

SEGUIDILLAS EN LA TRADICIÓN ORAL DEL SIGLO XVIII

El testimonio de G. Baretti, viajero por España en 1760

Entre las muchas canciones que se han conocido en diferentes tiempos, en las varias provincias de España, ninguna ha sido tan generalmente recibida como las seguidillas...

Juan Antonio de Zamácola

UN ENTUSIASMO POR LO POPULAR EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA HACIA 1750. LA TRADICIÓN ORAL A LA LUZ DE ESTE CONTEXTO.

En un luminoso ensayo sobre Goya, señalaba Ortega¹ un fenómeno observable en la realidad social española del siglo XVIII, extrañísimo y que no aparece en ningún otro país: un entusiasmo por lo popular, no ya en la pintura, sino en las formas de la vida cotidiana, arrebatada a las clases superiores. No fue aquello simplemente la curiosidad y filantrópica simpatía que sustentan el popularismo en todas partes, sino algo distinto, vehementísimo y más profundo, que Ortega —tomando el término de la lingüística y usándolo con una significación muy precisa— denominaba *plebeyismo*. En lingüística se llama plebeyismo a aquella tendencia que lleva a una comunidad hablante a escoger las formas populares con preferencia a las cultas, tendencia que en cierta proporción se da en todas las lenguas. Ahora bien, lo que ocurre en la sociedad española del siglo XVIII —decía Ortega— es que

¹ Escrito durante su exilio en Lisboa, ya acabada la guerra civil española, fue publicado como parte de un libro: : JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, 1950. Mis citas van por la edición en "Obras de José Ortega y Gasset", Madrid, 1980, y remiten a las pp. 291-311.

esa tendencia aparece “extendida de las formas verbales a los trajes, danzas, cantares, gestos, diversiones de la *plebe*”, y, en vez de darse dentro de los términos normales que es habitual en el juego imitativo de lo *plebeyo*, se presenta en forma de “un entusiasmo apasionado y exclusivo, un verdadero frenesí”, que hace de ese juego “el resorte más enérgico de la vida española en la segunda mitad del siglo XVIII”. El origen de esta tendencia hay que buscarlo en la segunda mitad de la centuria anterior, hacia 1670, cuando, abandonado *el pueblo* a sí mismo —por falta de modelos y ejemplos a seguir en las decaídas *clases superiores*—, “se manifiesta una vez más el extraño poder que ha tenido nuestro pueblo ínfimo para *fare da se*, para vivir por sí mismo y desde sí mismo, para nutrirse de su propio jugo e inspiración”. “Desde 1670 —dice Ortega— la *plebe* española comienza a vivir vuelta hacia dentro de sí misma. En vez de buscar fuera sus formas, educa y *estiliza* poco a poco las suyas tradicionales. De esta labor espontánea, difusa y cotidiana va a salir el repertorio de posturas y gestos del pueblo español en los dos últimos siglos”; un repertorio que posee un carácter que hace de él algo único, a saber: “que consistiendo en actitudes y movimientos espontáneos como todo lo popular, esas actitudes y esos movimientos están ya estilizados. Ejecutarlos no es simple vivir, sino vivir *en forma*, existir con estilo”. “Nuestro pueblo se creó una como segunda naturaleza —argumentaba Ortega— que estaba ya informada por calidades estéticas”. Manifestaciones de este fenómeno son los trajes y aderezos (especialmente los madrileño-manchegos y andaluces); las posturas, gestos, líneas y melodía de los movimientos corporales (inseparablemente unidos al traje); los modos de pronunciar la lengua, los giros y vocablos. Y ese repertorio de posturas y gestos, de líneas y gestos usados a toda hora “constituyó un vocabulario, un material precioso de que emergieron las artes populares”.

A la luz de este contexto se explican tal vez mejor determinados comportamientos de la tradición popular española que parecen resultar también singulares y divergir de lo que es *normal* en otras tradiciones europeas. La persisten-

cia de la tradición oral popular española, en todas sus formas —lírica, romance, refrán, o cuento—, y su riqueza inusitada, se explican tal vez mejor a la luz del fenómeno más amplio descrito por Ortega.

Es en este contexto en el que queremos dar a conocer el curioso testimonio de un viajero por la España de 1760, Giuseppe Baretti, y ciertas revelaciones suyas sobre la tradición oral de la seguidilla. Pero antes recordemos brevemente la increíble fortuna de esta copla en el siglo XVIII.

LA SEGUIDILLA EN EL SIGLO XVIII

A lo largo del siglo, el metro saltarán de la seguidilla, con sus dos versos de siete sílabas y los dos quebrados de cinco, atrae a poetas de diversa formación y diversa cuerda: poetas que aún enlazan con la tradición literaria del siglo anterior, como Torres Villarroel (“Hablaré en seguidillas, / verso de moda; / que con esto me excuso / de gastar prosa...”); fabulistas, de mentalidad ilustrada, como Tomás de Iriarte (“pasando por un pueblo / de la montaña / dos caballeros mozos / buscan posada”) o como Félix María de Samaniego (“Dijo la Zorra al Busto / después de olerlo: / Tu cabeza es hermosa, / pero sin seso”²); las seguidillas servirán para contar la vida de los santos: así, Joseph de Villarroel, o una vida de San Benito Palermo en seguidillas jocosas que publica a mediados del siglo Don José Joaquín de Benegasi y Luján, canónigo seglar de San Agustín, a la que pertenecen estas dos coplas:

² En su estudio *La seguidilla* (Santiago de Chile: Impr. Cervantes, 1909) (repr. de un artículo publ. en los *Anales de la Universidad de Chile*, 125 [1909], pp. 697-796), Federico Hanssen cita como cultivadores de la seguidilla, con mayor o menor asiduidad, a Diego de Torres, José Iglesias de la Casa (*BAE*, 61), Tomás de Iriarte, Francisco Sánchez Barbero (*BAE*, 63), Alberto Lista, Francisco Gregorio de Salas, José María Blanco y Crespo (*BAE*, 67), José Francisco de Isla, León de Arrayal, etc.

Luego que habló Benito
 (¡pico admirable!),
 como el Ave María
 supo la Salve.
 Y también luego
 acudió con virtudes
 al Padre Nuestro.

Viendo el diablo a mi joven
 tan virtuoso,
 ¿qué hizo el diablo? Se puso
 como un demonio;
 pues nuevo infierno
 le amenaza en Benito,
 doble por nuevo.

Pero son, sobre todo, los poetas que escriben para el teatro musical popular³ quienes van a hacer un uso más extenso de esta clase de copla, siendo cabeza de todos ellos Don Ramón de la Cruz.

El entusiasmo por la seguidilla se manifiesta en la música para comedias y sainetes. José Subirá, que estudió los amplios fondos de comedias y sainetes madrileños conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid (490 comedias y 480 sainetes), pertenecientes en su mayoría a la segunda mitad del siglo XVIII, dejó constancia de su boga, especialmente en las partes bailables. Entre los bailes escritos para las comedias estudiadas, Subirá registra una superioridad de estas coplas sobre las otras piezas: minuetos, rondóes, contradanzas, tiranas, batallas, princesas, alemandas, polacas, padedús, etc. En los 480 sainetes anotados, con un total aproximado de mil piezas musicales, las seguidillas son 287, una cuarta parte larga del total, lo que arroja un promedio de más de una seguidilla por cada dos sainetes⁴.

³ Las seguidillas llegan a hacer su entrada también en producciones teatrales más elevadas, como las zarzuelas, y hasta en alguna ópera cantada en español, originalmente española, o traducida del italiano.

⁴ Las cifras consignadas por Subirá son: 287 seguidillas, 76 cuatros, 67 coros, 31 minués, 28 pastorales, 14 villancicos, 14 bailettes, 13 mar-

Pero donde la seguidilla brilla especialmente es en la tonadilla, la manifestación lírica española más sobresaliente en la segunda mitad del siglo xviii⁵, muy bien estudiada por José Subirá, basándose en unas dos mil piezas conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid⁶. En las tonadillas, la seguidilla —“siguidilla”, “seguidillita”— sirve para todo. Se la encuentra en la parte inaugural, en las coplas o parte central, y, sobre todo —cuando la tonadilla tiene una estructura tripartita— en el epílogo. La variedad es inmensa: majas, serias, bélicas, pastoras, de tarabilla, de miscelánea... Las hay en catalán, francés, italiano y hasta latín, con todas estas lenguas más o menos chapurreadas. “Majas” se llamaba a las que se cantaban con guitarra, sin acompañamiento de orquesta, y escogiendo el cantor libremente las letras; “serias” a las más formales. Durante mucho tiempo fueron el epílogo obligado de cualquier tonadilla (frecuentemente eran un añadido, sin conexión temática con la obra). Solían ser el “plato fuerte” costumbrista-popular-español de la pieza. En *La españolazizada* (libreto de autor anónimo, cantado por La Caramba), la seguidilla *españolea* así:

Columpio, seguidillas,
moño y guitarra

chas, 10 jotas, estando las restantes clases de piezas representadas con cifras menores.

⁵ Cadalso, en *Los eruditos a la violeta* (1772), ridiculiza a los afectados, que desdeñan el *Stabat Mater* de Pergolesi, y las tonadillas de Misón (el más afamado compositor musical de tonadillas). Las alaban escritores españoles como Iriarte, que escribió algún libreto, y Samaniego (quien ve en la tonadilla un camino hacia la creación de una música nacional), y autores de fuera, como Eximeno, Rossini y Beaumarchais. Baretti, en el libro que se comentará después, la define así: “... a tonadilla is an odd sort of musical composition, partly sung in various measures, and partly spoken: but those couplets that are spoken must be pronounced so, that the tone of the voice be concordant with the sound. Italy has no music, that even I heard, so truly joyous as a tonadilla” (vol. II, p. 329).

⁶ JOSÉ SUBIRÁ, *La tonalidad escénica*, 3 vols. (Madrid, Tipogr. de Archivo, 1928-1930).

son el propio carácter
de nuestra España⁷.

El auge de la tonadilla abarca veinte años, de 1771 a 1790, comenzando a decaer desde entonces, aunque no llegue a olvidarse del todo durante la primera mitad del siglo XIX.

LA COLECCIÓN DE SEGUIDILLAS DE D. PRECISO

La decadencia de la tonadilla, por influencia adversa, sobre todo, de la música italiana, es ya manifiesta cuando un escribano de Madrid, el vizcaíno Juan Antonio de Zamácola, reúne, a finales del siglo, su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, la más importante colección del siglo, que Zamácola publica con el seudónimo de *D. Preciso*⁸.

De 1799 es la *Colección de seguidillas o cantares, de los más instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia, y la lección más fértil y agradable*, de Don Antonio Valladares de Sotomayor (publicada en Madrid, en la Imprenta de Franganillo), y reproducida por José María Sbarbi en el volumen IV de *El refranero general español* (Madrid: Imprenta de A. Gómez Fuentesnebro, 1875). Pero las seguidillas de Valladares son propias, compuestas por el autor de la obra;

⁷ Cit. por Subirá, *La tonadilla escénica*, II, p. 216.

⁸ De esta obra existen varias ediciones. La que yo manejo es de 2 vols. en 12º, publ. en Madrid, Impr. de Repulles, 1816 (según colofón del tomo II); esta ed. parece ser la 3ª (así, José Simón Díaz, *Manual de Bibliogr. de la lit. española*, Madrid, 1980, no. 348). Sin embargo, Emilio Lafuente y Alcántara, en su *Cancionero popular* vol. I, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1865, p. LXII, habla de una ed. hecha en Madrid: Ibarra, 1805, 2 vols. en 12º; y dice: "Del primer tomo se hicieron antes otras dos ediciones y animado con el buen éxito, el colector ... hizo esta tercera, añadiendo un 2º volumen". Por su parte, Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. VI, Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibl. y Museos", 1917, p. 293, habla de dos eds., una "Madrid, 1800, dos vols."; otra, de 1816.

las de D. Preciso son ajenas, y de procedencia diversa, como ahora veremos⁹.

Las páginas que sirven de introducción a los volúmenes I y II de D. Preciso (partes que él llamó "Discurso" y "Advertencia", respectivamente) son una fuente preciosa de información sobre las seguidillas del siglo XVIII, no ya de las compuestas para el teatro, sino de las que, al menos en buena parte, "corrían entre la gente". Porque, por supuesto, la seguidilla no era, simplemente, cosa de teatro; andaba por todas partes¹⁰.

Las del tomo I de D. Preciso eran "coplas de seguidillas" recogidas, no compuestas por él; pero en el II, visto el éxito del primero, D. Preciso escribió a "varios amigos de Cádiz, Málaga y Murcia", los cuales le "remitieron varios legajos de cantares, de aquellos que corren de boca en boca". No dice nunca el colector cuyas eran esas bocas, ni si eran de gente ciudadana o rural, aunque tenemos la impresión de que el ámbito de la recolección ha debido de ser, sobre todo, ciudadano. De los autores sí dice que "son gentes que no han andado a bonetazos por esas universidades", sino gentes "sin más reglas que su ingenio y buen natural" (I,

⁹ Existe también un *Almacén de chanzas y veras; obra original escrita en metros diferentes para instrucción y recreo* por D.E.A.P. (un vol. en 12). De este libro dice E. Lafuente y Alcántara: "No he logrado ver la primera ed. de este libro. La segunda es de 1807, Madrid, imprenta de la calle de la Greda ... A pesar de la *variedad de metros* que anuncia, no contiene el libro sino seguidillas y coplas, muchas de las cuales han llegado a ser muy populares, y corren por Andalucía y por Aragón; pero en su mayor parte son artificiosas, frías y con pretensiones moralizadoras. No he podido averiguar hasta ahora el nombre del autor, representado por las iniciales E.A.P." Algo posterior es la *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas* (Barcelona, Impr. de Agustín de Roca, s.a., un vol., en 12º); con otra ed. más tardía de 1825, en Barcelona, Vda. de Agustín de Roca. Esta colección, citada también por E. Lafuente, es muy parecida a la de D. Preciso.

¹⁰ En la colección malagueña de *Villancicos dieciochescos* (1784-1790), publicada por Manuel Alvar (Málaga, Ayuntamiento, 1973), compuesta de villancicos religiosos, se encuentran seguidillas —como advierte el editor— en estribillos, arias, tonadas, coplas, pastorelas, en introducciones y finales (cf. p. 42).

p. XLIV). Y llega a asegurar que "Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no sólo para cantar seguidillas, sino también para componerlas", causando admiración "el ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin más cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe" (I, pp. xxxvii-xxxviii).

La creciente influencia de la ópera italiana en el teatro, con olvido de las "hermosas tonadillas" ("que a pocos días de oídas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados"), se deja sentir también, por esos años, en la declinante afición a las seguidillas; hasta el punto de que, según D. Preciso, sólo se ha conservado alguna afición "entre unos pocos jóvenes que están guiados de los sentimientos de su corazón, y no de los caprichos de la novedad, y particularmente entre la gente del vulgo; no tanto porque no hubiese llegado también hasta ellos el estrago de la moda, y la corrupción de imitar el canto italiano, sino porque no pudiendo prescindir de divertirse en sus funciones, les ha sido forzoso componer seguidillas para aquellos días, clásicos del año, en que con guitarras y panderos celebran los jóvenes los días de procesión de sus barrios" (I, p. xxxiii).

La seguidilla para D. Preciso es una copla para cantar. Para él, "estas coplas o los romances son, propiamente hablando, nuestra poesía lírica, puesto que es la única que se canta y puede cantarse..." (I, p. XLV). Sirve también para el baile. Su acompañamiento es por lo común el de una guitarra rasgueada, pero a veces se acompaña de violín, flauta u otro instrumento. "El traje más cómodo y gracioso para bailar seguidillas es el que llamamos de *majo* en hombre y mujer, porque con él lucen mucho más las hermosas variaciones y actitudes de este bayle, que con los trajes serios que usamos en el día"; una apreciación ésta que confirma las reflexiones de Ortega en torno al "plebeyismo" en el vestir.

La información sobre la manera en que se bailan las seguidillas merece citarse por extenso:

El ayre de la música es de tres tiempos, y está tan demarcado en sus compases, que nadie puede equivocarse, y por esto sucede que sin embargo de que a muy pocos jóvenes españoles se les dan reglas del bayle nacional, no hay ninguno por más rudo que sea que no sepa dar sus golpes a compás; particularmente las mugeres, entre quienes es de admirar cómo la naturaleza misma, o la influencia del país las inclina desde luego a redoblar los golpes de pies, o lo que nosotros llamamos *taconeos*, con unos movimientos de cuerpo y de brazos tan graciosos, como análogos a este género de bayle ... Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancias de unas dos varas, comienza el ritornelo o preludio de la música: después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera¹¹ los dos primeros en que sólo se deben ocupar quatro compases: sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al quarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el bayle con las castañuelas o crótalos, continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el qual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo; y volviendo a cantar al entrar también el quarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven a mudar otra vez de puesto; y hallándose cada uno de los danzantes donde principió a bailar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda; y al señalar el noveno compás cesan a un tiempo y como de

¹¹ El *Bolero* según D. Preciso, se inventó por los años de 1780 (también en la Mancha, como las seguidillas) y es "otro ayre o manejo más redoble en la guitarra, pero con mayor precipitación en las diferencias o pasos de las seguidillas". Explica el término diciendo que cuando Don Sebastián Zerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, volvió a su pueblo, en la Mancha, y le vieron bailar por alto "con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas", creyeron que volaba y de ahí vino *Bolero*.

improvisó la voz, el instrumento y las castañuelas, quedando la sala en silencio, y los bailarines plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas, que es lo que llamamos *Bien parado*¹².

El marco en que hasta ahora nos hemos movido ha sido predominantemente ciudadano. Lo era, por supuesto, el marco de las seguidillas para el teatro (tonadillas, sainetes, comedias, zarzuelas y óperas). Pero también D. Preciso parece contemplar el baile de las seguidillas desde una perspectiva ciudadana, aunque ya no "teatral" o "profesional", sino más bien de aficionado, y aun de gente "popular" (jóvenes menestrales y artesanos). Hace referencias a situaciones rurales, como cuando habla del origen manchego de las seguidillas y del nacimiento del bolero. Pero el lazo entre las seguidillas bailadas "popularmente" y el "bailar" profesional se tiende frecuentemente. Así cuando habla de la influencia, en la perfección de la seguidilla, del maestro de baile Don Pedro de la Rosa, quien, hacia 1740, vuelve a Madrid, después de sus viajes por Italia, y se instruye a fondo "de nuestro baile manchego", para después reducir las seguidillas y el fandango a principios y reglas con las que llegó en seguida a formar buenos discípulos que perfeccionaron el arte de bailar estos bailes, o cuando habla de la invención del bolero por el gran bailarín Don Sebastián Zerezo, hacia 1780. Ahora bien, aun en estos casos, no deja de mencionarse un sustrato rural popular manchego.

Ortega contempla el fenómeno del "plebeyismo" desde una óptica también predominantemente ciudadana. En la ciudad va Goya a ponerse en contacto con los "ilustrados" y con algunos hombres y mujeres valiosos de la aristocracia, que van a despertar en él una nueva actitud inconformista, crítica, no espontánea, no instalada vegetativamente en la

¹² Tomo I, pp. IV-IX. Se excusa D. Preciso de haberse extendido en la explicación del baile de las seguidillas, alegando que lo ha hecho para que "a los españoles venideros les quede a lo menos alguna noticia de las costumbres de este siglo".

tradición¹³. Y es entonces cuando Goya, desde esa nueva perspectiva, “descubre, en derredor de sí, lo español”, y cuando —ahora que él ha dejado de ser casticista— empieza a pintar toreros y actrices y temas considerados como *castizos*. Esos temas que Goya contempla —además de la óptica del contemplador— son fundamentalmente ciudadanos; el “pueblo” contemplado es el “pueblo” ciudadano y las “formas populares” son formas propias de la ciudad, y, más específicamente, de la Corte.

Pero, ¿y el campo, los pueblos y las aldeas? ¿Qué ocurre en la España rural, empobrecida y, salvo en algunas —pocas— regiones privilegiadas, arrastrando una existencia tremendamente dura, o francamente miserable? ¿También aquí, como en la Corte, se baila y se canta? ¿Se oyen aquí también la seguidillas?

EL TESTIMONIO DE GIUSEPPE BARETTI

En 1760, reinando ya Carlos III —ha muerto el año anterior su hermano Fernando VI y, un año antes, la reina Bárbara de Braganza—, un viajero curioso e interesado, atento y puntual anotador de cuanto observa en su viaje, va a cruzar España, desde la frontera portuguesa, en Badajoz, pasando por Mérida, Toledo, Aranjuez, hasta Madrid (donde permanece varios días), para continuar después por Guadalajara, Zaragoza, Barcelona (también objeto de una detenida visita), y, finalmente, salir por la Junquera, camino de Italia, su tierra natal.

El viajero se llama Giuseppe Baretti, y, aunque italiano, lleva varios años residiendo en Inglaterra, donde ha abierto una escuela de italiano y ha hecho amistades tan valiosas

¹³ La aristocracia mejor y los “ilustrados” que conoce Goya tienen en común su concepción aristocrática de la existencia (que la vida *mejor* es siempre otra que la primaria y dada), pero discrepan —dice Ortega— en su modo de ver la vida popular. Para los aristócratas es una bella forma posible de jugar a la vida; para los ilustrados, lo castizo es la barbarie, que debe ser reformada ... aunque alguna vez se dejen ganar por la afición del siglo a lo popular.

como la del Dr. Samuel Johnson. En 1760, acaba de salir a la luz, con gran éxito, su *Italian and English Dictionary*. En ese mismo año emprende el viaje que le lleva a atravesar España. Sale de Londres a mediados de agosto, desembarca en Lisboa el 30 de ese mes, y entra en Badajoz el 22 de septiembre. El 8 de octubre ya está en Madrid y allí permanece hasta el día 14. Visita Barcelona entre el 28 y el 31, cruzando la frontera francesa el 3 de noviembre. El diario que Baretti escribió durante su viaje, muy pormenorizado a lo largo de Portugal y España, vio primero la luz en italiano, con el título de *Lettere familiari a suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amadeo*, en 1762-1763. Después de regresar a Inglaterra en 1766 y de publicar un *Account of the Manners and Customs of Italy* (1768), Baretti fue elegido miembro de la Sociedad de Anticuarios y Secretario de Correspondencia Extranjera de la Real Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura, a cuyos miembros va a dedicar la versión ampliada, en inglés, de sus *Lettere familiari*, que se publica en 1770, pero ahora con el título *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*¹⁴. Antes, Baretti había vuelto a visitar España, siguiendo esta vez distinto itinerario: Bayona, Pamplona, Tafalla, Cintruénigo, Agreda, Almazán, Riofrío, Jadraque, Hita, Alcalá, Madrid. En Madrid va a residir por dos meses (primero en La Fontana de Oro, después, en un piso alquilado) y allí va a desplegar una gran actividad recogiendo información que

¹⁴ De esta obra se hicieron tres ediciones en 1770, sin que el libro volviera a imprimirse. Con posterioridad, en 1778, Baretti publicó un *Spanish and English Dictionary*, con tanto éxito como tuvo en su día el de inglés-italiano. Finalmente, en 1788, salió a la luz su *Tolondrón*, que es una sátira ingeniosa, pero equivocada, contra la importante edición del *Quijote* de John Bowle. Baretti murió en la pobreza, ya con pocos amigos, a los 70 años de edad, en Inglaterra, año de 1789, y fue enterrado en Marylebone. El libro *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France* ha sido traducido ahora por Soledad Martínez de Pinillos al castellano, y va a ser publicado en breve. Una edición facsímil del *Journey*, con una introducción de Ian Robertson, fue publicada en New York, por Praeger Publishers, en 1970.

trasladará a su versión del primer viaje en el *Journey*, y que le ayudará también a corregir algunos errores vertidos en sus *Lettere familiari*. Al cabo, emprende el regreso por la ruta de Burgos, Bilbao y San Sebastián. Este segundo viaje está narrado con brevedad, y añadido como un apéndice al amplio recuento de su primer viaje, en la edición del *Journey*.

El *Journey from London to Genoa* está contado en forma de "Cartas", ochenta y nueve cartas, de las que cuarenta y tres versan sobre España, siendo la proporción de páginas aún mayor con respecto al resto del viaje.

Es a lo largo de esta larga narración —que la curiosidad, ponderación y humana e inteligente personalidad del narrador convierte en fascinante— donde vamos a encontrar las referencias a las seguidillas cantadas y bailadas, amén de alusiones a multitud de pormenores de todo tipo. Las referencias surgen siempre frescas y espontáneas, pero también matizadas por juiciosa reflexión.

1. *Primeras referencias a fandangos y seguidillas. El baile en el "estallage" de Elvas.*

Todavía en tierra portuguesa, pero a punto ya de cruzar la frontera, va a darnos Baretto su primera, admirada, relación de un baile de seguidillas y fandangos, presenciado en Elvas, en el estallage en que se hospeda para pasar la noche¹⁵. Todo ocurre de improviso, mientras Baretto, exhausto, aguarda la cena y sopesa en su interior la conveniencia de irse a dormir sin cenar. Lo que presencia le hace cambiar al instante de parecer y asiste ("gazing with my whole soul absorbed in delight") al espectáculo, que dura hasta las tres de la madrugada, a cuya hora se echan a dormir todos, menos Baretto, quien, ya sin sueño, toma su pluma y su tintero y escribe, hasta muy entrado el día, lo que acaba de presenciar. Hacia las seis, pone fin a la tarea. "Ahora

¹⁵ Se cuenta lo que sigue en la carta XXXVII (Elvas, Sept. 22) del *Journey* (I, pp. 241-247).

—dice— está lloviendo con fuerza; y mientras todos duermen a mi alrededor, iré y probaré a dormir un poco”.

Todo ocurre cuando un joven mulero empieza a rasguear la guitarra y otro a acompañarle, en seguida, con la voz. Poco a poco los huéspedes, que ya dormían, se van incorporando al grupo, hasta juntarse más de treinta... y, entonces, empieza el baile. Un joven se acerca a una muchacha, le hace una cabriola a guisa de reverencia, la mujer avanza hasta él, y comienza el *fandango*. “No es posible —dice Barette— dar idea de su animación, ligereza y elasticidad”. De las diez muchachas allí presentes, cuatro españolas y seis portuguesas, tres van a absorber la atención de Barette, las tres, hermanas y españolas: *Teresuela, la bella Catalina* y, sobre todo, *Paolita*, cuyos ojos le dejan admirado. ¡Qué ojos! (“¡Lástima que la comparación con las estrellas ya no se estime”). Barette describe los trajes y los movimientos e insiste: “Tengo que repetir que he presenciado bailes desde Parenzo en Istria hasta Derby en Inglaterra: pero ninguno es comparable a lo que he visto aquí esta noche...” Aunque —admite— es verdad que los gestos y actitudes no son a veces “so composed as one could wish”. Tanto el *Fandango* como la *Seguedilla* se bailan al son de la guitarra, o acompañando a la guitarra con el canto, excelente aditamento cuando el guitarrista tiene buena voz. Así describe el baile el interesado cronista:

Both men and women, while dancing, give a double clap with their thumbs and middle fingers at every cadence, and both dances (the *Fandango* especially) are rather made up with graceful motions and quick striking of their heels and toes on the ground, than with equal and continued steps. They dance close to each other, then wheel about, then approach each other with fond eagerness, then quickly retire, then quickly approach again, the man looking the woman steadily in the face, while she keeps her head down, and fixes her eyes on the ground with as much modesty as she can put on.

2. La "Carta XLIX": Seguidillas "improvisadas", un halazgo sorprendente. Reflexiones del viajero sobre tan rara habilidad.

Pasada la noche del baile en Elvas, el viajero continúa su camino y, aún con el recuerdo de los hermosos ojos de Paolita, prosigue su relación, donde no faltan percances y contrariedades y algún agradable encuentro¹⁶.

El 3 de octubre, después de pasar la noche en Cebolla, se levanta mucho antes de amanecer y decide adelantarse a los caleseros, andando, camino de Toledo. Para que le enseñe el camino, lleva consigo a un muchacho de la posada. Es durante este paseo mañanero —al que madruga Dios le ayuda— cuando Baretti va a tener una sorprendente revelación¹⁷: "El tiempo —narra el viajero— estaba deliciosamente apacible y fresco, la luna resplandecía. El muchacho había traído consigo su guitarra, y la iba tocando. Habiéndole escuchado una gran pieza, le pregunté si sabía cantar..." En vez de responder, el muchacho comienza a ensartar *Seguedillas*, una tras otra. La primera, que Baretti anota al instante, decía así:

La luna sta dorada,
Y las estrellas
Haziendonos favores,
Alumbran bellas.

El viajero piensa que lo dicho, "con tan feliz delicadeza", va a ser el comienzo de alguna composición universalmente sabida, pero cuando se dispone a admirar el ingenio con que el muchacho ha sabido aplicarla a la situación presente, le oye proseguir, sin dudar un segundo:

¹⁶ El 1º de octubre, en la posada de Talavera de la Reina, vuelve a ver bailar un fandango, esta vez a la posadera con sus muchachas, bajo el pórtico de la venta.

¹⁷ La carta XLIX, en que se cuenta lo que sigue, se encuentra en el volumen I del *Journey*, pp. 329-341.

Un rato de passeio
 Bien de mañana
 Si la gente no miente
 Es cosa sana.

Y, a continuación, ante el asombrado Baretto, y demasiado deprisa para que el lápiz pudiera registrarla, una larga tirada de estrofas, que Baretto no puede recoger; sólo esta última:

La Virgen del Rosario
 Mi Cavallero
 Acompañame de passo
 Hasta Toledo.

“Una especie de frenesí se apoderó de mí —dice Baretto— cuando descubrí que el muchacho estaba improvisando sus seguidillas, y le vi proseguir con tal rapidez, como si le oprimieran en la cabeza y quisiera librarse de la carga, soltándolas”¹⁸. La sospecha le había rondado a Baretto durante días de que el país que atravesaba estaba lleno de poetas o cantores improvisadores; pero apenas se había atrevido a confesárselo a sí mismo, por miedo de parecer ridículo ante sus propios ojos y recordando que ninguno de los que han escrito sobre España ha dado nunca el menor indicio de esto, ni ningún escritor español ha dado a conocer a los extranjeros “esta extraordinaria característica de su nación”. Ya en la ciudad de Elvas había empezado a abrigar la sospecha; y recordaba que, cuando Teresuela empezó a cantar, le había parecido muy extraño que la muchacha hiciera ciertas alusiones muy particulares, y que en una estrofa hubiera unido los nombres de Catalina y Paolita, con un afectuoso elogio para las dos. Esta sospecha fue creciendo conforme oía cantar a la gente, lo que había ocurrido general-

¹⁸ “My spirits were thrown —dice Baretto— into a sort of hurry the moment I found out that the fellow was making his *Seguedillas* extempore, and perceived him to go on with such a rapidity, as if he had been oppressed by the keeping of them in his mind, and had wanted to relieve himself from a burthen by discharging them”.

mente un par de veces al día. Uno de los soldados con quienes había viajado el día anterior estuvo a punto de sacarle de dudas, pero, no pudiendo soportar la obscenidad de sus seguidillas, le mandó callar, cosa que el soldado hizo al momento. Por fin, ahora, aquel "rústico muchacho" le había felizmente cambiado las dudas "en la más absoluta certidumbre".

El muchacho, a todo esto, continuaba cantando, siempre acompañado de su guitarra, que "yo era sabio por caminar cuando hacía fresco, y cabalgar cuando hacía calor". Mencionó varios "pájaros que saludan a la mañana con sus cánticos", y habló del "cazador que madruga para ir a cazar perdices". Poco a poco —dice Baretti— "empezó a hablar de mí, y me aseguró que *tenía en mucho el honor de mostrarme parte del camino. Mencionó mi liberalidad para con un mendigo en la Posada, a quien supongo di un ochavo o dos; y sacó a relucir, a modo de insinuación, a su propia madre, que es vieja y pobre. ¿A qué seguir enumerando sus sencillos pensamientos? Concluyó su composición con la mencionada oración, a su Virgen del Rosario, en favor mío*".

Los conceptos —dice Baretti— eran muy simples, y la mayoría expresados con rústicas palabras. Los versos primero y tercero de cada cuarteta nunca rimaban; el segundo y el cuarto lo hacían, a veces, con exactitud, como "estrellas" y "bellas", otras, sólo con cierta semejanza de sonido, como en "Caballero" y "Toledo"; semejanza aún más imperfecta en algunas otras de sus "Assonancias" (que así las llaman los españoles), como en "dicho" y "finos", y en "prendas" y "seña". Sin embargo, de vez en cuando las palabras habían tenido una gracia y hasta una elegancia que habrían honrado a algunos de nuestros Arcades Romanos. Por mi parte —dice Baretti— no daba mucha importancia a la propiedad o impropiedad de las palabras, ni a la exactitud o inexactitud de las rimas: "It was the sudden discovery of extempore poetry in Spain, that swallowed all my attention". Fue el repentino descubrimiento de poesía improvisada, en España, lo que había absorbido toda su atención.

A continuación, Baretti preguntará al muchacho si sabe

cantar también "algunos de esos romances que vienen en los libros"¹⁹. A partir de este momento se inicia una conversación entre ambos, que Baretto reproduce en buena parte en español (tipográficamente, en cursiva) seguida de una traducción al inglés (entrecorrida). El resto del texto (parte del diálogo y las explicaciones de Baretto) va en inglés, y es reproducido en el original, salvo algunos términos que se ha querido destacar, con letra normal. Vamos a seguir esta pauta (traduciendo el texto inglés al español, exceptuadas las traducciones de Baretto al diálogo que, como queda dicho, van entrecorridas):

Sé bastantes romances, dijo el muchacho: pero *no de libros, que yo no sé leer*. "None of those contained in books, because I cannot read".

La explicación de su ignorancia me pareció satisfactoria: pero yo quería saber si todo el mundo en su pueblo sabía cantar *extempore* como él, pero nunca pude hacerme comprender por no conocer en su lengua una palabra equivalente a nuestro verbo *improvvisare*, "*to sing extempore*", o a nuestro nombre *improvvisatore*, "an extempore singer".

¿*Cantan tus paisanos y tus amigos de repente y sin libro como tú?* "Do your townsmen and friends sing without premeditation and without the assistance of books as you do?"

Yo no sé cantar de repente, dijo el muchacho. *¿Qué es repente?* *Yo no sé lo que es. Usté perdón, yo no entiendo la habla de su merced*. No sabía el sentido de la palabra *repente*, y se excusaba de no conocer "my worship's language".

*In*²⁰ *mi aldea*, prosiguió con gran sencillez, *pocos libros hay. Todos cantan sin libro. Todos cantan y pocos leen*. "In my village there are but few books. All sing without a book. Few can read, but all can sing". Y esto es todo lo que pude

¹⁹ "By a *romance* the Spaniards commonly mean a composition made up of such stanzas as those that are termed *Coplas* or *Seguedillas*, which they often sing, or of short unrhymed verses, which they only recite in a particular chaunting tone. Such *romances* generally relate some miracle, some devout story, ore some adventure of love and war. The number of these compositions is inconceivable in this country".

²⁰ Así en el texto.

sacarle por mi desconocimiento de la palabra vulgar equivalente a *extempore*, que yo no sabía cómo traducir sino con el adverbio *de repente* (without premeditation).

Gracias a este suceso, Baretto llega a la conclusión de que, desde el torrente Caya hasta la ciudad de Toledo, mucha gente debe de saber cantar *extempore*, unos mejor y otros peor que su informante, cada uno de acuerdo con sus habilidades. Es al menos probable —reflexiona Baretto— que todos traten de hacerlo y que, si es así, muchos consigan dominar esta clase de ejercicio de la imaginación. No duda de que en la ciudad de Cebolla debe de ser muy común y que la mayor parte de la población sabrá improvisar como este muchacho. Porque es natural —argumenta— que, si el muchacho fuera un caso singular y pudiera hacer lo que sus paisanos no, se lo habrían dado a entender con su admiración y, poco a poco, el chico habría llegado a tener mejor opinión de sus habilidades de la que parece tener. Que no la tenga le parece una prueba concluyente de que, para sus paisanos, el muchacho no hace nada extraordinario; o, para ser más exactos, hace sólo lo que cualquier otro puede hacer con la misma facilidad. “Pero pronto estaré en Madrid —advierte Baretto— donde espero hacer algo más que especular. *Bear with the eagerness of my temper*. Paciencia con este genio mío tan vivo. Temo que apenas voy a poder dormir hasta que haya aclarado el asunto a mi entera satisfacción. *I fear I shall scarcely sleep until I have cleared up this matter to my full satisfaction*”.

Hasta Garrichez, a dos leguas de Cebolla, Baretto prosigue sus reflexiones sobre el arte de cantar improvisando, tratando de encontrar una explicación al silencio que rodea a esta capacidad de los españoles, no mencionada por ningún viajero, y que él no ha visto aludida en ninguno de los libros de autores españoles que conoce. Que no la mencionen los españoles no es, realmente, sorprendente, ya que, si es una habilidad tan extendida, como parece, entre ellos, no es extraño que piensen “que todas las naciones puedan hacer en sus lenguas respectivas lo que ellos hacen con la suya,

sin exceptuar a los más humildes" (*no wonder if they all think, that all nations can do in their respective languages what their countrymen can do in their own, the lowest individuals not excepted*), y que, por tanto, se abstengan, naturalmente, de dar al mundo tal información. Lo que realmente le sorprende es que ningún viajero extranjero haya notado nunca la existencia de una práctica tan poco usual en otros países (*so very uncommon in other countries*) y, al mismo tiempo, tan fácil de notar en éste. Esa inadvertencia le parece aún más sorprendente que la práctica misma.

En Carrichez les alcanzan los caleseros, y el muchacho (*my poetical lad*) se despide de Baretti. "De haber sido un hombre de fortuna —se lamenta Baretti— le hubiera llevado conmigo, y le habría hecho mi compañero más que mi criado".

But being, as Henry IV used to say of himself, more provided with liberality than with the means of using it, I was forced to let him go back. However, if I could not treat him in the manner his pretty genius deserved, I did not forget what he had so timely suggested, that he had a poor mother.

3. Otros testimonios de Baretti.

No va a olvidar Baretti fácilmente su obsesión con el misterio del canto improvisado, y aquel mismo día, a su paso por Rialves, hablará con el cura del lugar sobre ello, sin hacerse tampoco entender, porque sigue sin dar con la palabra que traduzca la idea de *extempore*, pero otras cosas ocupan pronto su atención: la visita a Toledo, Aranjuez y, por fin, Madrid.

Las observaciones de Baretti sobre la vida social madrileña suscitan, en seguida, el interés del lector. Inevitablemente, vuelven a aparecer las *Seguedillas*. La Carta LX (Madrid, 13 de octubre) comenta que la muerte de la reina no sólo ha llenado la ciudad de innumerables sonetos funerales impresos, sino que las alabanzas a la difunta resuenan por

las calles en *Coplas* y *Seguedillas* cantadas por bandas de ciegos. “Esta noche —escribe—, al retirarme a la *Locanda* más pronto que de costumbre, hice venir a una de esas bandas, que estuvo cantando bajo mis ventanas. La componían tres hombres y un muchacho, que no juntarían un ojo entre los cuatro. Dos tocaban la guitarra, uno el violín y uno el violoncelo. De no haberlos tenido ante mi vista, no hubiera adivinado que eran ciegos oyéndolos tocar, hubiera pensado que tenían delante una pieza de música, tal era su maestría tocando”. Después de una sinfonía, muy bien interpretada, comienzan las canciones, de varias clases, que ellos cantan “unas de memoria, otras, improvisadas” (“some premeditated, some extempore”) —o así se lo parece a Baretto—. Al hacer el elogio de la reina, los ciegos la adornan de todas las virtudes morales y cristianas, además de decir de ella que era “a *blanca rosa* (a *white rose*), a *pálido alhelí* (a *pale gillyflower*), a *running stream*, a *fleet courser*, a *shining star*”, and at last

*La más resplandeciente
Diosa en el cielo.*

Baretto se extiende explicando lo que es un *Majo* (un tipo entre el *poissard* de París y el *city-spark* de Londres), un individuo de la clase popular que viste con garbo (*sprucely*), afecta los andares de un *gentleman*, mira con descaro y amenazador, y echa mano del ingenio (*dry wit*) a cada paso. Estas cualidades se dan en ambos sexos, y tanto el *Majo* como la *Maja* pueden jurar *por vida de Dios* cada dos palabras: “You say, for instance, that this is a fine day, and the *Majo* confirms the observation that *por vida de Dios* the day is very fine”.

Baretto describe el vestido del *Majo* y la *Maja*²¹; y pasa en

²¹ Las palabras son de Doña Paula (o Doña Paulita), una señora madrileña que en su descripción expresa claramente el deslumbramiento de su clase por el traje y el carácter (atención a las palabras que subrayaré en el texto) de los *Majos* y las *Majas* (“pronounce *mako* —advierte Baretto— with a strong aspiration of the *k*”): “Many

seguida a hablar del Carnaval y de sus bailes. Los trajes usados en esas ocasiones, le informa *Doña Paulita*, no se reducen al de *Majo*, sino que se usan mucho los trajes de partes distintas de España:

Thus we have *el Catalán, el Gallego, el Valencian*, and the *antiguo Español* . . . then the *Serrano* and the *Culipardo*; that is the dresses used in the mountains of Old Castile and *Andalusia*.

Y se asiste a los bailes en *Parejas* (es decir, *chacun avec sa chacune*), vestidos igual, el *Majo* con la *Maja*, el *Serrano* con la *Serrana*. En una larga nota intercalada después de la segunda visita a Madrid, Baretto explica que el rey ha construido un gran *Amphiteatro*, donde los madrileños van a miles, dos veces por semana, durante el Carnaval.

Yo he visto bailar, al mismo tiempo, a más de seiscientas personas, el fandango; y no es posible dar una idea de esta arrebatadora diversión. El entusiasmo que se apodera de los españoles en cuanto suena el fandango es algo inconcebible.

Y dice Baretto que, en el anfiteatro, se ha introducido la costumbre de hablarse todos *de tú*, y sin distinciones de

amongst our lower vulgar, says Doña Paula, are *Majos* and *Majas*, and in our Carnival Masquerades their dress is one of those which the generality of us chuse to assume *as well as the character* [subrayado mío]. That dress consists in the man, of a tight waistcoat, tight breeches, white stockings, white shoes tied with a ribband instead of a buckle, the hair in a net of various colours, and a *montera* over, instead of a hat. The *montera* is a cap of black velvet, and of a particular cut, which fits the head exactly, and covers the ears. The *Maja's* habiliment is a tight jacket, so open before as to form two hanging flaps under the breast, something in the form of wings, with sleeves close to the fist, a short petticoat of any colour, a black apron, a striped handkerchief carefully covering the whole neck, with net and the *montera* exactly as the man. The seams of both dresses are not sowed, but kept together by interlacing ribbands. This is a *peu près* the vestment of our *Majos* and *Majas* on holy days, and I assure you that a young well-made person looks very smart in such a dress" (subrayado mío), (II, 103-104).

rango o sexo, emparejados la duquesa y el grande de España con sus mismos criados. Pero lo que ello comporta de disminución temporal de grandeza se compensa ampliamente con la alegría y jovialidad que produce esta clase de igualdad.

No es posible resumir la múltiple y variada información que Baretto, siempre alerta, siempre diligente, va a ir anotando a lo largo de su estancia en Madrid, y al abandonarlo, camino de Barcelona y la frontera. En Zaragoza anotará unas últimas seguidillas en honor de Carlos III, aquel rey que tanto hizo por lograr una España posible, que se malogró.

“Dicen los Españoles
Con grande anhelo
Viva nuestro monarca
Carlos Tercero”.

* * *

Leídas en el contexto sugerido por el ensayo de Ortega sobre Goya, las observaciones de Giuseppe Baretto adquieren un sentido especial. La sociedad española de la segunda mitad del siglo XVIII, la rural y la urbana, que Baretto pudo describir, con breves pero expresivos trazos, se nos evoca, como en un retablo, llena de color y vida: las clases populares alojadas “en las formas vitales de su propia invención con entusiasmo”; las clases superiores abandonando sus propias maneras para jugar, divertidas y felices, a ser “pueblo”.

En cuanto a las seguidillas, las coplas y los fandangos, que apasionaron al viajero... ¿qué decir? Algo queda claro, y es el entusiasmo de todas las clases sociales por la diversión que el baile y las canciones ofrecían. Queda también afirmada la existencia de una tradición oral rural de la seguidilla en el siglo XVIII, representada ejemplarmente por el “poetical lad” que acompañó a Baretto durante dos leguas, camino de Toledo. ¿Cantaba el muchacho las seguidillas *de repente y sin libro o con premeditación?* ¿Las inventaba él, las arreglaba y ajustaba a las ocasiones... o sabía tantas que tenía una para cada ocasión? Y sus paisanos, ¿de qué

eran capaces sus paisanos? Dejemos el misterio en el misterio. Si Giuseppe Baretta no pudo resolverlo *a su entera satisfacción*, tampoco nosotros vamos a intentarlo.

ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO

University of California, Davis.