La Colección de Música y Teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Apuntes para su Estudio

Ascensión Aguerri Martínez

Presentación

En el sainete titulado *La visita de duelo* de Ramón de la Cruz, un personaje, para hacer pasar agradablemente una noche de velatorio a los asistentes, representa él solo una función, ajustada a la práctica que se observaba en los coliseos madrileños de la Cruz y del Príncipe: loa, jornada primera de un drama, entremés, tonadilla, jornada segunda, sainete, tonadilla y jornada tercera, que a veces concluía con un fin de fiesta. Así discurría una representación teatral con sus bailes y música en el siglo XVIII. "El aliciente del teatro no lo constituía el drama en tres actos por sí solo, sino en unión de la loa o introducción, de los intermedios y del fin de fiesta". Con estas palabras ilustra Carlos Cambronero un interesante informe del censor Santos Díez González, de quien tendremos ocasión de hablar en este estudio [1].

Resulta suficientemente probado que casi desde las primeras manifestaciones teatrales en España la música intervenía en cualquier representación. En el Madrid del siglo XVIII esta tendencia se había acentuado aún más, de forma que no había comedia u otro género breve que no estuviera adornada con algunos números musicales que proporcionaban belleza, originalidad —teniendo en cuenta las numerosas reposiciones de obras del Siglo de Oro— y grandiosidad a una producción escénica [2]. Son los apuntes y partituras de estas obras escenificadas e interpretadas en los teatros madrileños desde el segundo tercio del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX los que constituyen el grueso del valioso fondo documental conservado desde 1898 en la Biblioteca Municipal de Madrid.

Características de la Colección

Aunque ya hemos hablado en otra ocasión sobre el origen, formación y modo de acceder a estas obras [3], queremos ahora recordar algunos de los aspectos allí tratados y completarlo con algunas nuevas aportaciones.

[1] CAMBRONERO, C. (1896, p. 379).

[2] El Fuero de Madrid de 1202 recoge la primera noticia sobre la afición a la música en la Villa. En la disposición XCIV, "Del tañedor de la çedra o cítara", se estipula el donativo que debía otorgarse al juglar cuando interpretaba sus canciones en la plaza del Concejo, lo que según Menéndez Pidal supone la existencia de un público aficionado y pródigo (*El Fuero de Madrid*, edición de Gómez Iglesias, A. (2002). Sobre la presencia de la música en los espectáculos teatrales, véase José Subirá (1930).

[3] AGUERRI, A. y CASTRO, P. (1995, p. 433-450).

En primer lugar hemos de advertir que la Biblioteca Histórica es la heredera de la Biblioteca Municipal, creada en 1876 a instancias de Ramón de Mesonero Romanos. En 1990, en el marco de una reorganización de los servicios de cultura del Ayuntamiento, se escinde en dos secciones y a la Biblioteca Histórica se le encomienda la conservación y difusión del patrimonio bibliográfico municipal.

Procedencias

Desde 1898 la Biblioteca Municipal se convirtió en depositaria de los archivos de música y verso de los teatros municipales de la Cruz y del Príncipe [4]. Los propios teatros, antiguos corrales de comedias, tenían la obligación desde comienzos del siglo XVIII de conservar los apuntes que constituían su repertorio. En un momento determinado los caudales de ambos se habían reunido y guardado en un edificio contiguo al teatro de la Cruz [5]. En 1859 se derriba este estrecho y anticuado coliseo situado en el número 33 de la calle de la Cruz para ampliar y urbanizar esa parte de la ciudad. Hay que tener en cuenta, además, que un año antes, en 1858, se había creado el Archivo General de la Villa del que dependían todos los demás depósitos documentales, aunque seguía existiendo un archivero de los teatros a cargo del cual quedaba la conservación de los papeles de música y verso. Cuando en 1860 queda vacante la plaza de archivero de los teatros, el Ayuntamiento decide suprimir este cargo, de forma que el archivero de Villa, Wenceslao Muñoz, asume también la dirección de esos archivos. Ingresan en el Archivo en el "mayor desorden y abandono [*y allí*] fue reconocido, ordenado y clasificado papel por papel, hasta alcanzar el estado que hoy se encuentra; estado que responde perfectamente a cuanto hay derecho a esperar de una buena organización de documentos" En 1862 ya se habían concluido las tareas de ordenación de las piezas teatrales, mientras se continuaba "sin descanso en la inspección y arreglo de la música de comedias, óperas, loas, tonadillas, zarzuelas, etc".

Entre estos fondos también se encontraban los "legajos que pertenecieron al teatro de los Caños del Peral y se hallaban en una boardilla del teatro de la Cruz" [6]. ¿Cuándo y por qué se depositaron estos papeles de música en el teatro de la Cruz? La fecha se puede situar en torno a 1815 cuando comienza a desalojarse el destartalado edificio de los Caños del Peral ante su inminente derribo que se produciría tres años después [7]. La razón de que se conservase junto a los repertorios de la Cruz y del Príncipe no está muy clara. En realidad, la administración del teatro de los Caños correspondía a la Junta de los Reales Hospitales, a la que el rey había concedido el privilegio de las representaciones operísticas en Madrid. La Corporación Municipal era únicamente la propietaria del solar donde se construyó el Liceo.

[4] Aunque la propiedad de los edificios de los corrales siempre la reclamaron los Hospitales, desde 1638 el Ayuntamiento interviene en la dirección y administración de los dos teatros. Véase: Charles Davis y J. E. Varey: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615* y J. E. Varey y Charles Davis: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849* (Fuentes para la historia del teatro en España, XX y XXI). Madrid: Tamesis, 1997.

[5] Habían permanecido unidos los repertorios de ambos teatros durante el tiempo que se depositaron en el Palacio Real por disposición de la Real Junta de Teatros (1800-1805). Por otra parte, en 1802 se había incendiado el teatro del Príncipe, parece, por tanto, razonable que ya no volvieran los apuntes a sus respectivos teatros, desde luego el 25 de abril de 1851 estaban ambos en el coliseo de la Cruz A(rchivo) de V(illa) 4-103-69).

[6] A.V. 4-103-69. Con motivo del traslado de los archivos de teatro y música se cita también el de los Caños del Peral, 4 de abril de 1851.

[7] A.V. 2-455-25. Aunque la demolición se acuerda el 2 de octubre de 1817, no tiene lugar hasta el mes de febrero del año siguiente.

Dejando claro que las colecciones procedentes de los tres teatros madrileños son únicas y las de mayor valor de cuantas conserva la Biblioteca Histórica, es necesario señalar, sin embargo, que a lo largo de su historia se han visto enriquecidas con una serie de aportaciones diversas: desde la compra en 1917 de parte de la colección de José María Sbarbi, que contaba con más de mil partituras y algunos impresos [8], o el legado de Ramón Carnicer que ingresa en la biblioteca en los años 60 del siglo pasado y que ha sido perfectamente descrito y documentado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente [9].

Fachada del Coliseo de la Cruz,
Ayuntamiento de Madrid. Archivo de Villa

Igualmente en el campo teatral ha sido notable la incorporación de otras obras a los fondos de la Biblioteca. Debemos reseñar, en primer lugar, la donación de seiscientas setenta y cuatro obras dramáticas en 1884 por el actor Ramón de Guzmán, que, según se indica en el documento de entrega, se incluyeron en la coordinación de las procedentes de los teatros de la Cruz y del Príncipe. En 1912 Ramón León Maínez regala un lote importante de libros y folletos, entre los que figuraban treinta y dos comedias. Tampoco hay que olvidar los textos de las funciones que se seguían representando en el Teatro Español y que se enviaban a la Biblioteca. Por último mencionaremos una muy nutrida colección de seiscientas setenta y tres comedias impresas, sueltas y desglosadas, que formaban parte del lote fundacional adquirido por el Ayuntamiento en 1875 a Ramón de Mesonero Romanos; en el año 2000 han podido ser reunidas junto con otras cuatrocientas, sin encuadernar, que se adquirieron a los herederos del célebre escritor, conservadas primero en la sede de la Hemeroteca, después en el Museo Municipal, y que hoy, afortunadamente, se encuentran ya en la Biblioteca.

Análisis de los materiales que constituyen la Colección

• *Teatro*

Más del ochenta por ciento de los "apuntes de comedias" que contienen los textos dramáticos son manuscritos. Estos ejemplares presentan una gran uniformidad en todos sus aspectos formales, tanto en su estructura material como en la disposición de los elementos informativos de autor, título, etc. Conviene destacar algunos de los rasgos más característicos.

Los apuntes están compuestos por cuadernillos de papel de calidad [10] formados por un número variado de pliegos, diferentes para cada uno de los actos en las comedias, autos, zarzuelas, y otros géneros escritos para dos o más actos, aún cuando constituyen realmente una única unidad bibliográfica. Se hallan cosidos por el lomo con diferentes tipos de costura siempre en rústica, aunque imitando las de diente de perro, española, etc.

[8] *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid. Apéndice: obras musicales procedentes de la biblioteca de D. José María Sbarbi*. Madrid: Ayuntamiento, 1923.

[9] PAGÁN, V. y VICENTE, A. de (1997).

[10] Se aprecian diferentes marcas de agua.

Marca de la fábrica de papel de Francisco Serra y Franch, de Capellades, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

El tamaño del cuadernillo es uniforme. La letra, de buena caligrafía en el texto, de *ductus* más rápido en las acotaciones escénicas, es la característica de las empleadas durante los siglos XVIII y XIX, con poco uso de abreviaturas, excepto en las entradillas de los personajes. Utilizan generalmente tinta negra, si bien, en ocasiones, pueden leerse rótulos en las portadas en tinta roja. Se aprecia claramente en todos los ejemplares la marca o justificación de la caja de escritura, realizada previamente por el copista mediante el plegado de la hoja.

También en la disposición de los diferentes elementos del texto dramático se observa gran uniformidad. Comienza cada apunte con la portada, constituida por el recto del primer pliego, en la que constan: el autor, el título de la obra, el número de acto o jornada, la denominación del apunte expresado siempre en número ordinal, las signaturas topográficas de los correspondientes archivos donde han estado conservadas (archivo del teatro, Archivo de Villa y Biblioteca). Algunas veces también figuran anotaciones diversas que dan noticia del éxito o fracaso de la obra cada vez que se representaba: "siempre apesta", "mala, mala, mala, malis[i]ma" se lee en alguna de ellas. Del mismo modo aparecen en muchas ocasiones los nombres de los copistas, generalmente en iniciales o monogramas.

Al verso de la portada siempre figura la *dramatis personae,* con indicación de los actores de una determinada representación (en algunos pueden aparecer hasta tres diferentes). A continuación se inicia el texto y se van intercalando entre los diálogos los diferentes cambios de escenografía.

En las hojas finales se recogen las diligencias administrativas para la obtención de la licencia de representación: aprobación eclesiástica, orden de remisión al censor o corrector, censura propiamente dicha y licencia dada por el comisario de comedias, todas con sus correspondientes rúbricas [11]. Estas diligencias se consignan en uno de los ejemplares, que puede ser el "original" o cualquiera de los apuntes o copias, pero en todo caso la rúbrica debe figurar en todos los folios del cuaderno.

Los apuntes impresos no son tan abundantes. Pueden estar constituidos por comedias sueltas, desglosadas, partes de alguna colección de uno o varios autores, etc. Presentan las características de este tipo de impresos menores teatrales, eso sí, con sus correspondientes acotaciones que han servido para una representación. La mayoría no están encuadernados, si bien existen algunos ejemplares procedentes del teatro del Príncipe vestidos con una cuidada encuadernación holandesa con tapas de papel de guarda y lomo de piel con decoración de oro imitando nervios.

[11] Véase: José Subirá, (1928-1930, vol. II p. 143).

Un último dato. En ocasiones el celo profesional de alguno de los archiveros de los teatros ha hecho posible la conservación de dos impresos menores muy raros: un anuncio de la representación de la zarzuela *La Egilona* (Cat. nº 103) y un cartel informando de una función religiosa en honor de Nuestra Señora de la Novena (Cat. nº 105), ambos sirven de camisas para formar el legajo que reúne las diferentes copias de una obra.

HOY Miercoles 12 de Sept.bre
REPRESENTAN
LAS DOS COMPAÑIAS
EN EL COLISEO DE LA CRUZ
(SI NO HUBIERE NOVEDAD QUE LO IMPIDA)
LA COMEDIA Ó DRAMA TITULADA:
La Egilona
CON UNA TONADILLA nueva Y FIN DE FIESTA
A LAS 7

Cartel de la representación de la comedia "La Egilona", 1792, Biblioteca Histórica. Museo Municipal de Madrid

• *Música*

Casi en su totalidad son manuscritos los ejemplares que forman esta colección. Las características formales son similares a las de los apuntes de teatro. Señalaremos algunas de ellas.

El formato del ejemplar es apaisado, formado por bifolios sueltos cuando contienen las partichelas y unidos en el caso de los guiones de voz y partituras. Raras veces se presenta el conjunto cosido o encuadernado, aunque sí existen algunos con encuadernación en tafilete rojo o marrón, típica del Coliseo de Buen Retiro. El papel es pautado y también se distingue la marca de la caja de escritura. La portada es similar a la de los apuntes de teatro con indicación del autor, el título; también incorpora algunas veces el nombre de los cantantes principales, en el caso de las tonadillas por ejemplo. Portan menos signaturas que los libretos, y en las camisas que agrupaban el legajo con la obra completa se aprecia en algunas de ellas la caligrafía de Barbieri y Subirá. Figuran también algunas rúbricas de copistas, músicos, etc.

Valoración de estos fondos para los estudios sobre la escena y el teatro musical español

Dado que más de un ochenta por ciento de los ejemplares de música y teatro son manuscritos, unos autógrafos y otros copias de muy diversa índole, hemos de tener en cuenta algunas consideraciones que para este tipo de fuentes expone Manuel Sánchez Mariana en su artículo *Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro.*

A partir de 1638, aunque el Ayuntamiento tutelaba la administración de los corrales madrileños, ésta era subastada y era el arrendador quien contrataba las compañías de actores, costeaba sus gastos y pagaba a los dramaturgos los textos dramáticos. El arrendador o el *autor* de comedias a su servicio encargaba también las diferentes copias para los actores, con ello se formaba el repertorio de la compañía, que pasado el tiempo, como propietario legítimo, podía vender a otros *autores* de compañías, impresores, libreros o coleccionistas [12]. Esto explicaría la escasa presencia de ejemplares manuscritos e impresos del siglo XVII conservados en las colecciones municipales.

Este panorama cambia radicalmente en 1719 cuando se constata que el sistema de arriendos no funciona y el arrendador es sustituido por un administrador, tal como queda reflejado en los documentos publicados por Varey y Davis [13]. Los organismos municipales, al frente del Corregidor, Juez Protector por designación real desde 1747, intervienen directamente, supervisan y controlan todo lo relacionado con los teatros. Los autores de las compañías se hacen cargo de la administración de cada uno de los teatros madrileños, pero es el Ayuntamiento quien paga, entre otros muchos gastos, a los ingenios por piezas nuevas, a los compositores por sus obras musicales, encarga los "traslados de las comedias" [14] destinados a los actores y apuntadores, la copia de las partichelas para los instrumentistas, etc. Con todos los originales y copias se formaba el repertorio que debía ser guardado en cada teatro, al cuidado de los archiveros de teatros [15], y gracias a este empeño de las autoridades municipales se han conservado testigos de las obras que se representaron en una cantidad considerable, constituyendo hoy las colecciones de música y teatro de la Biblioteca Histórica Municipal.

No existen suficientes estudios que aclaren el proceso de elaboración de las copias ni el tipo de vinculación laboral del copista con quien realizaba el encargo, por lo menos durante el siglo XVIII [16]. Para el Siglo de Oro, Sánchez Mariana apunta en el artículo antes citado que serían autores de comedias o directores quienes encargaban los ejemplares a varios copistas. Tanto él como Ruano de la Haza han estudiado la obra de varios de ellos que trabajaban también para los dramaturgos [17]. En el caso municipal está claro que era el propio Ayuntamiento quien solicitaba las copias a amanuenses que trabajarían en negocios o almacenes, cuya ubicación, todavía sin determinar, no andaría demasiado alejada de los cuarteles donde se localizaban los gremios de libreros e impresores: Lavapiés, en torno a los barrios de San Cayetano y la Comadre, y San Jerónimo, con cinco imprentas situadas alrededor del barrio de la Cruz.

[12] SÁNCHEZ MARIANA, M. (1993, p. 446).

[13] VAREY, J. E. y DAVIS, C. (1992).

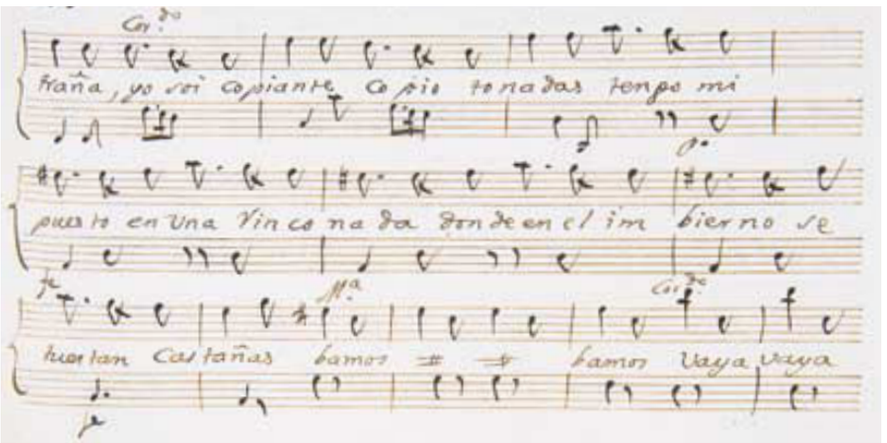
[14] La Junta de comedias acuerda el 20 de marzo de 1720 la obligación del Ayuntamiento de pagar las "copias y papeles que se saqaren de las comedias nuevas y traslados de música" (A.V. Secretaría 2-458-15, publicado por J. E. Varey, N. D. Shergold y Charles Davis (1994) p. 95-96). En los libros de cuentas de los corrales, citados en la nota anterior, se relacionan diariamente los gastos de representación de las comedias, así, por ejemplo, en la puesta en escena de la zarzuela *Hasta lo insensible adora* se anota: "De el traslado de la zarzuela, de el traslado de la musica y de sacar los violines, abues [sic por oboes] y baxo" (p. 220). Ante las quejas del regidor de la Villa Antonio Montero de Pineda plasmadas en un amplio informe firmado el 24 de febrero de 1720, el Ayuntamiento emite el mencionado acuerdo de 20 marzo. Esta práctica continuó a lo largo de todo el siglo, según confirman los documentos: los gastos de la temporada 1798-1799 del teatro de la Cruz se reflejan en una hoja de balance, en la que claramente se siguen anotando los pagos por idénticos conceptos: 3.848 reales de vellón por el traslado de copias, y la cantidad satisfecha a los "ingenios por piezas nuevas" ascendía a 9.156 reales (A. V. Corregimiento 1-40-64).

[15] La existencia de los archiveros se constata, al menos, desde la publicación del *Reglamento General para la dirección y arreglo de los teatros, que S. M. Se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su R. O. de 17 de diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de marzo de 1807*. Madrid, 1807.

[16] En 1815 se convoca una oposición para "Maestro compositor de música y copiante para el Teatro del Príncipe" (A. V. Secretaría 2-455-19).

[17] Ruano de la Haza, J. M. (1978, p. 71-81), cit. por M. Sánchez Mariana, *ibidem*. En un sentido complementario, tomando el original de imprenta como una copia más, resultan interesantes las palabras de Christian Peligry (1987, p. 33-343).

A falta de datos, que a buen seguro guarda celosamente el Archivo de Villa, nos informa de cómo era el puesto de un copista la letra de una tonadilla de Luis Misón *Un maestro de música y una señorita o Un maestro de música y su copiante*:



"Yo soi copiante, copio tonadas, tengo mi puesto en una rinconada donde en el inbierno se tuestan castañas" [18]

Con esta variedad de materiales bibliográficos: ejemplares autógrafos, copias de varias manos y épocas e impresos [19], parece oportuno añadir que las fuentes conservadas en la Biblioteca Histórica tienen una importancia relativa en cuanto al conocimiento de una obra literaria en concreto: son una pieza más en el eslabón de la transmisión textual de una obra determinada. Su consulta será fundamental cuando se trate de un autógrafo y sobre todo cuando sea éste el único ejemplar conservado [20]. Esto sucede con la música para comedias o la tonadilla escénica, sin duda el género musical –y por ello se le dedica un homenaje en esta Exposición— que mejor está representado en los fondos municipales, en su mayor parte en piezas únicas, como bien destacó José Subirá. Conviene hacer hincapié en que fueron muy pocas las tonadillas y otros géneros breves los que llegaron a imprimirse. El carácter circunstancial y efímero de estas composiciones no permitía que perduraran más allá de unos días: "siete días para crearla y siete para mantenerla en el repertorio". Por ello las conservadas en la Biblioteca constituyen la única fuente de conocimiento para estas manifestaciones de nuestro teatro popular.

Para lo que sí tienen gran relevancia los textos literarios y musicales de la Biblioteca es para la historia del teatro, teniendo en cuenta que una representación teatral constituye un hecho escénico concreto que contiene el texto tal y como se interpretó en un escenario por unos

[18] El Ayuntamiento en el siglo XVIII alquilaba "Caxones" o puestos para la venta de todo tipo de artículos que se situaban en la Plaza Mayor y en otras plazuelas: Antón Martín, Red de San Luis, San Ildefonso, la Cebada y el Rastro. Aquí vemos además que, al parecer, se explotaban convenientemente: durante el invierno se vendían castañas, y al llegar el buen tiempo eran ocupados por los copistas.

[19] En el libro del producto y gastos del Corral de la Cruz, 1710-1712, se anota el pago de 274 reales al librero Juan Moreno por "diferentes comedias manuscriptas e impresos", cit. por J. E. Varey y Charles Davis, Fuentes, XVI, p. 102.

[20] De la obra musical de Ramón Carnicer también se conservan numerosos autógrafos. Felizmente acabamos de localizar varios manuscritos originales que se hallaban traspapelados desde que en 1963 ingresara este legado en la Biblioteca.

Fijando carteles, Madrid 1836,
Museo Municipal de Madrid

actores y ante un determinado público. Multitud de acotaciones escénicas se encuentran reseñadas en los distintos apuntes manuscritos e impresos. En ocasiones responden a dos funciones diferentes separadas una de la otra por muchos años. Algunas partituras portan adheridos banderillas o fragmentos de papel encolado tapando una parte de la composición musical que responde a una ejecución abreviada o a una reducción de esa obra.

Las Colecciones de Música y Teatro de la Biblioteca Histórica Municipal en los Estudios del Arte Escénico y Musical Español

Se citan en este apartado los autores que han utilizado y se han basado fundamentalmente en los fondos procedentes de los teatros madrileños para la elaboración de sus respectivos estudios. Sin pretender ser exhaustivos, y dejando para otra ocasión una revisión pormenorizada de los repertorios bibliográficos sobre el teatro y la música en España, queremos señalar los principales estudiosos que se nutren de esta fuente primaria a lo largo de tres siglos: Santos Díez González en el siglo XVIII, Francisco Asenjo Barbieri en el XIX, Emilio Cotarelo y Carlos Cambronero a caballo entre los dos siglos, y José Subirá en el siglo XX.

Como fuentes indirectas de conocimiento de las obras que se representaban y que hoy se conservan en la Biblioteca, se pueden considerar las listas de comedias que figuran en multitud de documentos del Archivo de Villa y las noticias recogidas en las publicaciones periódicas de la época como *Memorial literario y Diario de Madrid*.

Santos Díez González, catedrático de Poética en los Reales Estudios de San Isidro fue censor de comedias a las órdenes del Juez Protector de los Teatros de Madrid, Corregidor de su Ayuntamiento, desde el año 1789 hasta su muerte acaecida en 1802. El conocimiento que le proporciona el ejercicio de su oficio con la lectura de todas y cada una de las comedias, sainetes, tonadillas y cualquier obra destinada a la escena, le convierte en el primero que cita como fuente directa los manuscritos que se escenificaban en los teatros madrileños [21]. Expone sus ideas estéticas—muy en sintonía con las defendidas por Jovellanos y Moratín—en cada una de sus numerosas y a veces extensas censuras, emite juicios de valor que luego le sirven para ejemplificar los defectos que aprecia en el teatro español. Así, en su obra *Instituciones poéticas* [22] puede leerse:

> Estos ingenios achacosos son los que echaron a la vista del Pueblo aquellos delirios o monstruos de los Teatros, v. g. *Carlos V sobre Túnez, La toma de Milan, Los Carlos XII, Los Federicos* y toda aquélla metralla de comediones que llaman Historiales, y de Teatro; como si cupiesen en un solo Drama muchas acciones históricas entre sí; ó todos los Dramas no fueran Teatro! Ya veo que llaman de Teatro solo aquellos en que se representan batallas, asaltos, y otras varaundas, que mejor que en el Teatro se pudieran representar en la *Plaza de los Toros* [23]

[21] Alva Ebersole en *Santos Díez González, censor,* Valencia: Albatros Hispanófila, 1982, reúne 93 obras censuradas de dos de los autores más prolíficos del siglo XVIII: Gaspar Zabala y Zamora y Luciano Francisco Comella. Sobre este corrector ha tratado Emilio Palacios Fernández (1998). En el mismo espíritu reformista también se muestra el corregidor José Antonio de Armona y Murga (1988).

[22] Díez González, S. (1793, p. 121).

[23] Estas últimas palabras las toma directamente de una de las censuras que suscribe en la obra *La toma de Breslau* de Gaspar Zavala y Zamora: "Necesitan para representarse con desahogo un sitio como la Plaza de Toros. Pero atendiendo á la urgencia del dia y q no contiene cosa opuesta a las buenas costumbres, no hallo reparo en que se permita representar. Madrid, y Agosto 24 de 1793" (Tea 1-149-2).

La Biblioteca Histórica conserva ejemplares de las dos últimas obras citadas a las que Santos Díez llama genéricamente *Los Federicos: Federico II, rey de Prusia, Federico en Glaatz o la humanidad,* cuyo autor fue Luciano Francisco Comella, en los que constan las censuras escritas de la propia mano de Santos Díez González. En la hoja [27] del tercer acto de la primera obra puede leerse: "me pareció conveniente para dar mayor merito á la obra, corregirla en los 2 primeros actos que van corregidos por mí y encargar al Ingenio que limase por si mismo todo lo que conociere que pudiera mejorarle", 30-12-1788 (Tea 1-30-2, A). Y en el folio [29] de la segunda obra figura el siguiente apunte: "he examinado la Pieza intitulada La Humanidad y he hallado en ella q el carácter de Federico II no tanto es propio de un Rey como de un Pedante, y a cada paso quiere lucir vertiendo a borbotones máximas políticas tan vulgares y comunes q se ocurre a cualquier hombre de menos de mediana educación...". Aún así, acaba autorizando su puesta en escena, eso sí "omitiendo todo lo atajado y rayado" (Tea 1-31-7, C). Esta última fórmula será muy utilizada en muchos dictámenes, e incluso se lee en una de ellas: "siendo una Pieza tolerable en virtud de no haver otras en que escoger, podrá permitirse su representación observando lo corregido, y omitiendo indispensablemente todos los versos rayados, y atajados" (Tea 1-30-3, A).

Hay pues una intervención mayor de la que cabría esperar de un corrector de comedias. Reescribe y tacha de su puño y letra, cambia y obliga a los apuntadores a "que se gobiernen por esta copia corregida, y no por otra q no este rubricada por mi como esta la presente", como se puede leer en otra censura de fecha 9 de mayo de 1792; en ocasiones se indica: "vuelva esta pieza á su Autor para que pueda enmendar los defectos que se advierten en ella y insinua el censor Dn Santos Diez Gonzalez", 27-IV-1799 (Tea 1-146-8) [24].

Cronológicamente debemos citar ahora a **Francisco Asenjo Barbieri.** El gran compositor conocía muy bien el teatro de la Cruz. Su abuelo materno, José Barbieri, gerente del Teatro durante muchos años, tenía en él su residencia. A este domicilio acudió Francisco junto con su madre cuando en un desgraciado accidente murió su padre, seguramente el mismo año que nació Barbieri, 1823. Allí comienza a recibir las primeras lecciones de solfeo de uno de los profesores de la orquesta del teatro. Asiste Barbieri a todos los ensayos y funciones, memoriza el repertorio de Rossini, Bellini y Donizetti, noticias éstas recogidas por Antonio Peña y Goñi, uno de sus primeros biógrafos. La estancia en el teatro de la Cruz marcará, de hecho, su formación y serán adaptaciones de obras escuchadas en ese teatro sus primeros ensayos orquestales [25]. Iba a ser el comienzo de una gran carrera como músico.

Pero la figura de Barbieri destaca también en otros aspectos. Ha sido puesta de manifiesto la calidad como historiador de la música, es más, se le considera como uno de los creadores de

[24] Respecto a la intervención y modificaciones de los censores en los libretos de las tonadillas, véase Subirá, *op. cit.* p. 146.

[25] Biblioteca Nacional. Legado Barbieri, Ms. 1196, citado por Emilio Casares Rodicio, (1994, p. 70-71). Esta obra, junto con la publicación del legado Barbieri, también por Casares constituye el mejor y más profundo estudio sobre este autor. De ellas tomamos la mayor parte de los datos biográficos.

la historiografía musical en España. Su interés por investigar sobre datos y documentos originales, no conformándose con la mera consulta bibliográfica le encumbra por encima de otros historiadores de la música. La precisión con la que anota la fuente de donde ha tomado la noticia supone un salto cualitativo y, sobre todo, cuantitativo para las investigaciones posteriores.

En los últimos trabajos publicados sobre la figura de este gran estudioso también se ha destacado su faceta de bibliófilo. Parece ser que la misma inquietud por acopiar datos históricos le llevó a coleccionar los propios documentos, originales o copias. Fue miembro fundador de la Sociedad de Bibliófilos Españoles y el más importante coleccionista de obras y documentos musicales de toda España. Toda la ingente documentación por él coleccionada constituye el Legado Barbieri, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Uno de los centros documentales preferidos por Barbieri para la búsqueda de noticias fue el Archivo Municipal de Madrid. Incluso, según refiere Subirá, "había laborado para ordenar los fondos musicales" procedentes de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral conservados en los Almacenes de la Villa [26], depósito por aquellas fechas del Archivo General del Ayuntamiento. "El total de Legajos de música es de 684 y los he visto todos", ratifica Barbieri (citado por Casares, Legado p. XLVIII). Es más, en 1865 había solicitado permiso para consultar y copiar los papeles de música conservados en el Archivo; si bien se le autorizó la consulta, no así su copia. El 16 de diciembre de 1873 se recibe en el Ayuntamiento idéntica proposición, ante la cual las palabras recogidas en el informe desfavorable del archivero Timoteo Domingo Palacios, no pueden ser más elocuentes. Las reproducimos íntegras porque expresan el sentir de unos funcionarios que siempre han velado, cuidado y defendido el patrimonio absolutamente original que conserva el Ayuntamiento:

> Pero tratándose de una facultad que permitiría á este interesado copiar íntegra la abundante y preciosa colección de tonadillas, desconocidas hasta hoy, no puede menos de llamar la atención de V. E. sobre este objeto, haciéndole presente, que sea porque la citada colección representa inmensos dispendios empleados por Madrid, durante muchos años, en provecho y solaz de todos sus administrados, ó porque siendo única en su clase constituye la historia de nuestros cantos

[26] SUBIRÁ, J. (1965, p. 11).

> populares, ¡jamás la Villa ha otorgado á particular alguno tan ilimitada concesión, que pudiera dar por resultado el privarla de una honrosa iniciativa en la publicación de estas obras originales y del valor material que en sí tienen.
>
> Testigos de este aserto son los Maestros Saldoni y Arrieta animados, no ha mucho, de idénticos ó parecidos deseos[27].

Podemos concluir que el papel de Barbieri en la difusión de las obras de teatro lírico pertenecientes al Ayuntamiento de Madrid es importante. Conocía el repertorio, adaptaba algunas de sus óperas, copiaba otras para venderlas a los teatros o almacenes de música. Trabajó ordenando los legajos que contenían las partituras cuando ya se encontraban en el Archivo de Villa. Llegó a reunir copias de documentos y originales del Archivo. Su papel, pues, hay que valorarlo, más que como investigador o estudioso de las colecciones de teatro y música de la Biblioteca Histórica Municipal, como un divulgador y un acopiador de ellas.

Carlos Cambronero merece una atención especial porque sin duda alguna sin su colaboración no estarían estas obras en la Biblioteca y sobre todo no de la forma tan accesible como hoy las tenemos. A su celo e interés, a su tesón, se debe seguramente la conservación de este valioso fondo. Desde su puesto de archivero municipal, al que accede muy joven, se siente inclinado a investigar los documentos relacionados con el teatro. En la *Revista contemporánea* publica verdaderos estudios sobre el arte escénico, la mayoría de ellos en sucesivas entregas periódicas. Fueron objeto de sus profundos trabajos las piezas breves como los sainetes y las tonadillas o la figuras de Luciano Francisco Comella, y el censor Santos Díez González[28]. Y cuando por fin y en reconocimiento a sus méritos más que probados, tras treinta y ocho años de dedicación al Ayuntamiento, más que muchos otros que han figurado por delante de él, se le nombra *Jefe encargado,* ni siquiera director, lo primero que hace es reunir este rico patrimonio teatral y musical español madrileño en la sede de la Biblioteca Municipal. Pero ha de ser recordado por algo más: describe las piezas, elabora índices, las clasifica por género o forma en un catálogo manual que por sí mismo constituye un objeto de *arqueología archivística* y que durante más de cien años ha sido el único vehículo para acceder a estas obras.

Emilio Cotarelo y Mori, formado en el círculo de historiadores en torno a Menéndez Pelayo, centró sus primeros trabajos en escritores del Siglo de Oro, así, en 1893, publica un estudio biobibliográfico sobre Tirso de Molina, y a partir de entonces la producción literaria de

[27] A.V. 6-188-111. Hay que recordar que en 1872 Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música, había solicitado para la biblioteca estas obras dramático musicales. El Ayuntamiento, atendiendo a las consideraciones emitidas por el mismo archivero, había denegado la petición (A.V. 6-188-96).

[28] Carlos Cambronero en la *Revista Contemporánea* publica los siguientes artículos: "Las tonadillas: apuntes para la historia del teatro", 1895, t. 99, p. 113-128; "Los sainetes: apuntes para la historia del teatro", 1895, t. 99, pp. 466-475, 566-582; "Un certamen dramático: apuntes para la historia del teatro", 1895, t.100, pp. 240-247, 384-393, 472-481; "Un censor de comedias: apuntes para la historia del teatro", 1896, t.101, pp. 150-159, 292-300, 378-385, 492-502; "Comella, su vida y sus obras", 1896, t. 102, pp. 567-580, t. 103, pp. 41-58, 187-199, 308-319, 380-390, 479-491, 637-644, t. 104, pp. 49-60, 206-211, 288-295, 330-405, 497-509.

Cotarelo fue imparable. Destacan las obras que dedica al teatro del siglo XVIII, lo mejor de su labor investigadora para Ramón Menéndez Pidal [29], que le hicieron merecedor de ser nombrado académico de la Española en 1900, a la que consagró gran parte de su dilatada actividad laboral. Dirigió su biblioteca y desde 1913 fue secretario de la misma.

Es en la reconstrucción de la historia del teatro del siglo XVIII cuando se convierte en asiduo, entre otros, del Archivo de Villa. Allí pudo conocer a Carlos Cambronero, quien lo cita como su amigo, de allí tomó no pocos datos para la trilogía que bajo el título de *Estudios sobre la historia del arte escénico en España* dedicó a María Ladvenant, 1896, a la Tirana, 1897 –ambas primeras damas de los teatros de la Cruz y del Príncipe–, y a Isidoro Máiquez, en 1902, plagada de noticias sobre el teatro de su tiempo. Cabe destacar, frente a otros coetáneos investigadores, y en común con su amigo y colega en aficiones bibliofílicas y musicales Barbieri, que siempre aporta el dato preciso de la localización del expediente u obra que consulta y cita. Por supuesto se vale de las obras literarias y musicales de los teatros de la Cruz y del Príncipe que se conservaban todavía en el Archivo de Villa y dedica uno de sus trabajos más emblemáticos al sainetista por excelencia Ramón de la Cruz, 1899. Esta monografía incluye en un apéndice un catálogo alfabético de las obras dramáticas de Cruz, con indicación de su localización en las distintas bibliotecas que evidencia la utilización de los ejemplares municipales para la elaboración del estudio.

No se puede dibujar mejor la figura de **José Subirá** que como la describe Leonardo Romero Tobar en una de las últimas entrevistas realizadas al nonagenario escritor: "la persona de Subirá reúne las más nobles facetas de la tradición erudita española, las características de la proverbial laboriosidad catalana [...] la fina sensibilidad de los creadores musicales y la ejemplar actitud moral de los hombres que saben estar por encima de las circunstancias, sin dejar, por ello, de estar a su altura" [30].

Fue un hombre de sólida formación humanística: doctor en Derecho, premio extraordinario en piano y composición en el Conservatorio de Madrid, novelista, historiador y, sobre todo, musicólogo. Durante su juventud colaboró en revistas y periódicos como crítico musical, tarea que compaginó con cargos burocráticos y la dedicación a nobles actividades en favor de las víctimas de la primera guerra mundial. Le atraía la idea de dedicarse a la enseñanza, como su padre, pero cuando en 1921 fracasó en el intento de obtener la cátedra en Estética e Historia del Conservatorio de Madrid, decidió que su verdadera vocación no era enseñar, sino aprender. Con este objetivo resolvió dedicarse a "este linaje de investigaciones por inquebrantable afición y sin ánimo de lucro" [31].

[29] MENÉNDEZ PIDAL, R. (1936, p. 10).:"Nuestro secretario era el hombre más documentado acerca de ese siglo. Su valiosísimo libro sobre Iriarte, 1897, fue premiado por esta Academia. Y decidió la elección del autor para individuo de ella".

[30] "Conversación con Subirá" en *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, IX (1973), p. 631.

[31] SUBIRÁ, J. (1960).

Los primeros trabajos se centran en biografías de grandes músicos, no obstante, en su camino va a cruzarse una persona que resultaría trascendental en su vida y marcaría radicalmente la orientación de sus estudios musicales:

> Un día otoñal hallé en la calle al director de esta Biblioteca [Municipal], don Ricardo Fuente. Le había conocido algunos años antes, cuando él era director y yo crítico musical del diario madrileño *El Radical*... "Preguntome Fuente por mis tareas musicológicas y me recordó las obras existentes en la biblioteca confiada a su dirección. Brotó entonces, de súbito, el deseo de conocerlas..." [32].

José Subirá, *La tonadilla escénica,* Madrid, 1928, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

A partir de esta fecha, en torno al año 1924, y casi hasta los últimos años de su vida no dejaría de acudir con asiduidad a la Biblioteca Municipal. Allí concibió alguno de sus mejores trabajos sobre los más importantes géneros musicales españoles y, en especial, los madrileños del siglo XVIII. Comenzó colaborando con la *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo,* editada por el Ayuntamiento de Madrid, donde publicó unos muy interesantes artículos sobre "La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII" (13, 1927) y otro bajo el mismo título, pero con las comedias como eje de su análisis (26 y 28, 1930).

Subirá va a ser el verdadero divulgador y estudioso de las obras conservadas en la Municipal, sobre todo de la tonadilla escénica. Ha sido el gran investigador de este género tan castizo y su gran mentor, el primero en difundir muchas de estas composiciones que permanecían inéditas en el depósito de la Biblioteca: en el tercer tomo de su gran obra *La tonadilla escénica* transcribe gran número de ellas. En el primero y segundo volúmenes abordó el concepto de la tonadilla, las fuentes documentales –entre las que reserva un lugar destacado a las conservadas en la Biblioteca Municipal–, y un análisis morfológico de los aspectos literarios, plasmados en los libretos, y los musicales.

Esta obra sobre la tonadilla la inició Subirá con toda probabilidad con el mismo enfoque y pretensiones que sus anteriores estudios sobre los sainetes o la música de comedias, pero la investigación fue creciendo hasta que se convirtió en un exhaustivo y todavía no superado trabajo sobre el género breve musical por excelencia. Sólo cabe achacarle no haber indicado la localización de los documentos que consultaba ni las signaturas topográficas de las piezas a las que se refería.

[32] SUBIRÁ, J. (1928-1930, t. I p. 64).

Muy pronto, sin embargo, se dio cuenta de la conveniencia de publicar un catálogo sistemático y analítico de toda la producción musical que conservaba el Ayuntamiento. Esta obra, de la que sólo se llegó a editar el primer tomo, dedicado también a la tonadilla escénica, se componía de otros dos volúmenes que inexplicablemente se perdieron en la Imprenta Municipal. La Biblioteca cuenta, no obstante, con una reproducción del borrador que sirvió de base al *Catalogo*[33].

Dotado de un pluma clara, limpia y elegante, es autor de una producción bibliográfica impresionante, a lo que contribuyó sin lugar a dudas su dilatada vida (98 años) con casi un centenar de publicaciones, entre artículos y monografías, que lo convierten para *The new Grove dictionary of music and musicians,* (London: Macmillan, 2001) en el más importante musicólogo español del siglo XX.

Para cerrar este apartado, citaremos algunos de los numerosos estudiosos que en los últimos años han investigado acerca de algún aspecto de las colecciones de música y teatro de la Biblioteca Histórica, si bien dejamos para otra ocasión su relación detallada: Mercedes Agulló, Mireille Coulon, René Andioc, Juan F. Fernández Gómez, Jerónimo Herrera Navarro, la atención constante de la Editorial Reichenberger y la Universidad de Navarra en torno a la edición de los autos calderonianos, coordinada por Ignacio Arellano. Luis Briso de Montiano publicó en 1995 *Un fondo de música para guitarra,* que ya había desempolvado Subirá en 1936, pero había pasado inadvertido y, por último, en 2002 se publicó un estudio sobre Fernando Ferandière a cargo de Alfredo Vicent.

Colofón

No debemos concluir estas líneas sin dejar constancia de la unidad que presenta este fondo documental. Música y teatro, teatro con música, música a la que acompaña texto. Está claro que cada aspecto, el teatral y el musical, ha sido tratado por unos y otros especialistas, pero quizá la unidad, la imbricación y superposición de uno y otro sea mayor que lo que a través de la bibliografía puede deducirse. No sólo los géneros estrictamente musicales como la zarzuela, la tonadilla o el fin de fiesta tienen su correspondiente partitura y libreto. Muchas obras en principio puramente escénicas van acompañadas de música: las más de setecientas partituras musicales de otras tantas comedias, que se conservan en la Biblioteca, son un buena muestra de ello.

Pero el espectáculo dieciochesco era más completo todavía. El verso y la música se adornaban con bailes. Existen documentadas compañías de baile a lo largo del siglo XVIII

[33] *Catálogo de la Sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo I. Teatro menor: tonadillas y sainetes.* Madrid: Ayuntamiento, 1965.

contratadas por los teatros. Posee la biblioteca la música de doscientos cincuenta y ocho bailes y treinta y siete libretos de otros tantos con argumento. Las evoluciones, mudanzas o figuras que se ejecutaban en estas danzas, a falta de documentos que describan la coreografía interpretada en un determinado espectáculo [34], nos son transmitidas a través de las mismas fuentes literarias, y en algunas notas marginales de las acotaciones escénicas, tanto en los libretos como en las partituras. ■

José Camarón y Boronat (copia) *Pareja bailando el bolero,*
Museo Municipal de Madrid

[34] Para el periodo anterior, Emilio Cotarelo reconoce que no existen descripciones de estos bailes en los diferentes tratados teóricos españoles. Véase: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII.* Madrid: Bailly-Baillière, 1911 (Nueva Biblioteca de autores españoles, 17), p. CCXXVIII-CCXXXIX.

Tomás López, *Plano de Madrid*, 1762,
Museo Municipal de Madrid.