

PRESENTACIÓN

Con este volumen culmina el proyecto de edición integral de las veinticuatro tonadillas conservadas de Jacinto Valledor (Madrid, 1744 - ¿Madrid?, 1809) que se inició en 2019 con la publicación de trece tonadillas del compositor en el volumen 84 de esta misma serie Monumentos de la Música Española. La presente entrega incluye once composiciones fechadas entre 1785 y 1797, etapa de madurez de Valledor, en la que estuvo establecido en la capital española tras épocas en las que había trabajado intensamente en Barcelona y otras localidades. No hay que descartar que en el futuro puedan aparecer nuevas tonadillas atribuibles a Valledor, dado que hay algunas etapas de su vida de las que no han podido localizarse obras. En cualquier caso, el conjunto de las veinticuatro tonadillas recuperadas de este autor constituye un corpus interesante para poder estudiar la evolución del género a lo largo del siglo XVIII y permite interpretar estas obras en conciertos, representaciones y grabaciones modernas.

Hasta estos dos volúmenes con obras de Jacinto Valledor, en Monumentos de la Música Española no se había dedicado atención a la tonadilla. Cuando en 1941 Higinio Anglés inició la colección, continuada después dentro del Instituto Español de Musicología del CSIC en Barcelona fundado en 1943, José Subirá ya había publicado la mayor parte de sus monumentales aportaciones sobre la tonadilla escénica, punto de partida imprescindible todavía hoy para cualquier estudio relacionado con el tema.¹ Subirá, muy vinculado a Anglés, colaboró con el Instituto Español de Musicología desde 1944 y fue secretario de la sección madrileña de esa institución,² pero no sabemos si llegó a plantearse publicar tonadillas en Monumentos de la Música Española, donde hubiera sido posible editar las obras con su instrumentación completa. El propio Subirá había renunciado expresamente a editar las orquestaciones originales de las tonadillas en sus publicaciones de los años treinta del siglo XX en aras de conseguir una mayor difusión mediante transcripciones para canto y piano, y siguió editando arreglos y adaptaciones de tonadillas en diversas editoriales durante casi toda su vida.³ Como es bien sabido, en la consideración

¹ Me refiero principalmente a las obras de José Subirá: *La tonadilla escénica. Tomo primero. Concepto, fuentes y juicios. Origen e historia* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928), *La tonadilla escénica. Tomo segundo. Morfología literaria. Morfología musical* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1929), *La tonadilla escénica. Tomo tercero. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1930), *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras, con una descripción sinóptica de nuestra música lírica* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1932) y *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores* (Barcelona: Labor, 1933), además de otras publicaciones y ediciones musicales del autor sobre el tema.

² Para la biografía de Subirá, véase María Cáceres-Piñuel, *El hombre del rincón. José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España* (Kassel: Reichenberger, 2018).

³ En *La tonadilla escénica. Tomo tercero*, p. 8, Subirá, al describir los criterios editoriales aplicados a las transcripciones musicales, menciona: “Nuestro deseo, así como el de algunos musicólogos nacionales y extranjeros, hubiera sido reproducir exactamente las tonadillas, poniendo en partitura esos textos manuscritos, pues ello habría fortificado el interés musicológico de nuestro estudio. Hemos desistido, sin embargo, de proceder así, en atención a que la necesidad de que esas obras menores de nuestro teatro lírico alcancen más amplia difusión, lo que se logrará presentándolas transcritas para piano, y en atención a la conveniencia de recopilar buen número de ejemplos,

de la tonadilla ha sobrevolado hasta fechas recientes la percepción de que se trata de uno de los “géneros menores”, denominación con connotaciones despectivas que hoy en día está en revisión y que es preferible sustituir por la más atinada “géneros breves”.⁴ La consideración “menor” de la tonadilla se refleja en el escueto tratamiento que ha recibido en las principales obras de síntesis sobre la música española.⁵

Mientras la tonadilla tuvo consideración de obra “menor”, seguramente era difícil imaginarla dentro de Monumentos de la Música Española, colección que en origen se propuso “editar las obras maestras de nuestra música nacional desde el siglo XV hasta fines del XVIII”.⁶ Desde la perspectiva actual, cada vez más multicultural, descentralizada y global, el concepto de “obra maestra” resulta particularmente problemático de definir, especialmente dada la escasez de buenas ediciones musicales disponibles en el caso de la música hispánica para poder establecer términos de comparación. No cabe duda de que en el género tonadilla, como en todos los demás, hay creaciones más logradas y de mejor calidad que otras, pero también ha de considerarse que una tonadilla, a pesar de su carácter breve y efímero, puede ser tan “obra maestra” en su género como una ópera, una misa, una sinfonía o un cuarteto en sus respectivas categorías, por mencionar solo algunos ejemplos. Para poder establecer un *ranking* de calidad dentro de cada género o estilo sería indispensable contar con un corpus representativo de composiciones publicadas con criterios editoriales cuidados y modernos. Estos volúmenes con todas las tonadillas de Jacinto Valledor conservadas con música aportan precisamente nuevos materiales en esta dirección.

Continuando con los criterios establecidos en el primer volumen con obras de Valledor, Aurèlia Pessarrodona presenta aquí de nuevo no solo una edición crítica de las partituras y el estudio de su contexto histórico y estético, sino también la edición completa de los libretos de las tonadillas. Las partituras integran las *parolas* o secciones declamadas de las tonadillas en los lugares correspondientes. Un proceso editorial de este tipo, en el que han de manejarse fuentes de diversa naturaleza y con frecuencia poco cuidadas por su carácter efímero, resulta complejo, pero permite adentrarse en la esencia y peculiaridades musicales del mundo de la tonadilla, del que todavía quedan muchos aspectos por conocer en profundidad.

Particularmente interesantes son las reflexiones que plantea la autora del volumen sobre los estilos de canto español e italiano en el repertorio tonadillesco. Algunos estudios previos han considerado que hubo una escuela de canto teatral con una vocalidad y técnica típicamente hispánicas hasta finales del siglo XVIII, cuando supuestamente habría entrado la masiva influencia de la técnica vocal italiana. Aurèlia Pessarrodona, en cambio, a partir del tratamiento vocal analizado en las tonadillas de Valledor, subraya indicios de que las técnicas vocales italiana y española pudieron haber convivido simultáneamente al menos desde mitades del Siglo de las Luces y sugiere

lo cual, con la limitación inevitable de la longitud impuesta a este volumen, hubiera sido absolutamente imposible de haber presentado los textos en partitura”. Véase un listado de las adaptaciones y armonizaciones de tonadillas realizadas por Subirán en Cáceres-Piñuel, *El hombre del rincón*, pp. 340-343.

⁴ Véase el volumen *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008). El capítulo de Joaquín Álvarez Barrientos en ese volumen, “Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada” (pp. 13-39) traza la evolución de la consideración de los géneros teatrales breves desde el punto de vista literario y muestra muchos paralelismos con aspectos musicales.

⁵ Por ejemplo, en la más reciente síntesis sobre la música hispánica del siglo XVIII, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 4. La música en el siglo XVIII*, ed. José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), aunque se reconoce que la tonadilla “fue, sin duda, el género musical más popular en los escenarios españoles durante la segunda mitad del siglo XVIII” (p. 528), solo se le dedica un breve resumen de cinco páginas (pp. 528-532) y un par de ejemplos musicales (pp. 533-536), en contraste con un número mayor de páginas dedicadas a la ópera y a la zarzuela (pp. 399-429, 500-528).

⁶ Higinio Anglés, “Introducción”, en Higinio Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*, Monumentos de la Música Española, 1 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), p. 6.

que probablemente los propios cantantes escogían uno u otro estilo y vocalidad en función de las necesidades del repertorio. Este debate, abierto a futuras investigaciones, invita a abordar el estilo vocal e interpretativo de las tonadillas no solo asociado a cuestiones costumbristas y “nacionales” (muy influenciadas por la historiografía dominante en cada momento), sino también a partir de rasgos del propio repertorio musical y de la acción dramática.⁷

Aurèlia Pessarrodona destaca las posibilidades de proyección pedagógica de las tonadillas para estudiantes de canto, dado que permiten una inmersión en la escena musical con obras breves de tesituras y niveles de dificultad variados. A ello habría que añadir la deseable proyección didáctica de estas obras también en el terreno del análisis musical de los géneros breves de teatro. No parece razonable seguir percibiendo la escena musical española del siglo XVIII principalmente solo a partir de interpretaciones y análisis de óperas italianas o de otros países centroeuropeos, aunque también estas fueran difundidas en el mundo hispánico. Un género tan popular y con tanta circulación en la España peninsular y en Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del XIX como fue la tonadilla, del que además quedan numerosas fuentes, merece ser mejor conocido y formar parte de los materiales manejados por el alumnado de conservatorios, universidades y otros centros de enseñanza.⁸ No se trata de primar un género sobre otro, sino de no desdeñar ninguno para tener una visión más completa y equilibrada de lo que debió de ser la percepción del teatro musical dieciochesco en el mundo ibérico y de lo que representa su legado patrimonial en nuestros días.

Las tonadillas publicadas en este volumen muestran una vez más el enorme valor del género y de sus fuentes como reflejo de prácticas musicales de la época. Por ejemplo, aunque el lenguaje violinístico es en estas piezas casi siempre sencillo, evidencia el avance en la precisión de indicaciones dinámicas y expresivas y otros detalles de interés. En algunos pasajes de las tonadillas *La cantada vida y muerte del general Malbrú* y *El instruido de moda* (ambas de 1785) se observan en las partichelas originales de los instrumentos de cuerda pequeños círculos sobre las notas similares a los actualmente empleados para indicar armónicos, pero que no parecen buscar ese efecto. Como explica la autora en su estudio, probablemente esos signos indicaban, igual que en el tratado de violín de José Herrando (1756), que las notas afectadas debían tocarse “arco abajo”.⁹ Diversos especialistas consultados han puesto de manifiesto que ese detalle notacional aparentemente insignificante dista de tener una interpretación clara y unívoca en fuentes coetáneas europeas, con lo que las partichelas de Valledor añaden materiales para profundizar en la discusión.

Las tonadillas de Valledor permiten asomarse, a través de un lenguaje musical galante y fácil de llegar al público, a conocer parte de la realidad social y de la de algunos de sus personajes más característicos. En este volumen reaparecen tópicos caricaturescos sobre las relaciones de pareja (oposición hombre-mujer), la transgresión moral mediante escauceos amorosos con parejas fuera del matrimonio, la representación cómica del abate que corteja a una mujer casada y queda burlado, y la caracterización irónica (musical y escénica) de personajes extranjeros, como los italianos, franceses e ingleses, en contraposición a los majos locales. Especialmente cómicos

⁷ Para una crítica de los aspectos nacionalistas en los estudios de Subirá sobre la tonadilla, véanse, entre otras aportaciones, Elisabeth Le Guin, “‘The glory of having a national music’: A translation of and critical commentary on the first two sections of José Subirá’s ‘La tonadilla escénica: sus obras y sus autores’ (1933)”, *Music and Letters*, 94/3 (2013), pp. 452-486; y Cáceres-Piñuel, *El hombre del rincón*, pp. 152-156.

⁸ Subirá, *La tonadilla escénica. Tomo tercero*, p. 5, menciona haber manejado “unas dos mil obras, cuyo estudio se halla al alcance de quien quiera examinarlas en Madrid”. A ellas habría que añadir las existentes en otros fondos de tonadillas en España e Hispanoamérica.

⁹ José Herrando, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso* (París: Mlle. Vendôme, 1756), pp. 10-16; una reproducción del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España es accesible en el enlace: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061123&page=1>>.

son los pasajes en los que supuestos extranjeros hablan y cantan en sus hipotéticos idiomas, dando lugar a una jerga difícil de editar científicamente, pero que hemos de suponer que resultaría inteligible para el público. Piénsese, por ejemplo, en las intervenciones del inglés que corteja a una viuda en la tonadilla *Los genios opuestos* (1787), que repite varias veces, entre otras palabras inventadas, la expresión macarrónica “pit inglés”, que parece una transcripción pseudofonética del inglés “speak English”. En una época en la que abundaba la población analfabeta y el acceso a aprender idiomas extranjeros era impensable para las clases mayoritarias, resulta interesante constatar cómo caracterizó Valledor la alteridad a través de esos personajes “extranjeros”, reflejando aquellos rasgos sonoros distintivos que el oído popular era capaz de asimilar. El juego de equívocos lingüísticos debió de divertir sin duda al público del siglo XVIII y su potencial cómico permanece vigente (e incluso resulta reforzado) entre espectadores actuales que con frecuencia pueden tener conocimientos de varios idiomas.

Jacinto Valledor fue considerado por José Subirá como uno de los principales compositores de tonadillas en la etapa que él denominó de “madurez” del género.¹⁰ Es de desear que intérpretes y programadores culturales contemporáneos se animen a revivir las tonadillas de Valledor, miniaturas escénico-musicales cuya inmediatez y fuerza teatral pueden deparar diversión y deleite al público actual, además de favorecer una inmersión histórica en el contexto social del siglo XVIII hispánico.

MARÍA GEMBERO-USTÁRROZ

Directora de Monumentos de la Música Española

Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades - CSIC, Barcelona

¹⁰ Subirá, *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, p. 147: “Esteve, Laserna, Rosales y Valledor son, como se ve, cuatro figuras destacadas del teatro lírico hispánico, tan mal conocido hasta hoy y tan digno de mejor fortuna”.