



ANTONIO SORIANO SANTACRUZ
<https://orcid.org/0000-0003-4486-5893>
antsoria@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

“Princesas e infantas solo canto yo”: la princesa como ejemplo de intertextualidad musical en el teatro popular madrileño del siglo XVIII

*“Princesas e infantas solo canto yo”: The “Princesa”
As an Example of Musical Intertextuality in
Eighteenth-century Popular Theatre in Madrid*

Las princesas eran unas piezas corales que fueron usadas en varias comedias. Son, por tanto, un tipo de música intertextual que ha sido ignorado por la musicología. Este artículo presenta el análisis de las fuentes musicales necesario para su correcta definición, así como datos relativos a su historia y su pervivencia. También se indaga en la práctica que permitía a una princesa cambiar de una comedia a otra, basada, en esencia, en la convención áurea de escribir los coros en estrofas de cuatro versos octosílabos. Con todo ello, se arrojará luz sobre un término musical del teatro popular madrileño del siglo XVIII hoy desconocido.

Palabras clave: Teatro musical, comedia, Madrid, Siglo XVIII, princesa, intertextualidad musical.

Princesas were choral pieces that were used in numerous comedias. They are, therefore, a type of intertextual music that musicology has overlooked. This article will present an analysis of the musical sources needed for them to be properly defined, as well as details regarding their history and survival. It will also investigate the practice that allowed a princesa to move from one comedia to another, essentially based on the Siglo de Oro tradition of writing choruses in stanzas of four eight-syllable verses. This will shed light on a musical term used in eighteenth-century popular theatre in Madrid that is unknown today.

Keywords: music theatre, comedia Madrid, eighteenth century, princesa, musical intertextuality.

A la hora de tratar la música que acompañaba a la comedia, es habitual encontrar una gran cantidad de elementos particulares. Un género de teatro con música que estuvo vigente durante más de doscientos años es lógico que desarrollase una praxis propia que contaba con una terminología espe-

cífica que, en algunos casos, resulta difícil de definir hoy en día. Una de estas particularidades terminológicas que encontramos en la comedia es la “princesa”. Con esta palabra se denominaba a una pieza coral compuesta para una obra concreta pero que se usaba en otras gracias a la convención áurea de escribir los coros estructurados en estrofas de cuatro octosílabos. Esto facilitaba la adaptación de una misma música a distintos textos. Son, por tanto, ejemplos de una intertextualidad musical¹ que fueron usados en numerosas comedias y se conformaron como un recurso fundamental diseñado para agilizar la producción musical del teatro popular del Madrid del siglo XVIII, un sistema caracterizado por una gran actividad y concurrencia de público, géneros y estilos.

Sin embargo, antes de tratar las diferentes fuentes que nos han permitido formular esta definición, hemos de plantear las particularidades del género de la comedia y de la música que la acompañaba, pues es fundamental para entender el carácter práctico de la princesa.

La comedia es un género que se caracteriza por tener tres actos, una amplia tipología argumental y una presencia musical constante, pero dispar. Se trata del género teatral característico de la dramática áurea española y su representación se mantuvo vigente desde comienzos del siglo XVII hasta, al menos, las primeras décadas del siglo XIX. Su producción obedecía a un férreo sistema de escritura, composición y representación mantenido por el Ayuntamiento de Madrid, unido a la asistencia habitual del público de la ciudad. La cantidad de música varía muchísimo de una comedia a otra. Hay comedias que tienen un único número musical de pocos compases, como un coro o una pequeña marcha instrumental. Por ejemplo, *Dos reinas en un solo día*, comedia con música del compositor Pablo Esteve², solo tiene un escueto coro. Otras, sin embargo, tenían una gran cantidad de música, como por ejemplo la tercera parte de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde* compuesta por Antonio Guerrero³, cuya partitura contiene veinte números musicales bastante desarrollados (Soriano Santacruz 2023).

En términos de programación, en el teatro popular madrileño del siglo XVIII había dos tipos de comedias: diarias y de teatro. Las primeras, también llamadas comedias de representado o fiestas diarias, eran la

¹ Asumimos la definición de “intertextualidad” que plantea Gérard Genette y que es, esencialmente, “la presencia de un texto en otro” (Genette 1989, 10). De este modo, las princesas se caracterizan por ser música compuesta para una comedia concreta que es usada en otras diferentes, como si fueran una especie de cita.

² Comedia de autor desconocido. La partitura se puede consultar en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (E-Mmh), signatura Mus 17-11.

³ La comedia de magia *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde* de Juan Salvó y Vela tuvo numerosas secuelas, cuatro de ellas escritas por el mismo dramaturgo. La partitura de Guerrero corresponde a la signatura E-Mmh Mus 27-1.

base del repertorio, se representaban casi todos los días (se abrían las puertas de los dos teatros públicos de la Cruz y el Príncipe de lunes a domingo, y solo se cerraban para la cuaresma) y eran las más económicas. Los dramaturgos que se representaban en las tablas de la comedia diaria provenían en su mayoría del siglo XVII y conformaban el canon dramático áureo: Lope de Vega, Agustín Moreto, Antonio Mira de Amescua y, especialmente, Pedro Calderón de la Barca, entre muchos otros. Conforme avanza el siglo, dramaturgos ya consagrados del siglo XVIII comienzan también a formar parte de la comedia diaria, como por ejemplo José de Cañizares, Nicolás González Martínez o Antonio de Zamora. Dependiendo del año teatral, las comedias diarias podían incluso copar más del noventa por ciento de la temporada –que comenzaba el Domingo de Resurrección y finalizaba el Martes de Carnaval del año siguiente⁴. Las comedias diarias solían tener poca música, aunque siempre contaban con algún número musical.

Las comedias de teatro eran generalmente de grandes recursos y a menudo de nueva escritura. Solían representarse los días especiales de la temporada (Navidad, Pascua o la previa del Corpus) compartiendo espacio en la cartelera con géneros que aún eran más eventuales en esta, como las óperas, zarzuelas o follas. Solía ser un género de gran espectacularidad, donde se mezclaban los juegos de tramoyas con una gran presencia musical que caracterizaba al género. La comedia, por tanto, siempre tenía música, aunque lo cierto es que ha pasado desapercibida para la historiografía musical moderna.

La princesa es un recurso musical que es propio, exclusivamente, de la variante diaria de la comedia, por tanto, dejaremos de lado las comedias de teatro para centrarnos en las “de representado”. Como ya hemos dicho, este tipo de comedias eran escenificadas prácticamente de forma diaria durante todo el siglo XVIII en Madrid. La música que contenían estas comedias, aunque breve, era posiblemente un quebradero de cabeza para los compositores y músicos de compañía encargados de las diferentes músicas necesarias para la representación. A esto se refiere el contrato que el maestro catalán Pablo Esteve firmó como compositor de la compañía de Manuel Martínez en 1778 (un año después lo firmaría también Laserna). En este, se establecía que el compositor debía proporcionar

⁴ En la temporada de 1739-1740, en ambos teatros, las comedias diarias ocuparon el 92% de la programación. En total se representaron 99 comedias diarias, cuatro comedias de teatro y una ópera, zarzuela, folla y dos autos sacramentales. Aunque en los años posteriores el número de comedias diarias disminuye, estas siguieron ocupando la gran mayoría de días de representación (Soriano Santacruz 2023, 54).

todas las piezas de música que en el discurso de cada año se ofreciesen, así en comedias españolas de representado y de música, como en las francesas, tragedias, zarzuelas, composición de estas, arias, recitados y demás e igualmente 62 tonadillas repartidas en diferentes tiempos de los años cómicos⁵.

Este volumen de creación era algo difícil de afrontar para los compositores de ambas compañías⁶, por lo que pidieron posteriormente que se redujese el volumen de músicas que estaban obligados a proporcionar al teatro popular, aunque lo cierto es que solo disminuyó el número de tonadillas (Soriano Santacruz 2023, 149-150).

Por tanto, no es de extrañar que los compositores y músicos de compañía utilizasen una serie de estrategias de reaprovechamiento musical que les permitiesen disminuir tal carga de trabajo. Como las comedias de teatro y las zarzuelas solían ser obras de nuevo estreno, la música de estas también habría de serlo. En la comedia diaria, sin embargo, en muchas ocasiones se utilizaba música compuesta con anterioridad. Sobre esto, José Subirá descubrió una serie de piezas que eran utilizadas en varias comedias a las que llamó “piezas ambulantes” y que eran, sobre todo y según él, música instrumental como marchas militares, contradanzas o minuetos que eran trasladables de una comedia a otra (Subirá 1945).

De este modo, las princesas serían una de estas piezas ambulantes que se utilizaron para mantener el alto nivel de trabajo musical que requería el teatro musical madrileño del siglo XVIII, aunque estas no fueron tratadas como tales por Subirá, como veremos. Para llegar a una definición de la princesa ha sido necesario un complejo trabajo sobre las fuentes, tanto teatrales como musicales conservadas, en su mayoría, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Como resultado de dicho trabajo, estas fuentes pueden clasificarse en tres categorías que permiten aclarar el uso, vigencia y problemática de las princesas. En primer lugar, se tratarán las partituras y textos teatrales que documentan su uso, es decir, que o bien reclaman el uso de una princesa o bien indican la sustitución de un número por esta. Al segundo grupo de fuentes pertenecen las partituras que llevan por título “princesa” o “princesa general”, y que resultan algo más aclaratorias. Finalmente, el tercer grupo, menos abundante, lo conforman los manuscritos que son en sí mismos una recopilación de princesas y otras piezas ambulantes.

⁵ Biblioteca Nacional de España (E-Mn) Mss. 14016/2: 104.

⁶ En el año teatral 1778-1779 las autorías de las dos compañías públicas correspondían a Manuel Martínez, cuyo músico era Pablo Esteve; y a Eusebio Ribera, cuyo músico de compañía era Blas de Laserna (Soriano Santacruz 2023, 627).

Comedias que “piden” princesa

Comenzando por el primer grupo de fuentes, cuando se investiga la comedia diaria, a menudo aparece la indicación de que precisa la introducción de una princesa. Podríamos afirmar que, al igual que ocurre con las marchas, contradanzas y demás piezas ambulantes, la partitura la “pide”. Por ejemplo, en la comedia *El príncipe prodigioso* de los dramaturgos Juan de Matos Fragoso y Agustín Moreto, cuya partitura está firmada por Manuel Ferreira⁷, en una inscripción entre sus dos números podemos leer: “2.^a j[ornada] la princesa y luego lo que sigue”. La partitura solo recoge dos números compuestos para la primera y la tercera jornada respectivamente, sin rastro alguno de la princesa que precisaba la comedia. Del mismo modo, en la portada de la comedia *El licenciado Vidriera*⁸ de Antonio Guerrero (quien fue el músico de la otra compañía durante casi toda la vida de Manuel Ferreira) se indica que el único número de la comedia que contiene la fuente se acompañaba con tres princesas. La portada de la música anónima para la comedia *Clelia triunfante en Roma*⁹ (traducción de la obra metastasiana *Il trionfo de Clelia*) lleva la inscripción “En esta comedia solo se cantó la princesa de la 2.^a jornada. Lo demás fueron marchas”.

Además de las partituras, a menudo, también los propios textos teatrales tienen indicaciones manuscritas que señalan que una comedia habría de llevar una princesa. Ocurre, por ejemplo, en uno de los cuadernillos de la comedia de José de Cañizares *La ilustre fregona*¹⁰. En la portada se lee la indicación “una princesa en la tercera jornada” y, más adelante, “princesa izquierda”¹¹. Por otra parte, en un apunte de teatro de *La vida es sueño*, fechado en 1832, se lee “En el 3.^{er} acto sirve la música de la princesa diaria”¹². Este documento demuestra que el uso habitual de las princesas, aunque pudo originarse en el siglo XVIII, estuvo vigente en el teatro popular hasta bien entrado el siglo XIX. En resumen, a lo largo de nuestra investigación, hemos encontrado una gran cantidad de partituras de comedias y textos teatrales con este tipo de indicaciones, resumidas en el cuadro 1.

⁷ E-Mmh Mus 32-12.

⁸ E-Mmh Mus 2-8.

⁹ E-Mmh Mus 34-15.

¹⁰ E-Mmh Tea 1-123-1B.

¹¹ Las indicaciones espaciales son habituales en este tipo de fuentes. Debe interpretarse como “se escucha princesa por la izquierda”, en referencia a la izquierda del escenario.

¹² E-Mmh Tea 1-90-9A.

Cuadro 1. Fuentes que indican el uso de la princesa

Signatura E-Mmh	Título	Fecha	Dramaturgo	Compositor	Anotación
Mus 4-8	<i>Amado y aborrecido</i>	¿1763?	Pedro Calderón de la Barca	Manuel Ferreira	En portada: “Princesas en la 2.ª y 3.ª jornada”
Mus 20-16 bis	<i>Competidor padre e hijo</i>	1783		Anónima	“Una princesa dos veces y partido”
Mus 3-4	<i>De una causa dos afectos</i>	1769	Pedro Calderón de la Barca	Anónima	“Se cantó una princesa con la letra que está pegada en la comedia y se dice dos veces”
Mus 17-15	<i>El defensor de su agravio</i>		Agustín Moreto	Anónima	En portada de la parte de clave: “en la primera jornada dos princesas”
Mus 743-27	<i>El desdén con el desdén</i>	1837	Agustín Moreto	Ramón Carnicer	En portada: “Princesa en el tercer acto”
Mus 2-8	<i>El licenciado Vidriera</i>		Agustín Moreto	Antonio Guerrero	“2.ª jornada tres princesas”
Mus 32-12	<i>El príncipe prodigioso</i>		Juan de Matos Frago; Agustín Moreto	Manuel Ferreira	En portada: “Princesas en la 2.ª y 3.ª jornada”
Mus 28-5 bis	<i>Juan Labrador</i>		Juan de Matos Frago	Anónima	En varias partes “la jornada 1.ª contiene tres Princesas; la jornada 2.ª un Bailete, y la jornada 3.ª una Princesa”
Mus 34-15	<i>La Clelia</i>	1775	Metastasio en trd. de José Ibarro		En portada “En esta comedia solo se cantó la princesa de la 2.ª jornada. lo demás fueron marchas”
Tea 1-123-1B	<i>La ilustre fregona</i>		José de Cañizares		En portada de uno de los cuadernillos “una princesa en la tercera jornada”
Tea 1-90-9A	<i>La vida es sueño</i>	1832	Pedro Calderón de la Barca		En portada: “En el 3.º acto sirve la música de la princesa diaria o marcha”
Mus 37-11	<i>Marta imaginaria</i>		José de Concha	Anónima	En portada: “En el acto 1.º se repite dos veces más y, en el segundo, se canta la Princesa Diaria con esta letra que sigue: Que viva Marta viva, prodigio del Universo, mágico asombro de Francia, imaginario portento, imaginario portento”
Mus 19-2	<i>Yo por vos y vos por otro</i>	1766	Agustín Moreto	Anónima	En portada “en la primera jornada se cantó esta música, la 2.ª por la princesa y la 3.ª por los Amantes de Teruel”

La princesa general

Este tipo de fuentes, sin embargo, ayudan bastante poco a esclarecer la naturaleza de la princesa, pues solo dan testimonio de su utilización habitual. Para definir coherentemente este tipo de piezas, hemos de pasar al segundo grupo de fuentes, compuesto exclusivamente de ejemplos musicales. Se trata de partituras de comedia diaria que también son denominadas como “princesa” o “princesa general”. Es el caso, por ejemplo, de la partitura que Antonio Guerrero compuso para la comedia *Industrias contra finezas*, escrita por Agustín Moreto. En su portada puede leerse *Comedia Yndustrias contra finezas y Princesa General del S[ñor] Guerrero*¹³. La música de esta comedia está formada por un solo número coral perteneciente a su primera jornada y cuyo texto está formado por una redondilla de cuatro versos octosílabos: “¿Cuál dolor debe escoger / la más hidalga fineza: / ver la querida belleza / muerta o en otro poder?”. Tras la parte de las voces, escritas a la manera tradicional del cuatro hispánico común en numerosos repertorios¹⁴, la partitura recoge dos letras más que se cantaban en la segunda y tercera jornada respectivamente: el romance “Solo el silencio es testigo”, canción famosa en la Edad Moderna y que aparece en otras comedias del siglo XVII –con particular mención a las obras de Calderón, quien la introdujo en seis de sus obras– (Suárez Miramón 2011), y el también romance “En sus apacibles lazos”. Las tres letras, que compartían la métrica de la estrofa (cuatro versos octosílabos), eran cantadas con la misma música de Guerrero.

Otra partitura denominada como “princesa” y firmada por Pablo del Moral aporta más información sobre este tipo de piezas. Se trata de *Princesa para la comedia “Para vencer amor querer vencerle”*¹⁵, que contiene también un coro, en este caso escrito a dos voces, y cuya letra, que comienza “Amor me dice que sí”, está formada por cuatro versos octosílabos pertenecientes a la comedia de Calderón de la Barca que da título al manuscrito. A continuación, en la partitura, aparece de nuevo la misma música, pero con una letra diferente cuyo incipit es “Si acaso mis desvaríos”. Esta pertenece a la segunda jornada de la comedia *El conde de Sex* del dramaturgo Antonio Coello y Ochoa, escritor perteneciente al “círculo calderoniano” (Arellano 2008). Este número musical, denominado princesa, servía, al menos, para dos comedias diferentes.

¹³ E-Mmh Mus 26-11.

¹⁴ Para un estudio sobre el cuatro hispánico y su evolución, véase Subirá (1954-1961) y Soriano Santacruz (2023, 207-249).

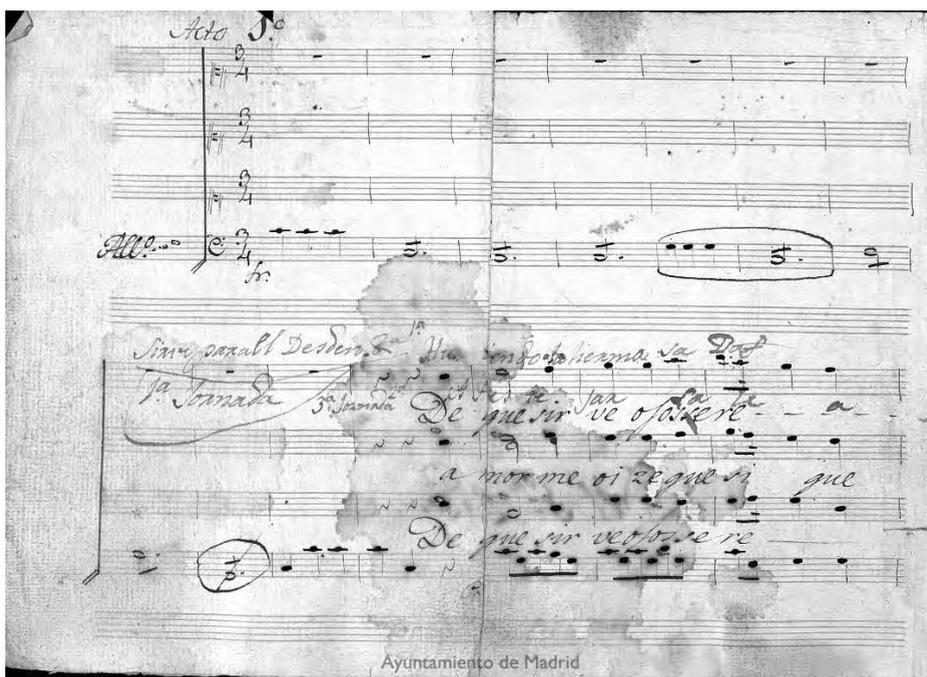
¹⁵ E-Mmh Mus 21-4.

Del mismo modo, la partitura para la comedia *La moza de cántaro* de Lope de Vega era también una princesa general. Compuesta por Blas de Laserna¹⁶, se han conservado tres copias con la misma música coral, conformada por dos números que presentan diferentes letras, aunque los tres manuscritos comparten el título *Música en la comedia "La Moza del Cántaro"*. Sin embargo, en la portada de una de las tres copias aparece la indicación "princesa diaria el primer tiempo" en su parte superior. Es, efectivamente, el primer número de los dos que compuso Laserna el que se combina con numerosas letras a lo largo de estas tres copias. En total, este número se cantaba con cuatro letras: "De qué sirve ojos serenos" de la comedia de Lope que da nombre al manuscrito; "Amor me dice que sí" de la calderoniana *Para vencer amor querer vencerle*, para la que, como hemos visto, se conserva otra versión de Pablo del Moral, quien trabajó como compositor para la compañía contraria a la de Laserna; y "Huyendo la hermosa Dafne" y "A festejar sale amor" que provienen de *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, todos ellos con el mismo número de versos y sílabas. Por tanto, este número, compuesto por el compositor navarro para *La moza del cántaro* servía a su vez para dos comedias más.

La partitura anónima de la comedia *El bruto de Babilonia*¹⁷ resulta también bastante aclaratoria en lo que a las princesas se refiere. Al igual que los ejemplos anteriores en lo que ya podríamos considerar una característica de la presentación de las princesas, en la portada de la obra se puede leer "Esta sirve para el pastelero y demás comedias que tengan princesa" y "en el Valiente Justiciero hay princesa en 1.º y 2.º acto". El primer número de la partitura es un coro homofónico a tres, que tiene tres letras, todas formadas por cuatro versos octosílabos y cuyos incipits son "Envidiosos los cristales", "Por despojar a Muley" y "Tembló la africana luna". La primera letra pertenece a la comedia que titula la partitura, escrita conjuntamente por tres ingenios fundamentales en la dramática áurea: Juan de Matos Fragoso, Jerónimo Cáncer y Agustín Moreto. La segunda letra proviene, tal y como indica también la portada, de la comedia *El pastelero de Madrigal*, escrita por José de Cañizares. La inscripción de la portada menciona una tercera comedia, *El rey valiente justiciero y Rico hombre de Alcalá*, escrita por Agustín Moreto. Sería lógico, por tanto, pensar que la tercera letra de la partitura pertenece a esta comedia, pero no es así y, lamentablemente, no hemos podido encontrar a qué obra pertenece el incipit "Tembló la africana luna", que también se cantaba con la misma música.

¹⁶ Las tres copias están conservadas bajo la signatura E-Mmh Mus 26-4.

¹⁷ E-Mmh Mus 11-17.



Ilustraciones 1 y 2. Portada y primera página de la música para la comedia La moza del cántaro de Blas de Laserna (E-Mmh Mus 26-4)

Al margen de esto último, lo cierto es que esta partitura tiene otra fuente musical que la complementa y aporta, incluso, más información. Se trata de la partitura de una comedia ya citada en la portada de la anterior: *El pastelero de Madrigal*¹⁸, estrenada en 1708 y de representación habitual en los teatros públicos madrileños durante el siglo XVIII (Andioc y Coulon 1996, 806). Su título reza “Música en la comedia El Pastelero y demás q[ue] tengan princesa [...]”, inscripción similar a la que aparece en *El bruto de Babilonia*. La música que contiene esta fuente es, en esencia y salvo algunas pequeñas variaciones, la misma que la que aparece en la partitura de la anterior. Con respecto al texto, el coro del *Pastelero* presenta también varias letras en una estrofa de cuatro versos octosílabos: dos que ya aparecían en la partitura precedente (“Por despojar a Muley” y “Tembló la africana luna”) y dos letras nuevas de incipit “Si de unos ojos que adoro” y “Si por discreta os adoro”. Ambas letras, similares, pertenecen a la comedia *La presumida y la hermosa* de Fernando de Zárate, alias de Antonio Enríquez Gómez.

Podemos concluir, pues, que la música contenida en ambos manuscritos era utilizada en numerosas comedias, como indican las distintas letras. Esto ya nos permite definir a la princesa en los términos que planteábamos a comienzos del artículo: una pieza coral pensada para ser utilizada en varias comedias diarias previo cambio de letra y gracias a la estandarización del verso coral en cuatro versos octosílabos. De este modo, aunque el título de ambas fuentes permita vincular esa música concreta a dos comedias diferentes, lo cierto es que tanto las inscripciones que rodean a la portada como las letras escritas en el número musical evidencian que en realidad era utilizada, al menos, en cuatro: *El pastelero de Madrigal*, *El bruto de Babilonia*, *La presumida y la hermosa* y una cuarta que no hemos podido encontrar y que tenía un número musical de incipit “Tembló la africana luna”.

La música anónima para la obra calderoniana *Mujer, llora y vencerás* era, según su portada, también una princesa general¹⁹. Además de los cuatro números de la comedia (dos coplas, un dueto y un minué instrumental), la partitura recoge un número coral, correspondiente a la princesa, con diferentes letras: “Coronado de trofeos” y “Compitiendo con las selvas”. El primero procede de la comedia calderoniana *La hija del aire* (primera parte) y el segundo aparece en la comedia *Los encantos de la culpa* de Calderón, aunque el autor de estos versos es el dramaturgo y poeta del Siglo de Oro Antonio Hurtado de Mendoza (Josa y Lambea 2010)²⁰. Además de la doble

¹⁸ E-Mmh Mus 38-13.

¹⁹ E-Mmh Mus 13-13.

²⁰ Introducir romances y letrillas famosas en las comedias era una práctica muy habitual durante el siglo XVII. Por ello, a menudo no podemos asegurar si unos versos cantados concretos en una comedia salieron de la pluma del dramaturgo que firma la obra.

vinculación a Calderón, en el número se aprecia la inscripción “duquesa”. Esto, aunque parece un juego de palabras sobre títulos aristocráticos, probablemente vincule la música también a la comedia *Cumplir dos obligaciones y Duquesa de Sajonia* de Luis Vélez de Guevara.

Sin embargo, no siempre las inscripciones que aparecen en las portadas de las princesas son tan aclaratorias. La partitura titulada *Princesa en la comedia la niña de plata y para vencer amor*, de compositor anónimo, es un buen ejemplo de ello²¹. Esta obra contiene solo un único número coral (la princesa) que según una inscripción también valía para la comedia *El traidor contra su sangre* y *Los siete infantes de Lara* del dramaturgo Juan de Matos Fragoso. Sin embargo, solo encontramos una única letra: “Caminad suspiros tristes / adonde siempre soléis / y si es que duerme mi niña / cuenta no la despertéis”. Esta letra proviene de *La niña de plata* de Lope de Vega, pero fue variada. Mientras Lope plantea una estrofa que recuerda a la sonoridad de la seguidilla²², en esta fuente musical, la letra fue adaptada a los cuatro versos octosílabos necesarios para poder ser viable como princesa. Estamos ante un caso interesante: la convención musical de la princesa basada en el reaprovechamiento del material musical y la estandarización del verso coral parece que fuerza a modificar un verso de la pluma de Lope de Vega. Aunque no encontramos más letras, la referencia a *Para vencer amor querer vencerle* de Calderón y *Los siete infantes de Lara* nos hace pensar que la música anónima también fue utilizada en estas dos comedias.

Hemos descrito aquellas fuentes que pueden ser consideradas princesas generales debido a su denominación o inscripción en su portada. Sin embargo, en ocasiones encontramos esta denominación no en el encabezado de la fuente musical sino asociada a números concretos dentro de las comedias. Esto es habitual, curiosamente, en numerosas obras de Blas de Laserna. Por ejemplo, el octavo y último número de la comedia diaria *La encantada Melisendra*²³ aparece referido como princesa. Este número es un coro a dos con dos letras diferentes, pero que provienen de la misma comedia. De un modo similar, el también octavo (pero no último) número de la comedia *El triunfo de la inocencia*²⁴ es tratado como princesa en algunos papeles instrumentales, pero no en el cuadernillo que recoge las voces. En este caso, el número tiene cuatro letras diferentes escritas en cuatro

²¹ E-Mmh Mus 22-17. En la portada se puede leer la inscripción “copla Sr. Vicente Sánchez”. Se trata, muy probablemente, del cantante Vicente Sánchez Camas. En las partituras de las comedias es habitual que los números fueran compuestos para una o un cantante particular, como es este caso. Por tanto, no hay que confundir la mención de intérprete con la del compositor.

²² En el original de Lope (1617) se lee “Caminad suspiros / adonde soléis, / y si duerme mi niña / no la recordéis”. E-Mn T/181.

²³ E-Mmh Mus 12-19.

²⁴ E-Mmh Mus 14-15.

versos octosílabos para una misma música. Lamentablemente, el texto de la comedia de título completo *Contra la mayor maldad, el triunfo de la inocencia o La Perla de Inglaterra y peregrina doctora* y de autor desconocido, no se ha conservado y solo conocemos la obra por su mención en la cartelera (Andioc y Coulon 1996, 668). Por tanto, no podemos estar seguros de si todas las letras pertenecían a esa comedia o a otras. Nos inclinamos a pensar, debido a que hay elementos comunes entre ellas (como la mención a Hungría y a sus monarcas) y a que no hemos encontrado dichos textos en ninguna otra fuente, que todas ellas pertenecían a la misma obra que da título al manuscrito musical. Este caso nos habla de que probablemente lo que definía a la princesa era el hecho de que su música valía para varios textos, estuviesen en otra comedia o en la misma (aunque lo habitual era lo primero).

Finalmente, el segundo de los dos únicos números que tiene la comedia *La más perfecta amistad*²⁵, también de Laserna, aparece denominado como princesa en los papeles instrumentales y vocales. Sin embargo, en este caso tiene una única letra, que pertenece a la comedia. Se nos escapa por qué Laserna decidió tratar el número como princesa sin añadir otras letras ni apuntar otras comedias vinculables a dicha música, como parece que era lo habitual. Quizá el hecho de apuntar las letras en el papel solo era una mera ayuda memorística, útil para los ensayos y el archivo musical de la compañía y no era algo imprescindible. Esto también se deduce de una partitura que pertenece al grupo de fuentes anterior. La partitura de la comedia *Marta imaginaria*, del dramaturgo José de Concha²⁶ y compositor anónimo, recogida en el cuadro 1, dice en su portada “En el acto 1.º se repite dos veces más, y en el segundo se canta la Princesa Diaria con esta letra que sigue: Que viva Marta viva, prodigio del Universo, mágico asombro de Francia, imaginario portento”. Recordemos que las fuentes del primer grupo se caracterizan por reclamar el uso de una princesa, pero no contera. Por tanto, las letras que habían de introducirse en las princesas no tenían por qué estar escritas en la misma fuente que la música. Asumimos que, con probabilidad, el coro compuesto originalmente para *La más perfecta amistad*²⁷ por Laserna sea una princesa, tal y como indica su denominación. De modo similar, el segundo número de la comedia anónima *Doña Inés de Castro*²⁸ es llamado princesa en el papel de los violines y tiene solo una única letra proveniente de esa comedia.

²⁵ E-Mmh Mus 12-1.

²⁶ Con el título completo de *Astucias del enemigo contra la naturaleza: Marta imaginaria y segundo asombro de Francia*.

²⁷ E-Mmh Mus 37-11.

²⁸ E-Mmh Mus 23-14.

La princesa recopilada

Hemos acabado con el segundo grupo de fuentes de nuestro estudio, correspondiente a las princesas que aparecen en las partituras de comedias diarias. Ahora vamos a tratar el tercero y último que, si bien aporta numerosa información sobre las princesas y su uso, genera una serie de nuevos interrogantes de difícil solución. Se trata de partituras que son una recopilación de varias princesas y otras piezas. En esencia, son cuadernillos que servían para poner música a varias comedias y que suponen una interesante muestra de esta práctica. Solo hemos encontrado dos fuentes de este tipo en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (donde se conservan todas las partituras de comedias). Además, ambas datan probablemente de finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Esto sugiere que dicho tipo de compilaciones no existieron hasta esa fecha y que, anteriormente, lo habitual era que las princesas se presentasen tal y como las hemos descrito en el grupo de fuentes anterior. Esto es, asociadas a las partituras de una comedia concreta y trasladables a otras.

El primer documento que vamos a considerar tiene por título *Varias músicas. Princesa o Infantillas para comedias, bailetos y marcha de Sr. Dn. Francesconi*, ya de por sí bastante elocuente²⁹. En primer lugar, la mención del compositor ayuda en la datación. José María de los Reyes Francesconi y Suffó fue un compositor italiano afincado en España, cuya etapa madrileña ha sido fechada por Fernández Álvarez (2009) entre 1804 y 1809. Por tanto, estamos ante un manuscrito de piezas recopiladas para varias comedias compuestas por un compositor italiano y que, probablemente, fueron utilizadas a partir de 1804. Es pertinente detenernos a analizar la música del manuscrito.

La primera pieza que aparece es una princesa similar a las consideradas hasta aquí. Se trata de una pieza coral que tiene dos letras formadas por los habituales cuatro versos octosílabos. La primera de ellas, “En buena hora Toledo”, era cantada en la comedia *Por acrisolar su honor y Competidor padre e hijo* (también llamada *El dueño contra su padre*), una comedia diaria de José de Cañizares. La segunda, de incipit “Fuentecilla despeñada”, pertenece a la comedia *No hay contra lealtad cautelas* del dramaturgo malagueño Francisco Leiva Ramírez de Arellano. La princesa presente en este manuscrito recopilado no presenta, por tanto, ningún elemento discordante con el resto de las princesas generales o incluidas entre los números de otras comedias.

El problema, terminológico en esencia, se presenta al tratar otro tipo de piezas: las infantas o infantillas. Parece que formaban parte del léxico propio de la comedia diaria y podrían relacionarse, por su parecido, con las

²⁹ E-Mmh Mus 651-19.

princesas, pero, al contrario que estas, las pocas fuentes y menciones que nos han llegado no permiten obtener resultados concluyentes. De hecho, solo hemos encontrado infantas o infantillas en el manuscrito que estamos analizando de Francesconi y en el manuscrito que vamos a tratar a continuación (bastante similar en contenido). A estas dos fuentes musicales habríamos de sumar dos menciones, la inscripción “La infanta” en la portada de la comedia *La banda de Castilla* de Antonio Guerrero, fechada en 1762³⁰, y su mención en una tirana de la comedia *Los menestrales*, obra ganadora del concurso teatral que la ciudad de Madrid convocó para celebrar el nacimiento de los infantes gemelos en 1783, comedia que fue representada en 1784 (Huertas 1989, 89) y de la que procede el verso que da título a este artículo (posteriormente volveremos a este asunto).

Volviendo al manuscrito de Francesconi y con intención de arrojar luz sobre las infantillas, encontramos dos piezas de este tipo denominadas como “infantilla de mujer” e “infantilla de hombre”. Se trata de piezas a solo, genéricamente llamadas coplas en este repertorio que, al igual que las princesas, tienen varias letras. La primera infantilla, correspondiente a la que era cantada por una mujer, tiene tres letras formadas por una estrofa única de cuatro versos octosílabos. La primera letra es la famosa redondilla “Ven muerte tan escondida / que no te sienta venir / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida”, poema atribuido al poeta valenciano llamado Comendador Escrivá y que aparece en varios cancioneros de los siglos XVI y XVII como en el publicado por Hernando del Castillo en 1511 (Perea Rodríguez 2007, 200). Esta redondilla fue introducida y glosada en numerosas comedias del siglo XVII (además de por Lope de Vega en sus poesías y por Miguel de Cervantes en *El Quijote*). Aparece, por ejemplo, en las calderonianas *Manos blancas no ofenden, Para vencer amor querer vencerle* (en este caso glosada) y en *El defensor de su agravio* de Agustín Moreto como pasaje declamado y no cantado (Ravasini 1996). La segunda letra de la infantilla de mujer, que comienza con “Si en tu silencio consiste”, pertenece a la comedia ya citada *Competidor padre e hijo* de José de Cañizares. La tercera, “Si por discreta os adoro”, a la comedia *La presumida y la hermosa* de Zárte que ya aparecía escrita en la princesa de la comedia de *El pastelero de Madrigal*.

La infantilla de hombre tiene solo una letra, aunque, tal y como ocurría con algunas princesas tratadas anteriormente, esto no quiere decir que solo sirviese para una sola comedia. De hecho, su única letra ya presenta un complejo nivel de intertextualidad. Se trata de una variación del famoso *Romance del Palmero* (también llamado *Romance de la Aparición* o *Romance de la esposa muerta* o, a partir de 1878, *Romance de*

³⁰ E-Mmh Mus 23-9.

Alfonso XII), cuya primera mención, según Patrizia Botta, data de finales del cuatrocientos (1995). La versión que aparece en el manuscrito de Francesconi es la siguiente:

Dónde vas el caballero
dónde vas, triste de ti
que la tu querida esposa
muerta está, que yo la vi.

Se trata, por tanto, de los versos más famosos del romance y no del romance entero. Estos cuatro versos octosílabos se introdujeron, dada la popularidad del romance, en numerosas comedias de las primeras décadas del siglo XVII, las tres vinculadas a la figura de Doña Inés de Castro, que inspiró numerosas comedias a lo largo de este siglo y el siguiente. Sabemos que este romance se cantaba en la tragedia *Doña Inés de Castro, reina de Portugal*, de Luis Mejía de la Cerda (1612); en la comedia *La tragedia por los celos* de Guillén de Castro (1622); y en la única de las tres que tiene una presencia real en las tablas del siglo XVIII, *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, estrenada probablemente en 1627 o 1628 (Botta 1995). Por tanto, con toda seguridad esta infantilla era cantada en dicha comedia y, probablemente, en otras que no hemos podido precisar.

La presencia del *Romance del Palmero* y de la redondilla de Escrivá en un manuscrito del siglo XIX nos habla de la larga pervivencia de la lírica popular de los siglos XVI y XVII, presente tanto en recopilaciones poéticas, cancioneros y romanceros, como en las propias comedias que se seguían representando durante las primeras décadas del siglo romántico. En este sentido, las princesas y las infantillas se perfilan como elementos fundamentales en el mantenimiento y pervivencia de la lírica popular española de la Edad Moderna.

Volviendo de nuevo a la recopilación manuscrita de Francesconi, tras las dos infantillas aparecen dos piezas más, un bailete³¹ con una sola letra (de cuya itinerancia entre comedias no hemos encontrado pruebas) y una marcha instrumental que, como ya apuntamos, forma parte de las piezas ambulantes de la comedia. Por tanto, podemos asegurar que esta fuente musical es, en esencia, un compendio de piezas ambulantes, destinadas a ser interpretadas en diferentes comedias diarias. Por otro lado, de las dos infantillas compuestas por Francesconi podríamos deducir que son una especie de princesas a solo, puesto que las varias letras vinculadas a diferentes obras están escritas siempre con el mismo número de versos y sílabas (pero no rima) para facilitar su itinerancia entre comedias. Sobre esto habla el propio término de “infantilla”, relacionado con “princesa” y aludiendo a su carácter de “hermana

³¹ El bailete es un tipo de canción coral danzada muy habitual en la comedia (Soriano Santacruz 2023, 325).

menor” (la princesa, a coro y esta, a solo). Sin embargo, esta primera definición de la infantilla choca con lo que se deduce del manuscrito que vamos a ver a continuación.

El siguiente manuscrito recopilado se puede vincular por su grafía a los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX (Soriano Santacruz 2023, 261–263). Por tanto, estamos tratando de dos recopilaciones que son estrictamente contemporáneas. Su título es tan sencillo como aclaratorio: *Princesas para varias comedias*. Sin embargo, la disposición algo desordenada de sus números musicales dificulta la comprensión del manuscrito. Está conformado por cinco piezas vocales, una “infanta nueva”, una copla y tres princesas (una de ellas sin letra). Además, las partes instrumentales parecen tener música para otras princesas, además de aportar numerosa información sobre títulos de comedias.

En primer lugar, la “infanta nueva” es una pieza a coro (lo que choca con el argumento planteado anteriormente) con dos letras, “Solo el silencio es testigo” (de la que ya hemos hablado y que se cantaba en numerosas comedias), y “Oh, noche veloz si amaras”, cantada en la comedia de tres ingenios *Como la luna creciente también tiene el sol menguante*. Así pues, tenemos el curioso caso de una infanta que obedece a la misma tipología y función que las princesas hasta aquí consideradas, pero que recibe un nombre diferente. Quizá la diferencia estribe en el diminutivo. Mientras que en el manuscrito recopilado de Francesconi las piezas a solo eran llamadas “infantillas”, aquí se trata de una “infanta”. Por tanto, es posible que infanta y princesa fueran, al menos en algún momento de su historia, sinónimos.

Siguiendo el orden en el que aparecen las distintas obras en el manuscrito, a continuación, encontramos una copla con una única letra que es, de nuevo, “Solo el silencio es testigo”. Que aparezca esta copla con esta letra entre tantas piezas ambulantes no debería de extrañarnos, puesto que, como ya hemos repetido, dicha copla atribuida al conde de Salinas aparece en numerosas comedias, como por ejemplo en *El mayor encanto, amor, Darlo todo y no dar nada, Eco y Narciso* de Calderón; en *El hijo de la Piedra* y *El marido de su madre* de Matos Frago o en *Olimpa y Vireno* de Montalbán (Suárez Miramón 2011, 439). Por tanto, aunque tengamos una sola letra, estamos ante una copla que es, debido a su intertextualidad, una pieza ambulante entre numerosas comedias. Después, aparece la primera princesa denominada como tal en el manuscrito. En este momento, podemos ya considerarla como una princesa al uso y que además contiene letras ya tratadas en el presente artículo: “Ven muerte tan escondida” de Escrivá, presente en varias comedias, y “Fuentecilla despeñada” de la comedia *No hay contra lealtad cautelas*.

Posteriormente se halla otra princesa con letra “Huyendo la hermosa Dafne”, también ya comentada y proveniente de la comedia *El desdén con el desdén* de Moreto. Además, indicaciones en la parte superior de la par-

titura vinculan esa música a las comedias *El montañés Juan Pascual y Primer asistente de Sevilla* de Juan de la Hoz y Mota y *El falso nuncio de Portugal* de José de Cañizares. A continuación está la princesa sin letra. A pesar de esta ausencia, probablemente la pieza fue utilizada del mismo modo que algunas princesas, anteriormente tratadas, que solo disponían de una única letra y que obliga a intuir el carácter intertextual de su música. Finalmente, los papeles instrumentales de este manuscrito, aunque caóticos y complejos, aportan información, puesto que citan numerosas comedias, como *La presumida y la hermosa*, *La hija del aire* y *La Puente de Mantible*, de Calderón de la Barca. Muy probablemente se refirieran a las comedias en las que alguna vez se usó la música contenida en el manuscrito, además de todas aquellas a las que la hemos vinculado a través de las letras presentes.

La princesa en la práctica teatral

Tras los tres grupos de fuentes expuestos, indagaremos en la praxis que hacía de la princesa una pieza ambulante. Ya hemos tratado y demostrado que todos los coros de las princesas estaban escritos en una estrofa uniforme de cuatro versos octosílabos, lo que, en esencia, facilitaba el cambio de letra y el tránsito de la princesa de una comedia diaria a otra. Sin embargo, la estrofa y el número de versos no es lo único de la métrica que influye en la música. De hecho, la acentuación del verso es también fundamental para su correcta musicalización.

Para ello, vamos a comparar acentuaciones en las princesas que tienen varias letras para averiguar si existía un estándar de acentuación que se sumaba a la convención de escribir los coros en cuatro versos octosílabos. Como primer estudio de caso, analizaremos la acentuación de la primera princesa del manuscrito de Francesconi que contiene letras provenientes de las comedias *Competidor padre e hijo* y *No hay contra lealtad cautelas*:

Letra del coro	Acentuación ³²	Sílaba acentuada
<i>Competidor padre e hijo</i>		
En buena hora Toledo	o óo óoo óo	2, 4, 7
hoy con aplauso reciba	ooo óoo óo	4, 7
los valientes defensores	oo óo oo óo	3,7
de León y de Castilla.	oo óo oo óo	3,7

³² Hemos indicado las sinalefas como si fuesen una misma sílaba, pues lo son a nivel prosódico. Los monosílabos puede ser indistintamente un tiempo fuerte o débil en la musicalización, por tanto, se han tratado como si fuesen palabras no acentuadas. Por otra parte, en el caso de que el verso acabe en monosílabo, este sí es un verso fuerte a nivel métrico y, por tanto, ha sido tratado como tal.

No hay contra lealtad cautelas

Fuentecilla despeñada	oo óo oo óo	3, 7
detén tu furia violenta	o óo óoo óo	2, 4, 7
que quien el peligro busca	oo oo óo óo	5, 7
con el precipicio encuentra.	oo oo óo óo	5, 7

Como se puede apreciar, ambas estrofas no tienen la misma acentuación, pero son bastante similares. De hecho, salvando el primer verso, el resto son perfectamente asumibles con una misma música debido a una gran cantidad de monosílabos que permiten una acentuación más libre. El primer verso, sin embargo, si precisaría de una adaptación de la música, puesto que el coro de *Competidor padre e hijo* requiere una acentuación de la segunda y cuarta sílaba (o óo óoo óo), mientras que el coro de *No hay contra lealtad cautelas* pide una acentuación de la tercera (oo óo oo óo). Sobre estas posibles variaciones musicales que tendrían seguro las princesas, aporta una información determinante la pieza de Pablo del Moral titulada *Princesa para la comedia "Para vencer amor querer vencerle"*, que contiene las letras para un coro de esta comedia y para *El conde de Sex*:

Letra del coro	Acentuación	Sílabas acentuadas
<i>Para vencer amor querer vencerle</i>		
Amor me dice que sí	o óo óoo ó (o)	2, 4, 7
y tú me dices que no	ooo óoo ó (o)	2, 4, 7
pues el amor me engañó	ooo óoo ó (o)	4, 7
duélete mi bien de mí.	óoo ooo ó (o)	1, 5, 7
<i>El conde de Sex</i>		
Si acaso mis desvaríos	o óo ooo óo	2, 7
llegasen a tus umbrales	o óo ooo óo	2, 7
la compasión de ser males	ooo óoo óo	4, 7
borre el horror de ser míos.	óoo óoo óo	1, 4, 7

De una manera similar al ejemplo anterior y como se puede observar en el cuadro, las acentuaciones son bastante similares gracias, en esencia, a que en los versos hay una gran cantidad de monosílabos que permiten una acentuación dual fuerte o débil. En principio, el único punto problemático de la musicalización estaría en el último verso, pues es el que cambia la segunda acentuación del verso de la cuarta a la quinta sílaba. Afortunadamente, la partitura de la princesa está escrita dos veces, lo que permite hacernos una idea de cómo Pablo del Moral solucionó el problema (ejemplo 1).

Princesa en *Para vencer amor querer vencerle*

Princesa en *El conde de Sex*

Bajo

A - mor me di - ce que

Si_a - ca - so mis des - va -

7

sí y tú me di - ces que no y

rí - os lle - ga - sen a tus um - bra - les lle -

13

tú me di - ces que no pues el a -

ga - sen a tus um - bra - les la com - pa -

20

mor me en-ga - ñó dué - le - te mi bien de mí dué - le -
 sión de ser ma - les bo - rre el ho - rror de ser mí - os bo - rre el ho -
 rror de ser mí - os.

26

te mi bien de mí.
 rror de ser mí - os.

Ejemplo 1. Variaciones en la princesa anónima que se cantaba en las comedias
 Para vencer amor querer vencerle y El Conde de Sex

Observamos que Moral modifica ligeramente la música para cada letra de la princesa. Principalmente, así resuelve dos problemas. En primer lugar, el hecho de que la primera letra, proveniente de *Para vencer amor querer vencerle*, tenga sus cuatro versos formados por siete sílabas y la letra de *El conde de Sex* por ocho precisa de una modificación para adaptar la música. Aunque un heptasílabo agudo es al cómputo métrico un octosílabo, realmente, a nivel musical esto genera un problema, pues una sílaba más, con independencia de que sea fuerte o débil, requiere una nota más. Para solucionar este problema, Moral modifica algunos barrados de las corcheas (cc. 21, 26) y aprovecha los finales de frase, donde el desarrollo musical es mayor y se produce un pequeño melisma que permite mover la sílaba sin trastocar la música (cc. 5-7, 9-12). Por otro lado, el ya mencionado cambio del segundo acento en el cuarto verso se soluciona añadiendo una nueva nota que permite que la acentuación encaje (cc. 21, 23).

En lo que respecta a esta praxis adaptativa, necesaria para que las princesas sean efectivas, lo anteriormente expuesto sobre Moral resulta bastante paradigmático. Sin embargo, las princesas no siempre están escritas dos veces por cada letra, siendo más habitual encontrar una misma música acompañada de numerosas letras provenientes de diferentes comedias. Asumimos que la adaptación de las letras sería labor del músico de compañía o de los propios cantantes, que usarían los ensayos para esta labor, entre muchas otras. De hecho, si estudiamos las pocas partichelas vocales que nos han llegado, no parece haber un código específico para readaptar el verso. Por ejemplo, en las partichelas que se han conservado junto a la princesa de *El pastelero de Madrigal* vemos una ausencia de ligaduras o cambios en los barrados. Con la propia letra, y según la que les tocara cantar, los cantantes podrían improvisar en la práctica las mismas estrategias de adaptación que Moral realizó en el ejemplo anterior, sin necesidad de una reescritura de la princesa.

Tiple 1.ª Con a Princesa en la Arcumida y la erma flus 38-13

1.ª si por dir cre zas a doro
 2.ª si den nos q'os quea doro
 in ho rabi cho sa ven ga

ce se mi vien el ri gor y lo gre se
 soy la clava sien da ne gras q' maj dulce
 de los se nos de los montes el prin ci pe se

laer pe ruzas quan do no la po se s sion
 ti ver mid q' vi vir en cau ti verio
 se gis mundo ar sus trar este o ri zonte

quan do no la po se sion = quan do no la pose
 que ve vir en cau ti ve rio q' vi vir en cauti
 ay sus trar el o ri zon te o ri zon

si = on
 ve = rio

Ayuntamiento de Madrid

Ilustración 3. Partichela de tiple de la princesa de *El pastelero de Madrigal* de Pablo del Moral (E-Mmh Mus 38-13)

Historia de la princesa: un término conflictivo

Por último, hemos de platearnos forzosamente por qué un recurso de reaprovechamiento musical tan destacable ha pasado desapercibido por la musicología hasta hoy. Hemos de incidir en que todo lo relativo a princesas e infantillas es, en esencia, música para comedias. Este género no ha sido tratado por la historiografía musical salvo brevemente y de manera tangencial. En algunos textos, sin embargo, sí es posible encontrar información sobre las princesas, aunque de manera algo confusa. Vamos a pasar, a continuación, a describir el estado historiográfico de la princesa teatral y los principales errores a los que llegaron algunos especialistas.

La primera mención a las princesas en la historiografía teatral la encontramos en la *Guía artística: reseña histórica del teatro y la declamación* de 1930, donde se afirma que las princesas eran “unas coplas sueltas que cantaban en el segundo intermedio de la comedia las actrices apellidadas damas de música” (Rodríguez Solís 1930, 102), definición que las clasifica como música de entreacto, similar a la que acompañaba a los sainetes o a las tonadillas.

Eduardo Huertas, único autor que ha escrito sobre princesas en tiempos contemporáneos, concluye que las princesas podrían estar relacionadas con la génesis de la tonadilla a comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque el autor avisa que dicha vinculación no es demasiado clara (Huertas 1989, 89). Esta idea, que suponemos derivada de Rodríguez Solís, no encaja con nuestra descripción de fuentes y hemos de ponerla en duda.

En primer lugar, no hemos encontrado ningún ejemplo de este tipo de piezas en sainetes y tonadillas ni indicación que certifique su uso. Además, en la comedia ya citada *Los menestrales* encontramos un pasaje que es bastante aclaratorio en este sentido. Esta fue una de las dos obras premiadas por el Ayuntamiento de Madrid en el concurso que se convocó para celebrar el nacimiento de los infantes gemelos en 1783. Dicha obra, escrita por Cándido María Trigueros y que cumplía con todos los preceptos neoclásicos, contó con música compuesta por Blas de Laserna y entre sus números tenía una tirana cantada con acompañamiento de guitarra cuya letra era:

Desque parió la Princesa
la Tirana se enojó.
Ya no canto yo Tirana,
que la Princesa es mejor.
Mi vigüela tirana no quiere
y en oyendo tirana hace “fó”,
que la perla parió dos infantes
y no hay mejor canto
que tal sucesión.
¡Anda, fuera, Tirana, Tirana!
¡Princesas e infantas

solo canto yo!
 Cuando Dios nos dio las paces
nos echó su bendición:
parió a pares la Princesa,
la Tirana está de non³³.

La letra ofrece un interesante juego de palabras que esconde un sentido oculto. Utilizando la metáfora de la princesa y el feliz nacimiento de los infantes, contraponen dos tipos de canciones teatrales diferentes: la princesa y la infantilla, propias de la comedia diaria y la tirana, canción que, en 1784, fecha del estreno de la comedia, era muy habitual en tonadillas. En este sentido, el autor neoclásico parece preferir la princesa a la tirana (“la tirana está de non”) que, en esencia, sería leído por el público como una preferencia de la comedia sobre la tonadilla, puesto que ambas piezas musicales son exclusivas de sus respectivos géneros. Aunque no podemos indagar demasiado en las disputas teatrales del siglo XVIII, tema copioso y complejo, lo cierto es que la mayoría de dramaturgos neoclásicos aborrecían los géneros del teatro popular³⁴. De entre todos ellos, la comedia y sus autores fueron la diana a la que apuntaron sus críticas durante todo el siglo. Sin embargo, el caso de *Los menestrales* es uno de los pocos ejemplos del siglo de comedia “regulada”, esto es, regida por las reglas del teatro que los neoclásicos consideraban válidas y que provenían de Aristóteles y Horacio. Por tanto, esta tirana, insertada en una comedia, cosa que no era habitual, podría leerse como una manera de reivindicar la comedia neoclásica y posicionarla por encima de la tonadilla utilizando, eso sí, los códigos musicales tanto del género breve como de la comedia popular. En consecuencia, asumimos que la idea que plantea de que las princesas nacieron en los intermedios de la comedia es errónea.

José Subirá también trató a las princesas en algunos de sus trabajos. Por ejemplo, en su monografía *Historia de la música teatral en España* (Subirá 1945, 135) afirma:

las “princesas”, durante la primera mitad del siglo XVIII, eran canciones entonadas por solistas con acompañamiento guitarrístico; pero este vocablo, como tantos otros, perdió su primitiva significación y se aplicaba también a canciones para varias voces con acompañamiento orquestal.

Subirá defiende el origen de la princesa (sin precisar de dónde obtiene la información) como una canción a solo con acompañamiento de guitarra y que, posteriormente, se transformó en una canción coral. Nada hemos encontrado sobre este supuesto estado previo de la princesa a solo, aunque lo

³³ E-Mmh Mus 14-17.

³⁴ Para un estudio pormenorizado de estas disputas, véase Albiac Blanco (2015), Ángulo Egea (2006) y Rodríguez Sánchez de León (2000).

cierto es que tampoco podemos desmentirlo. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que también estaba equivocado, ya que a pesar del profundo conocimiento que tenía el autor de los fondos musicales de la Biblioteca Histórica, parece no haber llegado a comprender en sus trabajos qué fue y para qué servía la princesa teatral. De hecho y como ya hemos mencionado, él fue quien definió y propuso el término de “música ambulante” para referirse a este sistema de reaprovechamiento musical de la comedia diaria. Sin embargo, no sitúa a las princesas dentro de este grupo, formado, según el musicólogo catalán, por la música instrumental característica de la comedia, como minuetos, marchas o contradanzas. Por tanto, concluimos que las pocas referencias historiográficas que hemos podido encontrar sobre la princesa son confusas y están equivocadas.

Conclusiones

La princesa teatral fue un recurso fundamental para el teatro popular madrileño del siglo XVIII. Su gran presencia en las partituras y textos dramáticos, ya sea como simples indicaciones que demandan su uso, como obra independiente o como parte de una recopilación, demuestra que fue un recurso ampliamente utilizado durante el XVIII e, incluso, hasta bien entrado el siglo XIX. Basada en la convención del verso coral en cuatro versos octosílabos, práctica que quizá se generó precisamente para dar cabida a la princesa y favorecer el trabajo de compositores, y una acentuación con múltiples posibilidades de musicalización, supone un interesantísimo recurso de reaprovechamiento musical que permitía la vigencia de una música más allá de los años de trabajo de su compositor en la compañía, cosa que no era habitual en los géneros de teatro popular. En esencia, el contexto de producción de la comedia diaria produce este ejemplo de intertextualidad musical, en el que no es el compositor quien decide la inclusión de su música en determinada obra, sino que simplemente la prepara para su itinerancia, necesaria para satisfacer las necesidades musicales del género. La princesa, con todas sus particularidades, era una música coral que se escuchaba en numerosas comedias en cuyo germen estaba su carácter ambulante, por admitir el acertado término de Subirá. Una muestra más de lo rico y particular que era el mundo musical del teatro popular madrileño del siglo XVIII.

Bibliografía

- Albiac Blanco, María Dolores. 2015. *Historia de la literatura española. 4. Razón y sentimiento 1692-1800*. Barcelona: Crítica.
- Andioc, René, y Mirielle Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.

- Ángulo Egea, María. 2006. *Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Arellano, Ignacio. 2008. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Botta, Patrizia. 1995. “El romance del Palmero e Inés de Castro”. En *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de literatura medieval*, vol. 1, 379-400. Granada: Universidad de Granada.
- Fernández Álvarez, Emilio. 2009. “Un compositor olvidado en el Madrid de Carlos IV: José María de los Reyes Francesconi y Suffó”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 38: 23-60.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Huertas, Eduardo. 1989. *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: Avapiés.
- Josa, Lola, y Mariano Lambea. 2010. “Cancionero poético musical de Verdú”. *Aula Música Poética*. <http://hdl.handle.net/10261/28621>.
- Perea Rodríguez, Óscar. 2007. *Estudio biográfico sobre los poetas del cancionero general*. Madrid: CSIC.
- Ravasini, Ines. 1996. “Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro”. En *Actas AISO*, vol. 4, 1297-1304. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Rodríguez Sánchez de León, María José, ed. 2000. *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*. Salamanca: Almar ediciones.
- Rodríguez-Solís, Enrique. 1930. *Guía artística. Reseña histórica de la historia del teatro y la declamación y Nociones de poesía y literatura dramática*. Madrid: Establecimiento tipográfico de los hijos de R. Álvarez.
- Soriano Santacruz, Antonio. 2023. *La música para comedia en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Suárez Miramón, Ana. 2011. “Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular”. En *Compostela Aurea, Actas del VIII Congreso de la AISO*, vol. 3, 439-446. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Subirá, José. 1945. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor.
- . 1958-1961. “El cuatro escénico español: sus antecedentes, evolución y desintegración”. En *Miscelánea en homenaje a Monseñor H. Anglés*, 895-921. Barcelona: CSIC.

Recibido: 24-10-23

Aceptado: 13-11-23