

LA MÚSICA Y EL ATLÁNTICO

Relaciones musicales
entre España y Latinoamérica

María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas
coordinadores y editores

GRANADA, 2007

SONSONETES Y CUMBÉS: APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES DE LA TONADILLA ESCÉNICA CON EL NUEVO MUNDO A PARTIR DE ALGUNAS OBRAS DE LUIS MISÓN (ca. 1720-1766) Y BLAS DE LASERNA (1751-1816)

JUAN PABLO FERNÁNDEZ-CORTÉS*

En la tonadilla escénica, género teatral breve, eminentemente urbano y de consumo inmediato, están presentes numerosos elementos temáticos, literarios y musicales que ponen de manifiesto la riqueza de los intercambios culturales entre España y Latinoamérica. Desde las primeras décadas del siglo XX investigadores como Emilio Cotarelo y Mori, Rafael Mitjana y sobre todo José Subirá, subrayaron la frecuente aparición de personajes y rasgos musicales de procedencia latinoamericana en las tonadillas compuestas por autores españoles¹. Sin embargo, la visión de estos investigadores sobre la tonadilla escénica y sus relaciones con Latinoamérica estaba condicionada por los postulados epistemológicos de la musicología nacionalista española de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Esta línea de pensamiento dio como resultado una valoración positiva de los supuestos rasgos folclóricos «españoles» que aparecen en la tonadilla y la consideración negativa de los elementos ajenos a lo español, causantes de la crisis y definitiva desaparición del género:

Cierto que el espíritu musical extranjero se destaca con relativa frecuencia, infiltrándose tanto durante los años postreros del siglo XVIII, que acaba por matar la tonadilla escénica; pero no es menos cierto que el espíritu musical español

* Doctor en Historia y Ciencias de la Música y Profesor del Conservatorio Profesional «Teresa Berganza» de Madrid; miembro del Grupo de Investigación *Mecenazgo Musical en Andalucía y su Proyección en América* (HUM 579) de la Universidad de Granada.

1. Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899; Rafael Mitjana, «La musique en Espagne», en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, ed. A. Lavignac y L. de La Laurencie, vol. 1, París, Delagrave, 1920, pp. 1913-2352 (traducción española: *La música en España: arte religioso y arte profano*, Madrid, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1993); José Subirá, *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928-1930; José Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1932; José Subirá, *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1950.

dominó ampliamente y que, durante los primeros lustros de esta manifestación teatral supo destacarse sobre cualesquiera otros².

La imagen de la tonadilla escénica como un género genuinamente español, que partió de las raíces del folclore nacional y se fue contaminado progresivamente por las influencias del «espíritu musical extranjero», ha permanecido hasta nuestros días en gran parte de la historiografía musical. La presencia en las tonadillas de personajes vinculados a Latinoamérica, caracterizados musicalmente con melodías y danzas de procedencia americana, ha sido valorada con frecuencia como un «elemento pintoresco y exótico» que se sumaba a los rasgos folclóricos rurales y urbanos propios del género³. Esta visión, excesivamente hispanocéntrica, debe ser revisada a la luz de investigaciones recientes que muestran cómo ciertos géneros musicales (entre ellos la tonadilla) fueron fundamentales para la construcción de la identidad musical americana y se convirtieron en un importante vehículo de intercambio musical y literario entre España y Latinoamérica⁴. Begoña Lolo ha publicado una reciente revisión historiográfica sobre la tonadilla, género que, por distintas circunstancias, todavía no ha sido estudiado con la adecuada profundidad y objetividad⁵.

El enorme interés que tiene la tonadilla escénica para estudiar las relaciones musicales entre España e Hispanoamérica ha de generar sin duda en el futuro estudios más extensos que el presente. En este trabajo, realizado a partir de materiales recopilados en diferentes archivos españoles, me propongo aportar algunas informaciones nuevas sobre cuatro aspectos: 1) la difusión de la tonadilla en Hispanoamérica; 2) la presencia de música y personajes afroamericanos e indios en la tonadilla⁶; 3) el *ambé* como ejemplo de sincretismo cultural y su plasmación en la tonadilla *Los negros* de Luis Misón; y 4) la utilización de melodías de probable origen americano en tonadillas españolas a través de un ejemplo concreto, el *sonsonete* de la tonadilla *El gusto perdido* de Blas de Laserna⁷.

2. Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 1, p. 386.

3. Begoña Lolo, «Música», en *La huella de América en España*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 552-553.

4. Gabriel Castillo Fadic, «Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano», *Revista Musical Chilena*, 90 (1998), pp. 15-35; Walter Guido, «El teatro menor en Venezuela», *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 8 (2003), acceso on-line el 10-03-2004, <http://www.musicologiavenezolana.com/guido/cuerpo.htm>.

5. Begoña Lolo, «La tonadilla escénica, ese género maldito», *Revista de Musicología*, 25/2 (2002), pp. 439-469.

6. Utilizaré el término «indiano» para referirme al emigrante español que regresa de América a España enriquecido.

7. Agradezco las sugerencias de María Gembero Ustárroz sobre el presente trabajo. Gran parte de los materiales sobre la tonadilla escénica que he manejado están relacionados con otras investigaciones mías sobre la música española de los siglos XVIII y XIX, y particularmente con: Juan Pablo Fernández-Cortés «José Castel (1728-1807), un tonadillero maestro de capilla», *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 115-134; Pablo Esteve y Grimau, *Los Jardineros de Aranjuez (1768) Zarzuela en dos actos*, estudio y ed. crítica de Juan Pablo Fernández-Cortés, Granada, Universidad de Granada, 2005; y Juan Pablo Fernández-Cortés, *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de*

1. LA DIFUSIÓN DE LA TONADILLA ESCÉNICA EN LATINOAMÉRICA Y SU INFLUENCIA EN LA MÚSICA AMERICANA

La tonadilla escénica llegó a América poco después de su eclosión en los teatros madrileños durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII, y rápidamente se convirtió en uno de los géneros preferidos de las élites urbanas del Nuevo Mundo. Las referencias documentales conocidas muestran que el repertorio de tonadilla se difundió rápidamente y con gran éxito en La Habana (donde entre 1790 y 1830 se presentaron más de doscientas tonadillas), Bogotá, Lima, Santiago de Chile, Guayaquil, Buenos Aires, Montevideo y Ciudad de México⁸.

La llegada de la tonadilla a Latinoamérica aparece descrita en varias obras del teatro menor de la época. En un sainete anónimo titulado *El indiano de la Lima*, representado en los teatros de Madrid hacia 1760, un indiano recién vuelto de América a España relata que en Lima se interpretaba con éxito una tonadilla «de trompas punteadas». Este personaje afirma haber adquirido ésa y otras obras musicales en Buenos Aires por encargo de su hermana para traerlas a la Península, lo que muestra (si damos validez a la ficción teatral) el interés de los residentes en España por las producciones de teatro musical que se realizaban en las colonias americanas⁹.

Al menos una parte del repertorio de tonadillas llegó al Nuevo Mundo gracias a los encargos que realizaban altos funcionarios o aristócratas residentes en América a sus amistades de España. De este procedimiento de difusión del repertorio tonadillesco ha quedado constancia en una carta que el militar Ramón de Acuña¹⁰ dirigió en 1781 a María Josefa Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, en la que solicitaba que le enviase a México «dos o tres tonadillas a solo» con todos sus materiales musicales:

Por el aviso de junio del año próximo pasado escribí a Vuestra Excelencia suplicándola me remitiese dos o tres tonadillas a solo, de las más bonitas o que

La alta nobleza española, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. El centro más importante de España para el estudio de la tonadilla es la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (*E: Mm*) que conserva los libretos y partituras procedentes del llamado «caudal» o repertorio de las compañías que actuaban en los Teatros de La Cruz y El Príncipe de Madrid. La Biblioteca Nacional de España en Madrid (*E: Mn*) y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E: Mc*) poseen también importantes fondos de libretos y partituras de tonadillas. Hasta el momento no se ha realizado una investigación sistemática sobre los fondos musicales y literarios de tonadilla que se conservan en Latinoamérica. Recientemente Guido, «El teatro menor», ha dado a conocer dos fondos con materiales musicales y libretos de tonadillas conservados en Venezuela que todavía no han sido analizados.

8. Victoria Eli y María de los Angeles Alfonso, *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*, Madrid, Fundación Autor, 1999, p. 29 y Guido, «El teatro menor».

9. El libreto de este sainete, conservado en *E: Mm*, Tea 166-139, fue publicado en Daisy Rípodas Ardanaz, ed., *El Indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Madrid, Atlas, 1986, pp. 41-46.

10. El subteniente Ramón de Acuña fue nombrado por el duque de Terranova y Monteleón en 1778 corregidor de Cuernavaca, en el estado y marquesado del valle de Oaxaca (México), según consta en Archivo General de Indias de Sevilla, Contratación, legajo 5524, n.º 4, R. 33.

fueran del gusto de Vuestra Excelencia con sus correspondientes instrumentos, voz y bajo; las cuales podían llegar mejor acomodadas en papel sencillo [...]»¹¹.

Es probable que estas tonadillas tuvieran como destino alguna de las academias celebradas en diversas ciudades americanas durante las últimas décadas del siglo XVIII, una práctica que fue también frecuente entre la aristocracia y la nobleza residente en la Península¹².

Algunos compositores españoles se trasladaron a América para trabajar en los coliseos de las principales ciudades como directores o autores de música teatral, contribuyendo de este modo a la difusión del repertorio tonadillesco peninsular y creando además un nuevo repertorio que hasta la fecha no ha sido investigado. Uno de estos autores fue Antonio Aranaz (1745?-después de 1805), que partió en 1787 desde Cádiz a Buenos Aires para trabajar como director musical en el Teatro de la Ranchería¹³. Entre sus atribuciones en dicho puesto, similares a las de los maestros compositores de los teatros de Madrid, se hallaba la composición de tonadillas y música para sainetes. En 1793 Aranaz se ofreció para realizar funciones teatrales con sainetes, tonadillas y bailes en Santiago de Chile¹⁴. Según Vicente Gesualdo, Aranaz compuso la letra y la música de las tonadillas *El chusco y la maja*, *El chasco del mesón* y *Las satisfacciones de dos amantes*¹⁵.

La difusión de tonadillas españolas en los teatros de Latinoamérica estimuló la creación de obras del género a cargo de autores americanos. Esta línea de investigación, que no ha sido aún desarrollada, tiene gran relevancia para el estudio de la música latinoamericana pues, de acuerdo con las investigaciones de Otto Mayer Serra, la tonadilla es uno de los géneros fundamentales sobre los que construyeron su discurso cultural los movimientos nacionalistas literarios y musicales de los respectivos países hispanoamericanos¹⁶.

Según Alberto Calzavara, una de las primeras referencias conocidas sobre composición de tonadillas por un compositor latinoamericano es un documen-

11. Archivo Histórico Nacional de España (*E: Mah*), Sección Nobleza, Osuna-Cartas, legajo 309-2. Véase más información sobre el importante papel de mecenazgo musical de la Casa de Benavente en Fernández-Cortés, *La música en las Casas de Osuna y Benavente*.

12. Sobre las academias musicales en Hispanoamérica, véase Bernardo Illari, «Metastasio nell' Indie». De óperas ausentes y arias presentes en América colonial», en *La Ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols., ed. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2001, vol. 1, pp. 346-354.

13. Véanse más detalles sobre el viaje de Aranaz a América en María Gembero Ustárroz, «Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar», en este mismo volumen.

14. Bernardo Illari, «Aranaz, Antonio de», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [= *DMEH*], 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1 (1999), pp. 547-548; María Gembero Ustárroz, «Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla», *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 11-38.

15. Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, 2ª ed., 3 vols., Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1978, vol. 1, pp. 62-71.

16. Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Editorial Atlanta, 1947, p. 986.

to en el que el compositor mulato Juan Manuel Olivares (1760-1797), organista del Oratorio de San Felipe Neri de Caracas y maestro de la escuela de música creada por el presbítero Pedro Palacios y Sojo, menciona haber compuesto con otros cinco músicos «dos tonadillas, cinco comedias y un concierto de baile» para unas funciones teatrales y musicales celebradas en 1793 en la población de Guatire¹⁷.

La influencia de la tonadilla en la gestación de diversos géneros de música popular latinoamericana ha sido señalada en varias monografías, aunque hasta el momento este aspecto no ha sido objeto de ningún estudio sistemático. Vicente T. Mendoza sostuvo que el sesenta por ciento de la música tradicional de México basada en el *son* tiene su origen en las tonadillas que se representaron en el Teatro Coliseo de Ciudad de México y en otros teatros de la provincia mexicana desde las últimas décadas del siglo XVIII. Muchos sones, entre ellos algunos de los más famosos como *La Bamba* y *El Palomo*, están documentados desde las primeras décadas del siglo XIX, período que coincide con el máximo apogeo de la representación de tonadillas en la capital mexicana¹⁸. John Varney, que estudió las similitudes entre el *bambuco* y ciertos patrones rítmicos y melódicos de algunas danzas habituales en la tonadilla escénica (como el *tononé* y la *tirana*), concluyó que la tonadilla fue una de las influencias decisivas en los orígenes y desarrollo del *bambuco*, una de las danzas más representativas de la zona andina de Colombia¹⁹.

2. MÚSICA Y PERSONAJES AFROAMERICANOS E INDIANOS EN LA TONADILLA

El personaje del negro africano, que aparece con frecuencia en las tonadillas, forma parte de la tradición teatral española. Desde el siglo XVI, los negros esclavos se presentaban en los escenarios caracterizados como seres divertidos e ingenuos con intervenciones destinadas a provocar la hilaridad del público²⁰. A medida que avanzaba el siglo XVIII, la presencia de negros procedentes de América en las obras teatrales fue adquiriendo más importancia. El declive de la población esclava en España y su aumento en las colonias americanas durante el siglo XVIII explica que el colectivo negro y mulato peninsular fuera au-

17. Alberto Calzavara, *Historia de la música en Venezuela: período hispánico, con referencias al teatro y la danza*, Caracas, Fundación Pampero, 1987, p. 96.

18. Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, pp. 59-66.

19. John Varney, *Colombian Bambuco. The Evolution of a National Musical Style*, Tesis Doctoral, Griffith University, Australia, 1999, acceso *on-line* el 8-02-2007 a través de Australian Digital Theses Program, <http://www.griffith.edu.au/ins/collections/adt/>.

20. Véase John Brooks, «Slavery and the Slave in the Works of Lope de Vega», *Romantic Review*, 19 (1928), pp. 232-243.

mentando con esclavos o domésticos negros que llegaban de América junto a sus amos²¹.

La llegada de criados negros desde América a la Península Ibérica, con sus danzas y canciones, fue percibida por los autores teatrales, que la reflejaron en los argumentos de sus obras. Un ejemplo de esta incorporación de criados afroamericanos a la escena española aparece en el fin de fiesta *El indiano de la Oliva* de Pedro Antonio González Rubí, que data del último tercio del siglo XVIII. En esta pieza breve, cuyo género está íntimamente relacionado con la tonadilla, un indiano que acaba de regresar a la Península desde Nueva España pide a sus cuatro criados negros (dos hombres y dos mujeres) que entretengan a su familia cantando una «tonadilla nueva de Veracruz»:

INDIANO

No se han criado en las Indias
para coplillas discretas
guachinangos más despiertos
que son mis negros y negras.

TODOS

Claro es que sí.

INDIANO

¡Hola! ¡morenas,
esclavos míos!
(*Salen los Negros*)

LOS CUATRO

¿Siolo?

INDIANO

Esa tonadilla nueva
de Veracruz.

LOS CUATRO

¿Siolo?

INDIANO

Qué la cantéis.

LOS CUATRO

¡Vamos a ella!

(Cantan las dos negras y los negros responden a las preguntas del estribillo)

En la Veracruz había
Un mulato valentón
que a las negras nos tenía
dentro de su colazón.

Y nos decía,
con amor tierno,
que nos quería,
pues descansaba
de todos sus pesales
si los hablaba.
¿No pasó esto así?

NEGROS

¡Sí, siolo, sí!

NEGRAS

¿No fue cielto esto?

NEGROS

¡Sí siola cielto!

NEGRAS

¡Ay, poble de mí,
que pol venil a España todo lo perdí!

21. Antonio Domínguez Ortiz, «La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna», en *Estudios de Historia Social de España*, vol. 2, Madrid, CSIC, 1952, pp. 369-428; Carmen Bernad, *Negros esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*, Madrid, Fundación Histórica Tavera, 2001.

22. E: Mn, Mss 17.256. El libreto completo de este fin de fiesta fue publicado en Rípodas, ed., *El Indiano en el teatro menor*, pp. 65-75.

EL SINCRETISMO CULTURAL DEL CUMBÉ Y LA TONADILLA
LOS NEGROS (1761) DE LUIS MISÓN

La utilización de canciones, tonadas y danzas de procedencia afroamericana o su evocación musical fue uno de los recursos habituales que utilizaron los compositores de tonadillas para caracterizar musicalmente a los personajes negros. El *ambé* o *ambón* es una de las danzas que con más frecuencia aparece en la tonadilla para acompañar las intervenciones de personajes negros o indios. Esta danza cantada, de procedencia africana, cuya presencia en América está documentada desde el siglo XVI, aparece definida en el Diccionario de la Real Academia Española de 1729 como «un baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo a un lado y a otro»²³. La gran mayoría de los *ambés* dieciochescos poseen una estructura armónica elemental que se apoya en los acordes de tónica y dominante, suelen alternar compases de 6/8 y 3/4 y la melodía comienza habitualmente en la segunda parte del compás²⁴.

El éxito y difusión del *ambé* en territorio hispanoamericano podría explicar su frecuente uso en la tonadilla como danza evocadora de las Indias, asociada no exclusivamente a personajes negros. En la tonadilla a dúo *Una pescadora y un marinero* de Pablo Esteve (1763), un indiano español regresa de América y narra a su amada a ritmo de *ambé* las riquezas de los territorios americanos²⁵. En *La criolla* (1784), tonadilla de Blas de Laserna, unos mercaderes españoles llegan a las costas «de las Californias» y conocen a una mujer que había vivido rodeada de indios y se presenta entonando el siguiente *ambé*:

Criolla y muchacha
con un tío mío
entre indios salvajes
siempre yo he vivido,
por eso quisiera
ver otros salvajes
de aquellos que abundan
en cualquiera parte.

¡Ay cerebé, cerebé cumbero,
ay cerebé cerebé cumbé!
¡ay como se menea
la colita del pez!²⁶.

23. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] compuesto por la Real Academia Española. Tomo segundo. Que contiene la letra C*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, p. 700.

24. Véase Craig H. Rusell, «Cumbé», en *DMEH*, vol. 4 (1999), pp. 309-311.

25. *E: Mm*, Mus 101-19.

26. *E: Mn*, Mss 14.064/5. Sobre esta tonadilla, véase Lolo, «Música», pp. 555-556.

El carácter melódico y rítmico de las danzas y canciones de procedencia afroamericana fue asimilado por los compositores de tonadillas y pasó a formar parte de su lenguaje compositivo. He podido estudiar diversas tonadillas en las que figuran personajes negros, indianos o criollos²⁷ y es frecuente encontrar en ellas fragmentos o números inspirados en danzas de procedencia latinoamericana que no aparecen especificadas como tales en los materiales musicales ni en el texto de la obra, y que sólo es posible descubrir a través del análisis de la música.

Un interesante ejemplo de la asimilación de elementos musicales latinoamericanos o afroamericanos es el «entable» o presentación argumental de la tonadilla a tres *Los negros* de Luis Misón (1761), conservada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (*E: Mm*). La obra se inicia con la intervención de una criada negra que reside en Madrid y se dirige a buscar trabajo, mientras expone entre sus habilidades su destreza musical con la guitarra (ver Apéndice 1). La música que acompaña su intervención está en compás de 3/4, pero el uso frecuente de hemíolas (por ejemplo, en los compases 4, 8, 10 y 12) evoca un compás de amalgama (3/4 + 6/8). Este número presenta también efectos de polirritmia, resultado de superponer módulos rítmicos propios de los compases de 3/4 y de 6/8, siempre sobre armonías de tónica y dominante en puntos cadenciales, lo que subraya el carácter danzable de la pieza (ver, por ejemplo, los compases 4, 8 y 12). Las características rítmicas descritas coinciden con las de varias danzas de procedencia afroamericana (como el *ambo*) y evocan otras de origen latinoamericano como la *guajira*²⁸.

4. UNA MELODÍA DE PROBABLE ORIGEN AMERICANO EN LA TONADILLA *EL GUSTO PERDIDO* DE BLAS DE LASERNA

El eclecticismo que caracterizó la técnica compositiva de la tonadilla también facilitó la inserción de elementos musicales de origen latinoamericano en obras cuyo argumento y personajes no tenían ninguna relación con América. En el número final de la tonadilla a tres *El gusto perdido* (sin fecha), con música de Blas de Laserna (1751-1816) aparece un ejemplo de esta técnica²⁹. El argumento de la obra es una crítica satírica de los gustos musicales y teatrales de la época, y en ella no hay referencia alguna al tema latinoamericano. Sin embargo, en el número final Laserna decidió sustituir las seguidillas o la tirana (ambos números habituales en los finales tonadillescos de las dos últimas décadas del siglo XVIII) por una

27. Utilizo el vocablo «criollo», de múltiples acepciones, para designar a una persona nacida en América, descendiente de padres europeos y especialmente de españoles.

28. Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, p. 408.

29. Los materiales musicales de esta tonadilla se conservan en *E: Mm*, Mus 122-6. Fue interpretada por Polonia Rochel, Antonio Robles y Mariano Querol, cómicos que trabajaron en las compañías de teatro español de Madrid entre 1780 y 1797. Sobre las compañías teatrales de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII, véase Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz*.

pieza de características peculiares que se anuncia como «Sonsonete de Buenos Aires»³⁰. José Subirá, en su extenso y aún no superado estudio dedicado a la tonadilla escénica, aludió brevemente a este número como ejemplo de «melodía criolla»³¹, pero la pieza no había sido transcrita ni analizada hasta la fecha. Presento una primera edición de la misma en el Apéndice 2.

El número final de la tonadilla *El gusto perdido* está dividido en dos secciones: una primera (*Allegretto*, cc. 1-80), que es el «sonsonete» propiamente dicho, y una sección final, ajena en lo literario y musical a la anterior (*Allegro assai*, cc. 81-119), que funciona como coda y cierre de la obra. El texto del «sonsonete» está compuesto por dos estrofas iguales con cinco versos de arte menor cada una. Los versos primero y tercero son heptasílabos, el segundo y el quinto pentasílabos y el cuarto tetrasílabo. El contenido no alude a ningún asunto americano y se limita a concluir con carácter satírico-costumbrista el argumento de la obra, una práctica habitual en el teatro musical en español de la segunda mitad del siglo XVIII³². Los elementos musicales de la pieza, sin embargo, presentan diversas peculiaridades que revelan su carácter popular:

- 1) La melodía de la parte cantada se mueve en un reducido ámbito melódico de octava (de Fa₃ a Fa₄)³³ y tiene como elemento característico un intervalo de segunda mayor descendente que se repite constantemente. Esta repetición acentúa el expresivo carácter de «sonsonete», término genérico impreciso que en 1780 aparecía definido en el Diccionario de la Real Academia Española como «son que resulta de golpes pequeños y repetidos que se dan en alguna parte, imitando algún son de música»³⁴ (ver compases 15-27).
- 2) La utilización del séptimo grado rebajado (*mi* bemol, dentro de la tonalidad de Fa Mayor), da lugar a una indeterminación tonal-modal que evoca el folclórico modo mixolidio (ver compases 15-30).
- 3) El patrón rítmico principal de la pieza (corchea, corchea con puntillo y semicorchea, seguidas de un pie rítmico yámbico, ver compases 1-2 de los violines), con su carácter sincopado, es similar al del *tononé*, canción y baile que se escribía en compás de 3/8 y que, según Mary Neal Hamilton, tiene un indudable origen criollo³⁵. Este patrón rítmico, que Hamilton denomina

30. La pieza se anuncia como «Sonsonete de Buenos Aires» al final del penúltimo número de la tonadilla.

31. Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, pp. 408-409.

32. Subirá, *La tonadilla escénica*, vol. 2, p. 393.

33. Este ámbito sólo se sobrepasa brevemente en la apoyatura del compás 53.

34. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, p. 851.

35. Mary Neal Hamilton, *Music in Eighteenth Century Spain*, Urbana, University of Illinois Press, 1937, p. 55. Otros ejemplos de *tononé* aparecen en las tonadillas *¡Al arma!*, *¡Al arma!* de Blas de Laserna (*E: Mm*, Mus 155-1) y *El pretendiente* de Pablo Esteve y Grimau. El *tononé* de *El pretendiente* fue publicado en una adaptación para voz y piano por Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, 4 vols., Barcelona, E. Castell Valls, 1917-22, vol. 4 (1922), pp. 128-133.

tononé figure, se conserva actualmente en algunas danzas populares de Colombia como el *bambuco*³⁶.

- 4) El acompañamiento instrumental de la pieza se reduce a lo esencial en beneficio de una mayor claridad de la línea melódica, lo que refuerza su carácter popular. Blas de Laserna prescindió en este número de los oboes, flautas y trompas (que sí participan en el resto de la tonadilla) y redujo la orquesta a violines primeros (que doblan la melodía vocal), violines segundos (que se limitan a reforzar la línea melódica principal) y el bajo, que acompaña la intervención vocal con un diseño-pedal de tónica (también característico de las piezas populares), sólo interrumpido para preparar con una cadencia la entrada de la voz (compases 9-12)³⁷.

Aunque en el análisis musical de este «Sonsonete de Buenos Aires» podemos observar rasgos que evidencian su carácter popular, queda por resolver la razonable duda de si la música de la pieza era realmente originaria de Buenos Aires o si por el contrario Blas de Laserna compuso una imitación estilizada para evocar los rasgos de la música criolla. Esta cuestión, y otras dudas que se plantean a la hora de estudiar la tonadilla como género de intercambio entre España y Latinoamérica, sólo podrán resolverse cuando se aborde un análisis serio y riguroso de los miles de partituras y libretos que se conservan en los archivos de Latinoamérica y España, una labor ardua pero apasionante que, sin duda, contribuirá a un mejor conocimiento de la riqueza de relaciones musicales entre ambos continentes.

36. Varney, *Colombian Bambuco*, p. 258.

37. Una instrumentación similar aparece, por ejemplo, en las coplas del segundo acto de la zarzuela *Los Jardineros de Aranjuez* de Pablo Esteve y Grimau (1768), n.º 20 de mi edición de esta obra (Esteve, *Los Jardineros*, p. 255).

APÉNDICE 1

LUIS MISÓN, *LOS NEGROS* (1761), TONADILLA A TRES (E: *Mm*, Mus 110-10), «ENTABLE» O NÚMERO INICIAL, COMPASES 1-35.

Los negros
Tonadilla a tres
(Entable)
E: *Mm* Mus 110-10

Luis Misón (ca. 1720-1766)
Transcripción: Juan Pablo Fernández-Cortés

Allegro stacatto ma poco

Horn in C

Maria [Negra]

Violines I

Violines II

Bajo

8

Tp. (Do)

MAR.

Vln. I

Vln. II

B.

14

Tp. (Do)

MAR.

Vln. I

Vln. II

B.

19

Tp. (Do)

MAR.

Vln. I

Vln. II

B.

Man-man da-do que va-ya a na ca - sa po-que que-ren re-cc-bi qui - a - ra yo me que-ro lle-gar es-ta

p

p

p

p

25

Tp. (Do)

MAR.

Vln. I

Vln. II

B.

ta - re por-que me ha-llo des - a - co - mo da - da, po - que me ha - llo des - a - co - mo - da - da, yo re-

f

f

f

f

30

Tp. (Do)

MAR.

Vln. I

Vln. II

B.

go mu-chas a - be - ri - da - des yo ben sé que da-re gus - to a mi a - ma, e tam - ben se to - ca la gui - ta - rra.

p

f

f

f

APÉNDICE 2

BLAS DE LASERNA (1751-1816), «SONSONETE DE BUENOS AIRES»,
 NÚMERO FINAL DE *EL GUSTO PERDIDO* (S. A.), TONADILLA A
 TRES (*E: Mm*, Mus 122-6).

[Sonsonete de Buenos Aires]

Número final de la Tonadilla a tres

El gusto perdido

E: Mm Mus 122-6

Blas de Laserna (1751-1816)
 Transcripción: Juan Pablo Fernández-Cortés

Allegretto

Mariano, Robles y Polonia

Violines I

Violines II

Bajo

14

Mar. Rob. y Pol.

1. MARIANO	El tra - ta - do de	mu - chas	que van	al Pra - do
2. ROBLES	Ca - si to - dos los	bie - nes	en es - te mun - do	
3. POLONIA	A - qui mu - chos que	tie - nen	tal cual	es fe - ra

Vln. I

Vln. II

B.

23

Mar. Rob. y Pol.

el tra - ta - do de	mu - chas	que van	al Pra - do	no se le - e por
ca - si to - dos los	bie - nes	en es - te mun - do		se con - si - guen por
a - qui mu - chos que	tie - nen	tal cual	es - fe - ra	con po - co suel - do

Vln. I

Vln. II

B.

JUAN PABLO FERNÁNDEZ-CORTÉS

33

Mar. Rob. y Pol.

ho - ras, mo - ni - ta y sí, si - no por cuar - tos. no se le - e por ho - ras, mo
fal - das mo - ni - ta y sí, o pe - sos du - ros. se con - si - guen por fal - das, mo
gas - tan mo - ni - ta y sí, mu - cha pa - cien - cia. con po - co suel - do gas - tan, mo

Vln. I

Vln. II

B.

42

Mar. Rob. y Pol.

ni - ta y sí si - no por cuar - tos. Y se dan por con - clui - das.
ni - ta y sí, o pe - sos du - ros. Y por e - so las co - sas
ni - ta y sí, mu - cha pa cien - cia. Pe - ro ta - les mi - la - gros.

Vln. I

Vln. II

B.

51

Mar. Rob. y Pol.

lue - go al ins - tan - te y se dan por con - clui - das. lue - go al
van tan tro - ca - das y por e - so las co - sas van tan
en es - ta tie - rra pe - ro ta - les mi - la - gros. en es

Vln. I

Vln. II

B.

SONSONETES Y CUMBÉS: APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES DE LA TONADILLA

60

Mar. Rob. y Pol.

ins - tan te si el pri - mer si - lo - gis - mo, mo - ni - ta y
tro - ca - das que las gen - tes de al - bar - da, mo - ni - ta y
ta tie - rra los ha - ce el ma - yo - raz - go, mo - ni - ta y

Vln. I

Vln. II

B.

67

Mar. Rob. y Pol.

si, co - mien - za en dar - se si el pri - mer - si - lo - gis - mo, mo -
si, lle - van ca - sa - ca que las gen - tes de al - bar - da, mo -
si, de la pa - cien - cia los ha - ce el ma - yo - raz - go, mo -

Vln. I

Vln. II

B.

[D.C.] dos mas

74

Mar. Rob. y Pol.

ni - ta y si, co - mien - za en dar - se.
ni - ta y si, lle - van ca - sa - ca.
ni - ta y si, de la pa - cien - cia.

Vln. I

Vln. II

B.

Allegro assai

87 [a 2]

Ob.

Tp. (Do) [a 2]

Polonia

Robles

Mariano

Vln. I

Vln. II

B.

A - qui po - la - qui - tos a - qui - ca - ri - ñi - tos

A - qui po - la - qui - tos a - qui - ca - ri - ñi - tos

A - qui po - la - qui - tos a - qui - ca - ri - ñi - tos

f *p* *f* *p* *f*

90

Ob.

Tp. (Do)

Polonia

Robles

Mariano

Vln. I

Vln. II

B.

con - clu - ye - la j - de - a, a bur y man - dar con - clu - ye la j - de - a a - bur y man

con - clu - ye - la j - de - a, a bur y man - dar con - clu - ye la j - de - a a - bur y man

con - clu - ye - la j - de - a, a bur y man - dar con - clu - ye la j - de - a a - bur y man

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

SONSONETES Y CUMBÉS: APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES DE LA TONADILLA

99

Ob. *ff*

Tp. (Do) *ff*

Polonia
dar con - clu_ yela j - de_ a a - bur yman - dar a - - bur y man - dar a -

Robles
dar con - clu_ yela j - de_ a a - bur yman - dar a - - bur y man - dar a -

Mariano
dar con - clu_ yela j - de_ a a - bur yman - dar a - - bur y man - dar a -

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

B. *ff*

108

Ob. [a 2]

Tp. (Do) [a 2]

Polonia
bur y man dar a - bur y man - dar.

Robles
bur y man dar a - bur y man - dar.

Mariano
bur y man dar a - bur y man - dar.

Vln. I

Vln. II

B.