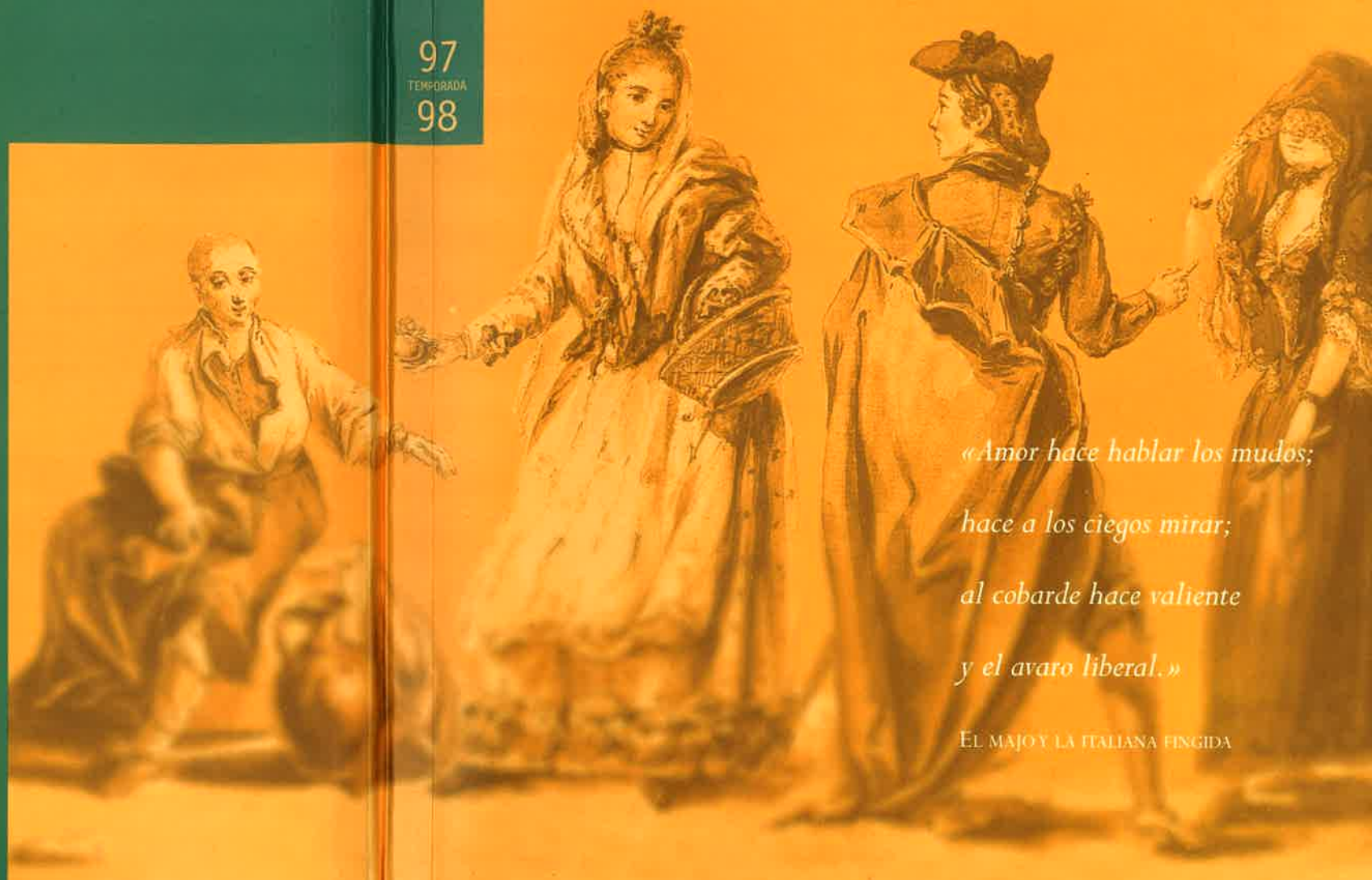


Tonadilla Escénica



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 los Artes Escénicos 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

Teatro de
LA ARZUELA



«GARRIDO», COMICO. BN



MAJO DE SAVASQUERO. BN



MAJO EN BOLERO. BN



PETIMETRA CON MANTO. BN



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



© 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

PROGRAMA

Tonadilla Escénica



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

ESCENOGRAFÍA

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 tardo-barroco, 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 bufá, 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 Paisiello, 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 «cómicos» 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

i...VIVA LA CARAMBA Y MIGUEL GARRIDO...!

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 talentos 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, Baylarines, Ornato, y Orquesta de la Opera Italiana»¹. 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 frecuentan 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 quatro años que dura esta cantilena...»². 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



Manuel Garrido, 1790. IN



Manuel Garrido, 1790. IN

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 ejecutan, trabajando más que ningunos de otra nación, y mereciendo menos, á causa de que los malos compatriotas nada estiman de su país, y los parece mejor todo lo extranjero...»³.

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 escepción 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...»⁴. 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, tonadilleros y otros tipos populares. Carmen Martín Gaité 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, quizá, tan conocidos e incorporados a la cultura española si hubieran quedado reduci-

¹ *Diario de Madrid*, 26 de julio de 1789.

² *Diario de Madrid*, 5 de abril de 1790, firmado por D. M. R. F.

³ *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, Hugalde, y Madrid & Primer Galán en la Compañía de Eusebio Ribera, Madrid, 1788.

⁴ *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 señoras 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...»⁵.

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 plasmaban con chispeante comicidad 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 líricos⁶—, 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 chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, 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 gorgoritos, 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



Jos. Estepa, comico. BN



Porcia Ben. del. Lopera. BN

fin y al cabo, pertenecientes al pueblo llano— y, esto es lo peor, la hiriente comicidad 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 cuán 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...»⁷. También son otros los que tratan a la tonadilla sin acritud, como el ilustrado Tomás de Iriarte, quien añora en su conocido poema *La Música* —Madrid, 1779— la frescura y sencillez con que nació, y advierte de su paulatino italianismo.

Aunque algunos «cómicos» y «tonadilleras» 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 desaliño 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...»⁸. 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 huérfa-

⁵ *Usos amorosos del dieciocho 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

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

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

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 Subirá⁹ 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, 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 Jovellanos¹⁰; la mundana María Teresa Palomino «La Pichona», amante de duques y que había recibido en su tertulia al mismo Casanova¹¹; 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 buriles 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.

⁹ El Gremio de Representantes Españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, Madrid, 1960.

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

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

¹¹ «...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.

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.¹

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 suplantarlo totalmente al entremés del primer entreacto. Dos tonadillas en cada representación teatral, ésa fue la norma.

Estas partes intermediadas 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 agriodulces, 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».²

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

¹ Sobre la tonadilla es insustituible el trabajo monumental de José Subirá: *La tonadilla escénica*, Madrid: Academia Española, 1928-1930. Escasísima es la bibliografía que se puede citar posterior a esta obra,

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.

² *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, Madrid: Imprinta 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 tonadillicas», 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



JOSÉ CARRERAS, COMPAÑÍA DE



JOSÉ CARRERAS, COMPAÑÍA DE

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 atrayendo 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.³ 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

³ 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 scrva 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 penden-ciero 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 petimetres y otros que, frente al majo que suele acabar siempre con cierta dignidad, son carne de cañón y objeto de un sinnúmero 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 airosos. 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 majeza «y con qué gracia movía / el medio bulto de abajo»⁴. Ella, por supuesto, no era objeto de ridículos

⁴ En el sainete *El viudo* (1775) de Ramón de la Cruz.



HOMBRE CANTANDO A LA MUJER. IN



DOS M. IN

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

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.⁵

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».⁶ 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 primacía 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*

Artes de la Purísima Concepción, 1982 y Felipe Pedrell: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (...), Vol. 1, *La cantada vida y muerte del General Malbrú*, La Coruña: Canuto Berca, s. f.

⁶ 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.

⁵ 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, prende 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

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 terceras o décimas paralelas, pero detrás de esa aparente simplicidad muchas tonadillas son obras plenas 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 comediente. 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 hurtarle el alma»⁷.

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 coplillas y cantares picarescos que de resulta de las comedias se cantan por las calles, y quedan sembradas en el pueblo»⁸). Quizás sea también en la tradición oral donde haya que buscar vestigios de la manera particular del canto escénico español del siglo XVIII.

⁷ *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 actuali-

dad del argumento desarrollado en su tonadilla *Lección de música y bolero* presentada en esta producción.

⁸ *Ibidem*.

ARTE BN



Orden de los números musicales

ARTE BN



ARTE BN



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 Misericordia...*)

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...!*)

El majo y la italiana fingida (1778)

BLAS DE LASERNA

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 ternura
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 enseñe
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 *naña*,

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. ¹

(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 soffrirà 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 piu remedio.
Parlerò como elli parla,
aviverò il suo affeto,
e così potrò capire
cosa vuol dir te quiero.] ²

ESCENA III

Sale el Majo.

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

ELLA
Gli son ben obligata.
Mi è caro il revederlo.
Ma no está cusì bene;
sentate, *scor* Maestro.

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

ELLA
Mi faccia la fineza.

ÉL
Con el alma lo aprecio. ⁴

Parola

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

ELLA
¡Oh! Estar para mí molto difichile. ⁵

EL
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,
aprenderò bien a hablar,
perche de amor sento un foco
que non poso respirar.

ÉL
Pues, imán de mis potencias, ⁶
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. ⁷

ELLA

Andiamo: ma non sé si faré lo que dice.

Música (N.º 3) Seguidillas

ÉL
(Cantado.)
Mi señor don Misericia.

ELLA
Mi señor don Misericia.

ÉL
(Hablado.)
¡Así, no! ¡Más vivo y con gracia! ⁸

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. ⁹

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 taco de las españolas.

ELLA
Venga usted acá, pobre hombre. ¿Quiere usted
aprender a cantar a lo majo? Pues escuche y cáiga-
se muerto.

Música (N.º 4) Seguidillas majas

ELLA
Aunque el aire de maja
no le tenemos,
también hay italianas
con resalero.
Mire usted qué regarbo.
Mire usted qué gracejo.
Mire usted qué columpio.
Mire usted qué polco.
Váyase usted a la...

(Hablado.)
¡Toma!,
(Cantado.)
don Estafermo.
Dígame pronto
si el paso desempeño
con desahogo.
Mire usted qué chulada.
Mire usted qué gracejo.
Miré usted qué atractivo.
Miré usted qué polco.
Vaya usted a la...
(Hablado.)
¡Toma!,
(Cantado.)
don Estafermo. ¹⁰

Parola

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

ÉL
Mi piache molto. Mi piache. ¹¹

ELLA
Pues haga usted otro tanto en italiano.

ÉL
Estar molto difichile; ma escoltate una arieta
pequeñina. ¹²

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 soffrir!

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. ¹³

ELLA

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

ÉL

Chupándoles lo que pueden
porque les gusta su gracia. ¹⁴

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. ¹⁵

Música (N.º 7) Final

LOS DOS

¡Viva, viva el capricho
y viva la Caramba
y Miguel Garrido! ¹⁶

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. ¹⁷

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. ¹⁸

Cantado

LOS DOS

Viva, pues el capricho,
y perdonad las faltas,
dueños queridos. ¹⁹

Notas

¹ 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 cómic en página 6.]

² Lo señalado entre [] sólo figura en la versión barcelonesa.

³ En la versión barcelonesa esta seguidilla fue sustituida por la siguiente:

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

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

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

⁶ En la versión barcelonesa: «Pues, mi querido embeleso.»

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

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

⁹ En la versión barcelonesa: «Menécese usted, señora, que está muy desaborida.»

¹⁰ En la versión barcelonesa estas seguidillas majas dicen así:

«Aunque nos falte el garbo
para ser majas,
también tienen salero
las italianas.
Mire usted a queste chiste.
Mire usted este garbazo.
Mire usted este columpio,
a queste aire de taco.
Váyase usted a la...

(Hablado.)

¡Toma!

(Cantado.)

Scor don 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 usted a queste chiste.»

¹¹ En la versión barcelonesa: «Asay. Asay. Me piache molto.»

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

¹³ En la versión barcelonesa:

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

¹⁴ En la versión barcelonesa hay estos dos versos, en vez de los arriba citados:

Estafando lo que pueden,
como lo hacen en Italia.

¹⁵ 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 mía, ti voglio asay. Axo no val res. El pa, pa, y el vi, vi.»

¹⁶ 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.»

¹⁷ 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.»

¹⁸ 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.»

¹⁹ En la versión barcelonesa:

«Viva, pues, el capricho,
chulos amados;
y viva la Rosina
y Antonio Prado.»



Orden de los números musicales



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 verá...)

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)

Garrido enfermo y su testamento (1785)

PABLO ESTEVE

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 anunciar 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.º
A un ladito.

Dentro.

ELLA
Ya en la silla
el pobre Garrido llega.

ESCENA II

Salen con las sillas.

SILLERO 1.º
¿Dunde 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.º
¿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 dártelo, pimpollo
de mi corazón; y escucha
con estilo saleroso
estas seguidillas majas,
pues es lo que causa asombro.

Música (N.º 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, chorizos;
que nuestro Garridito
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.º 3) Concertante

MÉDICO 1.º
Alargue la mano
y el pulso veré.
(*Hace gestos.*)
¡Qué poco me gusta!
Muy malo está usted.

MÉDICO 2.º
Sacad esa lengua.
Veremos qué tal.

Raro es el que escapa
de esta enfermedad.

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

ÉL
Sólo de mirarles
su gesto y bastón,
ya creo que huelo
a Kirie eleisón.

Hablado sobre música

MÉDICO 1.º
Pues amigo.

MÉDICO 2.º
Pues señor.

LOS DOS MÉDICOS
Disponga 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.º 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 llevo a dejar.

LOS CUATRO

Prosigan las mandas
y conformidad.

ELLA

A quién das tus vestidos
saber procuro.

GARRIDO

Al Apolo del Prado,
que está desnudo,

que su talle y el mío
es todo uno.¹

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

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

Orden de los números musicales

VENDEDOR DE CHIAUZOS. IN.



VENDEDOR DE ACETE. IN.



VENDEDOR DE AGUA DE CIBRA. IN.



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 entrambos...*)

Lección de música y bolero (1803)

BLAS DE LASERNA

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.

BERTELI
Creía
que era algún coro de gatos.¹

Música Introducción

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

Música (N.º 1) Dúo

BERTELI
¿Sabes a qué nos citan hoy al ensayo?

EUSEBIO
A poner tonadillas para el verano.²

Parola

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

EUSEBIO
Una princesa.

BERTELI
Pero y ¿con qué mujeres?

EUSEBIO
Vamos fumando.

BERTELI
Necesita Laporta
algún descanso.³

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.⁴
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...

EUSEBIO
No sabes tú lo que valen
en Madrid los buenos bajos.⁶

Música (N.º 2) Dúo

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

Mientras van a sus quehaceres
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.⁷

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»⁸ 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.]

Parola⁹

MARTINA
¿Quieren ustedes oírme?

EUSEBIO
¿Qué quiere usted?

MARTINA
¿Usted es el bajo?
¿Usted 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 placentero día
de amistad y compañía
dulces lazos formarán.

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

Parola

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

MARTINA
Sí, señor.¹⁰

BERTELI
Lo celebro porque estamos
sin tener con quién cantar.

MARTINA
Repito 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 agrisulce grato
de majo y serio.

Parola ¹¹

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 fiarme de ellos?

EUSEBIO
Cuidado:
somos de distinto sexo.

BERTELI
¿Lo entiende usted?

MARTINA
Estoy al cabo.

Música (N.º 6) Coplas y concertante ¹²

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 demostraremos
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 entrambos,
ayudada de mi esmero, ¹³
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,
demostramos laboriosos
nuestra buena voluntad.

Notas

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

² En el libreto: «para este año»

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

⁴ Este verso y el anterior, cantado por Eusebio, faltan en el libreto.

⁵ En el libreto: «mas con esa voz de bajo...»

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

⁷ El libreto presenta la siguiente variante para los tres últimos versos:

«EUSEBIO
¿Dónde estáis?

VIRGINIA
Repasando los coros.

EUSEBIO
¿Entre vosotras?»

⁸ En el libreto: «Me parece que no está».

⁹ El libreto presenta la siguiente variante para esta parola:

«MARTINA
¿Qué estáis haciendo, amiguitos?

VIRGINIA
¿Qué, no lo ves?
Estudiamos.

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».

¹⁰ Para esta primera parte de la parola, el libreto presenta la siguiente variante:

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

MARTINA
Yo canto lo que me ponen».

¹¹ 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 acabaron.

BERTELI
Elíjense tonadillas.

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

¹² 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 graccjo
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.

¹³ En el libreto: «ayudada del esmero».

Orden de los números musicales



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...*)

La cantada vida y muerte (1785) del General Malbrú

JACINTO VALLEDOR

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.

aunque sea en figura de sierpe o caimán!

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

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

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.
(*Vanse 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.
(*Vase.*)

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
¡Basta! ¿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,
malevético,
trenovético,
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,
beneplácito,
benemérito,
zurumbático...
ya desco 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 dejo 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 llévale 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 infelice! ¿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

Miritón, 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, mirantela.

SARGENTO Y PAJE

Como le pertenece:
con pompa y majestad.

TODOS

Con pompa y majestad.

SARGENTO Y PAJE

Encima de la caja.

TODOS

Mirontón, 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, mirantela.

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

Mirontón, 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, mirantela.

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

ANTONIO ARELLANO

TORCUATO BRINGAS

ENRIQUE CANTERO

ELEUTERIO CEBRIÁN

BERNARDO ESTACA

VICENTE FERNÁNDEZ

JUAN C. MARTÍN

JOSÉ MOLINA

ADOLFO RODRÍGUEZ

VICTORIA MAROTO

MARÍA DEL CARMEN SARDIÑAS

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

EVA 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 CANDEL

FRANCISCO JAVIER BARBERÁ

JUAN LUIS PALOMINO

TROMBONES

JUAN BAUTISTA ABAD

ÉLIES 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

Orquesta

Comunidad de Madrid

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.....	
ORDEN DE LOS NÚMEROS MUSICALES	18
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 prosigue 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 *Agua*, *azucarillos y aguardiente* y *El chalco blanco* con la Ópera Cómica de Madrid, y queda semifinalista en el Concurso Internacional Jaime 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 Lavirgen y Ana Higuera. 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^a 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 Amadeo Vives con José Tamayo y en 1990 canta Musetta en *La Bohème* en Sabadell. Ha cantado Gilda en *Rigoletto*, Susanna en *Las bodas de Figaro*, la Reina de la Noche en *La flauta mágica*, Adina en *L'elisir d'amore*, Despina en *Così fan tutte* y Carolina en *El 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 puetto* y *Katiukska*, 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.



MAR ABASCAL
SOPRANO

MAJA

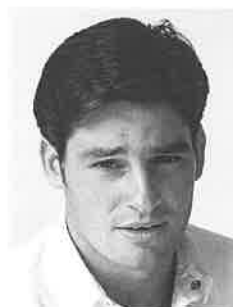
Nacida en Madrid, cursa sus estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Guadalajara y de técnica vocal con Angeles Chamorro, ampliando conocimientos en los cursos internacionales de música Martín Códax y en Madrid con Ana Siles. Ha colaborado en numerosas ocasiones con el Coro de RTVE en conciertos 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 Opera 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 azafrán*, *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 Opera 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 Opera 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 azafrán* 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 Fígaro*, *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 Álvarez Parejo, 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 M^a 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

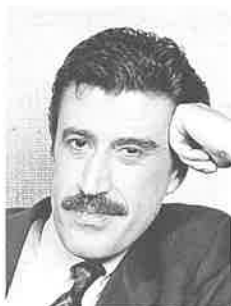
MADAMA

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 Euridice 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, Internationale 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 Bese y C. Halffter, de quien estrena y graba *Daliniana* y *Ieni, Creator Spiritus*. Ha realizado primeras audiciones mundiales de Scrypcak, 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, Sao Carlos de Lisboa, Opera de París, Odéon de París, Opera de Los Angeles, Colón de Buenos Aires, Municipal de Santiago de Chile, Nissei de Tokio, Festival de Opera de Hong-Kong y Opera de Washington. Sus próximos compromisos le llevarán a la Opera de Düsseldorf, Teatro Real de Madrid, Opera de San Francisco, Teatro Bellas Artes de México y Landestheater de Salzburgo, y de nuevo a la Opera de Montecarlo, Opera de Roma y Festival de Opera de Oviedo.



NURIA CASTEJÓN
COREOGRAFÍA/LA 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^a 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 Opera de Oviedo. En la actualidad interviene en la producción de *La Gran Vía* en el Teatro de la Zarzuela.



VÍCTOR NARANJO
ESCENOGRAFÍA

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.