

Primer acercamiento al estudio de la tonadilla escénica  
en la Nueva España durante el siglo XVIII: Edición de la  
letra de la tonadilla *a solo*:  
*Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de  
las cosas de teatro*<sup>1</sup>

REY FERNANDO VERA GARCÍA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

## Introducción

La tonadilla escénica fue un género de música teatral breve — desarrollado en España en el siglo XVIII —<sup>2</sup> que solía presentarse justo después de los sainetes, esto en los entreactos de la comedia grande. Era una composición de arte menor con versos de siete y cinco sílabas, aunque también adoptó el octosílabo. La tonadilla escénica tenía dos funciones dependiendo del número de personajes: cuando actuaban en ellas más de dos, ésta podía relatar una historia popular, de marcado acento costumbrista al modo de sainete, o bien, cuando era entonada por un solo actor que interpelaba al auditorio con algún mensaje en particular, regularmente sobre aspectos de la vida cotidiana, del teatro o de tipos sociales.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo está inscrito en una investigación de mayor aliento titulada *Teatro popular mexicano del siglo XVIII* desarrollada actualmente dentro del Programa de maestría y doctorado de la UNAM y ha sido posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

<sup>2</sup> Sobre los antecedentes de la tonadilla, consúltese Rosario Pérez Mora (2008).

La tonadilla escénica — nombre acuñado por José Subirá (1928) y con el que toda la crítica concuerda hasta ahora — era ante todo una composición musical en la que la parte literaria quedaba relegada a segundo plano.<sup>3</sup> Constaba de tres partes: entable, coplas y seguidillas. La primera de ellas funcionaba como introducción y podía ser una parte netamente musical, recitada o bien cantada por un personaje que, a modo de narrador, daba cuenta somera del tema de la obra, introduciendo personajes o señalando algún otro aspecto; las coplas correspondían al desarrollo y conclusión de la pieza; finalmente, las seguidillas eran la parte final cantada y bailada que no necesariamente debía guardar relación con el resto de la pieza. No se respetaba de manera rigurosa esta disposición e incluso podían aparecer otras partes correspondientes a bailes, recitados o canciones. Los asuntos tratados eran los de personas comunes o tipos fácilmente reconocibles, por lo que el lenguaje era coloquial. De la misma manera que otro tipo de teatro breve, la comicidad era una de sus particularidades más sobresalientes. Por el número de actores que cantaban en escena, las tonadillas fueron de uno (llamadas *a solo*), dos, tres y cuatro, aunque pudieron haber existido más personajes en la nómina de la obra y por lo tanto llegar a existir tonadillas a nueve o más si era necesario.

Según demostró Begoña Lolo (2008), hacia la segunda mitad del siglo xvii, la tonadilla escénica se había modificado radicalmente, pasando de ser una pieza de teatro musical breve a convertirse en una obra en un solo acto con música, baile, recitado y decorados que demandaba su propio espacio en los coliseos. El cambio se debió sobre todo al influjo de los espectáculos de gran formato como la zarzuela, pero sobre todo por la opereta italiana que, luego de la suspensión del edicto real de 1777 que la prohibía, fue uno de los géneros más representados en los coliseos madrileños, lo cual obligó al resto de teatros a utilizar la tonadilla como una estrategia para ganar público. A esta situación debió

---

<sup>3</sup> Acerca de la instrumentación consúltese Joaquín Díaz (2008).

sumarse el hecho de que hacia 1780 en Madrid se habían dejado de montar entremeses, por lo que el espacio de todo el entreacto fue ocupado por la tonadilla. De este modo, concluye Begoña Lolo, no es de extrañar que los compositores aumentaran la extensión y la espectacularidad de la tonadilla, “con el fin de cumplimentar el tiempo de descanso que les había sido adjudicado en exclusiva y que su estilo y carácter variase al hilo de las nuevas modas que la ópera italiana había introducido, modificaciones que respondían a la necesidad de seguir buscando el favor del público en momentos de gran competencia” (2008: 44-46).

Esta situación hizo que la tonadilla estuviera emparentada casi desde su nacimiento con el sainete, pues no sólo ambos géneros compartieron el espacio del entreacto sino que llegaron a formar una mancuerna bastante compleja, al grado de representar en el imaginario del público la misma cosa, pues

los recursos, temáticas, estructuras formales, danzas, instrumentación, finalidad, carácter, etc., eran exactamente los mismos, lo que variaba era la forma en que se utilizaba cada género y sobre todo la organización interna. En el caso de los sainetes la música era utilizada de forma incidental y por lo tanto se iba aplicando en cada ocasión según la necesidad del argumento abordado e intencionalidad del autor [...] No hay que olvidar que en el sainete primaba el texto sobre la música, a la inversa de lo que sucedía en las tonadillas, las primeras eran obras de teatro a las que se ponía algún número de música en ocasiones, mientras que las segundas eran obras de música que utilizaban un argumento teatral. Por eso en las tonadillas independizadas la utilización de la música respondía a un plan prefijado y determinado por el compositor, el cual escribía una obra con una estructura formal basándose en un argumento teatral habitualmente de escasa factura literaria, pero que le permitía mostrar una gran riqueza y variedad de formas desde el punto de vista musical, particularidad que difícilmente podía realizar en obras de gran formato como óperas o zarzuelas más condicionadas por las convenciones formales (Lolo, 2008: 61-62).

El crecimiento del género de la tonadilla fue tal, que pronto se exportó a todos los confines del reino español. Se puede presumir que a la Nueva España llegaron tonadillas a partir de la segunda mitad del XVIII. Desde 1786 se observa un especial interés de los asentistas<sup>4</sup> por representar tonadillas tanto “independizadas”, por llamarlas de algún modo, como las más tradicionales (*a solo*). Según consta tanto en las hojas de avalúos como en los programas conservados del Coliseo de México, el teatro musical breve, designado de manera genérica como “pequeñas”, o bien, bajo la categoría un tanto más vaga de “piezas cantadas”, tenía una buena presencia y aceptación por parte del público. Por la cantidad de obras musicales, particularmente las piezas cantadas, nos es permitido creer que la tonadilla era el sustento principal de las jornadas teatrales y por consiguiente lo que más ganancia generaba a los asentistas. Otro detalle interesante es que, a diferencia de la gran comedia, la tonadilla siempre estaba actualizada en relación con los estrenos de Madrid. Entre una obra nueva de los coliseos del Príncipe o de la Cruz y su posterior montaje en el Nuevo Coliseo de México mediaban uno o dos años, lo cual para la época era un tiempo breve. Muchas tonadillas escénicas fueron puestas en los listados de “pequeñas”, lo cual no necesariamente alude a su extensión sino a su función de entreacto y a la relación de inferioridad que guardaban con la comedia grande.

Para 1778 los sainetes, tonadillas y seguidillas montadas en el Coliseo de México pertenecían en su mayoría a obras de origen peninsular. Enrique de Olavarría y Ferrari señala algunos títulos:

---

<sup>4</sup> Se le llamaba asentista a cualquier persona que tuviera alguna relación comercial con el gobierno. En el caso del Coliseo de México, el asentista era aquella persona que arrendaba el edificio del teatro y se encargaba de su funcionamiento. El asentista acondicionaba el teatro para su óptimo funcionamiento, programaba la cartelera anual, contrataba a las compañías de actores y orquestas de música, producía los montajes, dirigía las comedias y, algunas veces, si era competente para ello, escribía sus propias obras que incluían bailes y comedias.

Entre los sainetes en boga figuraban: *La máscara*, *El Abate hablador*, *El arcabuceado*, *El maestro de cantar*, *La Puerta del Sol*, *Los payos simples*, *El payo y la novia*, *El niño bobo*, *La tostonera*, *El paje a la greca*, *El petimetre afectado*, *La besuguera*, *La viuda*, *El marido celoso*, *Las majas celosas*, *El tecolote* y *Una tía y dos sobrinas*. En el repertorio de tonadillas, constan: *El amor buscón*, *La confusa turbada*, *Los mosqueteritos*, *El lance del ensayo*, *México adorado*, *El cuento del viejo*, *El emporio del Orbe*, *Atención, señores*, *Lo que pasa en los Cortejos*, *La maja naranjera*, *El amor de los hombres*, *Madrid de mi vida*, *Buenas noches, amado Coliseo*, *Viendo mis queriditos*, *Apoderación de las modas*, *La solterita* y *Paisanitos graciosos*. Del catálogo de seguidillas más en uso, extraigo los siguientes títulos: *Un majo de chupete*, *El mar proceloso*, *A dónde vais, suspiros*, *La dicha de que gozo*, *Cuando un amante adora*, *Queridos mosqueteros*, *A la fuente*, *Narciso*, *Aquí caigo rendida*, *No sé como me atrevo*, *Mi muerte con tu ausencia*, *Oh qué terrible pena*, *Estaba yo una noche*, *Ay de aquel que cautiva*, *Tengo una quinerilla*, *Pajarillos que en los campos*, *El dueño que yo adoro* y *Los dos son un fuego* (Olavarría, 1895: 39).

Algunos de los títulos señalados por Olavarría son en realidad sainetes. Esto se explica por la similitud que la tonadilla tenía con el género puesto en boga por Ramón de la Cruz.<sup>5</sup> En los años posteriores muchos de los títulos puestos como sainetes por Olavarría aparecen en la listas de tonadillas y viceversa. Lo que sí parece haber sido un género distinto fue la seguidilla, pues estos poemas se cantaban invariablemente al final de uno u otro género y muchas veces no guardaban ningún tipo de relación con los temas de las obras.

Así pues, de los más de dos mil ejemplares (entre comedias y piezas breves, sin incluir partituras) con los que contaba el Coliseo de México en 1786, cerca de la mitad correspondía a teatro de género breve y esto sin incluir las “sacas de comedia” o partes sueltas de comedias que se cantaban o representaban en las pau-

---

<sup>5</sup> Sobre la importancia que tuvo Ramón de la Cruz en la difusión y auge del sainete durante el siglo XVIII son sobradamente acertadas las ideas de Josep Maria Sala Valladau, particularmente aquellas vertidas en su libro *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía* (1994).

sas a modo de entreactos y que tenían una función independiente. De este tipo de teatro no es posible saber cuáles eran tonadillas, seguidillas, entremeses y sainetes, pues para la fecha los términos eran intercambiables y su función era bastante similar, y de cualquier forma no se especifica en la lista. Pese a esto, la practicidad del copista que tomaba cuenta del inventario, dejó noticia de al menos tres títulos que sabemos que funcionaron como tonadillas escénicas. Se trata de *Juanito y Juanita*, *Iztacalco* y *El indio mizteco*. Sobre el primero no cabe mayor duda de que se trata del sainete de Ramón de la Cruz compuesto hacia 1778, impreso en Madrid en 1791 y que seguramente fue musicalizado; sobre el que, por cierto, pesó una prohibición en su totalidad a partir de 1799 (AGN Inquisición, vol. 1281, exp. 7, foja 26r).<sup>6</sup>

En el caso de los dos títulos restantes son de auténtico cuño novohispano y forman parte de la gran revolución del género lírico breve que hacia la mitad del siglo XVIII marcó todo el terreno del teatro hecho en nuestro territorio. El texto de *El indio mizteco* no ha sido aún localizado, pero no sería extraño que se tratara de una tonadilla, pues es semejante a otros títulos que en efecto lo fueron como *Los indios cantores* o *El casamiento de los indios*<sup>7</sup> y que formaban parte siempre del mismo número. Por su parte, *Iztacalco* es el apócope de la tonadilla *El paseo por Iztacalco*, recientemente editada como manifestación de teatro conventual (cf. Sten y Gutiérrez, 2007). Hay razones de peso para creer que el documento editado por María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán sea en realidad una versión adaptada para teatro conventual de una obra popular (hoy perdida) representada en el Coliseo de México hacia 1786. La primera sospecha de que se trató originalmente de una tonadilla es que en los avalúos del Coliseo tanto del año de 1786 como

---

<sup>6</sup> Cf. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri (2011).

<sup>7</sup> En otro sitio, he editado esta obra como una mojiganga que después llegó al repertorio de teatro para muñecos (cf. Vera García, 2015).

de 1787 el mismo título forma parte de las listas correspondientes a *pitipiezas*<sup>8</sup> y tonadillas (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 153, rollo 17). La otra sospecha, también advertida por las editoras contemporáneas, es el elemento musical presente en la obra. En efecto, los personajes hacen alusión a música y baile, que seguramente estaban presentes en su versión de coliseo (Sten y Gutiérrez, 2007: 63). Finalmente, en cuanto a la estructura, se conservan dos de las tres partes de una tonadilla, correspondientes al entable y las coplas. Falta la seguidilla final, pero dado el último de los diálogos, dicho por el personaje de El Payo, es evidente que la tuvo: “El final del coloquio parece indicar que era el preludio para otra obra, pues El Payo dice que va a hacer un ‘juguete’, para quitar la mala impresión que su ‘tosco entendimiento’ haya podido causar a las monjas” (Sten y Gutiérrez, 2007: 57).

Por su parte, el avalúo de libretos correspondiente a 1787 demuestra que el Coliseo de México poseía más libretos y hojas sueltas de teatro musical breve que de grandes comedias. De los casi dos mil libretos sólo alrededor de medio millar correspondían a comedias. Incluido en este porcentaje están también la zarzuela titulada *Las Segadoras de Vallecas* (1768) —considerada la primera zarzuela plenamente castiza, con música de Antonio Rodríguez de Hita y libreto de Ramón de la Cruz— y una ópera titulada *San Estacio o la dicha en el precipicio*, de autor hasta ahora desconocido. Hay también once bailes escénicos y varias docenas de partituras de música de las que destacan seis sinfonías de Gaetano Brunetti y otras seis más de un autor francés de nombre Valmalder. Así pues, el mayor porcentaje lo tienen las tonadillas, sainetes y seguidillas que suman entre todas alrededor de mil quinientos títulos. No obstante, de éstos, varios aparecen repetidos. Como ya lo indicamos, debido a la plasticidad del género es

---

<sup>8</sup> Galicismo de *petite pièce*, género de la tradición teatral francesa consistente en una pieza breve en un solo acto de carácter cómico. Su homólogo hispánico sería el sainete de Ramón de la Cruz. Al respecto es muy ilustrativo el capítulo de Nathalie Bittoun-Debruyne “De otras lenguas y otras risas” (2008: 594-626).

posible que los títulos estuvieran adaptados para funcionar unas veces como sainete y otras como tonadilla.

La mayor parte de las tonadillas son de origen peninsular, aunque hay títulos que nos hacen creer fueron escritos en el territorio de la Nueva España como es el caso de *Las chichiguas*, *La chocolatera*, el ya referido *Paseo de Iztacalco*, *El majo embozado o el Tecolote*, *México Corte del alma*, *México del alma*. También existen otros títulos que aunque de origen peninsular, debieron haber sido ejecutados tomando necesariamente en cuenta al público criollo y mestizo que asistía al Coliseo, pues su título nos hace creer que implicaban cierta interacción: es el caso de piezas como *Mosqueteritos amados*, *Escúchenme, señores, la tonadilla*, *Un juguete, caballeros*, *Mis mosqueteros*, *Mis caballeros*, *Mosqueteritos del alma mía*, *Supuesto que ya me toca*, *Esta tarde, señores*, *No será ya, señores, yo cosa extraña*, *Mosqueteros de mi vida*, *Aquí mosqueteros míos*, *Aquí tenéis mosqueteros*, *Mosquiteros, hablemos claro*, *Atención patio*, *Mis queriditos míos*, *Atención todito el mundo*, *Señores señores*, *Amados míos*.

La cartelera de 1790 especifica los siguientes títulos como tonadillas: *El cuento de la verdad*, *El feliz hallazgo de la tirana*, *La corrección de vicio*, *Mosqueteritos amados*, *Silencio tengan*, *La malicia popular*, *El tribunal de las quejas*, *La queja de los mosqueteros*, *La rueda de la fortuna*, *La indeterminable*, *La peregrina viajante*, *Allá va, mosqueteros*, *Los esclavos del mundo*, *El amor propio de la nación*, *La peregrina adivina*, *Los trajes*, *Qué letargo inhumano*, *Los preocupados*, *La nieta de Lucía*, *La petimetra hipócrita*, *Las gracias de las andaluzas*, *Gustosa a vuestras plantas*, *La dama [...]*, *La insurrección*, *Las cosas del pueblo*, *El pronóstico*, *Elena de mis confusiones*, *El per[r]o*, *Qué maldita vida*, *Las quejas contra el amor*, *Caballerito*, *El peluquero*, *La simplicita*, *¡Señores!*, *El pajarito*, *El feliz hallazgo*, *La España antigua*, *Los quejosos*, *Los frenos trocados*, *Silencio tengan*, *La cortesana pastora*, *La jardinera*, *Tengan silencio todos*, *La anatomía* (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 151, rollo 10).

Durante este año, la figura del indio estuvo ausente; sin embargo, se mantuvieron los títulos de obras en las que el cantante debió dirigirse al público local, y además, como era de esperarse,

hubo títulos de tendencia didáctica, propia del neoclásico: *La corrección del vicio*, *La malicia popular*, *La insurrección*. Vale mencionar que la mayoría de estas tonadillas eran “nuevas”, musicalizadas por los más afamados músicos de su época y montadas, por consiguiente, muy a menudo en los coliseos de la capital de la metrópoli; sirvan de ejemplo los siguientes títulos: *El cuento de la verdad* fue compuesta en 1786 con música de Jacinto Valledor; *¡Qué letargo inhumano!* (1780), *El tribunal de las quejas* y *La peregrina adivina* (1782), *La España antigua* y *La anatomía* (1784), *Los preocupados* (1786), *El pronóstico* (s/f), todas tonadillas a solo musicalizadas por Blas de Laserna; *La peregrina viajante* (1776) y *Los esclavos del mundo*, *La petimetra hipócrita* (1781), con música de Pablo Esteve; *La cortesana pastora*, cantada en el coliseo del Príncipe en 1784.<sup>9</sup>

Durante el mes de agosto de 1791, se representaron los siguientes títulos de “piezas pequeñas”: La tonadilla sin fecha y con música de Blas de Laserna *Los porfiados*; el entremés, probablemente musicalizado, *Zancajo y Chinela*, obra de Sebastián de Villaviciosa y que en territorio novohispano gozó de gran popularidad al grado de figurar en el repertorio de maromeros y compañías de muñecos;<sup>10</sup> las tonadillas *Las modas*, *Las cortesías*, *El casamiento de los indios*, *Los indios cantores*; los sainetes *La manta*, *El valiente arrepentido*, *El almacén de novias*, *Los Butibambas*; *La Dido* y *El Crispín*, obras que podrían ser sacadas de otras piezas mayores, a saber *Dido abandonada*, de Vicente Rodríguez de Arellano y el melólogo *El Crispín*; por último, se montó la folla basada en pasajes de *El francés en Londres* y *La máquina de Gar[...]*. Durante ese mismo mes, se representaron las siguientes “piezas cantadas”, es decir estrictamente tonadillas escénicas: *El que vive apartado*, *Los pareceres opuestos*, *Dí, sirena engañosa*, *El objeto que adoro*, *Oficial, maja y tuno*, *Los cortejos*, *Una hermosa mañana*, *La aguardientera* y

---

<sup>9</sup> El interesado en la tonadilla escénica española debe consultar los monumentales trabajos que a lo largo de su vida realizó el musicólogo José Subirá Puig (1882-1980). Será también enriquecedor revisar los numerosos trabajos de la doctora Aurèlia Pessarrodona Pérez. Asimismo, conviene consultar Núñez (2008).

<sup>10</sup> Sobre esto véase Vera García (2013).

*volante, El estío, La llavecita, Todo cuanto se emprende, El abate hablador, La peregrina adivina, La maja constante, Pesares y tormentos, Los cortejos venidos, Viendo, mis queriditos, La dama desengañada, Cuando la aurora viene, Las mañas de una casada, La España antigua, La calcetera, Entre congojas y ansias, Los amantes desconfiados, Desengaños de quejosos, ¡Ay, mosqueteros!, Aleve, ingrato dueño, El enemigo de las mujeres, El azote en la disculpa, Una hermosa mañana, El desdén, Los usías, Los avaros y La maja constante* (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 151, rollo 10).

De nueva cuenta, las listas de tonadillas del año 1791 nos muestran que, en materia de espectáculos escénicos, el Coliseo de México estaba al día con las piezas más gustadas en Madrid. Además de esto, la revisión de los títulos supondría un gusto exclusivo por temas castizos, pero debe tenerse en cuenta que en la ejecución de las piezas debió existir una notable diferencia. Además, no debe restarse importancia a que vuelven a aparecer figuras propias del territorio como fue el caso de los indios. En efecto, aunque la gran mayoría de títulos corresponden sobre todo a piezas madrileñas, hay un buen número de obras que no se han podido localizar aún y que no sería extraño fueran propiamente novohispanas, ya fuese por auténtica factura o por adaptación local como fue el caso de *Zancajo y Chinela* que en 1805 aún circulaba por el territorio con notables variantes en relación con su original peninsular de 1663. Otro detalle interesante es la confirmación de la mutabilidad de los géneros breves, que podían compartir la función del entreacto, como fue el caso de las "sacas" *La Dido* y *El Crispín* utilizadas al parecer como sainetes y sin duda con un acompañamiento musical.

Para el año de 1792, se representaron cerca de tres centenares de "piezas pequeñas" con música (tonadillas, bailes escénicos, entremeses y sainetes), de las cuales sabemos con toda seguridad que al menos noventa son tonadillas escénicas. Los títulos son los siguientes (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 151, rollo 16):<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La información básica de estas obras fue tomada de Faustino Nuñez (2008).

<b>Título</b>	<b>Año</b>	<b>Tipo de tonadilla</b>
<i>Los indios cantores</i>	ca. 1786	Desconocido
<i>El casamiento de los indios</i>	ca. 1786	Posteriormente reconocida como mojiganga. Tonadilla a 9
<i>La sombra chinesca</i>	1791	Desconocido
<i>El poeta</i>	1791	Tonadilla a dúo
<i>La anatomía</i>	1784	Tonadilla a solo
<i>Los celos infundados</i>	1786	Desconocido
<i>El enemigo de las mujeres</i>	1790	A dúo
<i>El abate enamorado...</i>	Sin fecha. Vigente aún en 1815 ( <i>Diario Noticioso</i> No. 6 del 5 al 7 de agosto de 1815)	A dúo
<i>La burladora burlada</i>	1786	Tonadilla a tres
<i>La criada sirvienta y barbero</i>	1777	Tonadilla a dúo
<i>La astucia del amigo</i>	Sin fecha	Tonadilla a tres
<i>La mujer insufrible</i>	1786	A dúo
<i>El trueque de los amantes</i>	Sin fecha	Tonadilla a cuatro
<i>La mexicana astróloga</i>	Desconocido	Desconocido
<i>El viajante</i>	Sin fecha	Tonadilla a dúo
<i>La peregrina viajante</i>	1776	A solo
<i>La venida del novio</i>	1787	A dúo
<i>El cotejo de los tiempos</i>	1790	A solo
<i>La dama desengañada</i>	1786	A dúo.
<i>Los pareceres opuestos</i>	1786	A dúo
<i>La mujer disfrazada</i>	1777	A dúo
<i>El novio simple</i>	1781	A tres
<i>El amor propio de las naciones</i>	ca. 1787	Desconocido
<i>El encuentro nocturno (El galanteo nocturno)</i>	1788	A tres
<i>Los caracteres opuestos</i>	1786	A dúo

<i>La boda del criado...</i>	1788	A dúo
<i>El desdén</i>	Sin fecha	A dúo
<i>Pastor y pastora</i>	1763	Tonadilla a dúo
<i>La irónica</i>	Sin fecha	A solo
<i>Los esclavos del mundo</i>	1781	A solo
<i>El tutor y la pupila</i>	1790	A tres
<i>La costurera</i>	Sin fecha	A solo
<i>Yo vine a vuestras plantas</i>	Sin fecha	A solo
<i>Los porfiados</i>	Sin fecha	Tonadilla general
<i>La jardinera</i>	1776	Desconocido
<i>El chasco del perro</i>	1769	A tres
<i>El mundo al revés</i>	ca. 1797	A tres
<i>La maja constante</i>	Sin fecha.	A solo
<i>Muchas trampas descubiertas</i>	Desconocido	Desconocido
<i>Soy Pachita, señores</i>	Desconocido	Desconocido
<i>La quinta parte de los gitanos</i>	Desconocido	Desconocido
<i>México, ¡que dichosa [corte]!</i>	Desconocido	Desconocido
<i>El hermano conventico</i>	Sin fecha	A dúo
<i>La frutera</i>	1775	A seis
<i>El paje escriptor</i>	1786	A dúo
<i>La crítica del teatro</i>	ca. 1784	A solo
<i>El hidalgo lugareño</i>	Sin fecha	A dúo
<i>Los duendes</i>	1791	A dúo
<i>Oficial, maja y tuno</i>	Sin fecha	A tres
<i>Los preocupados (El sistema de los preocupados)</i>	1786	A solo
<i>La simplicita</i>	1786	A solo
<i>El encuentro del pastor</i>	Sin fecha	A tres
<i>Yo viene a vuestras plantas</i>	Sin fecha	A solo
<i>El enfermo burlado [por el practicante]</i>	1783	A tres

<i>Confusa, turbada (Admirada, confusa y pasmada)</i>	Sin fecha	A solo
<i>Las casualidades</i>	1783	A solo
<i>Los caracteres opuestos (Los pareceres opuestos)</i>	1791	a Duo
<i>El viudo y las criadas</i>	Sin fecha	A tres
<i>El pastor malicioso</i>	Sin fecha	A tres
<i>La crítica de los boleros</i>	1789	A dúo
<i>El encuentro nocturno. (El galanteo nocturno)</i>	1783	A tres
<i>La recluta</i>	Sin fecha. Vigente aún en 1806 según consta en el <i>Diario de México</i>	Anónimo
<i>La malicia popular</i>	1784	A solo
<i>El trueque de los amantes</i>	Sin fecha	A cuatro
<i>Los enviados del pueblo</i>	1784-1785	A tres
<i>El médico chasqueado</i>	Desconocido. Vigente aún en 1806, según consta en el <i>Diario de México</i>	A tres
<i>La anatomía</i>	1784	A dúo

De este nutrido listado, la mayor parte, que corresponde a obras hechas entre 1786 y 1791, pertenece al prolífico músico navarro Blas de Laserna (1751-1816); el segundo sitio, por cantidad, lo ocupan las tonadillas del barcelonés Pablo Esteve (1730-1794 o 1801), que fueron musicalizadas entre 1776 y 1789. El resto lo ocupan obras de Isidro Laporta, Luis Misón, José Castel, Pedro Felipe Aranaz y Vides y varias otras tonadillas anónimas y de probable autor local tanto en la letra como en la música. Esto último lo sugieren los títulos ya mencionados *El casamiento de indios*, *Los indios cantores* y, ahora también, *La mexicana astróloga* y quizá *Soy Pachita, señores*.

Por los títulos podemos advertir que hubo muy poco en este tipo de teatro musical breve del esperado didactismo moralizante de las políticas ilustradas. Se logra apreciar un marcado

gusto del pueblo por los temas de amor lacrimógeno y *sentimentalón*, de exposición de costumbres y de escarnio social, pero sobre todo temas que daban pie a acciones de naturaleza licenciosa si no es que incluso un tanto lasciva.

En lo que respecta a cuestiones del espectáculo, la mayoría de las obras no exceden los tres personajes, lo que sugeriría un alto grado de responsabilidad de los actores-cantantes para garantizar el éxito de las piezas. Ahora bien, durante el año de 1792, Gerónimo Marani fue el asentista del Coliseo de México. Marani era de origen italiano, proveniente de una familia de gran raigambre en el teatro, estrictamente en la disciplina del ballet. Durante su gestión figuraron ocho actores encargados del canto y trece encargados del baile. Marani fue de los hombres de teatro que mejores noticias tenía sobre las modas europeas, por ello no es extraño que en materia de música teatral breve, haya sido el afamado Blas de Laserna quien ocupase mayor terreno en nuestro territorio (Ramos Smith, 1994).

Para el año de 1793, el Coliseo de México estaba administrado por el mayordomo del Hospital Real de Naturales, José del Rincón, quien tomó la iniciativa de traer a bailarines y cantantes de los coliseos de Madrid, así como de continuar con los bailes escénicos pese a una discusión sobre los beneficios económicos que traían consigo (Olavarría, 1895: 155-165). Sin embargo, de los ocho cantantes del año precedente, la nómina se redujo a 5, mientras que los bailarines fueron 4 miembros de la familia Marani y no parece que se hayan contratado otros. En cuanto a las piezas breves, se representaron durante febrero de ese año los siguientes títulos: las tonadillas *El valiente arrepentido*; los sainetes *El almacén de novias*, *La segunda parte de los abates locos*, *La visita del duelo*, y una folla compuesta por partes líricas de *La casa de posadas*, *Perdona la Enferma*, *Antojos de las preñadas* y *la Avaricia castigada*. En lo que respecta a piezas cantadas, durante ese mismo mes se representaron los siguientes títulos no montados hasta entonces: de Blas de Laserna *El testamento* (1788), *El amo sorprendido* (sin fecha), *Las casualidades* (1783) *La costurera* (sin fecha), *Los duendes* (1791); de Pablo del Moral *El cotejo de los*

*tiempos* (1790); finalmente de autor no identificado *Cierta amiga mía*, *Los comercios del mundo*, *Las panaderas majas*, *Qué terribles congojas*, *La calcetera*, *El peso*, y una *Despedida de temporada* (AH-NAH Colegio de San Gregorio, vol. 152, rollo 16).

No ha sido posible encontrar registros sobre las temporadas teatrales correspondientes a los años 1794-1804, no obstante podemos asumir que se mantuvo la misma dinámica de repetición de obras anteriores mezclada con algunas piezas novedosas. En cuestión de teatro, el inicio de siglo no será muy distinto que la mitad del XVIII:

Los programas del Coliseo de México eran variados. A veces había una comedia con danzas y canciones en los entreactos; otras se representaba una "folla" [...]. Pocas de esas piezas eran originales. En su mayoría se trataba de obras dadas en España. Gozaban de popularidad los dramaturgos españoles del siglo XVII y especialmente de la segunda mitad del XVIII (Wold, 1970: 96).

Esta continuidad del teatro no revela un estancamiento o decadencia en el gusto del público, sino una acentuación en ciertos componentes probados de los dramas, sobre todo la parte musical. En el teatro de inicios del XIX convivirán las obras de tipo realistas y de costumbres con las obras de magia y las comedias históricas. Para inicios del siglo se ha establecido perfectamente la ópera y la zarzuela en los tablados mexicanos, no por nada el Coliseo de México fue el primer recinto de Norteamérica en dar cabida por primera vez a la ópera (Wold, 1970: 92). No obstante este panorama, el género de música teatral breve siguió siendo lo más consumido por la sociedad novohispana durante la primera década del siglo XIX (e incluso durante buena parte del periodo independiente), prueba de ello es que se incrementó el salario de "cantores y cantarinas" (Wold, 1970: 103-104) y surgieron figuras notables como La Inesilla o Agustina de Montenegro y otras figuras más cuyos nombres no sabemos, pero que tuvieron un grado tal de especialización en el arte del canto interpretativo que incluso formaron carrera en la metrópoli.

Sobre esto es interesante señalar que desde 1788 comenzó a ser visible un flujo constante de actores y actrices entre Nueva España y la metrópoli, hecho que quedó plasmado en una tonadilla a tres de Blas de Laserna titulada *Los cómicos de México o los indios de México*.

Entre 1806 y 1821 la nómina de cantantes del Coliseo de México se mantuvo en una media de 8 por temporada con salarios que iban desde los 250 pesos anuales hasta los 3000 (Ramos Smith, 1994: 242-255). Los géneros líricos tomaban fuerza. En la medida en que crecían las quejas del público ilustrado sobre el comportamiento de las clases populares durante la comedia, crecían en efecto los géneros líricos y espectaculares como la comedia de magia. La tonadilla mantuvo su apacible popularidad, aunque dejó lugar a comedias de mayor factura y conciertos de música, lo mismo que alternó con bailes escénicos y sainetes, sones y fandangos. Ciertamente se mantuvo en el gusto del público, pero hubo mayor dilatación en estrenos de tonadillas nuevas, pues para 1825 seguían en escena obras del siglo anterior. De una primera revisión del *Diario de México* he obtenido los siguientes títulos: El 4 de noviembre de 1805 se representó *La novia astuta* por Dolores Munguía y José Estoracio. Esta obra fue cantada en Madrid por María Pulpillo hacia finales del XVIII. El 8 de noviembre del mismo año se montó la tonadilla general a cuatro *La casa de los locos*, de Blas de Laserna. En 1806 se representaron diversas tonadillas, pero no se mencionaron los títulos, salvo por *Oros son triunfos*, obra madrileña de autor desconocido y la tonadilla a dúo *El majo celoso*, compuesta por Blas de Laserna en 1796. Durante ese año se encargaron de las piezas cantadas Inés García, *La Inesilla*, Dolores Munguía, Andrés Castillo, María Dolores Carpintero. El 30 de mayo de 1810 se representó *El médico chasqueado*. Debemos asumir que la convulsa situación política del territorio durante la primeras décadas del XIX interfirió notablemente con el desarrollo habitual del teatro, de modo que para 1825 sólo se han podido rastrear dos títulos de tonadillas: la anónima *Los pastores enfermos* y *El maestro inglés*, compuesta en 1786 por Blas de Laserna y que llevaba, tomando

en cuenta la situación del territorio mexicano, el irónico subtítulo de *Fin de fiesta*.

Un aspecto bastante llamativo en el estudio de la tonadilla es que siempre estuvo vinculado con los bailes escénicos, pero durante el siglo XIX fue con aquellos que tenían ritmos propios del territorio, tal como lo demuestran los siguientes anuncios:

La comedia. *La viuda generosa*. Las seguidillas por señora Josefa Cárdenas, el *Sonecito de la indita a tres*. (*Diario de México*, 27 de mayo de 1806).

La comedia. *La presumida y la hermosa*. Una tonadilla por la señora Inés García. El sainete de *La vanidad corregida*, por los señores Dolores Carpintero y Andrés del Castillo y un sonecito del país. (*Diario de México*, 15 de junio de 1806).

Esta cercanía de los ritmos mexicanos, o mejor dicho, del “país” en la tonadilla escénica es un elemento que debe tenerse muy presente, pues no se limitó a los montajes del Coliseo Nuevo de México, sino que se dio al interior de piezas madrileñas, tal como lo ha sugerido Faustino Núñez que ha encontrado en tonadillas españolas ritmos mexicanos como el zarambeque y la zapatuya (Núñez, 2008: 232-241). En lo que respecta a nuestro territorio, la tonadilla escénica es de vital importancia para la comprensión de otros géneros musicales como los sones, jarabes y fandangos. A mediados del siglo XX, Vicente T. Mendoza, sin dar muchas pruebas de ello, afirmaba que la tonadilla tuvo una importancia capital para el desarrollo de la música tradicional mexicana, pues dejó un riquísimo tesoro de cantos y bailes españoles que al ser imitados y asimilados produjeron en el transcurso del siglo XIX el núcleo principal de músicas genuinamente mexicanas (Mendoza, 1956: 58-59). Esta misma idea fue retomada por Conrado Gilberto Cabrera Quintero quien escribió: “En la música, el final del Virreinato fue testigo de la aparición de la tonadilla, un género teatral importado de España, principalmente de Cádiz. La tonadilla en sus diversas formas —la caramba, las bendiciones— fue importante ya que de este género derivó princi-

palmente la música mexicana de todo el siglo XIX" (Cabrera Quintero, 2005: 74). Recientemente, las investigaciones de Antonio García de León Griego parecen confirmar, en efecto, que el teatro de periodo virreinal en general, pero particularmente la tonadilla fue el origen de muchos ritmos y bailes del territorio:

En la efervescencia de la época, los antiguos corrales de comedias, que se remontan a los inicios de la vida colonial, se transformaron en coliseos y teatros, a los que llegaron las compañías gaditanas, que habían establecido el circuito de cantarinas, actores y cómicos bufos cuyos itinerarios seguían la ruta Cádiz-La Habana-Nueva Orleans-Veracruz-Puebla-México, trayendo las últimas novedades de Europa y el Caribe: las danzas y chungas andaluzas, los minuets, las contradanzas caribeñas, los puntos y habaneras, el teatro bufo, etcétera. Sus influencias se mezclaron aquí con los *sones de la tierra*, y alimentaron la vieja tradición de la tonadilla escénica, que hasta ahora está encallada en muchos de los estribillos y motivos del son, desde Nuevo México hasta Yucatán. Y es que ya para esa época, Cádiz se había convertido en el eje del comercio español hacia América y en un centro irradiador de las compañías teatrales que viajaban por las principales capitales de la América española, convirtiendo al teatro en un agente mediador entre la cultura popular americana y la tradición "cultura" europea. Así, la tonadilla siguió alimentando las diversiones sociales, que se convirtieron después en "tradicionales", dejando una profunda huella en el folclor (García de León, 2006: 16).

El desarrollo y auge de la tonadilla escénica en nuestro territorio demuestra, por una parte, que el teatro colonial fue mucho más vasto y complejo que la repetición de modelos europeos y, por otra, que ha habido una prolongación del prejuicio ilustrado sobre la calidad del teatro de nuestro país. En el periodo colonial el teatro estuvo a la vanguardia tanto en técnicas de montaje como en obras, y más aún, la mezcla de los ritmos del territorio permitieron montajes auténticos.

## **La letra de la tonadilla *a solo*: *Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro***

Parece ser que esta tonadilla pertenece a los últimos años del virreinato, entre 1812 y 1821. Enrique Olavarría y Ferrari afirma que fue una de las piezas con las que Inés García, *La Inesilla*, famosa actriz de la primera década del XIX, cantó al virrey Calleja en una reunión privada celebrada en 1813 (Olavarría, 1895: 1367 y 1886). Sin la intención de querer desmentir al célebre cronista teatral, lo cierto es que la tonadilla pudo haber sido anterior al periodo mencionado. Por ejemplo, en 1786-87, el coliseo de México contaba con tonadillas tituladas de manera similar y que es probable trataran temas muy parecidos: *México, corte del alma, México, qué dichoso* (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 153, rollo 17). Cabe también la posibilidad de que aquello que cantara La Inesilla al virrey Calleja para celebrar su reciente triunfo sobre los insurgentes, haya sido una variante que circulara en forma suelta de la tonadilla que ahora presentamos. A esto se añade el hecho de que la crítica de “las cosas de teatro”, pudo ser un tema bastante socorrido en la tradición hispánica de la tonadilla *a solo*, pues, en 1782, Blas de Laserna compuso precisamente una tonadilla *a solo* que lleva el título de *La crítica del teatro*, cuya letra, en cuanto a la intención, es muy similar a la que aquí editamos.<sup>12</sup>

De cualquier forma, lo que deseo destacar es que la pieza es del periodo novohispano. Lo primero que me orilla a considerarla como tal es la referencia que se hace de México aún como una corte: “Y de este modo,/ y de esta suerte,/ será estimado,/ y hallará siempre/ que esta *corte* es/ donde todas las gracias/ se ven patentes”; además de esto, se hace alusión a ritmos bailables

---

<sup>12</sup> La partitura indica que la tonadilla fue ejecutada con violines, oboes y trompas y que fue cantada por María Pulpillo. El documento original se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de España. Se puede acceder al documento a través de la página de la Biblioteca Digital Hispánica, en la siguiente liga: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106399&page=1>

propios de la época (bolera, seguidillas), así como a los géneros teatrales en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII:

unos quiere[n] por lo usía,  
otros quieren por lo majo,  
otros patético aman,  
otros, alegre es su agrado.

Ahora bien, pudo haberse tratado de una obra por encargo, representada durante algunos días en el Coliseo precisamente a raíz de algunas críticas por parte del público, y por ello no trascendió más allá de su estreno, aunque sin duda tuvo cierto éxito, pues sabemos que se hicieron copias. El título con el que ha llegado a nosotros no es exactamente el original, sino la forma en que se le conocía en la época. Dado que se trata de un género musical, las letras de las tonadillas no eran exactamente lo más importante, como sí lo era su música, misma que pudo haber variado. En este caso, la letra de esta tonadilla podría explicarse según dos funciones básicas: “la *propiamente teatral*, destinada al seguimiento del texto durante las representaciones; y la *extrateatral*, relacionada con una posible afición del público por este género más allá del escenario, hecho que vincula estos libretos con la literatura impresa de raíz popular publicada en forma de pliego suelto” (Pessarrodona Pérez, 2006: 30). Para Nueva España sabemos que estas posibilidades eran realmente un hecho, es decir, los libretos eran copiados en una primera instancia para uso de los actores quienes, después de memorizarlos, muchas veces terminaban vendiéndolos a los aficionados o haciendo sus propias copias para después representarlas con muñecos o en funciones privadas (Olavarría, 1895: 60). También se dio el caso, por supuesto, de que el mismo asentista del Coliseo se dedicara a la venta de ejemplares tanto manuscritos como impresos. Fue ésta una práctica muy común que se extendió y masificó en época independiente con la llegada de la industria de la impresión y la edición.

De acuerdo con los títulos de tonadillas, podemos concluir que muchas de ellas tienen por tema los asuntos mismos del teatro y que eran cantadas con la intención de provocar al público durante la ejecución, haciendo parodia o escarnio de los comportamientos y caracteres tipificados de la sociedad. Precisamente es ésta la intención del texto, más allá de la evidencia de “las cosas de teatro”; es decir, no se trata de una crítica formal, sino de una provocación casi burlesca del comportamiento del auditorio, cuyos dispares gustos hacen muy difícil la labor de los actores y músicos:

Llega a las bancas uno y oye atento  
 mil pareceres —entre gustos ciento—,  
 el capricho sugiere mil ideas  
 que unas son muy lindas y otras son muy feas.  
 A donde que gusto vario,  
 manifiesta en las gentes lo voltario:  
 unos quiere[n] por lo usía,  
 otros quieren por lo majo,  
 otros patético aman,  
 otros, alegre es su agrado.  
 Unos, pasos de gorjeo;  
 otros, el manejo y garbo;  
 unos, fuerte; otros, piano.

En cuanto a las características formales, *Ya tienes México grande* es un ejemplo muy bien logrado de tonadilla escénica. Tiene un entable en el que se expone el tema que tratará la obra y que asumimos debió haber sido cantado, toda vez que existe una acotación inmediata siguiente que indica el cambio a “recitado”; las coplas en las que se desarrolla la “crítica de las cosas del teatro” se ven interrumpidas por dos “boleras”, es decir, por dos periodos de canto y baile escénico; finalmente, la seguidilla da término a la obra, no sin interrumpirse por otra bolera, ensalzando las bondades que la “corte” mexicana tiene para aquel que hubiese decidido dedicarse al teatro.

El manuscrito original se compone de 111 versos de métrica variable (7, 8 y 5 sílabas). Hay indicaciones a lo largo de toda la obra de que muchos de los versos deben repetirse, y en algunos casos la indicación vale en realidad para la estrofa completa. No obstante, al revisar la disposición de los versos y el ritmo que establecen entre sí, se puede advertir que la pieza posee una regularidad interna que responde a los valores métricos propios de la tonadilla española, a saber, coplas de 4 versos en donde los impares son de 7 sílabas y los pares, de 5, con rima preponderantemente asonante. Es patente que el autor intentó seguir este patrón métrico, pese a los ripios y las repeticiones constantes. Aurèlia Pessarrodona Pérez, al hacer el catálogo de tonadillas impresas en Barcelona durante el siglo XVIII, notó este mismo fenómeno de la repetición que podría parecer innecesaria, pero que en realidad es una marca que indicaba las repeticiones de versos en la versión musicada (Pessarrodona Pérez, 2006: 9).

De este modo, atendiendo las indicaciones del copista, la obra se compone de 179 versos, en donde predomina la forma poética de seguidilla, es decir, la combinación de versos de 7 y 5 sílabas con rima asonante. Existen además, tres pasajes que corresponden a *boleras* españolas, dos de los cuales están en las Coplas y el último en las seguidillas epilogales. La aparición de esta forma poética sugeriría que en la ejecución de la pieza hubo baile escénico. Por lo anterior, se puede deducir que la pieza duró entre 20 y 30 minutos.

## La edición

El documento se encuentra manuscrito en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, dentro de la colección de Obras Antiguas y Raras. Dado su estado de conservación, no es posible revisar el original, sino su versión microfilmada (Colección Lafragua 591). Desde época virreinal, las partituras de las tonadillas solían separarse de sus libretos por razones de catalogación; aún así, mu-

chas de esas notaciones, según noticias del doctor Óscar Armando García, se conservan actualmente en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional.<sup>13</sup>

Debido a que uno de mis principales propósitos es el rescate documental de obras dramáticas novohispanas para su apreciación desde una perspectiva contemporánea, he actualizado la ortografía y la puntuación a las normas actuales, dejando, sin embargo, la particular sintaxis de la época. Entre corchetes aparecerán los añadidos que corresponden a algunas indicaciones que según la lógica del texto debieron seguirse, así como las repeticiones de versos indicadas por el copista original. Enumeré los versos y separé el texto por coplas. En nota al pie se encuentran los comentarios explicativos.

#### **Letra de la tonadilla *a solo*:**<sup>14</sup>

*Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro*

#### **Entable**

[*Cantado*]

Ya tienes México Grande  
México grande,  
auditorio noble amado  
noble amado,

5      a recibir las piedades  
[las piedades]  
a tu más humilde cuidado  
humilde cuidado.

---

<sup>13</sup> Esta información me fue brindada de manera personal en una entrevista con el doctor García. No ha sido posible verificar la información.

<sup>14</sup> Esto significa que era ejecutada por un solo cantante. Sería el equivalente a los monólogos puestos de moda durante el siglo XIX.

- 10 No quisiera ser molesto,  
 porque hombre, sólo  
 cantando, es menester  
 sea muy bueno,
- muy bueno (*parola*)<sup>15</sup> buenísimo  
 [buenísimo]
- 15 para darle gusto al patio  
 gusto al patio.<sup>16</sup>
- Mas para mi tonadilla  
 mi tonadilla,  
 el asunto que he tomado  
 que he tomado,
- 20 es la crítica que se hace  
 [que se hace]  
 de las cosas del teatro  
 cosas del teatro.
- 25 ¡Atended, oyentes míos!,  
 [¡oyentes míos!]  
 ¡oí[d]lo pues apasionados!  
 [¡apasionados!]
- 30 De la Música diré  
 [música diré]  
 lo que les escucho a varios  
 escucho a varios:
- [*Recitado*]  
 Llega a las bancas uno  
 y oye atento
- 35 mil pareceres – entre

---

<sup>15</sup> Debe entenderse que lo que sigue es hablado, teniendo, sin embargo, el acompañamiento musical.

<sup>16</sup> *patio*: 'platea'. En un teatro a la italiana, o sea un coliseo, el patio correspondía a la parte baja más cercana al escenario en el que existía una sillería para algunos cuantos espectadores. Era, por lo regular, el espacio más económico.

gustos ciento.

El capricho sugiere  
mil idéas  
que unas son muy lindas y  
40 otras son muy feas.

A donde que gusto vario  
gusto vario,  
manifiesta en las gentes  
lo voltario:

45 Unos quiere[n] por lo usía,<sup>17</sup>  
otros quieren por lo majo,<sup>18</sup>  
otros patético<sup>19</sup> aman,  
otros, alegre es su agrado.

---

<sup>17</sup> Según el diccionario de la Real Academia, síncopa de *usiría*, es decir, *vuestra señoría*. Es también una forma de tratamiento que se le daba a coroneles y capitanes de las fuerzas armadas. En los listados de libretos con los que contaba el Coliseo de México en 1786 aparecen algunos que hacen referencia al término, tales como *Un usía muy lleno*, *Un usía muy tierno*, *Naranjera*, *usía y majo*, *El usía y los payos*. Es muy probable que se tratara de piezas en las que uno de los personajes fuera militar y, por consiguiente, la historia estuviera plagada de reminiscencias al ámbito castrense. Esto es posible por la naturaleza costumbrista de muchas piezas del teatro colonial.

<sup>18</sup> Vale tanto por comedias costumbristas de majos y majas como todo tipo de teatro breve. El *Diccionario de autoridades* de 1734 define la palabra del siguiente modo: "hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras. Comúnmente llaman así a los que viven en los arrabales de esta Corte." Se refiere a Corte y Villa de Madrid. Durante el siglo XVIII, el término fue tremendamente exacerbado y fue con el que se designaba a las clases populares de jóvenes que afectaban libertad y guapeza, muchos de ellos, concurrentes asiduos de los coliseos.

<sup>19</sup> Se refiere a la comedia sentimental madrileña, de origen francés, género típico del siglo XVIII. Es un tipo de comedia ambientada en espacios urbanos, con temas tremebundos que mueven a la compasión y el sentimentalismo. Peyorativamente fueron llamadas comedias lacrimosas. Seguían en mayor o menor grado las reglas de composición de la preceptiva neoclásica. Uno de los ejemplos mejor logrados de este tipo de comedias es *El delincuente honrado*, de Gaspar Melchor de Jovellanos.

50 Unos, pasos de gorjeo;<sup>20</sup>  
 otros, el manejo y garbo;<sup>21</sup>  
 unos, fuerte; otros, piano.  
 ¡Ay señores!, yo quisiera  
 acertar, acertar...  
 ¡Pobre Mariano!

### Coplas

1<sup>as.</sup>

55 Si se canta tonadilla  
 [tonadilla]  
 con Música de primor  
 de primor,

60 dicen luego ya nos cantan  
 [nos cantan]  
 sin duda lamentación  
 lamentación.

2<sup>as.</sup>

65 Si se canta cosa alegre,  
 [cosa alègre]  
 con su gustosa invención,  
 invención,

70 dicen que es muy ordinaria,  
 [ordinària]  
 y ajena de la razón  
 [de la razón]

3<sup>as.</sup>

Si el cantarín canta grueso,  
 [canta gruëso]

<sup>20</sup> El *Diccionario de autoridades* define “gorgeo” como un quiebro en la voz, lo que correspondería con el efecto musical que se conoce actualmente como *trino*.

<sup>21</sup> En este contexto, se refiere a la habilidad y destreza en la ejecución de los instrumentos musicales.

dicen que es un berracón  
un berracón,<sup>22</sup>

75 que mejor que sainetero,  
sainetëro  
supiera ser cargador  
ser cargador.

4<sup>as</sup>.

80 Si tiene acaso delgada,  
[acaso delgada]  
el que ejecuta, la voz,  
[ejecuta la voz]

dicen este hace mal gallo,  
[hace mal gallo]  
85 gallina fuera mejor  
[fuera mejor]

### **Bolera**<sup>23</sup>

Queriditos del alma,  
bien considero  
que... pero no se halla  
90 [no se hälla]  
sin tener pero,  
y en esta vida,  
en la mas bella cosa,  
hay su cosilla.

### **Coplas**

5<sup>as</sup>.

95 Si la sainetera es  
[sainetera es]  
amante de su recato,  
[de su recato],

---

<sup>22</sup> De *berrear*: 'dar alaridos estridentes, desentonar, desafinar'.

<sup>23</sup> Se trata de un aire musical popular cantado y bailado con ritmo ternario y grandes gesticulaciones.

- 100 dicen qué cosa tan fría,  
[cosa tan fría]  
es estatua en el teatro  
[en el teätro]
- 6<sup>as</sup>.  
Si la que canta echa airosa  
[echa aïrosa]  
105 su poco de aire de taco,<sup>24</sup>  
[aire de taco],
- dicen que es desenvoltura  
[desenvoltura]  
y más que garbo, descaro  
110 [garbo y descaro].
- 7<sup>as</sup>.  
Si se prende, presumida  
[presumida];  
si no viste bien, pingajo  
[bien pingäjo];
- 115 si anda aprisa, ¡qué carrera!  
[¡qué carrera!];  
¡qué nieve!, si anda despacio  
[si anda despacio]
- 8<sup>as</sup>.  
Si canta alto, desentona  
120 [desentöna];  
no se oye, si canta bajo  
[si canta bajo]
- Si risueña, es una loca  
[es una loca];  
125 si seria, habrán regañado  
[habrán regañado].

---

<sup>24</sup> Es decir, un sonido suave, pero indeseado. Según el *Diccionario de autoridades*, la voz taco: "Significa también un cañutillo de madera, con que juegan los muchachos, metiendo unos tacos de papel, y apretándoles con un palito salen, causando el aire algún ruido."

**Bolera**

- Mas el medio del mundo  
 es sin remedio,  
 que el un medio se ríe  
 130 [medio se ríe]  
 dël otro medio.  
 Y en el teatro  
 no hay su malo sin bueno;  
 [malo sin bueno]  
 135 bueno sin malo.

**Seguidillas**

- Es México el espejo  
 a donde aprende,  
 [Es México el espejo  
 a donde aprende...]
- 140 Es México el espejo  
 a donde aprende,  
 [Es México el espejo  
 a donde aprende...]
- 145 Es México el espejo  
 a donde aprende...  
 todo el que del teatro  
 siga la suerte.  
 [Es México el espejo  
 a donde aprende...  
 150 todo el que del teatro  
 siga la suerte.]

Si quiere por lo serio,<sup>25</sup>  
 le darán leyes,<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Es decir a los géneros serios, básicamente la tragedia. No obstante, para la segunda mitad del siglo XVIII, es difícil encontrar piezas que no mezclaran recursos de diferentes géneros. El siglo XVIII es por antonomasia el siglo del espectáculo tragicómico, situación especialmente adversa para la crítica ilustrada. Así pues, por "serio" se entiende la comedia de grandes lances espectaculares con tintes trágicos que trataban de honor y gloria, pero también de batallas y episodios históricos (cf. Sala Valldaura, 2012).

<sup>26</sup> No sólo se refiere a las normas de composición de la preceptiva neoclásica, sino con mayor propiedad a las técnicas específicas para la representación de cada tipo de obra (cf. Ramos Smith, 1994).

- 155 las lunetas y palcos<sup>27</sup>  
que hasta el deseo  
exceden.
- 160 Si quiere por lo majo,<sup>28</sup>  
[por lo majo]  
en cazuela y mosquete<sup>29</sup>  
[cazuela y mosquete]
- verá la sal del mundo,  
[del mundo]  
la crudeza más fuerte  
[más fuerte].<sup>30</sup>

### Bolera

---

<sup>27</sup> Dentro del Coliseo, eran los asientos más caros, generalmente ocupados por miembros de las clases acomodadas y por consiguiente se entiende que para ellos estaba destinada la representación de obras “serias”.

<sup>28</sup> Véase nota 18.

<sup>29</sup> Es decir, la parte del patio (platea) del Coliseo. Eran las localidades más baratas en la época. En la parte más próxima al escenario se situaba la cazuela, espacio reservado exclusivamente para mujeres. Podía contar con sillería, pero no necesariamente había garantía de ello. Inmediatamente detrás de esta zona, se ubicaba el mosquete, espacio generalmente sin sillería que estaba reservado exclusivamente para varones. Parte de las obligaciones del asentista del coliseo era cuidar que estos dos espacios se mantuvieran separados, de modo que sus asistentes no pudieran relacionarse entre sí, aunque tal precaución valía de muy poco, pues era común que ambas partes terminaran comunicándose, unas veces para el galanteo y otras más para hacerse bromas subidas de tono.

<sup>30</sup> He considerado que la frase fue tomada de *San Mateo* 5:13 “Vosotros sois la sal de la tierra”, que aludiría al populacho (mundo), en particular a su mal comportamiento. No obstante, la doctora Caterina Camastra me ha sugerido la posibilidad de que “crudeza” se haya empleado como sinónimo de “majo”, sobre todo considerando que existe la palabra “crudo” (*crúo*, a lo andaluz) como un cuasi-sinónimo de “majo”, de ahí que, atendiendo al campo semántico de la majeza/crudeza/guapura/bravura/bizarria, en realidad se esté describiendo a los mosqueteros de manera entre halagadora (valientes) y burlona (fanfarrones). Por el contexto histórico considero ambas posibilidades válidas. A propósito de esto, un antiguo cómico del Coliseo, Ignacio Miranda, afirmaba que precisamente los géneros breves, aquellos propios del populacho, eran la prueba de fuego para cualquier actor, más aún si estos se daban en la plaza pública (Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, vol. 797, exp. 21).

- 165 Si quiere corregirse  
 los defectos que tiene,  
 en las bancas escuche  
 los consejos prudentes.  
 Y de este modo,  
 170 y de esta suerte,  
 será estimado.

### Seguidillas

- Y hallará siempre  
 que esta corte es el centro  
 más excelente  
 175 [más excelente],
- donde todas las gracias  
 se ven patentes,  
 donde todas las gracias  
 se ven patentes.

## Bibliografía citada

- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, 2008. "De otras lenguas y otras risas". En *Historia del teatro breve en España*, ed. Javier Huerta Calvo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 594-626.
- CABRERA QUINTERO, Conrado Gilberto, 2005. *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- DÍAZ, Joaquín, 2008. "Instrumentos musicales en la Tonadilla". En *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 104-116.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio y Liza RUMAZO, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Consejo

- Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Veracruzano de Cultura / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- LOLO, Begoña, 2008. "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del Género". En *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 / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 41-62.
- MENDOZA, Vicente Teódulo, 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Imprenta Universitaria.
- NÚÑEZ, Faustino, 2008. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ediciones Carena.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, 1895. *Reseña histórica del teatro en México*, vol. 1, 2a ed. México: Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea.
- ORTIZ BULLE-GOYRI, Alejandro, 2011. "Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la Independencia y la expresión del populacho". En *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- PÉREZ MORA, Rosario, 2008. "El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la tonadilla escénica". En *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 / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 89-104.
- PESARRODONA PÉREZ, Aurèlia, 2006. "Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII". *Recerca Musicològica*, XVI: 17-63.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, 1994. *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La muca de Talía*. Lleida: Universita de Lleida.
- \_\_\_\_\_, 2012. "El teatro del siglo XVIII", en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, ed. Judith Farre, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 19-43.

- STEN, María y Raquel GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, ed., 2007. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, BUAP.
- SUBIRÁ, José, 1928. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: Tipografía de archivos.
- RAMOS SMITH, Maya, 1994. *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal*. Colección Escenología. México: Grupo Editorial Gaceta.
- VERA GARCÍA, Rey Fernando, 2015. *Perfil y muestra del teatro para muñecos en México*. Tesis de Maestría. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- WOLD, Ruth, 1970. *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España*. Madrid: Gredos.