ARTES PLASTICAS Y MUSICA TONADILLESCA

POR

JOSE MIGUEL RUIZ MORALES

Fue memorable la sesión musical celebrada en nuestra Real Academia de Bellas Artes el día 13 de febrero del corriente año, bajo los auspicios de "Música en Compostela", y en la cual se oyeron tonadillas del siglo XVIII *interpretadas por Pura Gómez de Ribó y tonadillas contemporáneas de Enrique Granados cantadas por Conchita Badía.*

A esta audición, seguida con sumo interés por un selecto público, precedieron unas palabras del Excmo. Sr. D. Miguel Ruiz Morales, Director General de Relaciones Culturales y Presidente de "Música en Compostela", que la Academia escuchó con gratitud y que nuestra Revista se complace en reproducir íntegramente a continuación:

QUIERO manifestar, para empezar, nuestro gran agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por el honor que nos hace cediéndonos su Casa para esta audición organizada por los "Amigos de *Música en Compostela*".

Ante todo, a su Director, D. Modesto López Otero, y a su Secretario, Don José Francés, que se han desvelado por atendernos. Pero queremos incluir en nuestra gratitud a todos los señores Académicos y muy especialmente a la Sección de Música de la Real Academia: a su Presidente, D. Federico Moreno Torroba, y a su Secretario, D. José Subirá, cuya importante obra "*La Tonadilla Escénica*", publicada hace más de treinta años, ha sido la base para la preparación de las tonadillas del siglo XVIII que se oirán aquí ahora. Y a los demás Académicos de la Sección de Música, señores Cubiles, Monseñor Anglés (que reside en Roma, como Presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra), S. A. R. el Infante Don José Eu-

genio de Baviera, señores Rodrigo, Esplá, Gómez (don Julio), Sáinz de la Maza, Sopeña y Ruiz Casaux, incluyendo también al Académico electo señor Muñoz Molleda. Precisamente Andrés Segovia, nuestro querido Andrés, alma de "*Música en Compostela*", es uno de los cuatro Académicos Honorarios de San Fernando (para ser Académico de Número se exige tener residencia permanente en Madrid al efectuarse la elección), entre los cuales se encuentra otro gran músico: Igor Strawinsky.

Me es grato también recordar en estos momentos que la Dirección General de Relaciones Culturales y la Real Academia de San Fernando, aparte estar ligadas en actividades varias, son copatronas de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Situada en el Monte Janículo, alberga en su patio el famoso templete de Bramante, el gran arquitecto del Renacimiento italiano, y en ella se han perfeccionado, desde hace casi un siglo, varias generaciones de artistas españoles.

Para narrar la pequeña historia del presente acto, diré que su origen es la nonnata audición de Música Goyesca que, gracias a la amabilidad del Alcalde de Madrid, señor Conde de Mayalde, de su infatigable colaborador señor Pombo Angulo y de la Dirección General de Bellas Artes, íbamos a celebrar a mediados de noviembre en el Casón del Buen Retiro, con motivo de la clausura de la Exposición Goya, organizada para festejar el IV Centenario de la Capitalidad. Esa Música Goyesca eran *Tonadillas* de Antonio Rosales y Blas de la Serna, dos compositores de finales del siglo XVIII, pero también Música de inspiración goyesca, aunque creada alrededor de nuestro siglo: las *Tonadillas al estilo antiguo,* de Enrique Granados.

Surgió entonces una afonía de Conchita Badía, que nos tuvo al teléfono durante ocho días, y todo terminó con un comunicado a la prensa, diciendo que desgraciadamente, era preciso cancelar el acto del Casón.

La Dirección General de Relaciones Culturales ha enviado después a dos artistas —Conchita Badía y Pura Gómez de Ribó—, a una gira por Marruecos y, para su paso por Madrid al regresar a Barcelona, pensamos en esta Real Academia tímidamente, pues no nos atrevíamos a creer que pudiéramos ser acogidos en esta Mansión. Desde nuestros primeros contac-

tos, nos encontramos con la más cordial acogida y, por eso, estamos aquí, en el antiguo Palacio de Goyeneche, bajo el amparo de la prestigiosa Academia de San Fernando, celebrando una sesión que evocará constantemente ese siglo XVIII en que élla nació.

* * *

Permítanseme ahora unos minutos para, extramuros de la Música, hablar de algo muy importante, pero de muchos olvidado, que es el Museo de esta Corporación.

Museo olvidado, sí, a pesar de ser el segundo de Madrid, después del Prado. Yo mismo debo entonar el "Mea culpa", pues no he venido a verlo arriba de media docena de veces.

A este Museo, no obstante hallarse a dos pasos de la Puerta del Sol, en el número 13 de la calle de Alcalá, no acuden los madrileños, ni los extranjeros tampoco, por no incluirlo en sus itinerarios las visitas a Madrid de las Agencias de Turismo. Y, por desgracia, sus salas, llenas de tesoros, se encuentran siempre vacías de público. Acaso sea motivo el que los autocares no pueden aparcar fácilmente en esta arteria central de Madrid, tan frecuentada. Por eso, me apresuro a dar las gracias al Ministerio de Hacienda por habernos cedido parcialmente, para esta sesión de hoy, su valioso aparcamiento.

Y digamos ahora algo sobre esta Institución y su edificio:

Fue Fernando VI, en 1752, quien inauguró la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando, creada por su padre, Felipe V, ocho años antes. La Pintura, la Escultura y la Arquitectura eran esas tres Artes llamadas "nobles", adjetivo que sería sustituído por el de "bellas" cuando en 1873 se agregó la Música a la Real Academia, como cuarta Sección. El caserón que ocupa la Real Academia fue adquirido para ella por Carlos III, en 1774. Pertenecía a D. Juan de Goyeneche, y se trataba de un edificio barroco, trazado por el más barroco de los arquitectos, el famoso Churriguera. Los Académicos de aquella hora eran intensamente antibarroquistas y, deseando hacer desaparecer los ornatos churriguerescos

de la fachada, encomendaron su reforma al arquitecto clasicista Villanueva. (Recuérdese el asunto análogo, en Santiago, que dió origen a un famoso debate entre los arquitectos gallegos y los Académicos de San Fernando acerca de la fachada llamada de la Azabachería en la Catedral de Compostela).

La portada de Villanueva lleva la siguiente inscripción:

CAROLVS - III REX
NATVRAM - ET - ARTEM - SUB - VNO - TECTO
IN PVBLICAM - VTILITATEM - CONSOCIAVIT -
ANNO - MDCCLXXIV -

Está formado el patrimonio básico del Museo de San Fernando por los fondos de la Compañía de Jesús, disuelta en España, al mismo tiempo que en Portugal y Francia. El monarca, Carlos III, los donó a la nueva Academia en 1774. Diversas pinturas procedentes de varios conventos y reales palacios fueron reunidas por José Bonaparte durante su breve reinado con destino a un Museo Nacional, y pronto constituirían otra de las bases de la colección del Museo, así como las pinturas y esculturas que habían pertenecido a Godoy, las cuales entraron en la Academia en 1813, por donación de Fernando VII. Por eso hallamos aquí varios retratos y bustos del Príncipe de la Paz y también uno de Pestalozzi (pues no olvidemos que Godoy, gran admirador del pedagogo suizo, creó el Instituto Pestalozziano).

Durante el siglo XIX, la Academia ha ido perdiendo obras casi continuamente: al Museo del Prado pasaron cuadros tan importantes como las dos *Majas* de Goya, heredadas de Godoy; los medios puntos y la "*Santa Isabel de Hungría curando a los leprosos*", de Murillo; algunos retratos de Velázquez, el "*Marte*", el "*Barbarroja*" y el "*Baltasar Carlos*"; "*El sueño de Jacob*" y "*La barbuda*", de Ribera.

Pero el que quiera conocer enteramente a Goya, Zurbarán, Murillo, Ri-

bera y Vicente López, por sólo citar algunos y españoles, no puede prescindir de este Museo.

La representación de Zurbarán es más importante que la del Museo del Prado. El conjunto (seis cuadros)) está formado por "*El éxtasis del Beato Alonso Rodríguez*", bien compuesta escena mística, que representa al portero del convento —se le conoce esta condición por las llaves que porta al costado—, y por cinco retratos de Mercedarios que estuvieron en el Convento de la Merced de Sevilla. En sus blancos hábitos muestran los más característicos y magistrales contrastes de este artista.

La impresionante serie de frailes zurbaranescos de la Academia constituye un firme estudio de ropajes y calidades. Vinieron a esta Casa procedentes del Palacio de Godoy; y se decía que el monje anónimo extremeño era pariente del también extremeño Godoy, el cual sentía gran admiración por su paisano, el gran pintor de Fuente de Cantos.

De Murillo citaré especialmente "*San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*", llamado el cuadro de la "Sopa boba", de gran realismo murillesco.

Doce Goyas constituyen el más alto florón de este Museo. Ante todo, el retrato —lleno de soltura y garbo— de "La Tirana" (el de cuerpo entero, pues hay otro de busto, propiedad de don Juan March), la gran actriz del siglo XVIII, a la que luego se referirá el señor Subirá en su nota sobre las Tonadillas. De Goya son también cinco valiosísimas tablas, entre ellas, "*La Casa de locos*", escena de manicomio, y "*El entierro de la sardina*", o mojiganga de las máscaras.

Estos cuadritos de Goya, procedentes del legado García de la Prada, de 1839, valdrían por sí solos una visita a este Museo, por recóndito que se hallase. Son pinturas "de gabinete", ejecutadas entre 1793 y 1794. Llenas de invención y de capricho, su juego de grises, la maestría para componer y mover pequeñas figuras, revelan un artista genial, dotado además de agudo espíritu y observador de la realidad, con intención satírica y burlesca.

Para muchos, la mejor pintura de Goya en poder de esta Real Acade-

mia es el retrato de Moratín (1799), que nos muestra un Moratín casi cuarentón; excelente retrato por su sencillez, vida e intensidad y la penetrante expresión lograda con una factura sencillísima. Hay también el retrato del Príncipe de la Paz, espectacular y tan fatuo como el original, al que representó con ocasión de la "Guerra de las naranjas" contra Portugal. En estos momentos no se encuentra en estas salas, por haber sido prestado al Museo Jacquemart-André de París, el autorretrato de Goya, de tipo rembranesco, de 1815.

Hasta la saciedad se ha dicho que en estos cuadros geniales del pintor aragonés campea toda la pintura moderna. Especialmente inolvidables son esos cinco maravillosos cuadritos en que vibra el impresionismo de los enjambres populares, representados con movida y suelta pincelada.

Al fondo, podemos visitar la sala de Vicente López, pintor que, salvando las distancias, es puntal básico, con Goya y Zurbarán, de este exquisito Museo. De doce retratos, mencionemos especialmente dos: el del arquitecto González Velázquez y el del Comisario General de Cruzada Fernández Varela, Está tenido este último por la obra maestra del género y, algunos críticos lo consideran la obra culminante de Vicente López. Esta colección de la Academia es la mejor del excepcional retratista, que algunos injustamente menosprecian, por su excesivo acabado, amaneramiento y modelado de cromo.

Como mi propósito no es hacer un recuento exhaustivo de los fondos de este Museo, me limitaré a recordar a los demás pintores dignos de mención.

Ya me he referido a varios retratos de Godoy, uno como Guardia de Corps, por Esteve, donde se representa al joven hidalgo casi recién llegado de su Extremadura natal, y otra por Antonio Carnicero, donde aparece más corpulento, en la cúspide de su poderío. Un gracioso retrato de la Marquesa del Llano, vestida de maja, debido a los académicos pinceles de Mengs, también muy de admirar con ocasión de esta Sesión de Tonadillas de su época; y, finalmente, entre los clásicos y románticos, toda una serie que va desde Rubens, Carreño, Fragonard, Paret (el Watteau espa-

ñol) hasta Madrazo y Alenza. Desde la petética *Piedad* del divino Morales, en el XVI, pasando por una admirable *Magdalena,* de José de Ribera, el Españoleto.

Permítanme un par de minutos para llamar la atención sobre una de mis pinturas favoritas, la de aquel contemporáneo de Velázquez, que se llamó Antonio de Pereda. Representa "*La vida es sueño*", o "*El sueño del caballero*", y fue pintada para el madrileño Palacio de los Almirantes de Castilla.

Con su paralela "*Vanidad con el ángel*", del mismo pintor en el Museo de Viena, perpetúa el género *Vanitas,* mostrando una supervivencia española muy tardía de ese tema del humanismo a lo Quintín Matsys, tan propio del "Otoño de la Edad Media", que dijo Huizinga.

Galanamente vestido y tocado con sombrero de plumas, el hidalgo duerme en vida el sueño de la muerte. Sobre la mesa, armas, joyas, monedas, un dorado reloj de Augsburgo, calaveras, la máscara impávida que recuerda la hipocresía, atributos del poder, de la ciencia, del placer y del lujo. Además, la esfera terráquea que evoca el carrusel del mundo, y coronas de rosas que quedarán marchitas.

En segundo plano, se desliza en el silencio un hermoso ángel barroco, desplegando sus alas multicolores, y lleva la leyenda con la flecha que simboliza el paso de la vida: "*Eterne pungit —Cito volat— et occidit*" .Clara intención moralizadora como en Valdés Leal, pero menos macabra, más amable que sus espeluznantes jeroglíficos del Hospital de la Caridad de Sevilla.

No para ahí la riqueza pictórica de este Museo. El tradicional obsequio que el nuevo Académico pintor hace a la Real Corporación con motivo de su recepción originó unas interesantes salas del siglo XX, en que figuran artistas célebres como Sorolla, Cecilio Plá, Romero de Torres, Zuloaga, Benedito, Hermoso y Stolz, así como esculturas de Victorio Macho, Planes, Mateo Inurria y Moisés de Huerta.

Alguien ha dicho con gracia que "*El coloso de Rodas*", de Muñoz Degrain, es el cuadro precursor del "cinemascope".

Una de las más ricas salas es la de dibujos, la cual fue reinstalada en 1960 en homenaje a Velázquez con ocasión de su tricentenario. Del XVI al XIX, hallamos aquí muestras de los nombres más representativos: el Perugino, Leonardo, Rafael, Miguel Angel, Palma el Joven, Caravaggio, Baroccio, Guido Reni, Rubens, Ribera, Velázquez, Alonso Cano, Carreño de Miranda, Claudio Coello, Rosales, Fortuny. Lo mejor de tan valiosa colección es sin duda la cabeza del Cardenal Borja, dibujada por Velázquez.

Terminamos, pues, con el Museo, pidiendo que, al finalizar esta sesión, la concurrencia recorra detenidamente sus salas, se aficionen a visitarlo y traigan amigos, sobre todo extranjeros, para que no deje de incluirse esta importante colección —repito, la segunda de Madrid después del Prado— en nuestra habitual enciclopedia de conocimientos sobre Historia del Arte.

* * *

Y pasemos ahora a nuestra sesión musical.

Para "*Música en Compostela*" es un placer y un honor ver aquí a dos destacadas figuras de su profesorado.

Pura Gómez de Ribó, esposa del maestro Enrique Ribó, el cual desempeña en "*Música en Compostela*" la Cátedra de Canto Coral, es una gran intérprete de soprano de oratorio, en obras de Bach, Haendel, etc. Solista del Orfeó Catalá y de la Capella Classica de Barcelona, la solicita el maestro Federico Mompou para sus interpretaciones en oratorio y la incluye siempre en sus giras para la presentación de música clásica y contemporánea española.

Nuestra admirada y querida Conchita Badía, modelo de musicalidad y de ese entusiasmo vital que algunos llaman "stámina", dedicó su vida casi íntegramente a la música, revelando una formación directa moldeada por Granados y por Pedrell y perfeccionada en una afinidad fraterna con Falla.

Conchita Badía nació en Barcelona. Desde su infancia fue discípula

del maestro Enrique Granados, quien se dió cuenta de sus sobresalientes cualidades vocales desde el primer examen de solfeo. Su voz y su expresiva musicalidad hicieron que este compositor la considerase como instrumento imprescindible para la creación de sus canciones bellísimas, y así, cuando el maestro componía o le interesaba hacer oir su música a otros artistas, la mandaba llamar con unas breves líneas: "Conchita, ven tú y las canciones".

La sensibilidad del autor de *Goyescas* modeló así la personalidad artística de Conchita, la cual, poniendo el alma cuando canta, está considerada por muchos críticos como la heredera de Enrique Granados y la mejor intérprete de sus "*Canciones amatorias*", las "*Tonadillas en estilo antiguo*", "*Goyescas*" y las "*Canciones catalanas*". Y no sólo es una fiel discípula en el canto, sino también en la interpretación pianística, ya que Conchita se acompaña magistralmente al piano.

Tras la muerte de Granados —al ser torpedeado el buque *Sussex*, en el Canal de la Mancha, en 1916—, Conchita continuó con Pablo Casals, interpretando canciones clásicas españolas así como obras del repertorio universal, firmadas por Mozart, Haydn, Schubert, etc.

Actuó en toda Europa, especialmente en Bélgica, y durante diez años, hasta poco después de la muerte de Falla en 1946, en América del Sur, Brasil, Uruguay y Argentina, fijando su residencia en Buenos Aires, donde dió a conocer la música española y ofreció primeras audiciones de maestros brasileños y argentinos como Villalobos, Juan José Castro y Ginastera.

En la vida musical de Conchita Badía influyó otra gran figura: Manuel de Falla. La amistad con el insigne maestro se consolidó en los últimos ocho años de su vida, durante su estancia en la Argentina. Conchita trabajó intensimente con él e interpretó, bajo su directa aprobación, el repertorio más selecto de su música vocal, de la cual fue en aquella época su única intérprete. Las "*Siete canciones españolas*", "*Soneto a Córdoba*", "*Psyché*", "*La vida breve*", "*El retablo de Maese Pedro*". Dada la honda afinidad entre ambos, Conchita se considera también discípula del gran maestro.

Conchita Badía es, pues, la más fiel y auténtica intérprete de Falla —así como de Granados—, por haber trabajado a fondo y bajo su inmediata dirección.

"*Música en Compostela*" se honra contándola entre sus profesores, pues tiene a su cargo la cátedra de Canto, a la que sabe dar elevada calidad de magisterio. En las cuatro semanas veraniegas de cada curso en Santiago, Conchita enseña y difunde no sólo la obra de Granados y de Falla, sino también la de muchos autores españoles más: Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Mompou, Montsalvatge, Pahissa, Palau, Rodrigo, los Nin (padre e hijo), y otros músicos más jóvenes: entre ellos Bonet y Cristóbal Halffter.

Uno de los maestros extranjeros que desfiló por Santiago hace dos veranos, escribía:

Conchita ou la joie... elle éprouve en chantant une joie si intense —joie de la musique, joie de su propre voix enivrante— qu'il est impossible de ne pas la partager en l'écoutant!

* * *

Para terminar, daré lectura a las cuartillas que con destino a la presente sesión ha redactado don José Subirá, Académico Bibliotecario de esta Real de Bellas Artes de San Fernando y miembro del Instituto Español de Musicología (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

Las cuartillas del Sr. Subirá llevan el epígrafe *Palabras preliminares a una sesión de tonadillas,* y dicen así:

Durante largísimo tiempo la palabra "tonadilla" fue sinónima de "canción". Dado su poder expansivo, también se introdujo en las funciones teatrales. Al adquirir aquí mayor volumen esta canción, creó un género peculiar que tenía el aspecto de breve ópera cómica y cierta similitud con los "intermezzi". Esto acaeció a mediados del siglo XVIII. Desde entonces hasta principios del XIX tal género constituyó, tanto en nuestra Península como en la América Española, un elemento imprescindible con el cual se

exornaban los entreactos de toda comedia o drama puesto en escena. Después cayó en el olvido.

Por custodiar la Biblioteca Municipal madrileña dos mil obras de esta especie, hace más de cuarenta años que deseé conocerlas a fondo. Con entusiasmo creciente y sin ánimo de lucro examiné libretos y músicas de ese teatro menor durante un lustro largo, aprovechando los días festivos, pues en los otros me retenían lejos de allí unas labores burocráticas ineludibles y ajenas al arte. Jamás conocí recreo más grato. Fruto posterior de tales investigaciones fue mi obra en tres copiosos volúmenes *La tonadilla escénica,* con más de trescientas páginas de música, que me publicó a sus expensas la Real Academia Española entre los años 1928 y 1930. Entonces introduje el adjetivo "escénica" para puntualizar la naturaleza de aquel género lírico.

Esas producciones ensamblan letra y música. Si bien son anónimos casi todos los libretos, los hay firmados por don Ramón de la Cruz y por don Tomás de Iriarte. Los colaboradores musicales fueron acreditados compositores residentes en Madrid. Apuntó la ampliación musical de la tonadilla el andaluz Antonio Guerrero, fecundísimo "músico de compañía" en los teatros madrileños. Le dio independencia absoluta el catalán Luis Misón, óboe de la Real Capilla calificado en letras de molde como "inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo". Contribuyeron al desarrollo ulterior Palomino, Aranaz, Pla, Marcolini, Galbán y Castel. Sobresalieron el catalán Pablo Esteve y el navarro Blas de Laserna; creáronse para ellos sendas plazas de "maestros compositores" en los teatros municipales de Madrid: el de la Cruz y el del Príncipe, secundándolos sin demérito Antonio Rosales y Jacinto Valledor. Resaltan luego Pablo del Moral de un modo constante, y pasajeramente un competidor de éste llamado Mariano Bustos, así como también el famoso tenor Manuel García que, al expatriarse voluntariamente, estrenó varias óperas de su gran amigo Rossini, entre ellas "El Barbero de Sevilla".

Había tonadillas "a solo", es decir, que requerían un personaje único. Por centenares las había para dos o más personajes. Se calificaban como

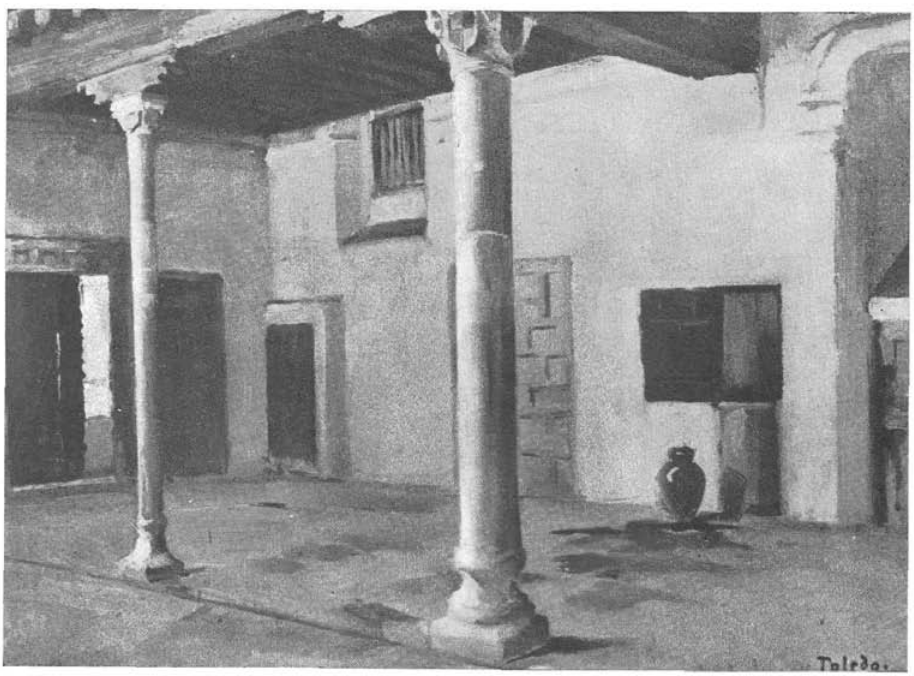
"tonadillas generales" cuando el número de éstos excedía de cuatro o cinco. Exornáronse algunas con piezas coreadas. Pertenecían a uno y otro sexo los intérpretes. Entre los tonadilleros resaltaron Diego Coronado, José Espejo, Miguel Garrido y Sebastián Briñoli. Entre las tonadilleras sobresalieron María Ladvenant, "La Caramba", "La Mayorita" y Lorenza Correa, la cual brillaría después en Italia como insigne cantante de ópera. En cambio, contra lo que suele repetirse, "La Tirana" jamás cantó en escena, por ser primera dama de representado, y cuando se visita el Museo de nuestra Academia de Bellas Artes se puede advertir su porte altivo al verla pintada por Goya desempeñando el papel de la reina Celmira.

Al principio cada tonadilla tenía tres partes importantísimas: introducción, coplas y final, sin contar otras partes intermedias. Al ampliar las tonadillas su contenido, aumentaron los números musicales. Acerca de su longitud en el período floreciente informa un concurso abierto en 1791, por consejo de Jovellanos, para premiar tres obras de tal naturaleza: una. "a solo"; otra, para dos personajes, y otra, para cuatro. Doce minutos, un cuarto de hora y veintidós minutos sería la respectiva duración de esas producciones.

La tonadilla escénica evolucionó sin cesar. En lo literario predominaban primitivamente el carácter jocoso y el cariz satírico. Después, a medida que se acentuaba la seriedad de los asuntos, prodigáronse ampulosidades rebuscadas e hinchazones artificiosas. A falta de apasionamientos fogosos o de sentimentalismos dulces, abundan galanteos y seducciones, engaños y desengaños, amores y odios, celos y venganzas. Aunque aparecen ahí personas de todas las regiones españolas, incluso gallegos y catalanes, predominan los madrileños y los andaluces, sin que, por supuesto, falten a veces italianos, franceses, alemanes, suizos, gitanos y moros. Desfilan tipos de muy diferentes clases sociales: criadas de servir, vendedores callejeros, menestrales hacendosos, gente de tropa, médicos, abogados, majos de uno y otro sexo, petimetres y currutacas.

Contemplando la parte musical, se ve que abundan primeramente las melodías entroncadas con lo popular o inspiradas en lo folklórico, así como también otras originales. Cuando prevalece una hipertrofia que pre-

ALBERT EDELFELT: *Conducción del cadáver de un niño.*
(Oleo. Finlandia, 1879.)
Museo de Arte del Ateneo de Helsingfors.



ALBERT EDELFELT: *Interior de patio.*
(Oleo. Toledo, 1881.)
Museo de Arte del Ateneo de Helsingfors.

ALBERT EDELFELT: *Autorretrato.*
(Dibujo. París, 1883.)

ALBERT EDELFELT: *Dr. Louis Pasteur.*
(Estudio, óleo. París, 1885.)
Museo de Arte del Ateneo de Helsingfors.

ALBERT EDELFELT: *Gitana bailando.*
(Oleo. Granada, 1881.)
Col. Sra. de Saimi Mustakallio.—Helsingfors, Granö. Finlandia.

ALBERT EDELFELT:
Interior de patio, con Mariano.
(Oleo. Granada, 1881.)
Col. Barón de Carl von Born.—Norr-Sarvlaks, Perna. Finlandia.

pararía la decrepitud de aquel género lírico, se difumina el espíritu nacional y se imita el "bel canto" a la italiana, aunque no faltan excepciones muy estimables. Durante muchísimo tiempo las seguidillas nutrirán el número final, mostrando gran variedad morfológica y muy diversas longitudes. Más tarde se entronizarían las tiranas. Como consecuencia de una paulatina desnacionalización, los "recitativos" llegaron a constituir trozos preliminares de las "coplas" y de varios números más; por otra parte, se prodigaron "cavatinas" y "rondoes" con volatas o "fiorituras" a granel.

Admiraron la tonadilla escénica escritores como Beaumarchais, historiadores como Burney y compositores como Rossini. Don Tomás de Iriarte la ensalzó en su poema "La Música". Don Antonio Eximeno la definió en su obra sobre el origen y las reglas de la música. Caída luego en un olvido secular, la enaltecieron Pedrell y Mitjana a la vista de algunas muestras valiosas. Más tarde, tras la publicación de mis tres tomos, la exportación tonadillesca a otros países me produjo reiteradas satisfacciones. En 1931 —es decir, hace más de treinta años— se cantaron tonadillas en Amsterdam, La Haya, Harlem y Utrecht; los programas reprodujeron los textos literarios insertos en mi obra, con su traducción literal al idioma holandés y la definición de las palabras "mosquetero", "patio", etc. Cinco años más tarde se pudieron oir en París varias tonadillas más, durante un solemne "Festival Espagnol" patrocinado por la esposa del Presidente de la República Francesa, Mr. Lebrun; para ese Festival orquestó dichas obras, ateniéndose a mis transcripciones pianísticas, el hispanista Mr. Henri Collet, miembro Correspondiente de nuestra Academia, y él mismo las comentó en un lujosísimo programa. A partir de esta resurrección, la tonadilla escénica se granjeará la más respetuosa acogida en diccionarios, enciclopedias e historias musicales publicadas por diversos países del Viejo y el Nuevo Mundo, con lo cual se realza una típica faceta del arte musical español.

* * *

Hemos dicho que, primitivamente, canción y tonadilla significaban una misma cosa. Igual acontecerá en nuestro siglo. Subsisten huellas de la tonadilla escénica, sin embargo, pero sólo en lo estilístico, y no en lo morfológico, como advertiría Goya si viviese aún. Ahora bien, este pintor aragonés y aquel ambiente madrileño apasionaron desde los albores del siglo actual o desde las postrimerías del anterior al exquisito artista catalán Enrique Granados, quien lo acreditó así en sus famosas *Goyescas* pianísticas, cuyo primer número desarrolla un difundido trozo tonadillesco: a saber, la "Tirana del Trípili".

Bajo tal influencia creó Granados varias canciones con el epígrafe genérico *Tonadillas en estilo antiguo* y sendos títulos individuales: "La maja de Goya", "El tralalá y el punteado", "El majo tímido" y "Las currutacas modestas", entre otros. Naturalmente, no se trata de tonadillas escénicas, sino de números sueltos. Desde su aparición sorprendieron estas piezas por su gracia netamente madrileña, su fondo marcadamente lírico, la pureza de sus líneas melódicas y la nobleza de sus acompañamientos armónicos, adecuado todo ello a cada caso, pues allí se manifiestan lo amoroso y lo burlesco, lo alado y lo profundo, lo amable y lo trágico, de acuerdo con la letra cantable.

Enrique Granados, con sus *Tonadillas en estilo antiguo*, inició la restauración de un tipo musical imperante en aquel siglo XVIII que suelen despreciar quienes apenas lo conocen. Esas producciones suyas, auténticos "Lieder" españoles, hicieron revivir la esencia de una música vivificada por aquellos compositores cuyos frutos saboreé yo en la Biblioteca Municipal madrileña y enaltecí luego en libros que patrocinó la Real Academia Española, rehabilitando así un género acerca del cual habría de manifestar Mr. Collet —en el programa del citado "Festival Espagnol"— unas palabras que traduzco al castellano para finalizar las mías, y que dicen así: "Misón, Castel, Esteve, Laserna, etc., pueden colocarse al mismo nivel que Monsigny, Philidor, Dalayrac, o que los italianos Cimarosa y Paisiello". Así dijo aquel inolvidable hispanista.