



**UNA EDICIÓN ANOTADA DEL APUNTE
DE TEATRO DE LA TONADILLA A TRES,
LOS CÓMICOS DE MÉXICO O LOS
INDIANOS MEXICANOS, DE DON BLAS
DE LASERNA***

REY FERNANDO VERA GARCÍA

*Madrid, Madrid, Madrid,
en Méjico se piensa mucho en ti
por el sabor que tienen tus verbenas
por tantas cosas buenas
que soñamos desde aquí...*

Agustín Lara

Se ofrece una propuesta de edición anotada del apunte de teatro de la tonadilla *Los cómicos de México o Los indios mexicanos*, precedida por un breve estudio introductorio. El presente trabajo forma parte de un proyecto más ambicioso sobre la recepción del género tonadillesco en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX. Por ahora, ofrecemos un ejemplo concreto del músico Blas de Laserna quien fuera de los más prolíficos autores de tonadillas y de los músicos más importados a los teatros novohispanos durante dicho periodo. Por la temática y el argumento, la obra tiene un altísimo valor cultural para el estudio del teatro popular novohispano, pues confirma la positiva relación en materia de espectáculos entre ambos lados del Atlántico.

La tonadilla quizá sea el género más representativo de teatro popular durante la segunda mitad del siglo XVIII. Por la cantidad de obras, de las cuales buena cuenta nos ha dado José Subirá y más recientemente Begoña Lolo ("La tonadilla"), fue el género de moda no sólo en los teatros públicos madrileños, sino en las principales ciudades de tradición hispánica. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, era raro que una función de teatro se diera sin una o varias de ellas.

* El siguiente trabajo se ha realizado dentro de una estancia de investigación en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC-Madrid, bajo la tutoría de la dra. Judith Farré Vidal, a quien agradezco su incondicional apoyo. Este escrito fue posible gracias a la generosa subvención económica del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México y de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México. Soy deudor, además de la ayuda del personal del Archivo Histórico Municipal de Madrid y de la Biblioteca Nacional de España. Reconozco también los valiosos comentarios y materiales que me brindó Joaquín Álvarez Barrientos y Montserrat Capelán. Finalmente estoy en deuda con el mtro. Andrés Íñigo, colega y amigo, por el tiempo que dedicó a la revisión del manuscrito. Dejo constancia de que si bien tuve el valioso apoyo de instituciones y personas, todos los yerros que subsistan, no obstante y vale aclararlo, son y sin reserva, todos míos.

Prueba de este notable éxito fueron las enconadas voces de sus detractores como José Samaniego que, bajo el seudónimo de Cosme Damian, las calificaba como "desvergonzadas", pues en ellas estaban, al igual que en los viejos sainetes, compendiados todos los vicios pasados y otros peculiares de la sociedad. Las tonadillas eran el imperio de la baja plebe que se permitía, usurpando el oficio de la gente entendida, definir las costumbres públicas y con ello mover al desenfreno y el vicio (*El Censor* 92 [1781]: 16).

Pero el éxito y la fama del género se consolidó, vía sus intérpretes. Los cómicos y cantantes incidían directamente en la sociedad. No podemos negar que el teatro era parte de la educación sentimental del pueblo. Tómese en cuenta el éxito de cantantes como la Tirana, que ha despertado múltiples estudios entre los que destaca el de José María Martín Valverde. Los cómicos eran muy importantes para la sociedad, pues ellos creaban tendencias: las maneras y afeites que adoptaban las personas, muchas veces eran por imitación de los cómicos y cómicas (Álvarez Barrientos, *Actor* 27-38).

Algo que gusta en demasía, se vuelve moda y termina por asimilarse y convertirse en un gesto propio e incluso identitario del pueblo. En este sentido, los tonos y letras de las seguidillas de tonadilla se replicaron en diversos territorios de la hispanidad, a tal grado que llegaron a ser fundamento de los ritmos y sonos que actualmente constituyen la identidad musical de pueblos americanos. La tonadilla fue un importante vehículo de intercambio cultural entre América y España (Mendoza 58-59; García de León y Rumazzo 16; Fernández-Cortés 438).

En la ciudad de México, por ejemplo, a través de la imitación fue que las tonadillas abandonaron los teatros para amenizar reuniones particulares en salones, pulquerías y plazas públicas. Hay evidencia de que algunos sonos tradicionales mexicanos tuvieron su origen en las representaciones teatrales del dieciocho. A partir de la imitación y reinterpretación de tonadillas y seguidillas, se formaron las melodías o los versos de algunas canciones y sonos particularmente de la región centro-norte de México. Fue el caso de *El mal casado*, *El soldadito*, *Las muchucas*, *El convenenciero* que es muy probable provengan de la tonadilla *La solterita* (Medonza 82-95). Por su parte, Thomas Stanford (51) señaló que la estructura lírico musical del *jarabe* de Tierra Caliente, conservaba similitud con la música teatral del siglo XVIII, en particular con las tonadillas: "En este aspecto, así como con respecto a su movimiento bastante regular de corcheas y semicorcheas y su muy regular estructuración de frases con terminaciones primera y segunda, etcétera, el jarabe parece recordar con fuerza sus orígenes teatrales del siglo XVIII."¹

¹ Los estudios de carácter histórico sobre el son jarocho (género lírico musical de la región del Sotavento en Veracruz, México) han demostrado sin lugar a dudas que este género de música tradicional conserva figuras y formas de la música barroca hispánica, sobre todo del siglo xvii, no sólo por la instrumentación emparentada con la guitarra barroca, sino en las mismas estructuras líricas. Por su parte, el son tradicional de la Huasteca (región que agrupa zonas de los estados mexicanos de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro y Puebla) pareciera que conserva formas del

A propósito de lo anterior, Martha Bremauntz (273-280) ha concluido que, naturalmente, los recursos estilísticos de la canción popular mexicana han sido heredados de la lírica hispánica y que si bien la seguidilla barroca, rama obligada de ese árbol genealógico, se presenta estadísticamente poco en el *Cancionero Folclórico Mexicano*, ha dejado huellas difíciles de soslayar. No obstante, durante el siglo XVIII, la seguidilla y sus variantes como la seguidilla-compuesta, fueron las formas predilectas para los géneros de música popular; esto fue así, innegablemente por el influjo teatral de la tonadilla (Navarro Tomás 340-347; Baehr 253-254).

El influjo de la tonadilla fue un rasgo común en toda la tradición hispánica. En Madrid, por ejemplo, don Preciso, seudónimo de Juan Antonio de Iza Zamacola (nacido en Durango, Vizcaya en 1756), se sorprendía de la habilidad con la que ingenios locales, sin ninguna instrucción musical, sino un oído atento, componían sus propias seguidillas al modo en que las habían escuchado una única vez dentro de los teatros:

Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no sólo para cantar seguidillas, sino también para componerlas; y ciertamente causaría admiración a cualquiera [sic] que no supiese hasta qué grado llega el ingenio Español, al ver que unos hombres sin principio alguno de música y sin más cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe. (*apud* Pedrosa 20)

El libro de Don Preciso, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, arribó a tierras novohispanas muy poco después de su primera impresión peninsular de 1799, y fue sin duda un libro de consulta y notable circulación. Esto lo sabemos porque en 1808 fue denunciado ante el Santo Oficio por la supuesta indecencia que contenían sus versos (AGN, Inquisición. VOL. 1438. DOC. 10. fs. 69-74).

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, hubo una revolución de los géneros musicales breves en toda la tradición hispánica. En Nueva España, la tonadilla compartió fama con obras locales y “sones de la tierra”. Esta coincidencia y distintas afinidades métricas y rítmicas parecerían confirmar el origen teatral de sones tradicionales mexicanos (Mendoza 59-66), tal como lo hemos anotado líneas arriba. A pesar de estos atisbos, el asunto es algo que urge revisar a fondo,

barroco dieciochesco. En ambos casos, existe una sospecha muy bien fundamentada de que el teatro y la música teatral de esos periodos influyó notablemente en el desarrollo y consolidación en siglos posteriores de dichas músicas tradicionales. Al respecto, el lector encontrará oportuna la conferencia de Antonio Benigno Felipe Corona Alcalde, “Música y danza en fuentes literarias y de guitarra barroca del ámbito hispánico”, impartida dentro dentro del curso *Poetas, músicos, danzantes y bailistas. Las artes escénicas en el teatro novohispano*, llevado a cabo en el Museo Nacional del Virreinato el día 12 de diciembre. Disponible en <https://fb.watch/2VMbxc0UCT/>

bajo una metodología que involucre a la filología, la música y las artes escénicas, junto con la historia cultural.²

Volviendo a la tonadilla y su éxito en el mundo hispánico, en Lima tuvo una explosión casi a la par que en Madrid. Su tiempo de vida se puede situar entre 1790 y 1810. Aunque es muy probable que llegara antes. Si bien las primeras menciones del género las ofrece el *Diario de Lima* que anunciaba en 1790 una tonadilla ejecutada por la señora Fernanda Veramendi dentro de la función de la comedia *El diablo predicador* de Luis de Belmonte Bermúdez (Irving 101), se puede conjeturar que entre la aristocracia limeña el género fraguó de inmediato. Micaela Villegas, la Perricholi, tristemente recordada tan sólo por ser la amante del virrey Amat, fue diestra en las comedias ligeras y los géneros breves entre los que siempre estaban las tonadillas. Precisamente el periodo de esplendor de esta cantante coincide con el nacimiento del género tonadillesco en la Península (Arróspide 47-49) por lo que es lícito conjeturar que tiempo antes de su primera mención en un programa teatral, en Lima ya se cantaran tonadillas en las cámaras privadas del virrey.

En Nueva Granada, la primera referencia probable al ejercicio de las tonadillas es de 1789, año en que se anuncia a María Anastasia Hermosa como cantante dentro de la orquesta. En 1792, sin embargo, sabemos que el género ha llegado al territorio porque los asentistas del coliseo refieren la necesidad de contar tanto con buenos músicos de orquesta, así como buenos textos de tonadillas (Capelán 340).

A Nueva España, el arribo del género debió haberse dado a inicios de la década de los setenta del siglo en cuestión. Es altamente probable que cuando Nipho manifestaba su desazón de ser las comedias de entonces pretextos para ir a ver sainetes y tonadillas (*DE*, 24 de mayo de 1763), en el Coliseo Nuevo de México o, más probable en alguna sala del palacio virreinal ya estuviesen dándose algunas de ellas. Como novedad, gustaron de inmediato. Para 1778, a pocos años de sus estrenos madrileños, figuraban en el programa del Coliseo Nuevo de México varias de Blas de Laserna, a saber: *La confusa turbada*; *Los mosqueteritos*; *El lance del ensayo*; *El emporio del Orbe*; *Atención, señores*; *La maja naranjera*; *Madrid de toda mi vida* y *La aprensión de las modas* (Olavarría 39).

No sería demasiado aventurado decir que el género de la tonadilla fue asimilado de inmediato en la capital del virreinato de México y comenzó a tener sus propios autores toda vez que ese mismo año de 1778 en la programación figuraba como tonadilla un título bastante particular: *México adorado*. Convengo en

2 Son muchos los grupos juveniles mexicanos que están tomando con notable responsabilidad la preservación de sus músicas tradicionales, no sólo a través de su estudio y ejecución, sino de la difusión a nivel internacional en festivales de improvisación poética (otra tradición que une fronteras). Quiero dejar constancia de un canal donde el lector interesado podrá encontrar ejemplo de lo que digo: QuerrequeFilms. Canal de Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/user/moldovianful/featured>

que es difícil determinar si esta obra fue de auténtico cuño novohispano o bien si era alguna copia peninsular sobre indios mexicanos o cosas de México.

Durante la segunda mitad del siglo, comenzaron a aparecer algunas voces referente a México. En 1768, en las seguidillas de *El chasco del cortejo*, tonadilla a solo, firmada por un tal Rodríguez (probablemente Antonio Rodríguez de Hita) se puede leer: “De usías madrileñitos/no hago yo caso/que mucho, que mucho más/me gustan los mexicanos” (BHMM, Mus 92-3; Nuñez; 2008, 516). Aquí la voz lírica se refiere a los pesos mexicanos, acuñados en plata, moneda franca de la época y no a las personas provenientes de la capital novohispana. De manera similar, en *Los quejosos del mundo*, un indiano regresa a España más arruinado de lo que se fue a las Indias, debido que allá tuvo la mala suerte de encontrarse mujeres “taimadas” que lo dejaron sin lana y ahora él se ve enfermo y sin “mexicanos”:

Pobrecito el pobre indiano,
se vino a España donde
hay cosechas grandes indianas,
él era bobo y ellas taimadas,
y le dejaron breve sin lana,
y sí, él pobre se halla en día
sin mexicanos, y con tiricia.
(BHMM Tea 223-64; Nuñez 515)

Para 1786, sabemos que la tonadilla ha echado raíces en la ciudad de México porque en uno de los avalúos del Coliseo Nuevo se puede leer el título de dos de ellas, sobre las que no cabe la menor duda de su origen local. Se trata de *El paseo de Iztacalco* y de *El Indio Mixteco*. Del segundo título no tenemos más noticia salvo que formó parte de las obras con las que contaba el teatro. Ahora bien, del primero ha llegado hasta nosotros una obra con el mismo título.

El texto conservado actualmente bajo ese nombre de *El paseo de Iztacalco* ha sido editado recientemente por María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán como teatro conventual. No obstante, existen razones para creer que ese documento es una versión adaptada de una obra musical (hoy perdida) representada en el coliseo de México hacia 1786. La primera sospecha de esto es que en los avalúos del coliseo tanto del año 86 como del 87 el mismo título forma parte de las listas correspondientes a pitipiezas y tonadillas (AHINAH, Colegio de San Gregorio, Volumen 153, Rollo 17). Otra sospecha, sería que a San Gregorio llegaban las comedias y obras que debían censarse por los padres del colegio para su posterior representación en el Coliseo Nuevo o en casas particulares. Probable es, entonces, que sólo por casualidad se haya asociado como teatro conventual lo que fuera, en realidad, teatro comercial.

A lo anterior, debemos sumar, la indicación de que haya música en la obra, característica que las editoras contemporáneas también advirtieron y que podría resultar favorable para pensar que se trató de una tonadilla. Veamos: los personajes hacen alusión a música y baile y en cuanto a la estructura, en una lectura veloz se advierte una coincidencia con la forma de la tonadilla, al menos en lo que respecta a la disposición de las partes. Las seguidillas no aparecen, pero

“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 Estupiñán 57).

A la obra de *El indio mixteco*, anteriormente mencionada, deben sumarse otros títulos locales que aparecen en la programación de 1790-1793, a saber *Los indios cantores* y *El casamiento de los indios*. De la segunda de estas obras, ha llegado hasta nuestros días una versión impresa, de finales del siglo XIX, por la testamentaria Vanegas Arroyo. Podría tratarse de una derivación de la tonadilla dieciochesca que, quizá debido a su éxito, pasó a otros espacios de representación, particularmente a los cosos, donde existe noticia de que los mismos toreros la representaban. Agotado el tema, se volvió teatro de títeres y en esa modalidad llegó a imprimirse (Vera, *Perfil* 37-52).

Dicho lo anterior, es lícito conjeturar que la tonadilla fue una moneda de cambio cultural que llevó y trajo ritmos, modos y letras a uno y otro lado del Atlántico en un proceso intrincado, nunca lineal, que duró algunos siglos. Así como sones y jarabes se fueron conformando con el repertorio tonadillesco, así del mismo modo, ritmos americanos llegaron a la Península como fue el caso de sonsonetes, cumbés, y, particularmente las peteneras, que a juicio de Faustino Nuñez (515), son de estricto origen mexicano.

El estudio de la tonadilla es una vía de acceso para la investigación de las artes escénicas en la América hispana en general, pero particularmente en México, pues hay testimonios de la supervivencia de este género en otros formatos escénicos populares como en el teatro regional yucateco en el que se intercalan piezas musicales cuya forma y estructura podrían estar ligadas con la tonadilla (García 185). Por esta razón, es importante contemplar esta relación como elemento crucial para comprender íntegramente no sólo el género de la tonadilla, sino incluso el teatro popular dieciochesco común a toda la tradición hispánica.

En lo que respecta a la pieza que nos ocupa, debemos considerar que tanto el apunte de teatro como la música son de la pluma de Blas de Laserna. Es por lo demás pertinente señalar que en estos casos, dada la naturaleza del género en que la música se impone a la letra, conviene que tanto la música como la letra sean propias de Blas de Laserna. Julio Gómez (*apud* Arrese 190), registra, *Los cómicos de México* como propia de este autor. De cualquier manera, se tienen noticias de que el corellano escribía con frecuencia tanto el apunte como la música de sus tonadillas y puede ser este uno de esos casos.

Los cómicos de México se estrenó el domingo 13 de julio de 1788 en el coliseo de la Cruz, bajo el título de sainete de los *Cómicos Indianos*, dentro de la función de la comedia *El capitán Belisario*, de Mira de Amescua, atribuida en la época a Lope de Vega (*DM*, 13/07/1788, p. 4). Para las fechas es sabido que sainete y tonadilla eran nombres genéricos, pues en la práctica resultaban ser una cosa muy similar (Lolo, "Sainetes y tonadillas" 41-62).

El *Diario de Madrid* consigna que el estreno estuvo a cargo de la compañía de Eusebio Ribera, lo cual debió haber sido un error, pues desde inicios de la temporada, en marzo de ese año y hasta las Carnestolendas de 1789, el Coliseo de

la Cruz estuvo bajo la responsabilidad de Manuel Martínez; además, los actores mencionados en la obra formaban parte de la compañía de este autor (*ML*, 1a, LVII, marzo de 1788, p. 64-65).

Sería en este momento difícil determinar los motivos por los cuales Blas de Laserna escribió esta tonadilla en particular, pues, a pesar de la presencia del indiano en el teatro menor del siglo XVIII, en la amplia producción de tonadillas del corellano parece ser una auténtica rareza. Faustino Nuñez (515), en su *Guía comentada*, registra algunas otras tonadillas que mencionan a México, pero de Blas de Laserna sólo ésta. En el trabajo de Daisy Rípodas Ardanaz (1986) sobre la figura del indiano en el teatro menor del setecientos, *Los cómicos de México*, es la única pieza con referencias explícitas a esta ciudad.

Se debe apuntar que la presencia del indiano en las tablas madrileñas, dentro de los géneros breves, necesariamente tuvo su correlato en la vida diaria de los asistentes al teatro, pues de lo contrario o bien no tendría sentido o sería una aventurada extravagancia. En cualquiera de las dos formas, el objetivo era ofrecer algo novedoso. Daisy Rípodas afirma que en el siglo XVIII, había tal cantidad de indianos en Madrid, Cádiz o Sevilla que bastaba con la simple observación callejera por parte de los dramaturgos, para retratarlos en sus obras. Estos indianos suponían una entidad genérica de mujeres y hombres que tenían alguna relación más o menos estrecha con América. Así, por indiano se tenía al español que regresaba de América, a los mestizos y criollos y a los peninsulares avecindados en algún país americano.

El personaje del indiano en el teatro menor del setecientos corresponde a un tipo y se le definía por su indumentaria y vestido fuera de moda, por su torpeza, extravagancia de ademanes o ruindad de carácter o por el empleo de un léxico incomprensible. Y aunque hubo casos excepcionales de indianos que resaltaban por su urbanidad, generalmente se trataba de personajes cuyas acciones ridículas, pendencieras, exageradas, torpes o abiertamente malvadas eran reprendidas y castigadas en tablas, como un vehículo para congraciarse por contraposición, de algún modo con los espectadores. En cambio, cuando por una razón en especial se quería dotar a estos indianos de alguna particularidad territorial que los diferenciara de otros, se ponía algún gentilicio como “perulero” para quienes venían de Perú o mexicano, para quienes venían de la capital de Nueva España. Y un atributo que no podía faltar en el indiano era la fortuna, misma que podía ser fingida o real; porque, en el imaginario colectivo, quien hubiese hecho el tortuoso viaje a América, debía por descontado volver con algo más que su sola persona (Rípodas, *El indiano*).

A propósito de los ficticios cómicos mexicanos de la obra que nos atañe, la doctora Rípodas les otorga poco valor, quizá porque su estudio no era determinante para los intereses que se perseguía sobre la figura del indiano en el teatro menor del siglo XVIII. La única mención al respecto sirve para ejemplificar velozmente que se trataba de la imagen de criollos “aplicados a deslumbrar” y presentar “con colores rosados el ejercicio de su profesión” (*El indiano* XXV-XXVI). En general, según las pruebas que la académica argentina presenta, la figura del indiano en Madrid siempre estuvo asociada con algo de poco provecho. Mas, el apunte de teatro de la tonadilla que presentamos no entra

fácilmente dentro de las características perfiladas del resto de los indianos en el teatro menor del setecientos.

En lo particular, resulta una pieza atípica, pues la construcción de estos personajes, en su calidad de cómicos, les otorga, sin dejar de ser tipos, unas especificidades notablemente interesantes, fuera incluso de los límites de otros indianos caracterizados por su malicia, vanidad, mezquindad, avaricia y torpeza. En principio son cómicos pertenecientes a un estrato social sobre el que pesaba un estigma de siglos. Si bien el ilustrado siglo XVIII tendrá mayor consideración con su trabajo, su aceptación social no fue plena. En un segundo momento, no vienen como otros indianos a hacer gala de su fortuna (fingida o real), sino todo lo contrario: a buscar mejor suerte de la que pudieron conseguir en México.

Entre los personajes mexicanos y la cómica madrileña, se crea de inmediato una relación de cordialidad y aceptación, sin caer ni en la exageración plena de los logros de los primeros, ni la desconfianza o el excesivo interés exotista de la segunda. Era algo usual, según apunta Rípodas (*El indiano* XI-XIII), que los indianos fueran parcos en sus particularidades culturales, cosa que no se cumple en la obra, pues aunque el personaje de la Paca pide que cesen los pormenores sobre el oficio de cómico en México *vv.* 192-196, los cómicos mexicanos se permiten incluso cantar un supuesto aire propio *vv.* 202-231. Estos breves pasajes son ejemplos de lo particular de esta obra de Blas de Laserna.

Por su importancia económica, la capital del virreinato de Nueva España figuraba en la prensa madrileña de la época, a través de la cual la gente comprometida en ello se enteraba de la situación de sus asuntos comerciales en relación con el tránsito de las mercaderías. Otras noticias de la prensa eran referentes a detalles culturales como efemérides sobre la aparición de la Santísima Virgen de Guadalupe o la designación de Obispos en territorio mexicano. Caso aparte eran los textos de cierto contenido histórico sobre viajes, descripciones naturalistas o hazañas de conquistadores, abundantes durante este siglo ilustrado y que continuaban alimentando la construcción imaginaria de América, en general y particularmente de México y del habitante indígena (Rubial García 119-210).

Conviene preguntarse en este punto sobre la recepción del mexicano/indiano de carne y hueso que, a juicio de Daisy Rípodas, convivía usualmente con los madrileños de entonces y era tal su número que eran distinguibles en la calle. Aunque en ningún momento dudamos de esta posibilidad, resulta extraño la ausencia de esos mexicanos en la prensa madrileña.³

Por otros medios como la correspondencia privada, sí que sabemos del interés que despertaban en ciertas comunidades peninsulares las cosas de Nueva España en general y de su capital, México, en lo particular. Empero, eran asuntos

³ Al margen de la consulta en la Hemeroteca Nacional de Madrid, una búsqueda de diferentes voces sobre México en el *CORDE* en un periodo comprendido entre 1750 y 1800 tampoco arrojó resultados útiles; las escasas menciones eran localizaciones geográficas.

privados en los que se hacían menciones sobre regalos (casi siempre ropa) y en los que se insistía enérgicamente en cuestiones pecuniarias. Pilar Gonzalbo Aizpuro dice al respecto que los documentos conocidos de archivos municipales españoles muestran que lo que se esperaba del indiano de Nueva España era dinero para solventar deudas, casar hermanas o sobrinas y engalanar al pueblo. “Estos documentos corresponden casi totalmente al siglo XVIII, cuando las comunicaciones eran más ágiles y la prosperidad americana alcanzaba a los parientes de los emigrantes” (52).

¿Era patente el mexicano en Madrid? Me refiero al mexicano porque Laserna le otorga a sus personajes esa distinción (pese a usar para la parte de violín el título de *Indianos de México* que sin embargo por las acciones de la tonadilla no se sostiene dentro de los límites de la definición del término indiano) y no la de indiano genérico; además de esto, aunque las Indias, como especificidad geográfica están referidas vv. 1-9, es la particularidad de venir de la ciudad de México lo que más resalta y en lo que pareció existir un cierto interés, pues no se trata de criollos o españoles que regresan a su patria (cosa habitual en el teatro sobre indianos), sino de cómicos nacidos en México que llegan a Madrid en busca de nuevas oportunidades para ejercer su profesión.

Sabemos del viaje a la inversa, es decir, de Madrid (y de Europa en general) hacia las capitales de los virreinos americanos (Ramos Smith, *El actor*). Dos ejemplos que merecen citarse, por lo destacado de su trabajo en tierras americanas, son la familia Marani y el comediógrafo Fernando Gavila. Los primeros italianos y bailarines estaban encabezados por Girolamo Marani, nacido entre 1744 y 1745 en el ducado de Milán. La familia llegó a México, según narración del mismo Girolamo, con una invitación del virrey Bernardo de Galvez, quizá a finales de 1785, pues al año siguiente Girolamo ya estaba componiendo argumentos para bailes en el Coliseo Nuevo de México. Antes de arribar a tierras novohispanas, había permanecido la familia de bailarines en Cádiz de donde salieron hacia Cuba sin haber obtenido el pago justo a su trabajo (Camastra). Por su parte, Fernando Gavila, nacido, según él mismo relata, en la Villa y Corte de Madrid en 1764, migra muy pronto a Cádiz. A la edad de 16 años se embarca rumbo a Cuba y es ahí donde termina de formarse como galán de teatro. En 1786, con la venia del virrey conde de Gálvez, se establece en la ciudad de México, contratado para el Coliseo Nuevo. En 1792, obtuvo el cargo de primer galán. Escribió y tradujo para el Coliseo Nuevo numerosas comedias y también argumentos de baile. Se conservan dos de sus obras *La lealtad Americana* y la zarzuela *La linda poblana* (Vera, "Fernando Gavila").

Contrasta con esto la escasa información disponible de cómicos nacidos en América que hayan migrado a las capitales Europeas. ¿Esto era posible? En un primer momento, las evidencias parecerían apuntar a que las condiciones de trabajo para un cómico en la corte de Madrid eran tan difíciles que poco invitarían a que un americano, más o menos con una situación parecida, hiciera un viaje a la metrópoli. Según ha consignado Joaquín Álvarez Barrientos (*El actor* 135-197), la situación de los cómicos españoles, comparada con la estabilidad salarial de los cantantes italianos, dejaba mucho que desear; además, la imagen del cómico era la de una persona que gastaba en lujos y afeites de modo tal que

llegando a la vejez estaban arruinados. Muchos de ellos subsistían con lo que ganaban en las representaciones y si éstas eran malas o no gustaban, sencillamente debían olvidarse de obtener algo.

Esto explicaría, por ejemplo, la insistencia en los géneros cómicos, aquellos que gustaran más al pueblo. Los primeros galanes y damas cobraban al rededor de 30 reales diarios. El ayuntamiento tenía derecho de embargo, es decir, de reclamar a cualquier actor que triunfara en provincia. Esto, aunque era una distinción, resultaba perjudicial para los actores que dejaban de percibir los sueldos de sus lugares de origen que eran ciertamente más provechosos que los de Madrid. Por ejemplo, en Cadiz un actor podía ganar hasta 10 pesos diarios, mientras que en Madrid cobraban sólo dos (Álvarez Barrientos, *El actor* 200-210).

Por su parte, las condiciones de vida de un actor en México, capital de Nueva España, no dejaban de ser difíciles y en comparación con Madrid, bastante similares. Aunque a finales del siglo XVIII, hubo cierta bonanza que permitió a los actores vivir con dignidad y aún incluso tener movilidad social. Un expediente menciona que hasta 1787, año en que entraron en vigor varias reformas, los salarios habían estado homologados con los de la corte de Madrid (Expediente, [28 de febrero de 1792], FRBNM, "Fondo Reales Cédulas", Ms.1410, ff. 370-376).

No sabemos si en la práctica esto efectivamente fue así. Hubo casos sonados de actores con ventajosos negocios y buenos salarios que lograron llevar una vida libre de necesidades económicas. Un caso señalado es el de Josefa Ordoñez, hábil y bella cantarina, que supo hacer buenos negocios con el teatro y así introducirse en los círculos de la aristocracia mexicana (Vázquez Mantecón).

Durante el periodo comprendido de 1763 a 1810, conocido como el México Borbónico, llegaron a la capital novohispana los fructíferos excedentes de los negocios de las minas del norte. Fue el periodo de mayor opulencia, tiempo en el que se levantaron suntuosos palacetes y bellos conventos (Brading 53). En lo que atañe al teatro, éste se fue remozando y en 1786 se operó en él una gran remodelación. Se pusieron en tablas todos los géneros de moda y aún se encargaron piezas locales que se pagaron con sobrada justicia. No cesó la intensidad del trabajo, a tal grado fue incrementándose que el teatro coliseo fue de las empresas menos golpeadas por los periodos de hambrunas. Para finales del siglo XVIII, la excesiva carga de trabajo llevó a la unión de los cómicos a solicitar que se redujera el número de comedias o se incrementara el costo de entrada.

¿Luego entonces, a qué responde esta particularidad de Laserna poner cómicos mexicanos en su tonadilla? A juzgar por lo que podemos obtener del apunte de teatro, parece tratarse de una suerte de artilugio para mover al asombro y hacer parodia de los asuntos del teatro madrileño. No era extraño que los asentistas emplearan recursos aparatosos (por no decir de engaño) para ganar clientela. Veamos: Vicente Sánchez, llamado Camas, uno de los cantantes a quienes se les designó interpretar esta tonadilla, por las fechas de composición, había llegado a Madrid procedente de Cádiz, donde ya era un cómico con cierto nombre, y había encontrado lugar rápidamente, primero con Ribera y después en la compañía de Manuel Martínez. Cotarelo y Mori (594-595) menciona que era un gran tenor, de enorme estatura y hábil en la representación de los papeles. En

una tonadilla titulada *Corte de mi vida* parece que actúa de él mismo y menciona en efecto venir de Cádiz y haber conocido a su mujer en Sevilla. Siguiendo a Daisy Rípodas, que Camas haya sido gaditano le imprimía cierto aire de indiano por sus ropas o su forma de hablar. Hubo por parte del autor teatral, del asentista, una intención clara de verosimilitud. Sin duda, Vicente, Camas, Sánchez era un sujeto ideal para una pieza de este tipo.

En *Los cómicos de México* hay una intención clara de parodiar y criticar el estado de los teatros. Este asunto, por cierto, era tema recurrente en las tonadillas a tal punto que podríamos hablar de un tópico o al menos de la insistencia de los compositores por referirse a la vida teatral; algo que ahora llamaríamos recursos parateatrales. Véanse a modo de ejemplo algunos títulos: *Los pareceres del teatro*, *El examen para el teatro*, *Los quejosos del teatro*, *La moda en el teatro*, *Los abusos del teatro de la legua*, *La crítica del teatro*, y, no podían faltar las novohispanas *Ya tienes México grande sobre la crítica que se hace de las cosas del teatro* y *Los retratos irónicos* (Vera, "Primer acercamiento" y "Un ejemplo").

Dentro de la ficción de la tonadilla, estos cómicos procedían de México y venían a Madrid exactamente por las mismas razones por las que los actores reales de esos tiempos estaban abandonando la Corte, en busca de mejores oportunidades de vida. El chasco es rotundo al enterarse de que en Madrid, el ejercicio es malo. No parecen perder el buen semblante, antes bien siguen maravillados. Como era usual en la tonadilla, un género sumamente castizo — bandera incluso en el siglo xx de una postura nacionalista— la exaltación de la patria era habitual. La ciudad de México también tuvo, por lo que nos sugieren otros títulos de tonadillas actualmente perdidas, obras de ese mismo tenor: *México Corte del Alma*, *México del Alma*, *México qué dichosa corte*, *México adorado* (Vera "Mercantilización").

Formalmente *Los cómicos de México* son 317 versos arreglados mayoritariamente en seguidillas simples, con bordón y compuestas que alternan versos de 5 y 6/7 sílabas. Conviene decir que las partes que corresponden a las parolas (vv. 97- 113; 183-200) y aquellos otros pasajes narrativos (vv.114-136; 149-171) están en octosílabos en forma de romance; las tiranas (vv. 257-309), por su parte, también son versos octosílabos, pero de acuerdo al género, divididos en estrofas de tres o cuatro versos que mantienen un estribillo sobre la palabra *tirana*. La rima de la pieza es preponderantemente asonante y el ritmo ternario, dactílico y melódico. Se podría conjeturar que la preferencia en el empleo de seguidillas correspondió al tipo de acción; mientras que aquellos eventos de desarrollo, por ejemplo vv. 1-17, suceden en pentasílabos, otros donde es necesario detenerse para dar un tratamiento distinto emplean el heptasílabo (vv. 18-25; 35-96), pero esto no es más que una conjetura dado que la extensión de la pieza no permite verlo a cabalidad. De verse reflejado este fenómeno en la música con el empleo de un tono particular, habría, entonces, cierto sustento.

La edición anotada que presento a continuación corresponde al apunte de teatro que de la obra se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Madrid, bajo la signatura Tea 219-216. En lo que respecta a los criterios, se ha modernizado la ortografía a las convenciones actuales siempre y cuando no interfiera en el ritmo ni en la versificación; además se han mantenido las

particularidades léxicas, gramaticales o sintácticas en las que es evidente que de cambiarse el texto perdería valor lingüístico/documental. Las palabras mantenidas de esta manera se indican en cursivas y con tipografía distinta. Se han actualizado las marcas de puntuación. El aparato de notas se divide en tres partes: con número van las correspondientes a las variantes presentes en los distintos testimonios. En este caso en particular los testimonios son dos de la época, el correspondiente a la letra que acompaña la partitura (Partit.) que está incompleto y el apunte de teatro (Ms.) y un testimonio moderno, la transcripción paleográfica de Inmaculada Lapuista (IL). Por otra parte, con el carácter E se dan comentarios y notas explicativas sobre algunos puntos que deberían considerarse al respecto del texto espectacular. Finalmente con letra van los comentarios que he juzgado pertinentes. Los añadidos se escriben entre corchetes. He numerado los versos y añadido una lista de personajes que no aparece en el original.

He optado en todo momento por mantener la versión del apunte de teatro, por encima de los otros testimonios porque está completo, a diferencia de la letrilla que acompaña la partitura o la transcripción paleográfica (IL) que ha omitido valiosas partes de la tonadilla como las correspondientes a las seguidillas y a la tirana por figurar en el manuscrito señalamientos de supresión. La decisión que tomo podría encontrar justificación en el hecho de que los apuntes de tonadilla "reflejan en realidad el texto tal y como debía ser cantado", es decir en su forma ideal, quizá para pasar la censura o como texto base para su aprendizaje (Lolo, "La tonadilla" 452-453); después podían hacerse cambios, generalmente de último momento y sobre la representación. Lo anterior puede notarse en el particular cambio de la cantante. Pues aunque en un primer momento se decía que sería Antonia Febre y Orozco, su nombre fue testado y en su lugar se puso a Francisca, la Paca, Rodrigo. Ambas cantantes formaban parte de la compañía de Manuel Martínez. Finalmente, por lo que corresponde al apunte de teatro probablemente correspondería a una copia para el tramoyista ya que posee dos marcas gráficas en forma de cruces potenciadas que eran una indicación para el encargado del cambio de los bastidores.

Todas las posibilidades están abiertas; pero convenimos, que el apunte de la tonadilla no puede ser considerado del todo como un texto dramático al uso, sino como la transcripción literal de la partitura, pues por la misma naturaleza de la tonadilla, la música impone su estructura a la forma literaria y no a la inversa (Lolo, "La tonadilla" 453), mas no deja de tener validez este primer acercamiento, bajo la reserva de que en un futuro, no demasiado próximo (así lo espero), lo que ahora se presenta vendrá acompañado, aumentado y corregido en conjunto con la música, pues sabemos que es la opción metodológicamente válida. Para finalizar, restaría traer a cuento los versos con los que esta tonadilla acaba, porque en efecto convengo con mis ficticios paisanos dieciochescos que es una tonadilla bien *estraña*.

BIBLIOGRAFÍA

Siglas

- AGN. Archivo General de la Nación. México.
 AHINAH. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
 BHMM. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
 DE. *Diario Estrangero*.
 DM. *Diario de Madrid*.
 FRBNM. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.
 ML. *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*.

Aguerri Martínez, Ascención. "La catalogación de los apuntes de teatro en la biblioteca histórica municipal." *Revista General de Información y Documentación* 17.1 (2007): 133-164.

Álvarez Barrientos, Joaquín. "El arte escénico en el siglo XVIII." En *Historia del teatro español*. II. *Del siglo XVIII a la época actual*. Coordinación de Fernando Doménech Rico y Emilio Pral Vega. Madrid: 2003. 143-1517.

_____. *El actor borbónico (1700-1831)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2019.

Arrese, José Luis, et. al. *El músico Blas de Laserna*. Biblioteca de Corellanos Ilustres, tomo v. Corella: Imprenta Delgado-Tudela, 1952.

Arróspide de la Flor, César. "La música de teatro en el virreynato de Lima." *Revista Musical Chilena* 25. 115-1 (1971). En línea. Disponible en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1608/1489>

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1989.

Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*. México: FCE, 1975.

Bremauntz, Martha. "Hacia un retrato de familia: la copla mexicana y la seguidilla del barroco español." En *La copla en México*. Edición de Aurelio González. México: El Colegio de México, 2007. 273-280.

Camasta, Caterina. "Misericordia e nobiltà. Percepciones y decepciones de un bailarín italiano en la Nueva España." *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*. <http://www.revistareaciones.com/index.php/relaciones/pages/view/preprints>

[Capelán Fernández, Montserrat. *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia \(1760-1821\): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*. Vol. 1. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2015.](#)

Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1898.

Cruz, Ramón de la. *Colección de Sainetes de D. Ramón de la Cruz*. Discurso Preliminar de don Agustín Durán. Tomo II. Madrid: Imprenta de Yenes, 1843.

Fernández-Cortés, Juan Pablo. "Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)." En *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Coordinación y edición de María Gembero Ustárrroz y Emilio Ros-Fábregas. Granada: U de Granada, 2007. 437-453.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. "Una tirana inédita." *Revista de Folklore* 3b.3 (1983). Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc059b0>.

García de León Griego, Antonio y Rumazo, Liza. *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, 2006.

García, Oscar Armando. "La tonadilla escénica: una fuente del discurso teatral mexicano del siglo xix." *Madurez de la joven poesía mexicana*. Coordinación de Alejandro Higashi e Igancio Ballester. *América Sin nombre* 23 (2018): 179-185. En línea. Disponible en <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.14>

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. "La intimidad divulgada. La comunicación escrita en la vida privada en la Nueva España." *Estudios de Historia Novohispana* 27 (2002): 17-58.

Irving, Leonard A. "El teatro en Lima, 1790-1793." *Hispanic Review* 8.2 (1940): 93-112.

Leguin, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: U of California P, 2014.

Lolo, Begoña. "La tonadilla escénica, ese género maldito." *Revista de Musicología* 25.2 (2002): 439-469.

- _____. "Itinerarios musicales en la tonadilla escénica." *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla Escénica*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Museo de San Isidro, 2003. 14-30.
- _____. "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*. Edición de Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. 42-62.
- Mendoza, Vicente Teódulo. "La tonadilla de *La solterita*." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 4.13 (1945): 85-92.
- _____. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM, 1956.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991.
- No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas. (Siglo XVIII)*. Edición de María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego, 2007.
- Nuñez, Faustino. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1818)*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México*. Volumen 1. Segunda edición. México: Imprenta, encuadernación y Papelería La Europea, 1895.
- Pedrosa, José Manuel. "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España." *Culturas populares. Revista Electrónica* 3. Consultado el 16 de enero de 2018. <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pedrosa.pdf>
- [Pérez, Dionisio. *Guía del buen comer español: Inventario y loa de la cocina clásica de España y sus regiones*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1929.](#)
- Ramos Smith, Maya. "La preparación del actor en el Coliseo Nuevo a fines del siglo XVIII y principios del XIX." *Literatura Mexicana* 4.2 (1993): 481-497.
- _____. *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal*. Segunda edición corregida y aumentada. México: Conaculta / INBA, 2013.
- Ribao Pereira, Montserrat. *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Barañáin (Navarra): Eunsa, 1999.

Rípodas Ardanaz, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*. Estudio preliminar, edición y notas de Daisy Rípodas Ardanaz. Transcripción de textos de Inmaculada Lapuista. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas, 1986.

_____. "Imagen del indiano en el teatro español de setecientos." *Separata del Boletín de la Academia Nacional de la Historia* 54-55 (1981-1982). Buenos Aires, 1987. 285-300.

_____. "Influencia del teatro menor español de los siglos XVI y XVII sobre la imagen de lo indiano." En *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Estudio preliminar. Madrid: Atlas, 1991.

Rubial García, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Stanford, Thomas. *El son mexicano*. Traducción de María Martínez Peñaloza. México: SEP/FCE, 1984.

Sten, María y Raquel Gutiérrez Estupiñán. "Coloquio al paseo de Iztacalco." En *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas. (Siglo XVIII)*. Edición de María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, 2007.

Subirá, José. *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona: Editorial Labor, 1933.

Valverde, José María Martín. *La Tirana (1755-1803). Una actriz en la época de Carlos III*. Libro en formato electrónico. Fundación José Manuel Lara/ Centro de Estudios Andaluces, 2018.

Vázquez Mantecón, María del Carmen. *Los días de Josepha Ordoñez*. Serie Historia Novohispana; 74. México: UNAM/IIH, 2005.

Vera García, Rey Fernando. *Perfil y muestra del teatro para muñecos en México*. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2015.

_____. "Fernando Gavila, poeta neoclásico: consideraciones preliminares para su biografía intelectual." *Dieciocho. XVIII* 39.2 (2016): 177-190.

_____. "Primer acercamiento al estudio de la tonadilla en la Nueva España durante el siglo XVIII: edición de la letra de la tonadilla a solo: *Ya tienes México*

Mutación de calle^E

- Vicente y Alfonso: Oh qué gustosos,
oh qué propicios,
desde las Indias
los dos venimos
5 aquesta corte,
emporio digno
de altos blasones
esclarecidos,
esclarecidos.
- 10 Vicente: Aquí hay delicias,
Alfonso: aquí hay recreos.
Los dos: Grandes bellezas
en los paseos.
- 15 Brillan las modas
y las riquezas,
gustos, placeres,
en su nobleza,
- 20 pues la corte es de España.
Suma grandeza,
suma grandeza,
suma, suma grandeza.
- Vicente: Aquí hay lindos teatros

(a veces también galanas) ganaban más dinero que aquellos secundarios. Muchos de los actores que además supieran cantar llegaban a conquistar al público precisamente por este último detalle.

E. *Mutación* entendido como cambio. Durante la segunda mitad del siglo XVIII era frecuente el empleo de bastidores colocados de tal manera que permitían algunos juegos de perspectiva. Véase Joaquín Álvarez Barrientos (2003). A propósito de lo anterior, el manuscrito presenta en la esquina superior derecha de la foja 1 una cruz potenziada, misma que se repite en la foja 2. De acuerdo con Ascensión Aguerri Martínez, quien sigue a Montserrat Ribao Pereira (1999), esta marca gráfica servía como indicación al tramoyista sobre el cambio de los bastidores. Que se haya colocado precisamente en estos versos (vv.22-59) nos permitiría creer que tal vez hubo cambios o intervenciones de elementos en escena, o sea, mutaciones que iban ejemplificando o siguiendo lo que los personajes cantaban hasta llegar al punto en que la "mutación" cambiaba por completo tan pronto los personajes dejaban la escena.

- 25 y en ellos se halla,
aquí hay lindos teatros
y en ellos se halla,
- y en ellos se halla,
- 30 una Paca Rodrigo⁵,
una Paca Rodrigo,
linda muchacha⁶
y a este sujeto^b,
- y a este sujeto
importa visitarla,
importa visitarla
luego al momento.
- 35 Alfonso: Pues forzoso es busquemos
el modo o traza,
pues forzoso es busquemos
el modo o traza,
40 el modo o traza
para saber de cierto,
para saber de cierto
dónde es su casa.
- Los dos: 45 Pues preguntemos,
pues preguntemos,
que ella podrá servirnos,
que ella podrá servirnos
a nuestro intento.
- 50 Vámonos corriendo,⁷
que allá introducidos,
no hay duda que ella
nos dará un *adbitrio*

5. vv. 27, 28. Ms. Testado. *Antoñita*. Partit. *Antoñita*. IL. *una tal Antoñita*.

6. vv. 29. Ms. Tachado. *que Orozco llaman*. Partit. *que Orozco llaman*. IL. *Que orozco llaman*.

b. *Sujeto*. En masculino para mantener la rima. Existía y era usual en efecto, el femenino *sujeta* con el mismo sentido de persona cuyo nombre se elude.

7. vv. 47-52 No registrados en IL.

nos dará un *adbitrio*.

55 Vámonos corriendo,
vamos sin tardanza,
de Paca Rodrigo⁸
a saber la casa,
de Paca Rodrigo
a saber la casa,
a saber la casa

Vanse

Sala con sillas y una guitarra que tendrá la Rodrigo⁹ como que está estudiando pero no toca.

60 Rodrigo: Tan continuo estudio
y tanta fatiga
me tiene sin fuerzas
y toda molida.

65 Oh qué afanes cuesta,
qué miedos y sustos,
a todas nosotras,
el poder dar gusto.

70 Oh qué afanes cuesta,
qué miedo y sustos,
a todas nosotras,
el poder dar gusto,
el poder dar gusto.

75 Mas por ahora el estudio
ya dejar quiero,
ya dejar quiero,
y aplicar a otras cosas
el pensamiento,
el pensamiento,

c. Por *arbitrio*. Facultad y poder para obrar libremente o bien, según su albedrío. *Diccionario de Autoridades*. En efecto la voz *adbitrio* era de uso común por la época. En la prensa se utilizaba de este modo y con este mismo sentido. La voz también está registrada en el CORDE.

8. vv. 55. Ms. Tachado. *de la Antonia Orozco*. Partit. *de la Antonia Orozco*. IL *de la Antonia Orozco*

9. Ms. *Orozco*. Parti. *Orozco*. IL. *Orozco*. Mantengo "Rodrigo" por obvias razones.

80 que entre lo amargo
es preciso que tenga,
es preciso que tenga,
un dulce rato.

85 Mis criadas me han dicho
que dos indianos,
que dos indianos
andan, la entrada en casa,
solicitando,
solicitando.

90 Como sea cierto,
espero, mil noticias,
espero, mil noticias,
me cuenten ellos. *Llaman*
Pero ya llaman;
pienso que son.

95 Entre quien sea
sin dilación.

Salen

Parola^E

Alfonso: Madama Rodrigo¹⁰, a sus pies.
Vicente: Aquí tiene dos criados.
Orozco: ¿Quién son ustedes, señores?
100 Alfonso: Dos cómicos mexicanos
que de las Indias venimos
y vuestro asilo buscamos.
Orozco: En lo que pueda servirlos,
lo haré con un sumo agrado.
105 Vicente: Pues señora, pretendemos
entrar en algún teatro
a cantar y a decir versos
por vuestro empeño y amparo.

E. Italianismo para indicar que los versos se declamaban o se decían. Falta ahondar más en la función de estos pasajes hablados, pero quizá hayan tenido al función de dotar a la pieza de cierta verosimilitud; además de servir como descansos o pausas en la música.

10 Ms. Tachado. *Orozco*; Partit. *Orozco* Mantengo el Rodrigo por ser una manera de cortesía. Siguiendo el sentido de la pieza los indianos no sabían que el seudónimo de la cómica era la Orozco. Eso es algo que el público quizá conocía.

180 Vera García, "La tonadilla *Los cómicos de México*," de Blas de Laserna

Orozco: Ay, señores que en Madrid
110 está este ejercicio malo.
Los dos: ¿Pues cómo?
Orozco: Atiéndanme ustedes
si no les sirve de enfado: *Canta*

115 Este ejercicio, señores,
está ya muy arruinado
porque no hay quién le proteja^d
como en los tiempos pasados,
como en los tiempos pasados.
Aquí todo es afanar,
120 de día y noche ensayando,
pues son las tres de la tarde
y a veces no se ha acabado¹¹.
Después que a casa volvemos,
comemos lo que encontramos,
125 y a veces por no haber más,
comemos sopas de gato.^e

d. Para la fecha de esta tonadilla, los teatros públicos tanto en Madrid como en México eran ya una empresa particular y formaban parte de una industria del entretenimiento. Aunque los mecenazgos y protecciones seguían existiendo, la mayoría de los cómicos debía subsistir con el sueldo que se les asignaba. En algunas temporadas este no era tan escaso que les impidiera vivir honradamente, pero siempre tenían una vida limitada, tomando en cuenta que, como la Paca Rodrigo lo dice versos abajo, muchos gastos para ejercer su profesión corrían por su cuenta y aún más que durante la cuaresma y sobre todo en Semana Mayor, los teatros cerraban. Las actrices o cómicas/comediantas solían ganar más que los cómicos. Su salario iba en función de su nivel en la compañía. A los primeros galanes y damas les iba mejor; había otros como los graciosos que por tener habilidades particulares en el canto llegaban a obtener más galas que los actores principales. Su vida laboral era afanosa y les demandaba todo el tiempo. Sus ensayos comenzaban por las mañanas y terminaban pocas horas antes de que iniciara la función hacia las 4 o 6 de tarde. Era frecuente que por la carga laboral, algunos huyeran, no se presentaran o aparecieran borrachos en escena. Y las galas eran los regalos en especie o numerario que el público, pero especialmente la gente acomodada otorgaba a los actores. La vida del actor ciertamente no era sencilla, pero algunas veces sus quejas lastimeras eran a nivel discursivo y la falta de dinero ocasionada por su vida solapada. Lo que sí pesaba sobre ellos era un estigma social, del cual algunos como la mexicana Josefa Ordoñez, supo sacar provecho, haciéndose publicidad sobre su bravura y altivez. Sobre la vida, la relación con la sociedad y los pormenores de sus salarios el lector encontrará mucho más provechoso los siguientes estudios: María del Carmen Vázquez Mantecón, Maya Ramos Smith (*El actor*) y Álvarez Barrientos (*El actor*). Sobre el teatro como un hecho comercial véase Vera ("Primer acercamiento").

11. Ms. *ha cabado*.

nos *zampullan*^f y nos llevan
a trancadas y tropiezos
a trancadas y tropiezos.^E

155

Cuando llegamos a casa,
el papel cogemos luego
para estudiar, y hay papel
que suele tener seis pliegos
las de parte de cantado;

160

Les da lección el maestro
con una voz tan obscura
que parece un carretero^g
y al cabo de haber estado
tres horas con el solfeo
ni él sabe lo que cantó
ni nosotras lo entendemos,
ni nosotras lo entendemos.

165

El partido es nueve reales
para pagar peluquero
zapatero, sastre y casa,
comer y vestir con ellos
comer y vestir con ellos.

170

Alfonso: Esos es malo
Vicente: No es muy bueno
Alfonso: Eso es malo
Camilo: No es muy bueno

175

f. Del gallego *zampullar*, dar batacazo o tirar de bruces. Existe la voz *zampullada* con el sentido de golpe fuerte producido por una caída. *Diccionario Normativo Galego-Castelán; Diccionario da Real Academia Galega*.

E. Desde el teatro de los Siglos de Oro, la figura del gallego fue un tópico recurrente, asociado a un hombre rudo y de estrechez de pensamiento. Eso no cambió con el correr de los años. Tristemente ha persistido este estereotipo en distintas partes de la tradición hispánica alimentado en un principio por el teatro y luego por la televisión. Precisamente en este pasaje, es posible que se esté haciendo mofa del gallego, imitándolo particularmente en su habla y, en general, en sus supuestos modos. Estos versos aluden a que tomaban por la fuerza a las cantantes y se las llevaba donde el público, en la parte de la sillería.

g. "Voz de carretero. Se llama la que es áspera, gruessa y desapacible." *Diccionario de Autoridades*.

Los dos: Eso es malo,
no es muy bueno.

Orozco: Señores, esto es verdad.
180 Los dos: Señora, así lo creemos.
Los tres: Vaya, vaya, bravo, bravo,
ha estado gracioso el cuento,
gracioso el cuento.

Parola

185 Alfonso: Usted nos deja confusos
con la narración que ha hecho.
Vicente: Allá en el México, hay
otro estilo muy diverso
y no trabajamos tanto.^h

Orozco: Dígame usted¹² cómo es eso
190 Alfonso: Por que nos dan cada día,
lo menos, catorce pesos.ⁱ

Orozco: Buen partido me parece.
Esa plática dejemos
195 y hagan favor de cantarme
algún jugueteo bueno,
de aquellos que allá se estilan.

h. Es evidente que se está idealizando el trabajo del actor en México. Esto era habitual dentro de la construcción del tipo del indiano, un personaje cuya vida era regalada, llena de satisfacciones sin demasiado esfuerzo y mucho dinero. No obstante un actor, trabajó lo mismo que cualquier otra capital, por un sueldo semanal, actores y actrices debían trabajar “de cuatro a cinco funciones semanales y a ensayar diariamente por la mañana. Las funciones supernumerarias, casi siempre en miércoles y sábados, se pagaban a razón de cinco a dos pesos por cada una (Ramos, 1993; 482). No deja de tener su deo de verdad esta aseveración, pues en efecto, por las fechas en que se canta esta tonadilla, en el Coliseo Nuevo de México se hicieron reformas reformáronse de beneficiar a los actores y a los músicos. Sobre el asunto, debo remitir al lector de nuevo al completísimo estudio de Maya Ramos Smith (*El actor*).

.12 Ms. Partit. *Vmd.* Vuestra merced. Desato como *usted* en vez de *vuestra merced vuesaced* o similares para mantener el metro.

i. De nueva cuenta está exagerando. Una cantarina, por ejemplo, ganaba entre 90 y 102 pesos al mes. Caso de La Gata, tonadillera venida de Cuba que fue de las cantantes más famosas de México.

Vicente: No le quiero ser grosero,
y así oiga usted a queste
que cantó, con todo acierto,
la primera cantarina
que había en mi coliseo:

Canta

205 Con armoniosas voces,
mi grato afecto,
mi grato afecto,
con armoniosas voces,
con armoniosas voces,
mi grato afecto,
mi grato afecto,
mi grato afecto,
mi grato afecto,
210 a pagaros tributo
sale del pecho,
sale del pecho.

215 Todos instrumentos
sigan con mi acento,
sigan armonía
con dulce alegría,
con dulce alegría,
220 elogien ufanos
a los cortesanos;
muestren regocijo
las flautas y pitos,
las flautas y pitos
y el fagot obligado;
225 en consonancias,
en consonancias,
acompañe los ecos,
acompañe los ecos
de quien bien ama,
230 de quien bien ama,
de quien bien ama.

Los tres: Viva madrileñitos,
viva la idea,
viva la idea
235 y vayan seguidillas
por fin de fiesta,

186 Vera García, "La tonadilla *Los cómicos de México*," de Blas de Laserna

Los tres: que estos las suelen pagar.
Tiranina nina tirana
tiranina nina tirana,
por que aquel que huele a pobre,
265 tiene mala enfermedad.
Qué linda y qué resalada,
qué graciosa es la tirana,
qué graciosa es la tirana.
Tiranina nina tirana,
270 tiranina nina tirana,
por que aquel que huele a pobre
tiene mala enfermedad.
Qué linda y que resalada,
qué graciosa es la tirana,
275 qué graciosa es la tirana.

[Segunda Tirana]¹³

Vicente: Aquel que deja las uvas
y se come el verde agraz,
si de entripado se muere,¹⁴
280 bien empleado le está.
Los tres: Tiranina nina tirana,
tiranina nina tirana,
por que aquel que huele a pobre,
tiene mala enfermedad.
285 Qué linda y qué resalada,
qué graciosa es la tirana.
Tiranina nina tirana,
tiranina nina tirana,
por que aquel que huele a pobre
290 tiene mala enfermedad.
Qué linda y qué resalada,
qué graciosa es la tirana,
qué graciosa es la tirana.
Alfonso: El que no tiene dinero,

13. Ms. 2a Partit. Indicación: 2 veces más.

14. Ms. Tachado. *si le da algún entripado*. Esta segunda tirana no aparece en Partit.

- 295 tiene color de tercianas
y este color tendrán muchos
de los que oyen y callan.
- Los tres: Tiranina nina tirana
tiranina nina tirana,
300 porque aquel que huele a pobre¹⁵
tiene mala enfermedad.¹⁶
Qué linda y qué resalada,
qué graciosa es la tirana,
qué graciosa es la tirana
- 305 Tiranina nina tirana,
tiranina nina tirana
porque aquel que huele a pobre,¹⁷
tiene mala enfermedad.¹⁸
310 Qué linda y qué resalada,
qué graciosa es la tirana,
qué graciosa es la tirana.
- Vicente: Decid, Madrileñitos.
Alfonso: Decid, Madrileñitos.
- Los dos: ¿No es bien *estraña*?
315 Pues humildes pedimos
supláis las faltas,
supláis las faltas,
supláis las faltas,
supláis las faltas.

Fin

15. Ms. Tachado. *los balientes y el buen bino*.

16. Ms. Tachado. *muy poco pueden durar*.

17. Ms. tachado. *los balientes y el buen bino*.

18. Ms. Tachado. *muy poco pueden durar*.

