

Aurèlia Pessarrodona

LA TONADILLA HOY: TRES VISIONES DESDE EL EXTRANJERO¹

La tonadilla de la segunda mitad del siglo XVIII —llamada «escénica» por José Subirà para distinguirla de la «canción suelta», pero que en la época nunca fue denominada así— es, tal vez, uno de los géneros más originales del panorama lírico-musical español, pero, a su vez, uno de los que ha recibido una atención más desigual por parte de investigadores e intérpretes. Después de años de pesado lastre nacionalista, resulta necesario reflexionar sobre la situación actual de las investigaciones, sobre todo por el giro radical que han recibido en los últimos años gracias a aportaciones de tres investigadoras —mujeres— desde el extranjero: Rebecca Haidt, Elisabeth Le Guin y quien escribe estas líneas, Aurèlia Pessarrodona.

Los estudios sobre la tonadilla han vivido durante muchos años bajo la sombra de José Subirà, quien hizo un trabajo ingente y muy meritorio, pero ya desfasado. Las publicaciones principales de Subirà sobre este género musical se remontan a las décadas de 1920 y 1930,² pero tanto el peso de la concepción nacionalista, en principio muy sólida, que el autor adoptaba, como los casi inexistentes cambios de punto de vista a lo largo de su longeva vida, llevó a considerar estos trabajos casi definitivos hasta la década de 1990.³ Subirà seguía la línea nacionalista y regeneracionista de Emilio Cotarelo y Felipe Pedrell, desarrollando de modo más sistemático la frase, ya clásica, de este último según la cual la tonadilla era:

[...] un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura que se reflejó, como es natural, en las costumbres, y contra el italianismo de la música.⁴

Así pues, la tonadilla se concebía como bastión de la verdadera esencia musical española insertada en un costumbrismo de apariencia realista. En torno a este punto de vista, Subirà desarrolló una concepción *biológica* y

Matèria, núm. 9, 2015,
ISSN 1579-2641, p. 179-186

Recepció: 18-6-2015
Acceptació: 13-7-2015

¹ Para un estado de la cuestión exhaustivo sobre los estudios de la tonadilla hasta el año 2010 me remito a mi tesis doctoral «La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)», Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i Musicologia, 2010, concretamente a la parte primera del vol. I.

² Véase José SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, 3 vol., Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930; *Id.*, *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras, con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932; *Id.*, *La tonadilla escénica. Sus obras y autores*, Barcelona, Labor, 1933. Para profundizar en la figura de Subirà, véanse los trabajos de María CÁCERES PIÑUEL: «José Subirà y la recuperación de la tonadilla

escénica (1928-1932)», *Arti-grama*, 26, 2011, p. 837-856 y su tesis doctoral inédita «Musicología, nacionalismo y activismo social en la España de entreguerras. Unabiografía intelectual de José Subirà (1882-1980)», Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2014.

³ Véase Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS: «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada», Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y Begoña LOLO (eds.): *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, CSIC-UAM, 2008, p. 13-39, en que resume las diversas ideologías que han teñido las historiografías sobre el teatro breve dieciochesco.

⁴ Felipe PEDRELL, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Berea, 1898, vol. I, p. xiii.

⁵ J. ÁLVAREZ BARRIENTOS: «Acerca de la historiografía...», p. 28.

⁶ Publicada recientemente en Julio GÓMEZ: «Don Blas de Laserna, un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero», *Escritos de Julio Gómez*, recopilación y comentarios de Antonio Iglesias, Madrid, Alpuerto, 1986, p. 69-165. La siguiente cita resulta muy ilustradora: «La crítica moderna, que en música suele pecar de ligera en España, ha presentado

organicista sobre la tonadilla, y la consideraba como un ser vivo que nace y crece hasta que es atacada por el virus de lo extranjero, que provoca su irremediable muerte. La causa de tal estrago no era otra que la resistencia al cambio: tal como indica Álvarez Barrientos, en esta concepción de los géneros breves dieciochescos «cualquier cambio era una traición al modelo».⁵

La concepción organicista de Subirà proporcionaba un engranaje teórico de apariencia muy sólida que ha funcionado hasta la década de 1990, ahogando otras posturas anteriores, más realistas, como la de Julio Gómez, en su tesis doctoral sobre Blas de Laserna (1913),⁶ o la de Joaquín Nin, expuesta en el prólogo del segundo volumen de su *Quatorze Aïrs Anciens d'Auteurs Espagnols* (1926), donde reconoce la influencia italiana en la tonadilla como «idioma universal» de la música del siglo XVIII.⁷

Después de Subirà, los intentos por revitalizar los estudios sobre la tonadilla han sido muy notables. Hubo una necesaria —aunque todavía muy insuficiente— publicación de repertorio con criterios actualizados,⁸ al mismo tiempo que un creciente interés por el género desde los estudios literarios. En la década de 1990, en pleno auge de las investigaciones sobre el sainete dieciochesco, filólogos e historiadores del teatro se acercaron a la tonadilla buscando respuestas a preguntas que los estudios de Subirà ya no podían contestar, a pesar de considerarlos definitivos en el ámbito musical.⁹ Este posicionamiento queda muy bien resumido en la siguiente cita de Alberto González Troyano en su artículo «En torno a la *tonadilla* escénica» (1996):

Tanto por la validez del material acopiado por Subirà como por el juego ejercido por la tonadilla en el conjunto del teatro y de la cultura del siglo XVIII, debería avivarse el acercamiento literario e interpretativo hacia este tipo de piezas.¹⁰

Estos trabajos pusieron de manifiesto la necesidad de abordar la tonadilla también desde la literatura, hecho que constató un patente desequilibrio en los estudios sobre el teatro breve dieciochesco. Tal como indica Andrés Amorós (2003), «hoy tenemos ya suficientemente clara la importancia estética, teatral y social del sainete. Hace falta realizar un proceso semejante con la tonadilla escénica».¹¹

Pero este objetivo no podía llevarse a cabo de manera unilateral, sino que era necesario un diálogo entre disciplinas. Las dificultades para estudiar la tonadilla desde la transversalidad que necesita llevó a la musicóloga Begoña Lolo a calificarla como «género maldito» en un artículo de 2002,¹² a modo de estado de la cuestión de los estudios sobre la tonadilla, dando a conocer las fuentes principales y exponiendo las problemáticas

metodológicas del género, sobre todo el desequilibrio entre estudios musicales y literarios, y la necesidad de investigaciones que abarquen el contexto teatral de las obras.

De hecho, la misma profesora Lolo dirigió varios proyectos de investigación sobre la tonadilla en la Universidad Autónoma de Madrid, lo que supuso una importante difusión del género gracias, entre otros, a la grabación de un CD con tonadillas (2003)¹³ y la exposición *Paisajes sonoros de Madrid en el siglo XVIII. La tonadilla escénica* (2003), cuyo catálogo incluye artículos que ayudan al profano a entender el género desde perspectivas muy diversas: contexto histórico-social, teatral, coréutico, de vestuario, etcétera.¹⁴ También publicó la transcripción de cuatro tonadillas de Antonio Rosales, junto con una introducción sobre su vida y obra, incluido el inventario de su producción teatral (2005).¹⁵

De todos modos, donde quedó más patente la voluntad de diálogo entre disciplinas fue en eventos que reunieron a varios especialistas, como el seminario «Teatro y música en la época de Manuel García» (Cádiz, 18-21 de noviembre de 2004), donde se encontraron historiadores, filólogos y musicólogos para abordar el personaje de Manuel García y su contexto;¹⁶ y el congreso «Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII» (Madrid, 3-10 de marzo de 2007),¹⁷ que, de manera significativa, fue organizado por la musicóloga Begoña Lolo y el filólogo Joaquín Álvarez Barrientos, lo cual manifiesta claramente la voluntad de diálogo entre estudiosos de ambas disciplinas.

Las investigaciones posteriores se han decantado por una visión de la tonadilla que rompe, ya no solo fronteras epistemológicas, sino también geográficas, e incluso idiomáticas. En los últimos años se han publicado dos libros en inglés, escritos por autoras estadounidenses, que han dado un vuelco radical a la visión tradicional del género. El primero de ellos es *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain* (2011),¹⁸ de Rebecca Haidt, profesora de Estudios Hispánicos de la State University of Ohio. El propósito inicial de Haidt era estudiar la petimetría femenina, las modas y el lujo en la sociedad española del siglo XVIII, pero la conclusión más llamativa queda resumida con la siguiente elocuente frase de la propia autora: «I began writing what I thought would be a book about women and shopping, and it turned out to be a book about women, work and poverty».¹⁹ En efecto, la gran sorpresa, tanto para Haidt como para el lector, es que un trabajo que tenía que tratar sobre la moda de superficiales petimetras dieciochescas se convierte en una especie de «descenso a los infiernos» de la pobreza, el trueque, la segunda mano y el reciclaje que desentraña las complejas condiciones de las mujeres de Madrid, en un contexto social, económico y laboral a medio camino entre la mentalidad mercanti-

a los tonadilleros como una escuela de violenta reacción nacional en contra del italianismo. Esto, que a primera vista parece exacto y nos es simpático, está completamente reñido con la realidad. [...] la generación nueva de músicos abiertos a las corrientes modernas del arte se educaron, como no podía ser menos de suceder, en la música italiana; Misón recibió su instrucción musical tocando en el Teatro del Buen Retiro las óperas de la escuela de Alejandro Scarlatti; Esteve y Rosales vivieron más de Pergolesi y Hasse que de Patiño, Mateo Romero o Clavijo. D. Blas de Laserna funda su orgullo profesional en que sus tonadillas sean piezas de ópera de tanta importancia como las que hacen los italianos» (p. 75-76).

⁷ Dice Nin: «Tous les grands musiciens du XVIII^e se sont servis, non pas précisément de la langue italienne, mais d'une langue d'origine italienne, devenue la langue musicale européenne par l'apport des qualités natives particulières à chaque nation. Le substratum de cette langue était italien, c'est entendu; mais sa forme d'expression abatit toutes les conditions, les modalités et les vertus d'un idiome universel» (Joaquín NIN, *Quatorze Airs Anciens d'Auteurs Espagnols librement armonices et publiés par Joaquín Nin*, París, Max Eschig, 1926, p. II). Y más adelante califica, sin ningún complejo, una pieza de la tonadilla de Esteve *El luto de Garrido por la muerte de la Caramba* como

«italianisme à la Gluck» (*ibid.*, p. IV).

⁸ Pablo ESTEVE, *Tonadillas escénicas a solo*, ed. de Fernando J. Cabañas Alamán, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid, 1992; *Id., et alii, Tonadillas (I)*, edición de Javier Suárez-Pajares, Madrid, ICCMU, 1997.

⁹ Destacan los trabajos de Alberto ROMERO FERRER: «Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1, 1991, p. 105-128, y «Dionisio versus Apolo. Risa, provocación y erotismo en el teatro ilustrado: las estrategias de la tonadilla escénica», *El Bosque*, 9, septiembre-noviembre de 1994, p. 105-113; César REAL RAMOS y Luis ALCALDE: «La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII», Rainer KLEINERTZ (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Actas del Simposio Internacional, Salamanca, 1994, Kassel/Berlin, Reichenberger, 1996, p. 125-145; René ANDIOC: «Les Français vus par les tonadilleros de la fin du XVIII^{ème} Siècle», *Bulletin Hispanique*, vol. 96, n.º 2, 1994, p. 353-375; María ANGULO EGEA: «Una tonadilla escénica. La Anita de Joaquina Comella con música de Blas de Laserna», *Salina*, 12, noviembre de 1998, p. 76-90.

¹⁰ Alberto GONZÁLEZ TROYANO: «En torno a la tonadilla es-

lista del antiguo régimen y los inicios de la revolución industrial y el capitalismo.

Estas reveladoras conclusiones están apoyadas, precisamente, por unos testimonios de excepción: sainetes y tonadillas. El aspecto más original del libro de Haidt es su metodología transversal: siguiendo trabajos como los de William Sewell,²⁰ o el más reciente de Carolyn Steedman,²¹ Haidt considera que la literatura popular de la época aporta información de gran valor acerca de estas actividades socioeconómicas que, muy a menudo, no han quedado registradas en la documentación de archivo. En este caso, los sainetes y las tonadillas funcionaban como pequeños espejos de esta realidad, y sus deformaciones caricaturescas y fictivas reflejan tensiones de una cotidianidad real que el público vivía cada día en la calle y en sus casas.

El libro de Haidt no resuelve la dicotomía epistemológica entre texto y música, ya que solo tiene en cuenta los textos, y deja el aspecto musical para estudiosos con competencias musicológicas.²² Pero sus análisis de libretos de tonadillas ayudan a que argumentos y personajes, sobre todo femeninos, de estas obras encuentren su lugar dentro de su contexto socioeconómico más allá de los tópicos sostenidos habitualmente. Por ejemplo, el análisis del texto de la tonadilla a dúo *La petimetra y el trapezista*, de Pablo Esteve (1779), realizado en el capítulo VIII, «*Petimetras and ragpickers: "La flor de Europa"*», aporta datos determinantes para entender el último escalón de este viaje al inframundo social: los traperos funcionaban como agentes recicladores que daban nueva vida al retal, formando así un curioso «anillo de Moebius» con la primera estación del viaje, las petimetras.

Asimismo, gracias a los textos de sainetes y tonadillas, Haidt desmiente el tópico acerca de la oposición maniquea entre petimetras y majas, por lo general entendida como antagonismo entre lo popular y cierta élite, o lo autóctono y lo extranjero, al mismo tiempo que da explicación al origen del majismo, entendiéndolo como un fenómeno de inmigrantes trabajadores de las clases bajas madrileñas que, al quedarse fuera de la protección gremial, se reivindicaban a sí mismos como grupo perteneciente a Madrid de pleno derecho. Se trata, pues, del «desvelamiento» de la dura realidad que subyacía en las obras de carácter simpático, amable...

Y musicalmente *galante*, tal como expone en profusión el otro libro, *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (2014), de Elisabeth Le Guin,²³ profesora de Musicología de la Universidad de California, quien ya realizó un planteamiento muy original de la obra de Boccherini —compositor muy cercano al entorno tonadillesco— en su *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*.²⁴ El libro de Le

Guin es la primera monografía en inglés sobre la tonadilla, consiguiendo con ello la consolidación del género en el mundo académico fuera del ámbito estrictamente hispanohablante y su reconocimiento como una de las manifestaciones más ricas y originales de teatro musical europeo de la segunda mitad del siglo XVIII. Le Guin ofrece una visión muy creativa del tema, destinada, sobre todo, a estudiosos no familiarizados con el teatro español del siglo XVIII; asimismo, su planteamiento, de corte posmoderno, carece de la vocación de la sistematicidad omniabarcante de Subirà, ya que concibe el libro en varios capítulos entrelazados que tratan diversos temas en torno al género y que pueden leerse de manera independiente y sin orden concreto.

Tal como indica el título, el punto de partida de Le Guin es la *performance*: la tonadilla como género concebido *para* el teatro. Según esta perspectiva, para entender la tonadilla no podemos quedarnos solo con el análisis del texto y la música, sino que hay que entender ambos aspectos en su conjunto dentro de un contexto que también abarca los mismos intérpretes y las circunstancias de representación. Sin embargo, los documentos que nos han llegado, sobre todo manuscritos musicales y apuntes de teatro, son solo una mínima parte de una realidad teatral que se nos escapa, pero que era lo que en realidad daba sentido al género. Si Haidt revelaba la dura situación social que se esconde en textos amables, Le Guin intenta hacer lo mismo desvelando la teatralidad de la tonadilla, aquello del acto performativo que se escapa al puro dato documental, pero que conecta con cualquier interpretación que se quiera hacer hoy en día.

Para Le Guin, el ritmo deviene un aspecto esencial de la teatralidad de la tonadilla, ya que considera que es aquello que le da cohesión musical como ordenante de la narración dramática, hasta el punto de poner en boca de un imaginario Tomás de Iriarte que en estas obras «the argument moves along with an admirable speed, thanks to the rhythmic ordering of the music».²⁵ El ritmo en la tonadilla proporciona una periodicidad a la frase musical gracias a la cual se organiza todo el discurso narrativo, e incluso puede darnos pistas sobre los movimientos de los actores en el escenario. En este sentido resulta muy interesante el análisis gestual que hace Le Guin de las seguidillas de *La fuga de la Pulpillo* (1784), de Blas de Laserna, realizando lo que ella denomina «Hypothetical Gestual “Score”» a modo de *canovaccio* músico-gestual de la *Commedia dell’Arte*.²⁶

El análisis que hace Le Guin del ritmo en la tonadilla está estrechamente relacionado con la periodicidad del *estilo galante*, concepto que por fin ha adquirido carta de autenticidad gracias a trabajos como el de Heartz (2003)²⁷ y Gjerdingen (2007),²⁸ que toman como objeto de estudio el estilo musical de origen italiano que se convirtió en la *koiné* musical de la Europa

cénica», Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y José CHECA BELTRÁN (eds.): *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar y Piñal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 487-492.

¹¹ Andrés AMORÓS: «El mundo de la tonadilla», *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica* (catálogo de la exposición, Museo de San Isidro, Madrid, mayo-junio, 2003), Madrid, Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 33-36: 36.

¹² Begoña LOLO: «La tonadilla escénica, ese género maldito», *Revista de Musicología*, 25, n.º 2, 2002, p. 439-466.

¹³ *El maestro de baile y otras tonadillas*, Ensemble Elyma, Gabriel Garrido (dir.), K617, Harmonia Mundi, 2003, K617151.

¹⁴ *Paisajes sonoros*.

¹⁵ Begoña LOLO y Germán LABRADOR, *La música en los teatros de Madrid*, vol. 1: *Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid, Alpuerto, 2005.

¹⁶ A raíz de este evento se publicó el libro de Alberto ROMERO FERRER y Andrés MORENO MENGÍBAR (eds.), *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Cádiz, Universidad, 2006.

¹⁷ J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y B. LOLO (eds.), *Teatro y música...*

¹⁸ Rebecca HAIDT, *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*, Oxford, Voltaire Foundation, 2011.

¹⁹ *Id.*, p. 307.

²⁰ William SEWELL, *Work and Revolution in France: the Language of Labor from the Old Regime to 1848*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

²¹ Carolyn STEEDMAN, *Master and Servant. Love and Labouring the English Industrial Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

²² Véase R. HAIDT, *Women, Work...*, p. 44.

²³ Elisabeth LE GUIN, *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2014.

²⁴ *Id.*, *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*, Berkeley, University of California Press, 2006.

²⁵ *Id.*, *The Tonadilla...*, p. 35.

²⁶ *Id.*, p. 78-82.

²⁷ Daniel HEARTZ, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York / Londres, W. W. Norton & Company, 2003.

²⁸ Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

²⁹ Véase Aurèlia PESSARRODONA: «El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)», *Revista de Musicología*, 30, 1, p. 9-48.

³⁰ Véase Aurèlia PESSARRODONA: «La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)», 3 vols., tesis doctoral inédita diri-

del setecientos. Aunque este punto de vista aplicado a la tonadilla no es nuevo,²⁹ esta por fin queda inscrita de modo natural en las corrientes musicales europeas del momento, con sus peculiaridades y sin ningún complejo, tal como ya habían preconizado Gómez y Nin en el periodo presubirano.

Dentro de esta actualización de los estudios sobre la tonadilla se añaden las investigaciones que llevo haciendo desde hace años, primero con mi tesis doctoral, y después ampliada gracias a dos estancias posdoctorales en la Universidad de Bolonia. El punto de partida es mi tesis, todavía inédita, sobre Jacinto Valledor,³⁰ un compositor del que se ha conservado muy poca obra —solo 25 tonadillas de una producción mucho más numerosa, que por desgracia se ha perdido—, pero cuyo perfil permitía actualizar los estudios sobre la tonadilla, sobre todo en dos sentidos: su relación con Cataluña —Valledor desarrolló buena parte de su carrera en Barcelona— y el estudio de su complejidad transversal gracias al análisis en profundidad de un número reducido de obras.

El primer aspecto presenta un corte notablemente positivista, con rescate de datos y transcripciones de obras,³¹ pero también con aportaciones sobre el cultivo de tonadillas en Barcelona que han permitido descentralizar un género por lo general muy asociado a Madrid, pero que estaba presente en toda la geografía española, incluida Hispanoamérica, adaptándose a los gustos de cada lugar.³²

Por otra parte, el número reducido de obras de Valledor permitió un estudio en profundidad basado, sobre todo, en la vocación comunicativa de la tonadilla como género lírico breve que buscaba atraer de manera eficaz al público con gran economía de medios.³³ En esta línea de investigación adquiere un papel muy importante, por ejemplo, la música de danza, estudiada junto con la coreóloga María José Ruiz Mayordomo, ya que en la tonadilla, los ritmos y aires de danzas y bailes funcionaban como *topoi* con una gestualidad intrínseca de gran fuerza comunicativa.³⁴

Esta idea ha llevado al estudio del *cuerpo tonadillesco* como principal polo de atracción del género, que puede ser tanto individual —intérpretes concretos— como abstracto —personajes estereotipados—.³⁵ En este sentido, un aspecto importante ha sido corroborar la enorme importancia de la mujer en las tonadillas a solo hasta el punto de poder ser consideradas la máxima expresión de la feminidad en boca y cuerpo de mujer durante el setecientos español.³⁶ El último eslabón de este recorrido *corporal* ha sido la integración de la tonadilla en mi experiencia como cantante lírica. Es, pues, una nueva manera «orgánica» de entender la tonadilla: una organización que ya no entiende como «cuerpo» todo el género como hacía Subirà, sino sus intérpretes y personajes, sus gestos y sus voces, alrededor de los cuales se construyen los elementos del drama tonadillesco.

Aún hace falta dar a conocer más repertorio en correctas ediciones críticas y prácticas y buenas interpretaciones, así como seguir estudiando este rico y sugerente género desde otros muchos puntos de vista. Pero es posible que el impulso que necesitara la tonadilla fuera la apertura de miras que aporta la distancia geográfica y cultural, americana por parte de Haidt y Le Guin, e italiana por mi parte. Se podría decir que, sobre todo gracias a los libros en inglés de Haidt y Le Guin, la tonadilla se ha «globalizado», abandonando ya la idea de formar parte de una periferia musical e integrándola en el entramado cultural del complejo siglo XVIII.

La base de este impulso ha sido, como en aquellos filósofos «de la sospecha», partir de las apariencias para desenmascarar la realidad que subyace, una realidad resbaladiza que parece descomponerse en varios aspectos de difícil conciliación —texto, música, autores, público, contextos, mujeres, hombres, intérpretes, personajes, argumentos, voces, seguidillas, arias, coplas, etcétera—, pero que forman un caleidoscopio rico y sugerente, testimonio de una realidad compleja que iba mucho más allá de músicas pegadizas o de simples contraposiciones entre petimetres y majos.

Veremos cuál será la siguiente etapa.³⁷ Quizá aquello realmente «maldito» no sea la tonadilla, sino seguir pensando en disciplinas académicas separadas en compartimentos estancos y en individualidades asociadas a cada una de ellas. Al fin y al cabo, tal como dicen que afirmaba Pedrell, «todo lo sabemos entre todos», frase de resonancias machadianas, muy adecuada para nuestro mundo de saber globalizado.

Aurèlia Pessarrodona
Universitat Autònoma de Barcelona
Aurelia.Pessarrodona@uab.cat

gida por el profesor Francesc Bonastre, Barcelona, UAB, Departament d'Art i Musicologia, 2010.

³¹ Véase *Id.*, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», *Recerca Musicològica*, 16, 2006, p. 17-63, y Manuel PLA *et al.*, *La «tonadilla» del segle XVIII i Catalunya*, edición y estudio de Aurèlia Pessarrodona, Barcelona, Tritó, 2008.

³² Véase Aurèlia PESSARRODONA: «Aportaciones al estudio del uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y B. LOLO (eds.): *Teatro y música...*, p. 117-131; *Id.*, «La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», *Scripta*, 3, juny 2014, p. 122-142; *Id.*, «Una tonadilla "ilustrada" en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor», *Cuadernos Dieciochistas*, 15, 2014, p. 335-366; *Id.*, «La tonadilla a Barcelona al voltant dels anys 1780: el segon període de Jacinto Valledor», *Revista Catalana de Musicologia*, en prensa.

³³ Véase Aurèlia PESSARRODONA: «Desmontando a Malbrú. La dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor», *Dieciocho*, vol. 35, n.º 2, otoño 2012, p. 301-331.

³⁴ Véase Aurèlia PESSARRODONA: «Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semió-

ticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Valledor (1744-1809)», Susana MORENO FERNÁNDEZ, Pedro ROXO e Iván IGLESIAS (eds.): *Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito / Music and Knowledge in Transit*, Lisboa, Colibri, 2012, e *Id.*, «Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28, enero-diciembre 2015, p. 89-116.

³⁵ Véase, por ejemplo, *Id.*, «Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, en prensa; e *Id.*, «El cuerpo tonadillesco: el cuerpo cantante en el teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico», Teresa CASCUDO (ed.): *Música y corpografías*, en prensa.

³⁶ *Id.*, «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciocheca», *Bulletin of Spanish Studies*, abril 2015, DOI: 10.1080 / 14753820.2015. 1035046.

³⁷ Durante el periodo de publicación de este trabajo se llevó a cabo el congreso *Teatro musical español del siglo XVIII (teatro breve): géneros y nuevas perspectivas* (noviembre 2015), organizado por la Real Escuela de Arte Dramático y la Universidad Autónoma de Madrid. Las aportaciones sobre la tonadilla pusieron de manifiesto el interés por aunar teoría y práctica. También está previsto que la UAM realice, en abril de 2016, un congreso sobre Blas de Laserna.

LA TONADILLA HOY: TRES VISIONES DESDE EL EXTRANJERO

Este artículo representa el estado de la cuestión sobre los estudios de la tonadilla, partiendo de la visión nacionalista de José Subirà a planteamientos más posmodernos y transversales, sobre todo a partir del año 2000. Se hace especial hincapié en las recientes aportaciones de tres estudiosas desde el extranjero: la perspectiva socioeconómica y de género de Rebecca Haidt (Ohio State University), la reciente monografía en inglés sobre la tonadilla de Elisabeth Le Guin (Universidad de California) y los trabajos de Aurèlia Pessarrodona en la Universidad de Bolonia.

Palabras clave: tonadilla, teatro musical, teatro breve, siglo XVIII, estado de la cuestión.

THE TONADILLA TODAY: THREE PERSPECTIVES FROM ABROAD

This paper presents the current state of research on the *tonadilla*, ranging from the nationalistic views of José Subirà to more postmodern and transversal approaches, specifically from the year 2000 onwards. The article focuses especially on recent contributions by three scholars from abroad: the socioeconomical and gender perspective by Rebecca Haidt (Ohio State University); the recent monograph in English on the *tonadilla* by Elisabeth Le Guin (University of California), and the essays by Aurèlia Pessarrodona at the University of Bologna.

Keywords: *tonadilla*, musical theatre, short theatre, eighteenth century, state of the art.