

1948, 1969 y 1988— y *auditivo* —con *archivos sonoros* de fragmentos del texto dramatizado por actores y actrices. Y se incluyen múltiples notas, de fácil manejo, que garantizan la accesibilidad de la obra a un público de no especialistas: aclaración del léxico y de las expresiones inusuales hoy en día, explicitación de las referencias históricas, geográficas, culturales y conceptuales, explicitación del desarrollo de la intriga y desciframiento de los implícitos y sarcasmos que Moratín maneja a lo largo de la obra.

oo
Estudios musicales del clasicismo. Estudios en torno a Luis Misón.
Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador, eds. Madrid y Sant Cugat:
Asociación Luigi Boccherini/Editorial Arpeggio, 2020.

Irene Gómez Castellano
 University of North Carolina, Chapel Hill

Este volumen colectivo editado por Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador está dedicado a estudiar la figura del músico y compositor dieciochesco Luis Misón (1727-1766), conocido (no sin polémica) como pionero del género tonadillesco y que en vida fue considerado “el delicado Orfeo de este siglo” (1). Contemplar la literatura dramática del periodo desde la perspectiva de la función de la tonadilla cultivada por Misón proporciona nuevos ángulos desde los cuales enfrentarse a este tipo de arte que por su poder de arrastre asustaba tremendamente a los Ilustrados. Para ellos, Misón representaba un ejemplo del justo medio: era un ilustrado de una sobrada preparación musical clásica —un virtuoso instrumentista que componía música “seria” en varios géneros de prestigio— que al final de su carrera había dedicado su talento al mundo del teatro, al que estaba conectado por sus raíces: su padre era músico militar y su madre, Manuela Ferreira, era actriz (xvii). Y los Ilustrados premiaron a Misón otorgándole el papel de padre de la tonadilla, situándole por delante de figuras como Antonio Guerrero.

Aunque a día de hoy Misón es solo recordado por eruditos, fue uno de los músicos más aclamados, respetados y populares en su época. Su estudio es de interés para musicólogos y dieciochistas en general, especialmente para los interesados en el mundo del sainete, el teatro y en la performatividad. A la reivindicación de su figura en el 250 aniversario de su fallecimiento se dedicó el *Simposio Internacional Música y Teatro en el siglo XVIII hispánico en torno a Luis Misón* en noviembre de 2016, bajo la dirección de Aurèlia Pessarrodona y Francesc Cortès y auspiciado por el Ajuntament de

Mataró y la Universitat Autònoma de Barcelona. De ahí surgió la idea de este volumen, realmente valioso y que puede considerarse la primera monografía sobre Misón.

La figura de Misón es una muestra perfecta de las complejidades del yo del artista en la Ilustración. En la narrativa historiográfica decimonónica, Misón es conocido por su aportación a la creación de una música puramente "nacional" y a él se le otorga el honor de la simbólica paternidad del género tonadillesco. Ambas ideas (su paternidad respecto al género y la supuesta pureza del pedigrí musical de la tonadilla), aunque atractivas, se revisan en este volumen por importantes musicólogos. En palabras de Labrador y Pessarrodona, "La imagen que, en general, existe de él es variopinta y poliédrica. Por un lado, fue un virtuoso flautista y oboísta reconocido por sus coetáneos y posteriores (resulta ya célebre la cita del inicio de la fábula *El tordo flautista* de Samaniego); miembro de orquestas reales y, a la vez, instrumentista y compositor exquisito relacionado con los círculos más elitistas e intelectuales. Por otro lado, resulta clave su faceta como compositor de música para los teatros municipales de Madrid, destacando sin duda sus aportaciones a la tonadilla, de la que incluso se considera su 'padre' desde la primera historia de la tonadilla como género escénico, publicada en el *Memorial Literario* del 7 de septiembre de 1787. A pesar de todo este reconocimiento, no existe todavía ningún estudio monográfico dedicado a Luis Misón, hueco que este libro busca llenar" (xv).

El volumen se divide en una Introducción de Pessarrodona y Labrador seguida de nueve capítulos y un "Catálogo de la obra de Luis Misón", seguido por un apartado de Bibliografía sobre el compositor y su tiempo. El primer capítulo, de Germán Labrador López de Azcona, reflexiona sobre la recepción cambiante de Misón y su proceso de canonización, proponiendo varias hipótesis acerca de los cambios de actitud frente a su música. Labrador afirma que Misón, en vida, gozaba de más reconocimiento que músicos como Luigi Boccherini, Gaetano Brunetti, Antonio Soler o Blas de la Serna (1) y que es recordado como el mejor de su siglo por ilustrados como Cadalso, Samaniego, Leandro Fernández de Moratín o Luis García del Cañuelo (7), todos los cuales reivindicaban su obra incluso varias décadas después de su muerte. Labrador se pregunta entonces, "¿cómo es posible que un autor tan reconocido en vida, e incluso después de fallecido, nunca haya merecido una monografía?" (3). Como hipótesis, Labrador apunta que el menosprecio progresivo de la forma popular y comercial de la tonadilla (un género menor y popular no exento de polémica) acabó afectando la fama de su mejor compositor, que acabó saliéndose del canon y pasado de moda a pesar de los elementos tan originales que presentan sus composiciones y el excelente acabado de estas.

En el segundo capítulo, María Mercé Gras estudia los llamados *Llibres d'Esposalles* del Archivo Capitular de Barcelona para aportar información biográfica alternativa sobre los antecedentes familiares de Misón. A través

de su artículo podemos vislumbrar el complejo mundo militar y teatral que le marcarían como músico y también ver cómo vivían los músicos militares en su época. El artículo incluye un apéndice con los músicos militares localizados en este mismo archivo (52-60). En su artículo, la brillante Aurèlia Pessarrodona analiza las tonadillas más antiguas tanto de Misón como de Antonio Guerrero y aboga por considerar el influjo del melodrama cómico italiano en la composición de la tonadilla como género teatral autónomo, enmarcando este proceso en las reformas teatrales de corte neoclásico y dividiendo su análisis sobre la génesis de la tonadilla en el año de 1758 y señalando como parte intrínseca del género la imitación de la acción dramática por parte de la música de la tonadilla (65), proponiendo una estructura o plantilla (66) y aludiendo a la autorreferencialidad del género (67), cuyo desgajamiento conecta con la introducción del *intermezzo* en España (72), que para Pessarrodona debió ser la causa de un “nuevo modo de entender la relación entre música y acción dramática” (72). Por su parte, José Antonio Morales se centra en el famoso artículo sobre la tonadilla del *Memorial literario* que estableció la paternidad de Misón (vs. Guerrero) como creador de la tonadilla independiente para explicar por qué los autores ilustrados del *Memorial literario* prefirieron elegir a Misón sobre el prolífico Antonio Guerrero. Luis Felipe Camacho, en un interesantísimo estudio, reflexiona sobre el carácter metateatral de la tonadilla como género a base de la noción de metalepsis. Para Camacho, parte del desprestigio del género se debe a la falta de comprensión de los guiños intertextuales y los espacios para el diálogo de los actores con el público. A través de varios ejemplos, Camacho demuestra el importante papel que el público tenía en la tonadilla y en su uso como promoción de la obra teatral en la que estaba inserta, así como de los propios intérpretes. Además, su análisis demuestra la sofisticación de Misón como compositor y su aguda comprensión del mundo del teatro y la literatura, al ser capaz de crear complejas imbricaciones entre texto y música, de la forma como vehículo del contenido.

En el capítulo sexto, Elena Alcaraz analiza la escritura para violín de las tonadillas de Misón. En una época en la que aún no estaba unificada la notación musical para marcar indicaciones expresivas, Alcaraz estudia distintas variantes hechas por varios copistas para crear un sistema que nos ayude a comprender su dominio del arte, su capacidad de innovación, su precisión a la hora de marcar los matices de sus textos. Misón presta mucha atención a los cambios de dinámica en los violines desde sus inicios (154). Alcaraz muestra cómo el uso del *staccato* aumenta claramente a medida que su autor va afianzándose como compositor teatral, y señala que es un elemento que marca el estilo de Misón, mientras que el uso de la apoyatura va disminuyendo a la inversa (154). Alcaraz afirma que, en sus tonadillas, el violín 2 tiene habitualmente una parte con un carácter muy arpegiado mientras que el violín 1 tiene mayor protagonismo junto a la voz cantante (ver 155). Como afirma su autora, “creo que es importante valorar la

originalidad que Luis Misón procuraba mostrar en cada una de sus tonadillas ... este compositor intentaba que cada una de sus obras tuviera un elemento especial que la caracterizara, ya que en todas y cada una de sus tonadillas existe algún factor que podría distinguirla claramente del resto” (155).

María Díez-Canedo Flores nos presenta un hallazgo importante: una obertura de Luis Misón en el archivo de la Catedral de Durango, en México, que contextualiza en unas “Reflexiones sobre la música instrumental en la Nueva España”. Aunque puede sorprendernos encontrar obras seculares en el repertorio eclesiástico, el amplio espectro de compositores europeos hallados en este archivo “nos habla de un centro musical que se mantenía activo y actualizado con las últimas tendencias de la metrópoli. Italia imponía su estilo musical proveniente del ámbito teatral hacia los compositores del ámbito religioso, que encontraron en la retórica operística y en el estilo galante un medio eficaz y más atractivo para llegar de forma más clara y ‘personalizada’ a los fieles cristianos” (159). Según Díez-Canedo, era relativamente habitual encontrar en Nueva España obras instrumentales italianas dentro de la iglesia para marcar festividades especiales (162), una práctica también documentada en España (163). La investigadora nos presenta la *Overtura a dos Violines y Baxo*, cuyo lenguaje “presenta elementos del estilo clasicista contrapuestos con el estilo galante ... con un sello hispánico típico del compositor y una gracia inconfundibles” (169). La autora la data como una obra de 1760 (173) y, aunque marca sus similitudes con las tonadillas de su autor, defiende que “la *Overtura* de Durango es ... una obra instrumental independiente en tres movimientos ... y que procede, seguramente, de Madrid” (173). En conclusión, “esta obra, de estilo galante, sin concordancias encontradas en archivos españoles, contribuye a formar una imagen más versátil de Luis Misón como compositor, añadiendo un género más a su producción de música instrumental” (180).

En el octavo capítulo, Jordi Rifé i Santaló estudia otra pieza no teatral de Misón, la *Sonata en La menor para flauta travesera*, describiendo su contexto musical y su estilo —entre galante y barroco— a través de la comparación de la *Sonata* de Misón con las sonatas —también para flauta travesera— de José Herrando y Juan Oliver. Rifé incluye su propia visión desde la propia práctica interpretativa como flautista, lo cual enriquece notablemente su análisis. Los tres compositores estaban relacionados con la Casa de Alba y permiten establecer el estilo de Misón dentro de la moda del momento. Es muy probable que esta *Sonata* fuera interpretada por el mismo Misón y que “fuera solicitada por el duque de Alba para amenizar sus academias en las que la música de cámara tenía un papel relevante” (196). En último lugar, el capítulo 9 presenta el ingente trabajo de catalogación de María de la Morena a través de un capítulo titulado “La documentación de la obra de Luis Misón” que sirve como preámbulo al Catálogo final en sí realizado por la misma autora, que ha organizado la obra de Misón por géneros, atendiendo a la música vocal (la más abundante) y la música instrumental. Dentro de la

primera categoría (vocal), María de la Morena distingue entre música teatral y sacra. La categoría de música teatral incluye géneros como bailes, comedias, entremeses, fines de fiesta, intermedios, sainetes y tonadillas (ver 200). La música sacra del autor incluye “un oratorio y un stabat mater” (200) y se distingue entre sonata, trío y obertura dentro de la categoría de música instrumental, alcanzando un total de 193 obras catalogadas con un predominio de la categoría de música vocal (180 piezas). El catálogo de las obras de Misón “incluye tanto música como libretos ... aunque sabemos que el oficio principal de Misón era el de compositor, también podemos suponer que, en algunas ocasiones, escribía la letra ... se ha podido documentar la colaboración con Ramón de la Cruz” (199).

Sobre la importancia de este catálogo para el estudio de Misón, Pessarrodona y Labrador afirman que “el sistema adoptado por María de la Morena está pensado para adaptarse a la producción del compositor del modo más eficaz posible. Siendo la mayor parte de su obra música vocal, parece lógico recurrir al título para establecer el criterio de identificación, y plantear un sistema abierto; esto es, que puede ser utilizado para incluir nuevas obras que puedan aparecer en un futuro, sin alterar la identificación de las obras ya existentes ... esto es especialmente importante en un corpus de obras en el que con cierta frecuencia existen dos títulos diferentes para una misma obra, o se repite el mismo título en composiciones diferentes” (xxv). Este es el sistema que usan todos los colaboradores de este volumen pionero en los estudios misionianos, fundamental para entender el complejo mundo musical teatral del dieciocho.

Misión emerge de este estudio colectivo como un compositor original, efectivo, sincrético y a la vez nacionalista, pragmático, creativo y como un profundo conocedor de la música culta, cuyos recursos supo adaptar al mundo más popular de la tonadilla, donde alcanzó un éxito indiscutible. La fama le llegó en vida pero se difuminó varias décadas después de su muerte. Los editores y los colaboradores demuestran con su buen hacer la importancia de resucitar plenamente a esta figura de la música ilustrada junto a compositores de la talla de Domenico Scarlatti, Giacomo Facco, José Herrando, Domingo Porreti, Francisco Corselli y José de Nebra (1). Tras la lectura del ameno volumen los dieciochistas tendrán una imagen más completa no solo de la figura de Misón (su biografía, sus obras, sus conexiones con otros ilustrados de la época) sino también sobre el funcionamiento interno del teatro popular desde una perspectiva musical que es realmente enriquecedora.