> En la versión barcelonesa: «Menéese usted, señora, que está muy desabordada.»

<sup>10</sup> En la versión barcelonesa estas seguidillas majas dicen así:

«Aunque nos falte el garbo  
para ser majas,  
también tienen salero  
las italianas.

Mire usté aqueste chiste.  
Mire usté este garbazo.

Mire usté este columpio,  
aqueste aire de tacó.

Váyase usté a la...

(*Hablado*)

¡Toma!

(*Cantado*)

Scor dos Fanfarria.

Que aunque nos falte el chiste  
que hay en España,  
también tienen salero  
las italianas.

Dígame presto

si desempeño el paso  
con fundamento.

Mire usté aqueste chiste».

<sup>11</sup> En la versión barcelonesa: «Asay. Asay. Me piache molto.»

<sup>12</sup> En la versión barcelonesa: «Non intendo. È molto difichi. Si acás fos en català, encara me y pusaria. Pero ascoltate questa picola Arietta.»

<sup>13</sup> En la versión barcelonesa:

«Vayan las seguidillas,  
chulos amados,  
que canta la Rosina  
y Antonio Prado.»

<sup>14</sup> En la versión barcelonesa hay estos dos versos, en vez de los arriba citados:  
Estafando lo que pueden,  
como lo hacen en Italia.

<sup>15</sup> En la versión barcelonesa la *parola* dice así:

ÉL  
¡Vaya! Dejémonos de digresiones y dame un abrazo.

ELLA  
¡Hola! Parece usted un poco adelantado.

ÉL  
Mira, chica; los españoles no andamos con preámbulos. Todos somos de golpe y porrazo. En tu tierra todo se vuelve tutti parola, carina mia, ti voglio asay. Axo no val res. El pa, pa, y el vi, vi.»

<sup>16</sup> En la versión barcelonesa:

«Viva, pues, el capricho,  
chulos amados;  
y viva la Rosina  
y Antonio Prado.  
Y aquí se acaba  
la idea variable  
de esta tonada.  
Oigan, escuchen;  
tengan cuidado.»

<sup>17</sup> En la versión barcelonesa este diálogo se sustituyó por el siguiente:

ELLA  
«¿Qué bailarina te gusta  
verla bailar en las tablas?

ÉL  
Una que llaman Rosina,  
que hace valiente octavas.

ELLA  
¿Por qué de las españolas  
hay bailarinas tan pocas?

ÉL  
Porque para hacer fortuna  
son ociosas las cabriolas.»

<sup>18</sup> En la versión barcelonesa la respuesta del majo es diferente y el diálogo se prolonga en la forma que sigue:

ÉL  
«Perdóname, mía cara. Yo no acostumbro a engañar a nadie.

ELLA  
Creo que no haremos buena concordancia los dos.

ÉL  
Non fa niente. Non se me dona res si una puerta se cierra. Tots el carrers son ben amples.»

<sup>19</sup> En la versión barcelonesa:  
«Viva, pues, el capricho,  
chulos amados;  
y viva la Rosina  
y Antonio Prado.»

# Garrido enfermo y su testamento (1785)

PABLO ESTEVE



## Orden de los números musicales



CUADRO CON VENTANA. IN



CUADRO CON VENTANA. IN

INTRODUCCIÓN (Victoria)  
(*Chito, piano la orquesta...*)

N.º 1. COPLAS DE VICTORIA  
(*Sabrán que Garrido...*)

N.º 2. SEGUIDILLAS DE LA CHICA  
(*Tengo yo un granadero que me corteja...*)

N.º 3. CONCERTANTE (Garrido y Médicos)  
(*Alargue la mano y el pulso veré...*)

N.º 4. CONCERTANTE (Todos)  
(*Vaya de testamento...*)

N.º 5. TIRANA CANTADA (Maja)  
(*Para curar los enfermos...*)

N.º 6. TIRANA (Todos)  
(*Ninguno compre chorizos...*)

N.º 7. FINAL (Todos)  
(*Adiós, pueblo respetable*)

•

## Argumento

Esta tonadilla a cinco fue compuesta para el *teatro de fin de año* de 1785, es decir para la Cuaresma, pues cada año teatral comenzaba con la Pascua de Resurrección. Dicha producción tiene carácter autobiográfico en relación con los actores que la debían representar. Aunque tal circunstancia, por sí sola, justificaría su interés, éste aparece, además, revalorizado por los rasgos que la obra ofrece como cuadro de costumbres y sátira contra los médicos, así como por su

intención filarmónica. Hallándose el protagonista en trance de muerte a consecuencia de una comilona carnavalesca, le dan por medicina una sesión cantada y danzada de aquel baile tan popular a la sazón que le llaman *tirana*, con lo cual recupera inmediatamente la salud, lo mismo que había sucedido a muchísimos dolientes también desahuciados por los doctores. Con ello se hace una ferviente apología de la música popular española.

## Introducción

### ESCENA I

#### ELLA

Chito, piano la orquesta.  
Observe silencio el patio,  
que yo, poquito a poquito,  
iré mi asunto explicando.

### Recitado

Público respetable y venerado,  
de vuestra Victorita tan amada,  
aquí salgo a anunciarte un accidente  
que ocurre desde ayer, y es el siguiente.

### Música (N.º 1) Coplas

Sabrán que Garrido,  
desde ayer acá,

de una merendona  
muy malito está.  
Se comió tres pavos;  
se comió un capón,  
catorce perdices  
y medio jamón.  
No sé dónde tanto  
le pudo caber  
a una almondiguilla  
como un cascabel.  
Llorad, gallinitas,  
si se va con Dios,  
que ese gallinero  
sin gallo quedó.  
A ustedes pretende  
esta tarde ver;  
que aunque está malito,  
se mantiene en pie.  
Porque a conveniencia  
consiga venir,

le he enviado la silla  
que me trae a mí.  
De tales excesos  
en el carnaval,  
¡cuántos habrá enfermos!  
¡Cuenta con tragar!  
Llorad, gallinitas,  
su suerte infeliz;  
que el Arrebolado  
se quiere morir.

### Parola

SILLERO 1.<sup>o</sup>

A un ladito.

Dentro.

ELLA

Ya en la silla  
el pobre Garrido llega.

### ESCENA II

Salen con las sillas.

SILLERO 1.<sup>o</sup>

¿Dnde va este enfermo?

ELLA

Aquí,  
para abrirle yo la puerta.

GARRIDO

¡Ah, misera humanidad!  
Toda estás como una breva.

Caballeros, buenas tardes.

(Al patio.)

Cotorras mozas y viejas,  
enviad a este pobre enfermo  
algo, si tenéis merienda.

SILLERO 1.<sup>o</sup>

¿Quitamus la silla?

GARRIDO

Sí;  
muchos de nuestras literas.

(Vanse con la silla.)

### ESCENA III

*Parola en la cazuela.*

CHICA

*Seor Garrido.*

GARRIDO

¡Ay, amor,  
qué yoz tan dulce!

ELLA

¡Baboso!  
que no puedes con la bula  
y has abierto tanto el ojo.

ÉL

Soy humano. ¿Quién me llama  
de ese jardín delicioso  
de Cupido?

CHICA

Una real moza  
de primera clase, asombro  
de la majeza y hechizo  
de todos esos babosos  
que miran.

ÉL

¡Y qué me quieres?

CHICA

Pues pides tan lastimoso,  
que te den alivio, yo  
iré a dárte lo, pimpollo  
de mi corazón; y escucha  
con estílo saleroso  
estas seguidillas majas,  
pues es lo que causa asombro.

### Música (N.<sup>o</sup> 2) Seguidillas

(Cantado en la Cazuela.)

CHICA

Tengo yo un granadero  
que me corteja,  
y nos vamos a Maudes  
todas las fiestas.

Con qué resalero  
me quiere y me ama,  
porque esta majeza  
es la sal de España.  
Decid, chorizos;  
decid, chorizas;  
que nuestro Garrido  
mil años viva.

### Hablado sobre música

¡Qué viva Garrido!

### Parola

ELLA  
Piadosa te favorece  
nuestra cazuela.

ÉL  
Ay, amiga;  
no sabes tú bien las almas  
que hay aquí caritativas.

ELLA  
Dos médicos he avisado,  
ya entran a verte.

ÉL  
¡Ay!, querida,  
di dos muertes con peluca  
que andan a caza de vidas.

### ESCENA IV

### Música (N.<sup>o</sup> 3) Concertante

MÉDICO 1.<sup>o</sup>

Alargue la mano  
y el pulso veré.

(Hace gestos.)  
¡Qué poco me gusta!  
Muy malo está usted.

MÉDICO 2.<sup>o</sup>

Sacad esa lengua.  
Veremos qué tal.

Raro es el que escapa  
de esta enfermedad.

ELLA  
Garrido mío,  
ten conformidad,  
y de estos Herodes  
Dios te saque en paz.

ÉL  
Sólo de mirarles  
su gesto y bastón,  
ya creo que hueco  
a Kirie eleisión.

### Hablado sobre música

MÉDICO 1.<sup>o</sup>  
Pues amigo.

MÉDICO 2.<sup>o</sup>  
Pues señor.

LOS DOS MÉDICOS  
Dispóniga ya sus cosas.

ÉL  
¿Con que de veras va?

ELLA  
Cuando los dos lo dicen,  
no tienes que dudar.

### Parola

ÉL  
Pues haré testamento  
con toda brevedad,  
antes que éstos me encajen  
allá en San Sebastián.

ELLA

Música (N.<sup>o</sup> 4)  
Concertante

Vaya de testamento.  
Silencio. Empezad.

**LOS DOS MÉDICOS**  
Vaya de testamento.  
Silencio. Empezad.

**TODOS**  
Vaya de testamento.  
Silencio. Empezad.

**ELLA**  
¿Quién de tus tonadillas  
se hará heredero?

**ÉL**  
Las orquestas famosas  
que andan de ciegos,  
y las irás cantando  
tras de mi entierro.

**ELLA**  
¿Para los compañeros  
qué mandas dejar?

**ÉL**  
El dinero que encuentren  
en mis gavetas,  
con cláusula que paguen  
todas mis deudas.

**ELLA Y MÉDICOS**  
¡Ay, pobre Garrido!

**ÉL**  
Lo que es de llorar  
las viudas de amores  
que llego a dejar.

**LOS CUATRO**  
Prosigan las mandas  
y conformidad.

**ELLA**  
A quién das tus vestidos  
saber procura.

**GARRIDO**  
Al Apolo del Prado,  
que está desnudo,

que su talle y el mío  
es todo uno.<sup>1</sup>

**ELLA**  
¿Para quién son los dotes,  
si es que los dejas?

**ÉL**  
Para cómicas pobres  
de dentro y fuera,  
y por falta de dote  
se están doncellas.

**ELLA Y MÉDICOS**  
¡Ay, pobre Garrido!

**ÉL**  
Todo lo demás  
dalo, mi Victoria,  
a tu voluntad.

**LOS CUATRO**  
Y aquí el testamento  
finalizó ya.

### ESCENA V

#### Parola

**CHICA**  
Garrido, fuera tristeza,  
que yo te vengo a sanar  
cantándote una tirana  
que espante tu enfermedad.

**LOS CUATRO**  
Veamos, salada.

**CHICA**  
Chitito,  
oye su amapola real.

### Música (N.º 5) Tirana cantada

**CHICA**  
Para curar los enfermos  
de los chuscos desahuciados,

es la mejor medicina  
la tirana del fandango.  
¡Ay, tirana, qué flechas que tiras  
con tus ojos a mi corazón!  
¡Ten piedad, ten piedad, que me matas,  
y me muero, me muero de amor!  
Ay, tirana, tirana, el fandango  
es de España y del mundo la sal.  
Eche usted, eche usted anisitos,  
anisitos en el delantal.  
Allá van. Allá van.

#### Parola

**TODOS**  
El enfermo cómo baila.

**ÉL**  
Amigos, ¡gran medicina!  
Se me espantó el mal y estoy  
ya tan bueno.

**ELLA**  
Pues prosiga  
la tirana y finalice  
con ella la tonadilla.

### Música (N.º 6) Tirana

Ninguno compre chorizos,  
que los viles choriceros  
echan más carne de tajo  
que no tocino de cerdo.

**ÉL**  
Eso no es mucho milagro,  
que la semana pasada  
encontré yo dentro de uno  
media piocha de cabra.

**ELLA Y ÉL**  
¡Ay, tirana, qué flechas que tiras!

**TODOS**  
¡Ay, tirana, tirana, el fandango!

### Música (N.º 7) Final

**TODOS**  
Adiós, pueblo respetable,  
que esto ya se concluyó,  
pidiendo todos rendidos  
de las faltas el perdón.  
Adiós, mosqueteritos,  
dueños del corazón.

#### Notas

<sup>1</sup> Estos dos versos sustituyeron a los que decían:  
«y le da el sol y el aire  
por cara y culo.»

# Lección de música y bolero (1803)

BLAS DE LASERNA



## Orden de los números musicales



### INTRODUCCIÓN

N.º 1. DÚO (Berteli y Eusebio)  
(*Sabes a qué nos citan...?*)

N.º 2. DÚO (Berteli y Eusebio)  
(*Ya parece que acabaron...*)

N.º 3. CUARTERO CONCERTANTE CON BOLERA  
(Martina, Virginia, Berteli y Eusebio con una bailarina de bolero)  
(*Cual abeja diligente...*)

N.º 4. TERCETO EN CANON (Martina, Berteli y Eusebio)  
(*Vengan, vengan esos brazos...*)

N.º 5. CANCIÓN DE MARTINA (Seguidillas boleras)  
(*Por un lado soy dulce...*)

N.º 6. COPLAS Y CONCERTANTE (Martina, Berteli y Eusebio)  
(*Cuál es, diga, el primer paso...*)

N.º 7. CUARTETO FINAL (Martina, Virginia, Berteli y Eusebio)  
(*Con la protección de entrabmos...*)

## Argumento

En realidad, a pesar de que la portada de la tonadilla indica claramente que es «a 3» voces, se debe entender como tonadilla para solista y tres voces más, escrita ex profeso para la presentación al público madrileño de una nueva cantante llamada Martina. El bajo Eusebio y el bolero Berteli se lamentan por la escasez de mujeres hábiles para el canto de tonadillas. A continuación comienza un concertante en el que se representa un ensayo: la bolera repasa unas mudanzas de baile con Berteli mientras

Eusebio toma la lección a Virginia solfeando. Sin solución de continuidad, entra en escena la nueva cantante que se estaba esperando para la compañía, canta un aria en estilo italiano y se incorpora después al concertante. Requerida por Berteli, la nueva cantante muestra luego su capacidad para cantar en estilo español. Finalmente, los tonadilleros aconsejan a Martina sobre la manera de conseguir el aplauso del público y todos concluyen su presentación.

*Mutación de sala de ensayo con puerta en el foro que figure la entrada a la calle, sillas, etc.*

### Música Introducción

*Al correrse el telón cantan dentro la Princesa más oída que haya que será la de cesofaut con guitarra solamente y mal cantada.*

### Parola

BERTELI  
Jesús, Jesús qué demonio.  
¿Qué es eso que están cantando?

EUSEBIO  
Una princesa.

BERTELI  
Creía  
que era algún coro de gatos.<sup>1</sup>

### Música (N.º 1) Dúo

BERTELI  
¿Sabes a qué nos citan hoy al ensayo?

EUSEBIO  
A poner tonadillas para el verano.<sup>2</sup>

BERTELI  
Pero y ¿con qué mujeres?

EUSEBIO  
Vamos fumando.

BERTELI  
Necesita Laporta  
algún descanso.<sup>3</sup>

EUSEBIO  
La señora Ricarte  
quiere dejarnos.

BERTELI  
¿Qué haremos sin mujeres?

EUSEBIO  
Vamos fumando.

## Parola

BERTELI  
Que haya tan pocas mujeres  
que canten bien en los teatros...

EUSEBIO  
Y cada día habrá menos.

BERTELI  
¿Y la que se está esperando?

EUSEBIO  
Sabe Dios cuándo vendrá.<sup>4</sup>  
Si nos vemos apurados  
yo puedo hacer de mujer.

BERTELI  
Por lo que hace al rostro... vamos,  
podías pasar muy bien,  
pero teniendo ese bajo...<sup>5</sup>

EUSEBIO  
No sabes tú lo que valen  
en Madrid los buenos bajos.<sup>6</sup>

## Música (N.º 2) Dúo

BERTELI Y EUSEBIO  
Ya parece que acabaron  
con sus coros las mujeres.

Mientras van a sus quuchaceres  
la lección podremos dar.

## Parola

BERTELI  
Pero ya salen las chicas.  
(*Salen la Sra. Virginia y la Bolera.*)

EUSEBIO  
¿Quién allí estaba cantando?

VIRGINIA Y BOLERA  
Nosotras.

EUSEBIO  
Ya se conoce.<sup>7</sup>

VIRGINIA  
Si usted no quiere enseñarnos...

EUSEBIO  
¿Traes aquí la lección?

VIRGINIA  
No la he de traer...

EUSEBIO  
Pues vamos, te la tomaré.

BERTELI  
Y tú, niña,  
¿traes los chismes?

BOLERA  
Andando.

BERTELI  
Mientras ellos dan lección,  
repasaré el bienparado  
que me enseñastes ayer.

EUSEBIO  
Ten cuenta con los becuadros.

BOLERA  
Ponga *usted* el pie de este modo  
y en esta postura el brazo.

## Música (N.º 3) Cuarteto con Bolera

Sra. Virginia con un papel de música a la  
española solfeando.

VIRGINIA, BERTELI Y EUSEBIO  
[*Virginia y Eusebio solfean; Berteli tararea; la Bolera baila tratando de enseñar a Berteli.*]

MARTINA  
Cual abeja diligente,  
del jardín del gusto amante  
la flor busco a cada instante  
que mejor licor dará.  
Mas ¿qué es esto que he mirado?  
Esta gente ¿quién será?

MARTINA, VIRGINIA, BERTELI Y  
EUSEBIO

[Martina canta «¿Dónde está el apoderado? / No parece que aquí está»<sup>8</sup> y luego su canción «Cual abeja diligente»; Virginia y Eusebio solfean; Berteli tararea primero y luego canta «Esta niña es la Martina, / ¿no lo sabes? Es muy fina / y tiene arte de cantar.】

[Nota: el «do» se cantará «ut» y el solfeo puede hacerse disparatadamente, sin que corresponda el nombre de las notas con lo que se canta.]

## Parola<sup>9</sup>

MARTINA  
¿Quieren ustedes oírme?

EUSEBIO  
¿Qué quiere usted?

MARTINA  
¿*Usté* es el bajo?  
¿*Usté* Berteli?

EUSEBIO  
El bolero.

MARTINA  
¿Bolero, siendo italiano?

BERTELI  
Y ¿por qué no?

MARTINA  
Lo decía  
porque el cuerpo es apropiado  
para ello.

BERTELI  
Y ¿usted quién es?

MARTINA  
Una parte de cantado  
que me traen discurriendo  
que puedo servir de algo  
y Dios sabe...

EUSEBIO  
¿Es usted la Martina?

MARTINA  
Por mis pecados.

## Música (N.º 4) Terceto en canon

BERTELI Y EUSEBIO  
Vengan, vengan esos brazos  
que en tan plácentero día  
de amistad y compañía  
dulces lazos formarán.

MARTINA  
Tomen, tomen esos brazos  
que en tan plácentero día *etc.*

## Parola

EUSEBIO  
Yo supongo, señorita,  
que usted habrá descansado  
del camino.

MARTINA  
Sí, señor.<sup>10</sup>

BERTELI  
Lo celebro porque estamos  
sin tener con quién cantar.

**MARTINA**  
Repto que poco valgo,  
pero en aquello que pueda  
aquí estoy porque el adagio  
no pueda decir de mí  
«después de malo, rogado».

**EUSEBIO**  
Id por el índice, chicas,  
para arreglar el trabajo.  
(*Vanse Virginia y la Bolera.*)

**BERTELI**  
Y qué carácter le gusta  
a usted más, el serio o el majo.

## Música (N.º 5) Canción

**MARTINA**  
Por un lado soy dulce  
como un almíbar,  
por otro soy salada  
como yo misma.  
Formo un compuesto  
de un agridulce grato  
de majo y serio.

## Parola <sup>11</sup>

**EUSEBIO**  
Ya pareció aquello, amigo.

**MARTINA**  
Si lo dicen por lo malo  
ya lo avisé.

**BERTELI**  
No te hagas tan chiquita.

**MARTINA**  
Supongamos que soy tolerable,  
¿cómo conservaré aquel aplauso  
que la piedad me dispense  
a los principios?

**EUSEBIO**  
Tomando nuestros consejos.

**MARTINA**  
¿Podré fiarne de ellos?

**EUSEBIO**  
Cuidado:  
somos de distinto sexo.

**BERTELI**  
¿Lo entiende usted?

**MARTINA**  
Estoy al cabo.

## Música (N.º 6) Coplas y concertante <sup>12</sup>

**MARTINA**  
¿Cuál es, diga, el primer paso  
que he de dar en tanto afán?

**BERTELI**  
Visitar las compañeras  
que su amor te ofrecerán.

**EUSEBIO**  
Pero así que te despidas  
sabe Dios lo que dirán.

**MARTINA**  
Para estar siempre querida  
¿qué es lo que he de practicar?

**BERTELI**  
Por aplauso que recibas  
vanidad no has de tomar.

**EUSEBIO**  
Porque el pueblo al más pintado  
se la sabe castigar.

**MARTINA**  
¿Cuáles cosas del teatro  
deben darme más temor?

**BERTELI**  
El terremoto del patio,  
de la cazuela la tos.

**EUSEBIO**  
El chischís de la luneta  
todavía es aún peor.

**MARTINA**  
No sé, pues, ay Dios qué cosa  
en tal caso cantaremos.

**BERTELI Y EUSEBIO**  
Nuestro celo demostremos  
y el rigor se aplacará.

**MARTINA**  
Será eterno en mí el recelo.

**BERTELI Y EUSEBIO**  
El favor le acabará.

**MARTINA, BERTELI Y EUSEBIO**  
¡Ay, qué júbilo de nuevo  
vuelve a dar vigor al alma!  
La dulzura de la calma  
siempre en ella reinará.

## Parola

*Salen la Virginia y la Bolera.*

**VIRGINIA**  
Aquí está el índice.

**BOLERA**  
Vamos al clave.

**EUSEBIO**  
No hay que temer.

**BERTELI**  
Las tonadillas que elijas  
yo te las repasaré.

## Música (N.º 7) Cuarteto Final

**MARTINA**  
Con la protección de entrabmos,  
ayudada de mi esmero,<sup>13</sup>  
de Madrid lograr espero  
el favor y la piedad.

**BERTELI Y EUSEBIO**  
De sus pechos bondadosos  
siempre es propia la bondad.

**MARTINA, VIRGINIA, BERTELI Y EUSEBIO**  
En su obsequio, cariñosos,  
demostremos laboriosos  
nuestra buena voluntad.

## Notas

<sup>1</sup> Toda esta primera parte de la tonadilla está tachada, tanto en el libreto como en la partitura.

<sup>2</sup> En el libreto: «para este año»

<sup>3</sup> En el libreto estos versos están tachados y al lado se escriben los siguientes: «El miedo a la Martina / le está durando».

<sup>4</sup> Este verso y el anterior, cantado por Eusebio, faltan en el libreto.

<sup>5</sup> En el libreto: «mas con esa voz de bajo...»

<sup>6</sup> En el libreto: «En punto de voces unos / quieren tiples y otros bajos».

<sup>7</sup> El libreto presenta la siguiente variante para los tres últimos versos:

«EUSEBIO

¿Dónde estabais?

VIRGINIA

Repasando los coros.

EUSEBIO

¿Entre vosotras?»

<sup>8</sup> En el libreto: «Me parece que no está».

<sup>9</sup> El libreto presenta la siguiente variante para esta parola:

«MARTINA

¿Qué estás haciendo, amiguitos?

VIRGINIA

¿Qué, no lo ves?

Estudiámos.

MARTINA

Y ¿qué cosa?

VIRGINIA

Yo, la solfa.

BERTELI  
Yo el bolero.

MARTINA  
¿El bolero, un italiano?

BERTELI  
Y ¿por qué no?

MARTINA  
Si fuera cantar...

EUSEBIO  
¿Qué extraño  
es eso, cuando ahora es moda  
hacerlo todo al contrario?

El que estudia para albéitar  
ahora se hace literato,  
el peluquero, cambista,  
el militar, abogado,  
el médico, poeta...

MARTINA  
¡Hola!  
Como sea poeta trágico  
no es tan malo, pues sus curas  
siempre en tragedia acabaron.

EUSEBIO  
No nos vengas con arengas».

<sup>10</sup> Para esta primera parte de la parola, el libreto presenta la siguiente variante:

«EUSEBIO  
Para elegir tonadillas  
se ha citado *usted* al ensayo.

MARTINA  
Yo canto lo que me ponen».

<sup>11</sup> Variante de la parola presentada en el libreto:

EUSEBIO  
Ya pareció aquello, amigo.  
Ya habrá quién cante de majo.

BERTELI  
Si no, aquí estoy yo.

MARTINA  
Una cosa  
es que yo no sea un pavo  
y otra cantar de *churrús*.  
Ha habido aquí años pasados  
unas maestras, amigo...

EUSEBIO  
Nadie hace falta en teatro.

MARTINA  
¿Te parece? Cada día  
el gusto es más delicado.

EUSEBIO  
Faltó Romero, y con todo,  
los toros no se acábaron.

BERTELI  
Elíjanse tonadillas.

EUSEBIO  
Con muchísimo cuidado  
que ha días que está con ellas  
de muy mal humor el patio».

<sup>12</sup> El libreto ofrece la siguiente variante para el texto de las coplas:

«MARTINA  
Las modernas, dicen muchos,  
que son al gusto italiano.

BERTELI  
Las antiguas, que de oírlas,  
están todos apestados.

EUSEBIO  
El gusto anda con el tiempo,  
que no se entiende, por vario.

MARTINA  
¡Ay, sinfín de apasionados  
al sonsonete español!

BERTELI  
Pues cantar las tonadillas  
de Rosales y Misón.

EUSEBIO  
Así verán el gragejo  
que ha perdido la nación.

MARTINA  
Me parece que de payos  
se podían elegir.

BERTELI  
Mejor fuera de gitanos  
que me vienen bien a mí.

EUSEBIO  
Más del gusto era Entramoro,  
o si no el Pitimini.

MARTINA  
No sé, pues, ay Dios qué cosa  
en tal caso cantaremos.»

A partir de este punto el libreto continúa igual que el texto de la partitura.

<sup>13</sup> En el libreto: «ayudada del csmero».

# La cantada vida y muerte del General Malbrú (1785)

JACINTO VALLEDOR

Mapa: Joaquín Vives, 1853

## Orden de los números musicales



Mapa: Joaquín Vives, 1853



Alatriste, 1853

### INTRODUCCIÓN

- N.º 1. DESPEDIDA DE MALBRÚ (Madama, Paje y Malbrú)  
(*No lloréis Madama...*)
- N.º 2. CANCIÓN DE MADAMA  
(*Todo bien te suceda...*)
- N.º 3. COPLAS (Sargento y Soldados)  
(*Viva, viva de la tropa...*)
- N.º 4. MARCHA DE OBOES O CLARINETES
- N.º 5. RECITATIVO (Malbrú y Paje)  
(*Cese la aclamación!...*)
- N.º 6. MALBRÚ, SARGENTO, PAJE Y SOLDADOS  
(*¿Habéis hecho operaciones...?*)
- N.º 7. COPLAS DE TIRANA (Malbrú)  
(*Si es que yo acaso muriese...*)
- N.º 8. BATALLA Y MUERTE DE MALBRÚ  
(*Duro, duro, bombada y cañón!...*)
- N.º 9. COPLAS DEL PAJE  
(*Ya que Malbrú se ha muerto...*)
- N.º 10. MADAMA Y PAJE  
(*Malbrú se fue a la guerra...*)
- N.º 11. COPLAS (Paje y Madama)  
(*En las mejores danzas...*)
- N.º 12. CANCIÓN DE MALBRÚ Y FINAL  
(*Malbrú quedó difunto...*)

## Argumento

El argumento de esta tonadilla es una escenificación de la canción popular «Mambrú se fue a la guerra» («Malbrough s'en va t'en guerre» en la tradición francesa) divulgada en el siglo XVIII como burla de las hazañas del militar inglés John Churchill, duque de Marlborough, contra los ejércitos aliados franco-españoles durante nuestra Guerra de Sucesión. A partir de la narración de la canción popular, se extraen una serie de personajes —Malbrú, Madama, Paje, Sargento y Soldados— que ponen en escena los contenidos de la canción: la despedida

de Malbrú; pequeñas peripecias durante su campaña guerrera (entre ellas la preparación de la batalla y la redacción de su testamento); la batalla y muerte del general; y, finalmente, tras la mala nueva que el Paje le da a la Madama, se escenifica el entierro de Malbrú al son de la célebre canción popular coreada por todos los personajes. En el estreno de esta tonadilla, fue el célebre gracioso Miguel Garrido quien encarnó el personaje de Malbrú aportando a la historia algunas características ridículas como su físico achaparrado y obeso.

*Mutación de campo. Aparece Madama en lo alto de la torre. Malbrú con lanzón y armadura ridícula en un caballo, y a su lado, su paje.*

### Música Introducción y N.º 1

**MALBRÚ**  
No lloréis Madama,  
abur y a más ver,  
que aunque allá me maten,  
luego volveré.

**MADAMA**  
¡Ay Malbrú querido  
vuelve presto acá

aunque sea en figura  
de sierpe o caimán!

**PAJE**  
Armado de cota  
va mi General;  
yo, armado de miedo,  
me pongo a temblar.

**MALBRÚ**  
¡Paje!

**PAJE**  
¡Vaya!

**MALBRÚ**  
Consuélamela.

MADAMA  
¡Paje!

PAJE  
¡Vaya!

MADAMA  
Di que vuelva acá.

MALBRÚ  
Yo soy como peste  
que sabe destruir  
todo cuanto encuentra.

MADAMA  
¡Ay, triste infeliz!

MALBRÚ  
No temas, no llores,  
fía en mi valor  
que parte enemigos  
como un requesón.

MADAMA  
Sé que un «Don Quijote»  
eres en furor.

PAJE  
Yo digo que un «Sancho»  
según lo panzón.

MALBRÚ  
¡Paje!

PAJE  
¡Vaya!

MALBRÚ  
Consuela a mi amor.

MADAMA  
¡Paje!

PAJE  
¡Vaya!

MADAMA  
Marchaos con Dios.

MALBRÚ  
Quedaos con Dios.  
(*Váse Malbrú y el Paje.*)

### Música (N.º 2) Canción

MADAMA  
Todo bien te suceda  
Malbrú querido  
y mates tus contrarios  
como mosquitos.  
¡Ay, sí!  
Pues, ¿cuándo te veré,  
dulce bien mío?  
Yo voy a retirarme  
y, hasta que vuelva,  
juro comer tan sólo  
tronchos de acelgas.  
¡Ay, sí!  
Pues, cómo se ve  
lo que me cuestas.  
(*Váse.*)

### Música (N.º 3) Coplas

*Mutación de tiendas de campaña. Sale el Sargento y varios grupos de Soldados estarán jugando y bebiendo.*

SARGENTO  
¡Viva, viva de la tropa  
la observancia y el valor!  
¡Viva, viva de la guerra  
el excelente blasón!

SOLDADOS  
¡Viva, viva de la tropa  
la observancia y el valor!

### Parola

SOLDADO 1º  
¡Brindo a la salud de nuestro General Malbrú!

OTROS SOLDADOS  
Salud, salud.

SOLDADO 2º  
Juega, que tú ganas.

SOLDADO 3º  
Dos tantos pongo más.

SOLDADO 4º  
Baraja, que soy mano.

SOLDADO 2º  
A mí me toca alzar.

### Cantado

SARGENTO  
Vivan, vivan los franceses  
pues con cariño marcial  
saben agradar a todos  
y con Filis cortejar.

SOLDADOS  
Saben agradar a todos  
y con Filis cortejar.

### Parola

SOLDADO 1º  
Mr. de Samfilx, alcánceme la bota que me quiero  
emborrachar para la batalla.

SOLDADO 2º  
Toma, bebe y sirva de salud.

SOLDADO 3º  
Yo apuesto dos tantos y a acabar.

SARGENTO  
Prevenirse, que viene nuestro General.  
(*Tocan cajas y se forman.*)

### Cantado

SARGENTO  
¡Viva por largas edades,  
con trofeos y salud,  
para honra de nuestra tropa  
el gran General Malbrú!

SOLDADOS  
Viva por largas edades,  
con trofeos y salud.

### Música (N.º 4) Marcha de oboes o clarinetes

### Música (N.º 5) Recitativo

MALBRÚ  
¡Cese la aclamación!  
¡Cese el ruido!  
¡Ay, que no puedo más!  
Que estoy rendido  
por la bella Madama,  
mi señora.  
¡Ay, que quiero llorar  
pues ella llora!

PAJE  
Teneos y mirad  
vuestro decoro.

MALBRÚ  
¡Bastal! ¿No soy Malbrú?

PAJE (*Hablado.*)  
Güi.

MALBRÚ  
Pues ya no lloro.

### Música (N.º 6) Malbrú, Sargento, Paje y Soldados

MALBRÚ  
¿Habéis hecho operaciones  
que se deben observar,  
matemáticas,  
metafísicas,  
mitológicas...  
para el tiempo de avanzar?

SARGENTO  
Ya está todo prevenido.

TODOS  
Viva nuestro General.

SARGENTO  
Sólo aguardamos la hora  
de que se llegue a avistar,  
*malervélico,*  
*trenovélico,*  
*prologético...*  
el enemigo fatal.

MALBRÚ  
Buen soldado sois, amigo.

TODOS  
Viva nuestro General.

MALBRÚ  
Mientras el contrario viene  
y es el punto de avanzar,  
catastrófico,  
metonímico,  
parafrástico...  
quiero en mi salud testar.

PAJE  
A todo estoy obediente.

TODOS  
Viva nuestro General.

PAJE  
Ya tengo aquí prevenido  
todo cuanto se ha de usar,  
benoplácito,  
benemérito,  
zurumbático...  
ya deseo comenzar.

MALBRÚ  
Pues escribe cuanto diga.

TODOS  
Viva nuestro General.

### Música (N.º 7) Coplas de tirana

MALBRÚ

Si es que yo acaso muriese  
en esta feroz batalla,  
mando mi cuerpo a la tierra,  
mi barriga a Sancho Panza,  
mi caballo se regale  
a las cóvachuelas para  
que le den barniz y luego  
la feria que viene salga.

Hablado

PAJE  
¿Y nada más, señor?

MALBRÚ

Escribe y calla.

Cantado

Mi fama, que es excelente,  
conocida y aprobada,  
de café vaya en café  
pues allí se pierden tantas.  
Mi memoria dejó a todos  
cuantos mi historia decantan,  
de cuya canción la Corte  
creo que está ya apestada.

Hablado

PAJE  
Señor, eso es locura.

MALBRÚ

Escribe y calla.  
(Cajas y voces.)

Parola

SOLDADOS  
¡Guerra, guerra,  
arma, arma!

PAJE  
Que vienen los enemigos.

MALBRÚ

¡Sí! Pues ármese la danza  
y si ves que yo me tumbo  
al soplo de alguna bala,  
vete con mi bendición  
y llévalo éste a Madama.

PAJE  
Está bien, voy. Desde lejos  
se ven pólvora y batalla.  
(Vase.)

*Con estruendo de música, tiros, cajas, etc. se arma una batalla y Malbrú anima a los suyos hasta que cae muerto.*

### Música (N.º 8) Batalla y muerte de Malbrú

MALBRÚ (Recitado sobre la música.)

¡Duro, duro,  
bombarda y cañón!  
¡Porrazo, trompazo  
y viva el valor!  
Arrea, Manolo,  
todo lo perdí.  
¡Ay, que muero!  
Infeliz de mí.  
(Cae muerto.)

SARGENTO (Cantado.)

Malbrú cayó muerto.  
Soldados, vengad  
la sentida muerte  
del buen General.  
Seguid el avance  
pues siguiendo van.  
La victoria es nuestra:  
el triunfo cantad.  
(Vase.)

*Mientras ha durado la batalla, ha estado el Paje retirado, haciendo mil figuras. Ahora, cada grupo por su lado, desaparece. Concluye la batalla y con temor sale el Paje.*

### Música (N.º 9) Coplas

(Va saliendo el Paje, poco a poco con temor.)

PAJE

Ya que Malbrú se ha muerto,  
voy a llevar la carta  
porque Madama sepa  
de Malbrú la desgracia.

Ay, larú, larú,  
que murió Malbrú.  
Ay, larí, lalá,  
que ella llorará.

Mas no importa que llore,  
voy a dar la noticia,  
que espero que me valga  
una buena propina.

Ay, larí, larú,  
que murió Malbrú.  
Ay, larí, lará,  
que ella llorará.

(Mutación de salida y Madama en la torre.)

### Música (N.º 10) Madama y Paje

MADAMA

Malbrú se fue a la guerra a pelear,  
su ausencia me mata con tanto tardar.

PAJE  
Allí Madama aguarda ya,  
con la noticia se arañará.

MADAMA

El Paje aquí, ¿qué hay de novedad?

PAJE  
Ninguna, señora, Malbrú muerto está.

MADAMA

¡Ay infeliz! ¿Qué es lo que dices?  
Con tanta pena, yo moriré.

PAJE  
Bajad, señora, os diré ahora,  
sin molestaros, cómo esto fue.  
(Baja la dama.)

## Parola

## PAJE

Pobrecita, al verla hacer pucheros  
me dan ganas de llorar.  
Pero, qué importa, si quiere  
conmigo podrá casar.  
(Sale la dama.)

## MADAMA

Dime, Paje, mi desdicha.

## PAJE

Oíd, que voy a empezar.

## Música (N.º 11) Coplas

## PAJE

En las mejores danzas  
que sonaba el bum-bum,  
una bala ha venido  
y le dejó tendido  
lo mismo que un atún.

## MADAMA

¡Ay, desdichada dama!  
¡Ay, infeliz Malbrú!

## PAJE

Estaba, pues, mandando  
con ardiente furor  
y una espada atrevida  
le quitó allí la vida  
lo mismo que a un lechón.

## MADAMA

¡Ay, desdichada dama!  
¡Ay, infeliz garzón!  
Cuéntame de su entierro,  
dime cómo será.

## PAJE

Venid a verlo ahora  
que del entierro es hora  
y aquí se acerca ya.

## MADAMA

¡Ay, desdichada dama!  
¡Ay, triste General!

Música (N.º 12) Canción  
de Malbrú y Final

## SARGENTO Y PAJE

Malbrú quedó difunto.

## TODOS

Mirantón, ton, ton, mirontela.

## SARGENTO Y PAJE

Malbrú quedó difunto,  
llevémosle a enterrar.

## TODOS

Llevémosle a enterrar.

## SARGENTO Y PAJE

Como le pertenece.

## TODOS

Mirantón, ton, ton, mirontela.

## SARGENTO Y PAJE

Como le pertenece:  
con pompa y majestad.

## TODOS

Con pompa y majestad.

## SARGENTO Y PAJE

Encima de la caja.

## TODOS

Mirantón, ton, ton, mirontela.

## SARGENTO Y PAJE

Encima de la caja,  
puesto el romero va.

## TODOS

Puesto el romero va.

## SARGENTO Y PAJE

Y un pajarito dice.

## TODOS

Mirantón, ton, ton, mirontela.

## SARGENTO Y PAJE

Y un pajarito dice  
que ya descansa en paz.

## TODOS

Que ya descansa en paz.

## SARGENTO Y PAJE

No vendrá más al campo.

## TODOS

Mirantón, ton, ton, mirontela.

## SARGENTO Y PAJE

No vendrá más al campo  
ni comerá más pan.

## TODOS

Ni comerá más pan.

## SARGENTO Y PAJE

Ni beberá más vino.

## TODOS

Mirantón, ton, ton, mirontela.

## SARGENTO Y PAJE

Ni beberá más vino...

## MALBRÚ

¡Más vino beberá!

## TODOS

Y, pues que ya está muerto,  
llevémosle a enterrar.  
Y aquí la tonadilla  
con esto acabará.

Referencias  
Ilustraciones

## BN-BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

MANUEL DE LA CRUZ. COLECCIÓN DE TRAJES DE ESPAÑA. ACUARELAS, H. 1777  
(CUBIERTA Y PP. 1-3, 9, 12, 13, 14).

MANUEL DE LA CRUZ (DIB.), JUAN DE LA CRUZ (GRAB.). COLECCIÓN DE TRAJES DE ESPAÑA.  
GRABADOS ILUMINADOS, 1777-1788 (PP. 6, 7, 8, 15, 18, 24, 30, 38).

# Equipo

## Teatro de La Zarzuela

DIRECTOR ARTÍSTICO  
**EMILIO SAGI**  
DIRECTOR GERENTE  
**JOSÉ LUIS MORATA**  
DIRECTOR MUSICAL  
**MIGUEL ROA**  
DIRECTORA DE PRODUCCIÓN  
**CRISTINA VÁZQUEZ**  
DIRECTOR TÉCNICO  
**VÍCTOR NARANJO**  
ADMINISTRADOR  
**MANUEL MARTÍNEZ**  
JEFE DE PRENSA, PUBLICIDAD  
y RELACIONES PÚBLICAS  
**ÁNGEL BARREDA**  
COORDINADOR ARTÍSTICO  
**MANUEL GUIJAR**  
JEFE DE ABONOS Y TAQUILLAS  
**PALOMA VÁZQUEZ**  
ADJUNTO A LA DIRECCIÓN TÉCNICA  
**EDUARDO BRAVO**  
MAESTRA REPETIDORA  
**MARÍA CELSA TAMAYO**  
MAESTRO DE LUCES  
**JUAN IGNACIO MARTÍNEZ**  
DIRECTOR DE ESCENARIO  
**JOSÉ MANZANEDA**  
SEGUNDO DIRECTOR DE ESCENARIO  
**ELOY GARCÍA**  
AYUDANTE DE PRODUCCIÓN  
**JOSÉ MARTÍN**  
ASISTENTE DE REALIZACIONES ESCÉNICAS  
**FERNANDO NAVAJAS**  
ADJUNTO A LA ADMINISTRACIÓN Y  
REGISTRO GENERAL  
**JUAN LUIS MACHETTI**

ADMINISTRACIÓN  
**JOAQUÍN HUERTAS**  
**MANUEL RODRÍGUEZ**  
**AURELIA MORENO**  
**FRANCISCA MUNUERA**  
ABONOS Y TAQUILLAS  
**VICTORIA VEGA**  
**CRISTINA GONZÁLEZ**  
**MARÍA ROSA MARTÍN**  
**MARGARITA GARZÓN**  
DOCUMENTACIÓN  
**LUCÍA IZQUIERDO**  
PRODUCCIÓN  
**MARÍA JOSÉ GÓMEZ**  
**RAFAELA GÓMEZ**  
**MERCEDES FERNÁNDEZ-MELLADO**  
**ISABEL RODADO**  
SECRETARÍA DE DIRECCIÓN  
**ESTHER LÓPEZ**  
**LOLA SAN JUAN**  
SECRETARÍA DE PRENSA  
 **PILAR ALBIZU**  
ELECTRICIDAD  
**JOSÉ MANUEL BILBAO**  
**JUAN CERVANTES**  
**ANDRÉS MARTÍN**  
**LUCIO PÉREZ**  
**GUILLERMO ALONSO**  
**PEDRO ALCALDE**  
**JAVIER G.ª ARJONA**  
**JOSÉ RAMÓN BUGALLO**  
MAQUINARIA  
**MIGUEL SANTAMARÍA**  
**DÁMASO SERRANO**  
**LUIS FERNÁNDEZ**  
**LUIS CABALLERO**  
**MARIANO FERNÁNDEZ**  
**ALBERTO VICARIO**  
**ANTONIO VÁZQUEZ**  
**JOSÉ LUIS VELIZ**  
**CARLOS PÉREZ**  
**JOSÉ CALVO**  
UTILERÍA  
**FRANCISCO HERNÁNDEZ-LEIVA**  
**ÁNGELA MONTERO**  
**FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ**  
**MERCEDES ROCA**

AUDIOVISUALES  
**PEDRO GIL**  
**MIGUEL ÁNGEL GARZÓN**  
SASTRERÍA  
**JOSÉ M.ª GONZÁLEZ**  
**MANUELA MESA**  
**MARÍA ÁNGELES DE EUSEBIO**  
**MARÍA CONSOLACIÓN GONZÁLEZ**  
PELUQUERÍA  
**LORENZA NEILA**  
**ESTHER CARDABA**  
**PILAR ÁLVAREZ**  
CALEFACTORES  
**JUSTO DÍEZ**  
**JOSÉ MANUEL MARTÍN**  
ENFERMERÍA  
**RAMÓN ARAGÓN**  
SALA Y OTROS SERVICIOS  
**JOSÉ LUIS MARTÍN**  
**JUAN CARLOS MARTÍN**  
**SANTIAGO ALMENA**  
**BLANCA ARANDA**  
**ÁNTONIO ARELLANO**  
**TORCUATO BRINGAS**  
**ENRIQUE CANTERO**  
**ELEUTERIO CEBRIÁN**  
**BERNARDO ESTACA**  
**VICENTE FERNÁNDEZ**  
**JUAN C. MARTÍN**  
**JOSÉ MOLINA**  
**ADOLFO RODRÍGUEZ**  
**VICTORIA MAROTO**  
**MARÍA DEL CARMEN SARDÍNAS**  
**FRANCISCA AGUILAR**  
**ALICIA DÍAZ**  
**BLANCA DÍAZ**  
**AMPARO DOMÍNGUEZ**  
**EUDOXIA FERNÁNDEZ**  
**MARÍA C. GONZÁLEZ**  
**JULIA GONZÁLEZ**  
**MARÍA GEMMA IGLESIAS**  
**MERCEDES LOZANO**  
**ISABEL RANZ**  
**JUSTA SÁNCHEZ**  
**MARÍA ESTHER SÁNCHEZ**  
**MILAGROS SIMÓN**  
**FERNANDO RODRÍGUEZ**  
**EDUARDO LALAMA**  
**CONCEPCIÓN MONTES**  
**FRANCISCO YESARES**

VIOLINES PRIMEROS  
**VÍCTOR ARRIOLA**  
**CHUNG JEN LIAO**  
TOCHKO VASILEV  
PETER SHUTTER  
ANNE MARIE NORTH  
FERNANDO RIUS TARABAL  
PANDELI GJEZI  
ALEJANDRO KREIMAN  
GERT GONDOSCH  
ANDRAS DEMETER  
REYNALDO MACEO  
ERNESTO WILDBAUM  
VIOLINES SEGUNDOS  
**PAULO VIEIRA**  
**MARIOLA STANIEVSKA**  
**PAULINO TORIBIO**  
**JUAN MANUEL AMBROA**  
**IRUNE URUTXURTU**  
**EMILIA Hristova**  
**IGOR MIJAILOV**  
**MARGARITA TEJEDOR CARNERO**  
**ROI-CEBRIÁN PÉREZ**  
**CHING LAM**  
VIOLAS  
**ALEXANDER TROTCHINSKY**  
**ÉVA MARÍA MARTÍN**  
**OLEG NIKITINE**  
**LOURDES MORENO**  
**VESSELA TZVETANOVA**  
**BLANCA ESTEBAN**  
**RAMÓN DIONISIO BOFILL**  
**ADOLFO HONTAÑÓN**  
VIOLONCHELOS  
**RAFAEL DOMÍNGUEZ**  
**JOHN STOKES**  
**PABLO BORREGO**  
**DAGMAR REMTOVA**  
**EDITH SALDAÑA VALENZUELA**  
**BENJAMÍN CALDERÓN**

CONTRABAJOS  
**GERARDO BALLESTER SANZ**  
**FRANCISCO BALLESTER SANZ**  
**EMILIO MARAVELLA**  
**JOSÉ LUIS ÁLVAREZ**

FLAUTAS  
**MARCO ANTONIO PÉREZ**  
**CINTA VAREA TÓRTOLA**  
**MIGUEL ÁNGEL ADRIA**

OBOES  
**JUAN CARLOS BÁGUENA**  
**VICENTE FERNÁNDEZ**

TROMPAS  
**JOAQUÍN TALENS PLA**  
**PEREGRÍN CALDÉS**  
**VICTORIANO PAYÁ**

CLARINETE  
**JUSTO SANZ HERMIDA**  
**PABLO HERNÁNDEZ**  
**NEREA ARIAS MEYER**

FAGOTES  
**FRANCISCO MAS SORIANO**  
**JOSÉ LUIS MATEO ÁLVAREZ**

TROMPETAS  
**FAUSTINO CABEL**  
**FRANCISCO JAVIER BARBERÁ**  
**JUAN LUIS PALOMINO**

# Orquesta

## Comunidad de Madrid

TROMBONES  
**JUAN BAUTISTA ABAD**  
**ELIES HERNANDIS**  
**FRANCISCO SEVILLÁ**  
**JOSÉ ENRIQUE COTOLÍ**

PERCUSIÓN  
**CONCEPCIÓN S. GREGORIO**  
**ÓSCAR BENET**  
**ALFREDO ANAYA**  
**RICARDO MORENO**

INSPECTOR  
**VICENTE FERNÁNDEZ MARTÍNEZ**  
ARCHIVERO-AUXILIAR  
**TOMÁS URRUTIA GONZÁLEZ**

# Índice

REPARTO.....	4
¡...VIVA LA CARAMBA Y MIGUEL GARRIDO...!	
CUANDO LA MAJEZA SUBE A LAS TABLAS.....	5
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO	
LA TONADILLA. EL TEATRO MUSICAL DEL PUEBLO	
DIECIOCHESCO.....	11
JAVIER SUÁREZ-PAJARES	
EL MAJO Y LA ITALIANA FINGIDA.....	18
ORDEN DE LOS NÚMEROS MUSICALES	
ARGUMENTO	
TEXTO	
GARRIDO ENFERMO Y SU TESTAMENTO.....	24
ORDEN DE LOS NÚMEROS MUSICALES	
ARGUMENTO	
TEXTO	
LECCIÓN DE MÚSICA Y BOLERO.....	30
ORDEN DE LOS NÚMEROS MUSICALES	
ARGUMENTO	
TEXTO	
LA CANTADA VIDA Y MUERTE DEL GENERAL	
MALBRÚ.....	38
ORDEN DE LOS NÚMEROS MUSICALES	
ARGUMENTO	
TEXTO	
REFERENCIAS.....	45
EQUIPO TEATRO DE LA ZARZUELA.....	46
ORQUESTA COMUNIDAD DE MADRID.....	47

# Biografías



**ESTHER GARRALÓN**

SOPRANO

*LA ITALIANA*

Nacida en Madrid. En 1985 ingresa en la Escuela Superior de Canto, donde obtiene los títulos de cantante de coros y cantante solista. En la actualidad sigue su formación vocal con Julián Molina y Miguel Zanetti. Ha ofrecido conciertos en diversas ciudades españolas y ha colaborado con diferentes coros: RTVE, Principado de Asturias, Comunidad de Madrid, Sebastián Durón, etc. En 1996 canta el papel de Arminda en *La finta giardiniera* de Mozart y las zarzuelas *Aqua, azucarillos y aguardiente* y *El chalco blanco* con la Ópera Cómica de Madrid, y queda semifinalista en el Concurso Internacional Jaume Aragall. Ha participado en un concierto homenaje a Manuel de Falla con Miguel Zanetti y en la temporada de ópera del Teatro Calderón, en títulos como *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *La Traviata* o *Carmen*. Ha interpretado *La revoltosa* en los Veranos de la Villa y la *Novena Sinfonía* de Beethoven en el Concierto de Navidad del Ayuntamiento de Madrid en el Teatro Monumental.



**CARLOS DURÁN**

TENOR

*EL MAJO/SOLDADO 1º*

Nacido en Madrid. Titulado por el Real Conservatorio y la Escuela Superior de Canto con Pedro Lavingen y Ana Higueras. Además estudia Ciencias Económicas en la Universidad Autónoma, realiza cursos de interpretación y escena con José Luis Alonso y Horacio Rodríguez Aragón y participa en las temporadas de ópera del Teatro de la Zarzuela y en la *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo en escenarios de todo el mundo. Es primer premio del Concurso de Canto de RNE y primer premio de interpretación de música española en los cursos de verano de Santiago de Compostela. Inaugura el Teatro de Madrid con la Compañía Madrid Género Chico con *El Barberillo de Lavapiés*, que también interpreta en el Festival de Teatro Clásico de Almagro y en los Festivales de Zarzuela de Asturias y Canarias con Jorge Rubio. Aborda el musical con *Los miserables*. Ha actuado en el Teatro Calderón, los Veranos de la Villa, el Auditorio de Galicia, el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas y ha ofrecido recitales en la Fundación Juan March.



**ROSA MARTÍN**

SOPRANO

*VICTORIA*

Nace en Salamanca. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio obteniendo el título de profesora de piano y posteriormente la licenciatura en canto con M. Dolores Travesedo. Amplía estudios en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y la Escuela Superior de Canto. En 1989 debuta como solista en la Compañía Armadeo Vives con José Tamayo y en 1990 canta Musetta en *La Bohème* en Sabadell. Ha cantado Gilda en *Rigoletto*, Susanna en *Las bodas de Fígaro*, la Reina de la Noche en *La flauta mágica*, Adina en *L'elisir d'amore*, Despina en *Così fan tutte* y Carolina en *Il matrimonio secreto* en Bilbao, Santander, Córdoba, Palma de Mallorca, etc., así como en Perú, Colombia y Chile. También ha protagonizado las zarzuelas *Luisa Fernanda*, *Bohemios*, *La tabernera del puerto* y *Katiushka*, y ha interpretado numerosos oratorios. Ha sido dirigida por M. A. Gómez Martínez, E. Boncompagni, A. Ros Marbá, D. Parry, J. Collado y M. Ortega, entre otros. Ha ofrecido recitales y conciertos dentro y fuera de nuestras fronteras.

BIOGRAFÍAS

**MAR ABASCAL**

SOPRANO

Maja

Nacida en Madrid. Cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Guadalajara y de técnica vocal con Angeles Chamorro, ampliando conocimientos en los cursos internacionales de música Martín Cádax y en Madrid con Ana Siles. Ha colaborado en numerosas ocasiones con el Coro de RTVE en conciertos y grabaciones, así como en la *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo. Debuta como solista en el Centro Cultural de la Villa con la zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente*. Posteriormente interviene en diversos títulos del género lírico español como *La Gran Vía*, *La revoltosa*, *La verbena de la Paloma*, *El bateo* y *La alegría de la huerta*, en diversos teatros de Madrid y en el Festival de Zarzuela de Canarias, bajo la dirección de los maestros Jorge Rubio y Armando Krieger. También ha actuado en *La revoltosa*, *Sainetes de Barbieri* y *Agua, azucarillos y aguardiente* en La Corrala y en *El barberillo de Lavapiés* en el Teatro de la Universidad de Santiago de Chile con Francisco Matilla y en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera con *El bateo* y *La revoltosa*.

**MANUEL DE DIEGO**

TENOR

GARRIDO/SARGENTO

Nacido en Santander, donde comienza sus estudios de solfeo y canto. Posteriormente los prosigue en la Escuela Superior de Canto de Madrid, obteniendo la calificación de sobresaliente. Después de pertenecer al Coro de RTVE inicia su actividad como solista en el Festival Internacional de Santander con la zarzuela *El dúo de la Africana*. En 1994 obtiene el segundo premio de voces masculinas en el Concurso Internacional de Logroño. Actualmente perfecciona su técnica de canto con la maestra Angeles Chamorro.

**JULIO MORALES**

TENOR

MÉDICO 1º / SOLDADO 3º

Nacido en Santander. Estudia en la Escuela Superior de Canto, donde obtiene las máximas calificaciones. Interpreta el papel de Tamino en *La flauta mágica* de Mozart en el Taller de Ópera de la citada escuela. Asiste a cursos de técnica vocal e interpretación con Victoria de los Angeles, Angeles Chamorro y Alfredo Kraus. Trabaja con repertoristas como Albert Guinovart, Rafael Senosiain, Rosa Goitia y Félix Lavilla. Durante los últimos años perfecciona su técnica vocal con Angeles Chamorro. Ha obtenido el premio Plácido Domingo a los jóvenes valores de la lírica española, organizado por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, en colaboración con los Amigos de la Música de Madrid. Ha actuado en el Palacio de Festivales y la Fundación Botín de Santander, Ateneo de Madrid, Auditorio de Cuenca, Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción en París y Centro Cultural St. Loubes en Burdeos, con orquestas como la Camerata de San Sebastián, Principado de Asturias o la Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de Miguel Ortega, Sabas Calvillo o Moreno Buendía.

**JAVIER ALONSO**

TENOR

*MÉDICO 2º/MALBRÚ*

Nacido en Calatayud (Zaragoza). Cursa estudios de Farmacia en Madrid, durante los cuales obtiene dos premios consecutivos como mejor cantante solista universitario en los Certámenes Nacionales de Murcia en 1992 y Oviedo en 1993. En 1994 comienza sus estudios musicales y vocales con la soprano Angeles Gulín. Ese mismo año ingresa en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde continúa su preparación con el profesor Antonio Blancas. Ha participado en diversos conciertos y en los montajes de las zarzuelas *La rosa del azafán*, *La tabernera del puerto*, *Me llaman la Presumida* y *Cádiz* y la ópera *Goyescas*, todos ellos realizados en el Teatro de Madrid bajo la dirección musical de Manuel Moreno Buendía y escénica de Gustavo Tambascio. En el Festival de Ópera de La Coruña 1996 interpretó el papel de Bastián en *Bastián y Bastiana* de Mozart. En la pasada temporada intervino en el montaje de *La flauta mágica* del X Festival Mozart en el Teatro de la Zarzuela.

**ESTEBAN BARRANQUERO**

TENOR

*BERTELI/SOLDADO 2º*

Nacido en Málaga. Comienza sus estudios musicales y de canto en el Conservatorio de dicha ciudad. Durante dos años es miembro del Coro de Ópera de Málaga. En 1997 ingresa en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde prosigue actualmente sus estudios como alumno de la profesora Ana Fernaud.

**ANDRÉS DEL PINO**

BARÍTONO

*EUSEBIO*

Nace en Madrid. Siendo estudiante de Filología en la Universidad Complutense inicia sus estudios de Arte Dramático en Madrid. En 1985 entra en contacto con la ópera a través de sus trabajos realizados en el Teatro de la Zarzuela. Inicia sus estudios de canto con Julio Pardo. A continuación ingresa en la Escuela Superior de Canto. Recibe un curso de técnica vocal impartido por Angeles Chamorro. En la actualidad trabaja con la cantante Ana Fernaud. Sus actividades profesionales le han llevado a participar en los montajes del Teatro de Madrid de *La tabernera del puerto*, *La rosa del azafán* y *Goyescas*, entre otros, así como en la primera temporada de ópera del Teatro Calderón, en títulos como *La Traviata*, *La Bohème*, *Carmen*, *L'elisir d'amore*, etc. Actualmente interviene en la adaptación de Tricicle de *El barbero de Sevilla* como Dr. Bartolo. Su repertorio incluye obras como *Las bodas de Figaro*, *I Puritani*, *Don Giovanni*, *L'elisir d'amore* y *Don Pasquale*.



**CECILIA LAVILLA BERGANZA**  
SOPRANO

*VIRGINIA*

Nacida en Madrid. Comienza sus estudios como bailarina en la Escuela Internacional de Rosella Hightower, actuando en los Teatros de la Ópera de Hamburgo y París. Estudia Arte Dramático en Francia, idiomas en Londres, Viena, Pésaro y Arquitectura Interior en Madrid. Atraída por el canto recibe clases de Isabel Penagos y Félix Lavilla. Además trabaja con Juan Antonio Alvarez Parcejo, quien la acompaña en sus recitales. Todo ello con el apoyo de su madre, Teresa Berganza, con la que hizo su debut en el Otoño Musical Soriano. Recientemente ha cantado en *Tannhäuser* de Wagner en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, en la nueva producción de Werner Herzog, y ha ofrecido recitales en Villaviciosa de Odón, en el Museo Romántico de Madrid y en Aranjuez. En la actualidad prepara nuevos recitales, óperas y oratorios para actuar en Madrid, Zamora, Granada y Lisboa.



**SOLEDAD GAVILÁN**  
SOPRANO

*MARTINA / UN PAJE*

Nacida en León. Realiza sus estudios musicales en la Escuela Superior de Canto con Teresa Tourné y Valentín Elcoro y en el Conservatorio Superior de Madrid con Mª Luisa Castellanos, obteniendo brillantes calificaciones. También ha efectuado estudios de guitarra española, clases de ballet español y clásico (con Mariemma) y ha asistido a cursos con Jaime Aragall y Peter Harrison. Actualmente trabaja con la cantante Ana Fernaud. Ha interpretado *Doña Francisquita* en la *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo, *El cantar del arriero*, *El barberillo de Lavapiés* y *El vizconde de Barbieri* y *Música clásica* de Chapí. En los Veranos de la Villa ha cantado *Luisa Fernanda*. En el Teatro de la Zarzuela ha intervenido en *La vida breve*, *El rapto en el serrallo*, *Suor Angelica*, *Der Freischütz*, *Don Pasquale*, *Le rossignol* y *Le nozze di Figaro*. Recientemente ha protagonizado en Barcelona *Doña Francisquita* con José Tamayo.



**CARMEN IGLESIAS**  
SOPRANO

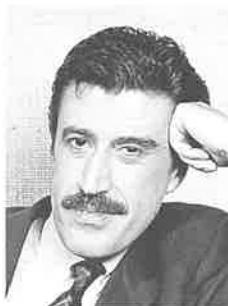
*MADAMA*

Nacida en Madrid. Es licenciada en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Estudia canto en el Real Conservatorio Superior de Música y la Escuela Superior de Canto. Posteriormente se traslada al Centro de Música de Cincinnati (EE.UU), donde estudia con el profesor Alan Resnik. También realiza estudios de piano. Actualmente es primera soprano de la Compañía Lírica Española, con la que realiza giras por nuestra geografía y actúa en la temporada de verano en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Colabora con el Grupo Eurídice de ópera y zarzuela, efectuando giras por España, Corea y EE.UU. Ha participado en el musical *Los miserables* y ha actuado con diversas compañías en Madrid, San Sebastián, Córdoba, Logroño, Barcelona, Pamplona y Murcia, entre otras ciudades. Su repertorio incluye una extensa serie de papeles de zarzuela y opereta.



**PEDRO HALFFTER CARO**  
DIRECCIÓN MUSICAL

Nació en Madrid en 1971. Después de obtener en 1990 en la Schule Schloss Salem (Alemania) las máximas calificaciones en piano, violonchelo, armonía y análisis musical, asiste a cursos de dirección de orquesta en Viena con K. Oesterreicher, B. Weil y J. Kalmar y en Siena con F. Leitner y Y. Musin. Se diploma en 1995 en la Hochschule für Musik con Leopold Hager. Ha dirigido algunas de las más importantes orquestas europeas, como la Sinfónica de la Radio de Baviera, Radio de Frankfurt, Nacional de Bélgica, Radio de Saarbrücken, Internazionale d'Italia, así como renombradas orquestas españolas, como la Sinfónica de Madrid, Grupo de Cámara de la Sinfónica de RTVE, Collegium Instrumentale de Valencia y Grupo Cámara 21. Su repertorio abarca del clasicismo a autores contemporáneos como Ligeti, Lutoslawski, Reimann, Von Bose y C. Halffter, de quien estrena y graba *Daliniiana y l'eni, Creator Spiritus*. Ha realizado primeras audiciones mundiales de Scrypeak, Sánchez Verdú, Huber, Riu, Azcárate y Erkoreka. Como pianista ha efectuado grabaciones para la televisión alemana y RTVE, estrenando *Espacios no simultáneos* de C. Halffter. Ha sido galardonado con el premio de Joven Director de Orquesta otorgado por la CEE.



**EMILIO SAGI**  
DIRECCIÓN ESCÉNICA

Tras doctorarse en Filosofía y Letras por la Universidad de Oviedo, se traslada a la Universidad de Londres para realizar estudios de Musicología. Debuta como director de escena en 1980 con *La Traviata* de Verdi en Oviedo, su ciudad natal. En diciembre de 1990 es nombrado Director del Teatro de la Zarzuela, cargo que ocupa actualmente, donde debutó con *Don Pasquale*, a la que siguieron más de veinte nuevas producciones de ópera y zarzuela. Su experiencia escénica incluye desde zarzuela barroca hasta ópera contemporánea, que ha dirigido en los más importantes teatros y festivales, tanto nacionales como extranjeros: Comunale de Bolonia, La Fenice de Venecia, São Carlos de Lisboa, Ópera de París, Odéon de París, Ópera de Los Angeles, Colón de Buenos Aires, Municipal de Santiago de Chile, Nissei de Tokio, Festival de Ópera de Hong-Kong y Ópera de Washington. Sus próximos compromisos le llevarán a la Ópera de Düsseldorf, Teatro Real de Madrid, Ópera de San Francisco, Teatro Bellas Artes de México y Landestheater de Salzburgo, y de nuevo a la Ópera de Montecarlo, Ópera de Roma y Festival de Ópera de Oviedo.



**NURIA CASTEJÓN**  
COREOGRAFÍA / LI BOLERA

Alumna de la Escuela del Ballet Nacional de España. Recibe su formación de danza clásica de las maestras Juana Taft, Aurora Pons y Rosa Naranjo. En ballet clásico español y flamenco sus maestros fueron M. Magdalena, Victoria Eugenia y Martín Vargas. Ha pertenecido al Ballet Nacional de España y a las Compañías de Antonio Gades, Manuela Vargas y José Antonio. Desde hace siete años trabaja para el coreógrafo Goyo Montero en diversos programas de danza para TVE, así como en producciones para el Teatro de la Zarzuela como *La chulapona, Don Gil de Alcalá, La dueña, El rey que rabió y Carmen*. También colabora con él como ayudante de coreografía en el Festival de Ópera de Oviedo. En la actualidad interviene en la producción de *La Gran Vía* en el Teatro de la Zarzuela.



**VÍCTOR NARANJO**  
ESCIENOGRAFÍA

Desde 1977 viene desarrollando ininterrumpidamente su trabajo en el Teatro de la Zarzuela. En 1992 es nombrado Director Técnico del mismo.



**MANUEL GUIJAR**  
FIGURINES

Desde 1989 ha desarrollado su trabajo en el Teatro de la Zarzuela como Ayudante de Producción, Coordinador de Relaciones Internacionales y en 1992 es nombrado Coordinador Artístico.



**EDUARDO BRAVO**  
ILUMINACIÓN

Desde 1983 ha trabajado en el Teatro de la Zarzuela. En 1993 es nombrado Adjunto a la Dirección Técnica.



**FERNANDO NAVAJAS**  
AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA

Se incorpora al Teatro de la Zarzuela en 1996 como Asistente de Realizaciones Escénicas.