

Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII

María Luisa Luceño*



Adela Presas; Miguel Salmerón

Estudios musicales del Clasicismo, 4: Estética del teatro musical

Editorial: Arpegio Editorial, 2019

ISBN: 978-84-15798-40-8

Páginas: 284

Los géneros dramáticos, en su complejidad textual, y en combinación con la diversidad de la música escénica con la que se materializan, son un campo aún inexplorado en múltiples aspectos. En este sentido, Miguel Salmerón y Adela Presas con *Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII* coordinan el que es el cuarto volumen en la serie de Estudios Musicales del Clasicismo de la Editorial Arpegio, una interesante serie de propuestas para el estudio de ciertas manifestaciones del teatro del s. XVIII, espejo en el que se refleja la sociedad y cultura del llamado Clasicismo musical europeo. En un siglo donde se reafirman las conciencias nacionales, las distintas manifestaciones de poder, y con la primacía de la razón y la ciencia frente a otros planteamientos, se generan tipologías escénicas de exitosa recepción y que en muchos de los casos perviven en nuestros días, en la paradoja de tener algunas de ellas una fuerte raigambre en la música popular. Desde distintas ópticas el espacio se transmuta en complejo caleidoscopio, y la cuarta pared del teatro italiano, el público, es realmente pantalla de las seis dimensiones reales del escenario, donde operan otras dos metafóricamente: una dimensión superior, la de las ideas, y la del suelo, la de la realidad que pisa ese mismo público.

Así, en primer lugar Magda Polo en “La estética ilustrada: de la Querelle des Bouffons al teatro neoclásico”, profundiza en las bases de una dialéctica entre la estética racionalista y la estética de la delicadeza: el equilibrio entre verosimilitud, catarsis de un *homo socius*: el que pretende agradar, y adentrándose en la aparición de *La Querelle des Bouffons*, que marca un cambio de escenario estético en Europa, por los partidarios del gusto francés o los del italiano, a la vista de estudiosos como Batteux, considerando a la música como una extensión de la vida o como lenguaje universal, y basado en tratadística de Zarlino, Mersenne, etc. y de Rameau, apoyada por el enciclopedismo es la gran aliada de la palabra, tiene a la melodía como correlato de acciones

* Universidad Autónoma de Madrid, España. marisa.luce@uam.es

morales buenas, que acompaña a la poesía, y que cristaliza como manifestación del teatro neoclásico, Polo explica el cómo se manifiesta así un equilibrio derivado de la naturaleza, sea en piezas breves, en comedia semiseria o tragedia, en una catarsis ético-estética que rechaza los vicios a través de la sencillez de los temas y personajes basados en tipos populares.

Miguel Salmerón vierte luz sobre el tema “Estéticas académica, mundana y popular del teatro musical español en la segunda mitad del inestable dieciocho: Iriarte, Nipho y Laserna”, donde el discurso estético del XVII se muestra fluctuante entre lo elevado y lo sencillo, y desde el cual el papel de las Reales Academias resulta crucial, junto con el de los intelectuales, con limitaciones en España, pero a los que se le suman el de las publicaciones periódicas inglesas y españolas. El teatro se despliega como institución ejemplarizante, donde *Ilustración*, la metáfora de luz por razón, no caló hondo en el panorama intelectual español; las reformas promovidas por los ilustrados de España, como Tomás de Iriarte y su poema didáctico *La Música*, glosan las artes como mimesis selectiva de la naturaleza, en apología de diversas tipologías compositivas, ya religiosas, ya profanas, todas vinculadas con la poesía. Salmerón muestra cómo la tonadilla evidenciaba la problemática sobre la asimilación de lo que sucedía en escena en virtud de sus vínculos con el poder. Su funcionalidad en un contexto de liberalismo económico, con un fuerte componente regeneracionista desde el tradicionalismo, y el buen gusto estético como lujo alcanzable, revalorizaron los esfuerzos ejercidos desde un género para la redención; al final, el pueblo eligió a la tonadilla desde un deseo de renovación.

Seguidamente, Fernando Doménech en “Contra el casticismo”, desgrana la complejidad del término *casticismo* y sus equívocos, según distintas construcciones ideológicas, ligadas a corrientes epistemológicas que transmitían prejuicios e impedían dar a conocer la esencia del s. XVIII, como en Ramón de la Cruz, afrancesado que da como suyas refundiciones o meras traducciones de obras francesas y temas de ópera bufa italiana, en niveles variables de absorción, asimilación y autoatribución de personajes y tramas ajenas, en niveles complejos de identificación estética con el objeto mimetizado, y a la luz de la acepción posterior del concepto de *casticismo*, Unamuno, Menéndez y Pelayo lo identifican con la *tradición eterna*. Asimismo Doménech indica paradojas compositivas de zarzuelas en cuanto a la identificación de elementos musicales de origen estrictamente español, cuanto menos aún, *castizo*.

En tercer lugar, Ingartze Astuy en “Cómicas de Madrid: Libertad, indecencia y reivindicación feminista” aborda el papel de las comediantas de teatro, actrices vinculadas fundamentalmente al género tonadilla del XVIII, en un teatro que era plataforma artística multidisciplinar, de influencia equiparable o superior a las de las publicaciones periódicas sobre la población, con roles masculinos y femeninos en escena, tesis variadas, vis cómica declarada, facultades escénicas y desdibujamiento de lo profesional de lo personal en las actrices-cantantes. Astuy muestra cómo, en un línea apologética de Feijoo, Clavijo y Fajardo, se denosta la ubicación moral de las féminas, siendo solamente potencialidades de la excelencia en potencia, sin ser acto. Las tonadillas que expresan la limitación impuesta históricamente a la mujer, desgranar ese jugoso significado a través de coplas y seguidillas, junto a los arquetipos masculinos que las rodean.

A continuación, M^a Rosario Leal Bonmatí en su “La evolución de la teoría estética a partir de las representaciones de la ópera *Adriano en Siria* en España” disecciona la

génesis de la obra homónima de Antonio de Caldara y Metastasio (Viena, 1731), como ópera italiana con excelente recepción en España. Siendo obra de dedicatario único, es drama histórico que se revisita como asunto, recibiendo modificaciones variadas en Madrid y Barcelona, siendo Farinelli quien la adaptó para Fernando VI y Bárbara de Braganza, con música del compositor Nicolás Comferto. Convive con las primeras tragedias neoclásicas, versa sobre una doble trama amorosa, la del emperador Adriano, y la de su hija, estando ambos mediatizados desde sus respectivas por el poder. Leal muestra cómo el conflicto *sentimiento versus razón*, típico de la Ilustración, se constituye en su eje central. Documentada su puesta en escena en Barcelona en 1763, el texto impreso incluye condicionamientos estéticos de los que Metastasio era consciente, por lo que sacrificó el texto a la música. *Adriano en Siria* está, pues, entre lo neoclásico y lo popular, con tendencia progresiva a la simplificación dentro de una reglamentación académicamente reconocida.

Adela Presas con su “Ni comedia ni tragedia: Controversias en torno a la zarzuela de la segunda mitad del s. XVIII” profundiza en la disparidad de valoraciones en torno a la zarzuela desde los preceptivistas y teóricos. La presencia de la música en distintos géneros teatrales que incluían palabra, plantea la problemática de su presencia en los escenarios. Presas destaca el concepto de tragedia para Aristóteles como *estilo deleitoso* según Goya y Muniaín, suprimido en su momento en la traducción del XVIII, puesto que lo deleitoso se oponía a la comprensión, lo didáctico. Autores como Masdeu o Luzán, marcan a la zarzuela como género impreciso, comedia con importante participación musical y cuyo origen indica la tipología a la que se le adscribe al género, con un hilo tenue que separa la comedia y la zarzuela, basado en la proporción de la música con respecto a la letra, a la acción.

La variedad de aproximaciones nos presenta a Ana Contreras Elvira con su “Transmutaciones estéticas y mutaciones mágicas: lo mágico en el teatro musical del siglo XVIII”, a través de las llamadas *comedias de magia* en la Ilustración, en una época en la que se lucha contra la superstición. Así la magia se entiende como religión, espectáculo artístico, y de demostración empírica de las fuerzas de la naturaleza. Así también, los espectáculos de carnaval, son ámbitos de subversión de roles y empoderamiento de sectores sociales marginados con presencia de bailes, escenografías, acompañados de todo tipo de músicas: diegética, extradiegética, incidental, etc, no más importante que en otras tipologías compositivas, y muestra una sociedad en metamorfosis para la que el teatro escénico musical, y éste en particular, resulta un revulsivo.

Otra faceta interesante de la escena musical del XVIII la aporta la coréutica, y tenemos a Jose Ignacio Sanjuán Astigarraga con su “Los libretos en el ballet pantomímico: hacia una estética de la danza desde la palabra”, donde el libreto funciona a modo de paratexto o puente entre representación y público. Se recoge la inquietud de Cotarelo, quien lo definía como algo más que unas instrucciones escénicas: unas anotaciones de naturaleza compleja, y la del editor Rossi, cuyo afán se resumía en que “el libreto refleje lo que se ve en escena”, publicando obras con complejas didascalias sobre la coreografía, auxiliada de la música, y transmisora de sentimientos desde la danza para el poder, al ser en origen su dedicatario único un miembro de la realeza, de estética a medida e interpretación única. Por tanto, Sanjuán destaca la importancia que debe prestarse a tal tipo de manifestaciones artísticas, y donde la mitología permite lanzar virtudes en torno al homenajeado, que muestra un deseo de trascendencia de

sus autores, que describen minuciosamente con habilidad de orfebre el contexto, y que equiparan al libretista del XVIII a lo que sería el director-guionista de una compleja superproducción fílmica con señas de identidad propia en nuestros días.

También contamos con la aportación de Luis Felipe Camacho, quien retoma en “El casticismo como estrategia de persuasión en las tonadillas escénicas de Blas de Laserna” lo abordado por Fernando Doménech en el presente volumen, pero desde la óptica de la teoría de la comunicación, y en concreto, las áreas del periodismo, de la retórica y de una teoría del signo lingüístico cercana a Jakobson, aplicados a distintos elementos constituyentes de las tonadillas, situando la problemática del término en una etimología parcial, en la paradoja de adoptarse en la tonadilla durante su génesis compositiva pequeñas formas musicales extranjeras como reafirmación escénica del gusto del pueblo llano.

Pasando ya a aspectos que revisitan el XVIII desde un aspecto antropológico, Epifanía Abascal y Cristina Roldán, en “Visiones de la alteridad en el teatro musical español del s. XVIII desvelan una interesante fenómeno: la presentación de diferentes tipologías humanas en la tonadilla escénica con ocasión de la aparición de la figura del *extranjero*: a través de una concepción inversa a la rousseauiana del *buen salvaje* y que se remonta a tiempos del descubrimiento de América, una concepción maniquea se revela, situando a aquel en el polo negativo frente al nacional en un polo positivo, especialmente el madrileño. “El otro” como forastero-extranjero pasa por el rechazo y llega a la quasi-cosificación con el indio y con el temor al caníbal, que una xenofobia escénica centrífuga con la que se construye su contrario: la belleza castizocentrista como modelo supremacista humano- centrípeto en escena, desde una música paradójicamente unificadora y no necesariamente caracterizadora de todos estos personajes.

Y poniendo el cierre del presente volumen, Gustavo Sánchez en sus “Villancicos navideños representados: danzas y bailes en el repertorio dieciochesco del monasterio de El Escorial”, es otro de los artículos que pone énfasis en la danza y en sus implicaciones artísticas, si bien con finalidades diferentes en este caso. Se revisan las teorías del padre Samuel Rubio en estos villancicos, que se representaban realmente a cargo de los que fueron niños danzantes o seises, como en las catedrales. Compuestos en una franja temporal breve (1732-1773), describen una intensa actividad en el Monasterio con ocasión de fiestas marcadas (Navidad, Reyes, y el Corpus), justificada por la necesidad de festejar a Dios Niño como humano, junto con otras manifestaciones (la Tarasca y las mojigangas), desde géneros musicales que se remontan a siglos anteriores: el drama litúrgico, los autos sacramentales. Los Niños del Seminario, y los de la Hospedería, que ayudaban a cantar, como cantorcitos, fueron sus intérpretes. Sánchez documenta cómo no solamente los niños tomaban parte en estas manifestaciones escénico-musicales, sino también algunos monjes, junto con un gran grupo instrumental.

En resumen, en este volumen encontramos las claves para la comprensión de los orígenes estéticos de las manifestaciones artísticas del s. XVIII, y se contempla un teatro musical español del XVIII como espejo fidedigno y comentable por lo elevado, o por lo reprochable de la vida cotidiana en temas y personajes (arque-)típicos cantables, dramatizables, y bailables. El hecho teatral, deviene en producto final de las relaciones y las tensiones sociales y artísticas de la sociedad, y de sus aspiraciones, con reposiciones casi hasta el infinito, como lo pudieron ser las interpretaciones críticas y su difusión a través de publicaciones periódicas específicas, tanto de la recepción academicista como

la dirigida al gran público, y con influencias foráneas en lo que se ha dado en llamar *casticismo*. Salmerón y Presas muestran cómo una crítica historicista de raigambre estética, permite consolidar el canon sobre el *buen gusto*, en una retroalimentación continua junto con el gran público, y no precisamente a través de conciertos, sino a través de los teatros; la atribución de valores morales al goce estético desde el refinamiento de las sensaciones como armonía de los sentidos, englobarán múltiples artes en los géneros escénicos con música, en la adaptación de obras, y en su reposición desde un debate del que presenta el canon y su punto de unión con diversas clases sociales. Con temas y personajes de la vida cotidiana, se favorece la demanda de industrias de la música y de la escena, y el equilibrio entre artes, es indudable precuela de la obra de arte total wagneriana. La imaginación se transforma en creatividad, situada entre el placer y la razón, y moderadora entre ambas. Con controversias estéticas más o menos fundamentadas, se muestra un teatro como crisol donde se fusiona toda una pléyade conceptual: teatro como lugar de encuentro de las distintas clases sociales y unificador de las mismas a través del gusto.